

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

LEONARDO MENDES NEVES

DISTANTES DOS DEUSES ERRAMOS PELA *RAYUELA*

Verdade, mimesis e literatura

VITÓRIA
2013

LEONARDO MENDES NEVES

DISTANTES DOS DEUSES ERRAMOS PELA *RAYUELA*

Verdade, *mímesis* e literatura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral.

VITÓRIA
2013

FICHA CATALOGRÁFICA

LEONARDO MENDES NEVES

DISTANTES DOS DEUSES ERRAMOS PELA RAYUELA

Verdade, mimesis e literatura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 21 de março de 2013.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Membro Titular

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Profª. Drª. Maria Cristina Cardoso Ribas
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Membro Suplente

Profª. Drª. Fabíola Simão Padilha Trefzger
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

A minha esposa Ana Carolina,
A Rosali, Sergero e Laurene, que sempre me apoiaram nessa vida.

Agradecimentos

Ao professor e orientador Sérgio Amaral.

Aos professores Alexandre Moraes, Bella Jozef, Fabíola Padilha, Fernando Pessoa, Jorge do Nascimento, Maria Fernanda Alvito, Michael e Olga Soubbotnik e Ricardo Araújo.

Aos amigos Danilo Barcelos Correa, Gustavo Escopeli, Kessy Borges, Thalles Zaban, Thiago Pádua e Vitor Goulart.

Aos familiares Benedito das Neves, Joel e Bernadete da Silva, Sérgio e Solange Lucena Mendes.

Ao CNPq, pelo financiamento deste trabalho.

“Tempo rei, ó, tempo rei, ó, tempo rei
Transformai as velhas formas do viver
Ensinai-me, ó, pai, o que eu ainda não sei
Mãe Senhora do Perpétuo, socorrei

Pensamento
Mesmo o fundamento singular do ser humano
De um momento para o outro
Poderá não mais fundar nem gregos nem baianos”
Gilberto Gil

Resumo

Ao reclamar para si o estatuto de *verdade*, o romance *Rayuela*, de Julio Cortázar, possibilitou o levantamento de uma cadeia de conceitos e acontecimentos que envolveram as manifestações poéticas, miméticas e literárias. O personagem e escritor Morelli, sobre o qual nos debruçaremos com maior cautela, desenvolve uma compreensão de literatura que desvela o papel exercido pela linguagem no cotidiano humano quando lhe concede o papel de destruidora dos lugares comuns que falseiam a vida e a realidade, tornando-nos mais tristes e desacreditados. Para tanto, a literatura deve extrapolar suas próprias fronteiras, estabelecidas sobretudo por discursos outros que, não por acaso, mantêm seus fundamentos velados. Sendo assim, como demonstraremos a partir do pensamento de Luiz Costa Lima, de Marcel Detienne e de Martin Heidegger, os discursos da história, da filosofia, da religião e da ciência buscaram silenciar as vozes mais originárias da arte, tornando estéreis suas investidas em direção ao homem.

Palavras-chave: Julio Cortázar; Morelli; *Rayuela*; verdade; literatura; *mímesis*; *imitatio*; realidade; linguagem.

Abstract

The novel *Rayuela*, from Julio Cortázar, has enabled the rise of a chain of concepts and events surrounding the poetic, literary and mimetic expressions by claiming for itself the status of *truth*. The character and writer Morelli, on which we will focus on more carefully, develops an understanding of literature which reveals the role played by the everyday human language as it grants it also a role of destroyer of commonplaces that distorts life and reality, making us more sad and discredited. Therefore, the literature must extrapolate its own borders, established primarily by other speeches that, not coincidentally, its fundamentals remains veiled. From the thinking of Luiz Costa Lima, Marcel Detienne and Martin Heidegger, this paperwork will evidence how the history, philosophy, religion and science speeches attempt to silence the voices originated in art, making sterile its attempts to comprehend mankind.

Keywords: Julio Cortázar; Morelli; *Rayuela*; truth; literature; *mimesis*; *imitatio*; reality; language.

Sumário

Introdução	11
Capítulo I - Verdade e <i>Mimesis</i>: o falseamento da linguagem	25
Capítulo II - Razão e verdade: a descoberta da linguagem	47
Capítulo III - Verdade e literatura em <i>Rayuela</i>	67
Conclusão	89
Referências bibliográficas	98

Introdução

A primeira seção do romance *Rayuela*, de Julio Cortázar, impõe a escolha de um caminho de leitura: ler “[...]en la forma corriente, y terminar en el capítulo 56” (CORTÁZAR, 2008, p. 5), ou seguir a ordem indicada no final dos capítulos, iniciando do 73. Qual destino aguarda o leitor diante do “Tablero de dirección”? Qual é seu espaço de ação? Em que consiste sua escolha? As perguntas se referem tanto aos motivos que levam os leitores infintos a escolher este ou aquele caminho, incluindo um combinado de causas simultâneas que se sobrepõem desordenadamente, quanto às consequências de sua escolha. Apesar da possibilidade de se relacionar a leitura da *Rayuela* na forma corrente aos leitores passivos e, em oposição, a leitura a partir do 73 aos leitores ativos, fixar-se nesse jogo de oposições é estabelecer um sistema demasiado rígido para o próprio romance. Mesmo porque, além dos inúmeros motivos de escolha, mais ou menos justificados, não há como prever o efeito que teria a leitura corrente. Fator acentuado quando atentamos para a existência de subsídios suficientes para incitar o leitor a agir ativamente em seu cotidiano, um dos maiores desejos do personagem-escritor Morelli; podendo ainda gerar a mudança do plano de leitura e partir para *otros lados*, quaisquer que sejam. A esse respeito, vale ressaltar o exemplo da travessia de Horácio Oliveira, na medida em que talvez instigue a extrapolar o plano dualista sugerido pelo próprio romance e ir além do capítulo 56, prosseguindo para a seção intitulada “De otros lados”. Entretanto, poderia ser suficiente ir até ali. De qualquer maneira, o que pretendemos destacar é anterior: trata-se da tensão estabelecida pela evidência de ter que decidir um caminho.

Qualquer passo dado na travessia do “Tablero de dirección” é um passo no escuro, um lançar-se prematuro a partir do conhecimento prévio, o qual é a um só tempo o âmbito aberto, e como já foi aberto, agora é um âmbito fechado e, portanto, ignora todo o não aberto por esta abertura singular, tal qual se direciona a discussão empreendida por Martin Heidegger a respeito da verdade em seu *A origem da obra de arte* (2010). Dito de outra maneira, o leitor vacinado com o universo cortazariano, assim como com a crítica e burburinhos sobre a *Rayuela*, não está em uma posição fundamentalmente

diversa daquela que toma pela primeira vez o romance. Isso porque sua escolha não é mais a manifestação da liberdade do que o cumprimento do destino marcado pelo encontro singular de elementos que o compõe.

Friedrich Von Schelling relacionou a irreconciliável contradição representada pelos pares atividade e passividade com sujeito e objeto: “[...]quando determino a mim mesmo por autonomia, determino o objeto por heteronomia. Quando ponho atividade em mim, ponho, no objeto, passividade [...]” (SCHELLING, 1979, p. 33). Além disso, em suas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo* (1795), declarou sua admiração pela maneira como a tragédia grega colocou essa dialética em termos da liberdade humana e da potência do mundo objetivo, embora nunca houvesse harmonizado a liberdade e a submissão, ou a liberdade e a necessidade (SCHELLING, 1979, p. 34). O herói trágico luta contra a força superior do destino e sucumbe junto com sua liberdade. Apesar disso, ao assumir a culpa pelos erros inevitáveis, a tragédia presta a honra à liberdade humana: “[...]Mas que esse culpado inocente assuma voluntariamente a punição, isso é o *sublime* na tragédia; somente por meio disso a liberdade se transfigura em suprema identidade com a necessidade [...]” (SCHELLING, 2001, p. 320). Por fim, vale notar que o filósofo alemão estende o *sublime* trágico à caracterização do Belo como inerente à arte, como a estância em que o universal e o real se fundem na concretude da obra, um desdobramento da compreensão grega de *mímesis*.

Caminhar em direção ao surgimento da tragédia grega se nos apresentou como um caminho profícuo para demonstrar como a *mímesis* respondeu à problematização em torno da verdade, com vistas a compreender o momento de estabelecimento da *doxa da palavra*. Esta foi fator fundamental para a compreensão de verdade como invenção e literatura, pois ao evidenciar as sombras da verdade viabilizou a teorização da *mímesis*. Encarnada na *mímesis* trágica, a exposição visceral da tensão entre visões parciais, sobretudo com a oposição de saberes unilaterais, age como uma infiltração nas barragens da crença e permanece apodrecendo-as. Neste processo de apodrecimento, há a decomposição de uma massa disforme em elementos tais como a

limitação das instituições que outrora envolviam o poeta, a aristocracia ateniense, e a religião, não obstante, ainda não vistas como tais. Em decompondo, funda-se a possibilidade de novas combinações com os elementos decompostos, aliás, é já um ato criador, pois os apresenta de maneira inaugural.

Luiz Costa Lima, em sua tentativa de repensar a *mímesis* na modernidade, abarca duplamente nosso desejo: primeiro, por promover a aproximação do olhar ao mundo grego e, segundo, por afirmar que pensar a *mímesis* “supõe a concepção prévia de linguagem e realidade”. Em um nível mais metodológico, podemos ressaltar essa escolha teórica como pertinente por se tratar de um discurso partindo do que o próprio Costa Lima chamará de “periferia da cultura ocidental” e, portanto, mais próximo a nós (brasileiros falantes de língua portuguesa) e ao autor de *Rayuela*. Este primeiro quadro de aproximações que operamos entre o pensamento de Costa Lima e o nosso trabalho tem aqui a função de deixar claro o caminho a ser percorrido. Isto quer-se coerente ao próprio autor quando afirma:

[...]O sentido que aí [na normatividade] vejo é o de obrigar o analista a postular o mais explicitamente possível suas pressuposições e, em seguida, a estabelecer um método de tal modo dependente de sua cadeia demonstrativa que o seu discurso, a partir de seu interior, permita a interferência interpretativa do leitor [...](COSTA LIMA, 2003, p. 22).

A ausência de clareza provinda da negação da norma é, para Costa Lima, um dos obstáculos à teorização da *mímesis*. A esse respeito, reconhece na resistência de Eric Auerbach em teorizar sobre o conceito um sintoma da oposição ao *autoritarismo político* ao qual o “espírito de sistema” e o silenciar da particularidade, causado pela compreensão da teoria literária como “uma caixa de ferramentas”, eram vinculados, no que concordavam seus companheiros de geração (COSTA LIMA, 2003, p. 28). Temia-se o apagamento da particularidade histórica diante de um sistema que abarcasse a *totalidade* da experiência humana, tal como se apresentava a emergência da Lei natural. Esta, classificada como *ciência da explicação* pelos neokantianos, opunha-se à *ciência da compreensão*, a qual se diferenciava pela incapacidade de produzir leis imutáveis. Nesse sistema, o objeto de indagação da história será voltado às faculdades

do afeto e da irrazão. Com isso se aproximavam o olhar do historicismo e da estética. É natural, portanto que Auerbach se apegasse à via contrária. Entretanto, o medo do possível falseamento que a teorização causaria fez com que se mantivesse implícita a idealização do observador, na medida em que confia na sua liberdade e sensibilidade, cultivadas pela atenção às faculdades características dessa casta de conhecimento. O crítico sucumbe no destino que mais temia: a distorção ideológica (COSTA LIMA, 2003, p. 30), pois não procede consigo com o mesmo cuidado exigido em relação às obras, isto é, não avalia o lugar de onde parte o próprio discurso, mantendo velados os pressupostos que o sustenta. Desse modo, as obras selecionadas por Auerbach mantinham-se coerentes com a própria vontade em não teorizar sobre a *mímesis*, pois teria de fazê-lo caso se debruçasse sobre obras tais que dificultassem a manutenção do sentido de constância e mudança, ou de metamorfose constante atribuída a ela. Entretanto, uma gama considerável de obras vão se voltar para a “criticidade quanto às feições assumidas pelo real”, impondo a necessidade de se pensar as bases em que se fundamenta o lugar de onde parte o olhar do analista.

Sendo assim, a “questão da *mímesis*” (COSTA LIMA, 2003, p. 25) se impõe na modernidade de maneira diversa para centro e periferia da cultura ocidental. No primeiro, segundo Costa Lima, a dificuldade é construir um conceito que abarque as diversas manifestações artísticas que dificultam, por diversas vias, a manutenção da *mímesis* como *imitatio*, quais sejam, a poesia concreta, *Ulysses* e, por nossa conta, adicionaríamos *Rayuela*. Para tanto, basta lembrar da escolha imposta pelo “tablero de dirección”. Por sua vez, caberia aos periféricos saber de qual maneira se dá a sua própria imitação do centro, visto que esse os coloniza junto à compreensão de realidade. Assim, na colônia, a *mímesis* não se alimenta do que Costa Lima chama provisoriamente de “vida” e “realidade”, mas antes da interpretação vigente desde o centro. Além do já dito, o problema colonial da *mímesis* adere ao do centro também porque as manifestações artísticas das periferias passaram a ter participação no próprio cânone ocidental; no que interessa especificamente ao nosso trabalho, podemos destacar o *Boom* da literatura hispano-americana. No entanto, Julio Cortázar ocuparia uma situação um tanto controversa, pois todos os seus livros literários foram

publicados, em vida, inicialmente em França, escritos em castelhano – a maior parte de sua formação se deu na Argentina –, apesar de ter nascido na Bélgica.

Um ponto claro de colonização do pensamento periférico está na própria noção herdada de *mímesis*, a qual inicialmente, entre os gregos, tinha um sentido dialético entre constância e mudança. A compreensão dinâmica da *mímesis*, no entanto, é prejudicada quando os romanos a traduzem como “imitação dos antigos”. Logo, quando se observa na modernidade a imitação do centro da cultura ocidental pelos países periféricos, vemos já implicada a própria interpretação da *mímesis* como *imitatio*. Nesse sentido, Costa Lima destaca a recorrência do tópico de que no Brasil (constando como representante da periferia da cultura ocidental) “temos sido e somos imitadores do que se fez noutra parte” (COSTA LIMA, 2003, p. 25). Visto isso, a questão da *mímesis* não é colocada como gosto erudito pela etimologia, mas abrange um espaço na “vida”, ou melhor, no cotidiano dos indivíduos, dessa maneira, não se restringe ao que modernamente se compreende como arte.

A historiografia nascente, em contrapartida ao discurso filosófico, de fato se ocupava do particular. De tal forma que tanto para Heródoto quanto para Tucídides, o trabalho do historiador era “registrar o que ouvira e vira, ou apenas o que lhe fora contemporâneo” (COSTA LIMA, 2006, p. 16). Notar conflito similar ao dos gregos pode nos aproximar, com certa cautela, dos elementos que estão em jogo na disputa entre os adeptos da visão “historista” – caso de Auerbach – e os da normatividade – caso da teoria literária, sobretudo na primeira metade do século XX. Se Auerbach nega o método por a brevidade da vida vetar a possibilidade de síntese, a historiografia nascente erguia como aporia “a verdade do que houve”, captada pelo que era ouvido e visto pelo *hístor*. Em ambos, a finitude do observador é o que limita seu olhar e julgamento. No entanto, desde o início, a historiografia exigia uma explicação causalista dos acontecimentos (COSTA LIMA, 2003, p. 48), respondendo às mudanças na sociedade ateniense por volta do século V a. C. Na medida em que os relatos produzidos pelos primeiros historiadores se contradiziam, fortalecia-se o papel da retórica, exaltada pelos sofistas na descrença sobre princípios que garantissem a aporia da verdade fundamental para

esse novo saber. Com isso houve a desvalorização da escrita da história, consolidada pela ascensão do cristianismo em Roma, pois pressupunha uma compreensão de *logos* subjugada a princípios teológicos inquestionáveis (COSTA LIMA, 2006, p. 34).

História e filosofia estabeleciam seu campo de estudos na medida em que se diferenciavam do discurso mítico, o qual se sustentava, em parte, na figura do poeta. Reconhecido como o mestre da verdade, cabia ao poeta “[...]celebrar os imortais e as explorações dos homens valentes [...]” (COSTA LIMA, 2003, p. 32). Portanto, a verdade em questão não se identifica com aquela erigida pelo advento da racionalidade, embalada desde fins da idade média, com a retomada do pensamento latino e, com este, o silêncio a respeito da diferença entre a *mímesis* e os discursos da filosofia e da história. Portanto, mesmo quando retoma o pensamento sobre a arte sob o signo da *imitatio*, esta é subjugada à razão, derivada da *ratio*, tradução latina da palavra *logos*, o elemento que nos diferencia dos outros animais. Entretanto, em ambas as traduções das palavras gregas existe uma mudança que excede a diferença dos termos, isso porque com a posterior dominação do cristianismo sobre pensamento ocidental houve a cristalização do princípio de semelhança sustentado pelo espírito divino, seja entre a linguagem e o mundo externo seja entre a razão e a verdade.

Em contrapartida às tentativas iniciais da história e da filosofia de domar as potências enganadoras da verdade, a tragédia não apenas se alimentou de tais potências como evidenciou sua existência. Com isso, a suposta inteireza da verdade proferida pelo poeta arcaico é apontada como falsa, assim como em outros campos já se questionava o monopólio da aristocracia junto a suas bases de sustentação, marcadas sobretudo pelo ideal de guerreiro. A tragédia representa a resposta mimética ao distanciamento estabelecido em relação não apenas aos deuses como a toda conjuntura sustentadora e sustentada por eles.

Rayuela, no capítulo 147, aponta algumas indicações a respeito do distanciamento humano em relação aos deuses por meio de seu narrador fragmentado.

¿Por qué tan lejos de los Dioses? Quizá por preguntarlo.
 ¿Y qué? El hombre es el animal que pregunta. El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas. ¿Qué *epifanía* podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeocristiana? Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros en ella [...] (CORTAZAR, 2008a, p. 485, 147).

Concernente aos capítulos prescindíveis, o trecho coloca a pergunta no centro da definição de homem, sugerindo que ela teria nos afastado dos deuses na medida em que os questionamos junto a nossa situação em relação a eles. É o que atesta o *pronombre personal complemento* em sua forma átona “lo”, posposto ao verbo “preguntar”, pois não há outro referente que não seja a própria oração interrogativa precedente à atual oração. A pergunta referenciada pelo pronome “lo”, equivalente ao oblíquo “o”, em português, traz consigo um alvo a ser perguntado, e ainda certas condições linguísticas que direcionam e enredam o fenômeno referido. O enredo inicial do excerto acima, mais especificamente até a definição de homem como “[...]el animal que pregunta [...]”, dá-se sem uma pessoa determinada – fator evidenciado pelo emprego do infinitivo e ausência de marcação pessoal – nem mesmo da terceira pessoa do singular ou do plural. Embora o sujeito da definição – el hombre – apareça, não se refere a nenhum sujeito específico em determinada conjuntura, mas repousa seu sentido na universalidade da asserção, pois é propriedade da língua castelhana o emprego do artigo definido antes de um substantivo comum para indicar toda uma raça ou gênero. Por isso, apresenta-se como recipiente do precipitado de enunciações inicialmente impessoais.

A pergunta inicial, portanto, possui uma maneira que germina determinada resposta. Estar “*tan lejos*” ou questionar-se sobre os deuses nos colocando distantes talvez tenha se cristalizado em realidade e nos tenha afastado a tal ponto que, sem ter notícias, tenhamos decretado sua morte. Como “animais que perguntam”, os homens devem investigar não apenas a respeito do quê, mas a maneira como perguntam; é o que revela a voz fragmentada dentro do romance, além de deixar clara a promessa: “[...]El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo [...]”. Nesse sentido, é necessário se opor fundamentalmente ao que no romance é nomeado de “dialéctica

judaeocristiana”, pois o texto afirma que não podemos esperar uma epifania enquanto não abandonarmos tal dialética, a qual nos afasta e nos aliena numa falsa liberdade. Nessa medida, as perguntas mal feitas nos têm afastado “vertiginosamente de las respuestas” e talvez tenhamos criado perguntas preñes de impossibilidades e de vias interdidas.

Para desfazer essa maneira de formular perguntas é necessário romper com um hábito há muito instalado na história do pensamento no ocidente, a começar pela destituição da centralidade da razão na definição de homem, que, por sua vez, desemboca na tentativa de dominar a realidade ao descobrir seus padrões universais, prevendo e dominando seu destino. Por isso, devemos lançar tudo à rua, incluindo a nós, nascidos para subsumir-se à racionalidade científica. Entretanto, é fundamental lançar também as próprias janelas abertas de par em par, esta imagem que sugere os pares dialéticos. Com isso, *Rayuela* nomeia a maneira com a qual estamos acostumados a olhar a rua, o céu, ou ainda como refrescamos o ambiente. A imagem tanto pode se comunicar com o sentido mais gregário de “janela” quanto produzir novas ligações de sentido a partir do que já está escrito no texto a respeito da pergunta junto à reflexão que já desenvolvemos.

É necessário, ainda, notar a progressão vertiginosa da imagem: jogar tudo pela janela não basta, tampouco jogar as janelas, temos que nos jogar também. Em um mesmo período pode haver o aniquilamento do suposto *agente dos comandos do romance*: “[...]Es la muerte, o salir volando [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 485, cap. 147). Apesar de jogar as janelas fora, as possibilidades que se abrem ao se lançar ainda se apresentam em par, isso talvez indique a dificuldade em alterar a forma como pensamos, ou os caminhos que sem perceber tomamos. É como “[...]caminar por las noches de nuestra vida con la obediência de la sangre en su circuito ciego” (CORTÁZAR, 2008, p. 358, cap. 73). O sangue obedece ao coração e aos vasos sanguíneos, sem eles ora perde sua função ora se torna danoso ao organismo humano.

O “circuito cego” pode ser posto junto às “janelas”, pois ambos indicam um caminho percorrido, embora impensado, ou mal pensado. Isso quer dizer que a principal função do par não é mostrar-se a si mesmo, mas antes levar a algo ou mostrar algo: o circuito cego, imposto pelos vasos sanguíneos, leva o sangue, assim como a janela conduz ao caminho para fora da casa. Privilegia-se seu caráter referencial, ou seja, esses sintagmas apontam para um tipo específico de organização da realidade que não se evidencia por si, daí a dificuldade que se impõem quando se pretende destruir as vias de acesso à rua e o caminho percorrido pelo sangue. Este pouco sabe sobre seu caminho, assim como há um costume de se olhar e de se perguntar sobre as coisas de determinadas maneiras, inclusive a maneira de olhar a janela, sem necessariamente ter-se a consciência de que é uma entre muitas.

Disso decorre que a pergunta possui, portanto, uma maneira, ou uma rede de condições menos determinantes do que germinadoras de um leque infinito de respostas, apesar de limitado. Infinito por não prever seus leitores e possíveis efeitos, e limitado por não suportar quaisquer projeções imaginárias. Isso pode ser exemplificado como um conjunto delimitado pelo intervalo entre dois números, em que se sabe ser um intervalo infinito, embora determinado: de maneira aparentemente contraditória, apesar de não sabermos todos os números que existem entre 1 e 2, podemos dizer que 2,5 não faz parte desse conjunto. Logo as perguntas devem ser tematizadas e apresentados seus pressupostos o mais claro possível, para que, num processo sublimador, ao trazer à consciência os procedimentos que impedem a mudança da maneira como perguntamos, possamos, enfim, nos livrar desses caminhos e vias para criar novos. É o que compreendemos ser o *apodrecimento dos compostos* sugeridos por Morelli.

A voz, também fragmentada do capítulo 73, parece se angustiar com a possibilidade dupla que se abre após a tentativa de desconstruir as vias de acesso representadas pelo circuito cego do sangue:

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de

conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? [...] (CORTÁZAR, 2008, p. 358, cap. 73).

As vias de acesso anteriormente apresentadas como a “ventana” e o “circuito ciego” aparentam-se ao que aparece, nesse trecho, como “la costumbre” (o hábito), e a seu lado estão as “máquinas de conformismos” e as “ecuaciones infalibles”, como marcas de época. As últimas apontam para a ironia com que o romance vai tratar as tentativas de dominação da realidade: sendo infalível, a equação valeria como palavra final e transcende as limitações de tempo e objetivos específicos. Seria, em última instância, um cessar da pergunta, equiparado, portanto, à epifania, pois extingue a possibilidade da dúvida sobre o passado e sobre o futuro, na medida em que prevê os fenômenos. Por afastar-se em tal medida da dúvida, a tentativa de domínio da realidade engendra a possibilidade de reintegração do homem com o âmbito divino.

Não será sem a medida necessária de ironia que encaramos agora a própria definição de homem esboçada no trecho retirado do capítulo 147, a qual, junto à impessoalidade observada no plano verbal, recai na tentativa de abarcar a totalidade de homens existentes e ainda por existir. Com isso, o texto literário simula a objetividade, característica fundamental do Realismo e Naturalismo, além de ligar-se à pretensão científica e filosófica, sobretudo do século XIX.

No capítulo 99, uma das mais extensas discussões empreendidas pelo *Clube da Serpente* acerca da obra de Morelli, Horácio Oliveira declara que desde a década de 50 vivemos em plena realidade tecnológica, embora com a seguinte ressalva: “[...]esta realidad tecnológica que aceptan hoy los hombres de ciencia [...], este mundo de cortisona, rayos gama [...], tienen tan poco que ver con la realidad como el mundo del *Roman de la Rose*” (CORTÁZAR, 2008, p. 406, cap.99). O personagem admirador de Morelli constrói seu pensamento suspendendo a hierarquização entre as descrições tecnológica e literária da realidade, que não mais podem se pregar à realidade a ponto de se passar por ela.

A ironia empregada a um só tempo evidencia a afirmação de que “corremos ao engano”, e é o antídoto contra o engano que revela. Logo, é uma nova veia aberta pelo romance de Cortázar, é a maneira como responde à problemática da realidade tecnológica, opondo-se pela via literária. Porém, quando aparece a possibilidade de se “encontrar el otro lado de la costumbre”, essa via alternativa já vem infectada não apenas pela dúvida a respeito de seu valor (“[...]o si más vale[...]”), mas pela dúvida de que o próprio procedimento de passagem para o outro lado seja literatura.

Entretanto, o que vem a ser *literatura* nesse contexto? Se considerarmos que o capítulo 73 é o primeiro para o leitor que abdique de ler na forma corrente é muito possível que o sentido de *literatura* seja inicialmente compreendido como pejorativo, ou como uma frustração da esperança de uma resposta mais direta e objetiva à pergunta, tal qual as equações infalíveis. Isso fica mais claro quando retomamos o ranço deixado pelo controle exercido sobre as obras de ficção durante o desenrolar da modernidade. A existência de um romance como *Rayuela*, junto a sua força revolucionária, é um indicador de que a colonização da literatura persiste e de maneira perigosamente silenciosa. No mesmo capítulo 73, o leitor encontraria a afirmação que originou o presente trabalho:

[...]Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, psicultura, todas las turas de este mundo [...](CORTÁZAR, 2008, p. 358, cap. 73)

O possessivo “nuestra” não aponta, dentro do texto literário, para nenhum elemento específico, o que nos leva, numa primeira instância, a ligá-lo à totalidade de entes possíveis a se auto-designarem em primeira pessoa dentro de uma língua, digamos, provisoriamente, à totalidade de seres humanos. Mesmo porque, o próprio desdobramento da concepção de literatura desenhada pelo romance nos impele a ligá-la à promoção da dúvida, quando, por exemplo, impõe a escolha de um caminho de leitura a seguir. Além disso, ao viabilizar a dúvida a respeito da legitimidade da descrição técnico-científica, enquanto discurso hegemônico sobre a realidade, a literatura de Morelli se aproxima da tragédia quando aponta a parcialidade da verdade unívoca do mito.

O estudo da tragédia, portanto, estabeleceu-se como uma busca de delimitação do “nós” subentendido em “nuestra verdad”, de tal maneira que pretendemos menos apontar sua ligação com o homem e o contexto restritos à época de surgimento, na Atenas do século IV a.C., do que das consequências de seu advento para o desenrolar do pensamento ocidental. Três vias se abriram para a construção de pontes entre a tragédia e o pensamento ocidental: primeiro, a partir do espaço fundamental ocupado entre autores como Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Heidegger, além de Schelling e seus companheiros do Idealismo alemão, ou seja, uma parcela de autores ainda muito recentes e importantes para o pensamento ocidental contemporâneo; segundo, por conta de estabelecer o irreconciliável choque de contrários como condição humana; terceiro, pelo fato de se privar a estender a luz a todo o campo delimitado pela *alétheia*, visto que havia um fluxo entre os pólos da memória e do esquecimento, sustentado pela inteireza do mito, e desvelado pela tragédia (COSTA LIMA, 2003, p. 34). Detivemo-nos mais nos dois últimos pontos por parecerem mais apropriados à centralidade ocupada pelo produto mimético e literário em nosso trabalho, além de o desenvolvimento da primeira via demandar um tempo e trabalho inviáveis ao nosso objetivo.

No entanto, não pudemos deixar de notar a centralidade de Martin Heidegger na retomada de uma discussão contemporânea sobre a verdade, compreendida como um acontecimento promovido pela obra de arte, tese defendida no já citado *A origem da obra de arte*. O risco assumido de entrar em terras estranhas se fez necessário ao observarmos a tentativa de doar à palavra “verdade” seu brilho, ressaltando que o próprio da arte é manter-se no desvelo (possível tradução para verdade), isto é, põe em obra a verdade ao desvelar o sendo como sendo, assim como o romance de Cortázar desvela a descrição tecnológica como uma descrição. Adentrar no campo da filosofia é entrar em terras estranhas pelo fato de nossa formação e indagação partirem da literatura.

O caráter histórico singular desvelado se dá pelo fato de o ente ser um em vez de todos os outros, logo não se pode tomá-lo como a totalidade dos possíveis entes, em última instância, não se deve tomar o ser como um ente. Em *Ser e Tempo*, Heidegger contempla essa questão a partir do questionamento do ente que possui em sua determinação uma relação privilegiada com o ser: a presença.

Apesar de entrevermos um caminho fértil de aproximação entre a *analítica da presença* e a questão da pergunta e da dúvida observada em *Rayuela* e na tragédia, limitamo-nos em ressaltar a necessidade de transformar a maneira como a ontologia ocidental se pergunta sobre o ser, partindo do ente em direção ao ser e não do ser ao ente. O problema do esquecimento do ser se dá pelo fato de querer dar-lhe a aparência de ente, com isso, tentou-se extrair dos entes já existentes as características do ser, reduzindo e elevando a sistema a redução dos elementos comuns entre os entes levados em conta na pesquisa científica. A obra de arte, ao contrário, possui a característica de não se fechar no puro velamento de uma coisa ou fenômeno dentro de uma explicação correta, ou fórmula derradeira, qual equação infalível. A verdade, no entanto, estaria distante desse fazer científico na medida em que mantém velados os fundamentos da compreensão de ser empregados ao tomar entes determinados como objetos da análise empreendida pelo sujeito. Aliás, a própria noção de sujeito e objeto é identificada, pelo filósofo, como derivada de uma interpretação errônea das palavras correspondentes no universo grego. No caso do romance de Cortázar, o autor não se apresenta inteiramente como o sujeito produtor do romance (o objeto), na medida em que o interlocutor é evidenciado como participante da emissão desde quando escolhe um caminho de leitura. Sem considerar os momentos em que expressamente refuta as noções de sujeito e objeto, o romance desvela a estrutura linear peculiar às *línguas flexionais*, desfazendo o processo de internalização, naturalização e apagamento da contribuição das línguas na construção da realidade.

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger demonstra como por meio da obra de arte chegamos ao ser dos entes, assim como em *Ser e Tempo* a *presença* ocupa um lugar privilegiado para a questão do ser. Ao pensar o sapato da camponesa do quadro de

Van Gogh, Heidegger desenvolve o processo de desvelo do utensílio sapato, em seu caráter de serventia e de produto. A literatura de Morelli e a *Rayuela* se caracterizam como modos de desvelo, entre outras coisas, porque se propõem a pôr em jogo a linearidade do romance, tanto no sentido de ler da esquerda para a direita e de cima para baixo, quanto no da linearidade da comunicação, isto é, de que existe um emissor transmitindo uma mensagem ao interlocutor. Morelli intenta

[...]Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un 'mensaje' (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivências, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas [...](CORTÁZAR, 2008, p. 368, cap. 79).

O distanciamento em relação aos deuses se dá simultaneamente com a aproximação do âmbito humano junto à verdade mais propriamente sua. A *mímesis trágica*, ao mesmo tempo que revela, funda uma compreensão de homem ao delimitar sua condição dentro da obra poética; de maneira similar, o romance em questão estabelece procedimentos com vistas a delimitar sobretudo a relação inconsciente do homem com a linguagem, senão com o próprio ser, e, com isso, possibilita a criação de uma nova visão de si, ou, mais modestamente, uma atenuação das pretensões de dominação da realidade que apresentaram frutos tais como as grandes guerras do século XX e a bomba atômica. Dessa maneira, a verdade pode ser compreendida como invenção, literatura, ou, ousaríamos, como *mímesis* na medida em que não retratam a realidade, mas deixam vir à vigência o que ainda não houve. Não retratam o esquecido mas lhe concedem realidade e assim o dispõem a ser pensado e quiçá superado se o elemento esquecido for danoso ao homem. É o caso da dominação de outros campos do saber sobre a verdade, afastando-a do homem a tal ponto que mal se enxerga seu pertencimento mútuo materializado na linguagem.

Capítulo I - Verdade e *Mímesis*: o falseamento da linguagem

Alétheia (traduzida comumente como “verdade”) é composta pelo prefixo de negação “a” e do radical “léth-” que remete a Léthe, deusa do esquecimento. Dessa maneira, o poeta era incumbido de livrar do esquecimento os feitos dos guerreiros (Cf. COSTA LIMA, 2006, p.16), daí a importância da memória. Evocando, pois, a deusa da memória (*Mnemosýne*), o poeta tem acesso ao “outro mundo”. “[...]Com efeito, a palavra cantada por um poeta dotado de um dom de vidência, é uma palavra eficaz; por sua virtude própria, ela institui um mundo simbólico-religioso que é o próprio real [...]” (DETIENE, 1973, apud COSTA LIMA, 2003, p. 32). Ou seja, a palavra pronunciada pelo poeta arcaico era tomada como parte da própria *physis*. Na medida em que não havia quem se opusesse a ela, a palavra proferida pelo poeta calcava sua eficácia na sustentação e correspondência com o poder estabelecido na Grécia micênica (de 1600 a 1200 a.C.): “[...]Centrado no palácio, o poder era dividido entre um personagem real, que abarcava as funções religiosa, econômica e política e um chefe dos guerreiros. Como um dos ‘mestres da verdade’, a função do poeta era dupla: celebrar os imortais e as explorações dos homens valentes [...]” (COSTA LIMA, 2003, p. 32). Sendo assim, o poeta se estabelecia em função da soberania e dos ideais guerreiros da aristocracia ateniense. Isso endossa a tese defendida por Luiz Costa Lima de não podermos observar ainda uma problematização da *mímesis*, embora vislumbre o rastro do problema no esquecimento inerente à própria verdade.

O lugar privilegiado ocupado pelo poeta e sua relação com a memória está expresso na própria *Ilíada*, registro poético escrito dos referidos tempos remotos: “[...]O total de nomes/ da multidão, nem tendo dez bocas, dez línguas,/ voz inquebrável, peito brônzeo, eu saberia/ dizer, se as Musas, filhas de Zeus porta-escudo,/ olímpicas não derem à memória ajuda,/ renomeando-me os nomes [...]” (HOMERO, 2010, p. 95). O poeta, portanto, admitindo a finitude de sua memória, que é um saber, tem a legitimidade calcada nas Musas.

O papel fundamental da memória é atestado também por Marcel Detienne em seu texto “Pela boca e pelo ouvido”:

[...]Quando Platão, no começo do século IV, em *A República*, incrimina a poesia em geral e Homero, investe não contra uma obra fixada num livro ou um texto escrito para filólogos, mas contra o fundador de uma *Paidéia*, de um sistema cultural mais ou menos concebido como uma enciclopédia do saber coletivo, transmitido pela boca e pelo ouvido, executado musicalmente e memorizado com a ajuda de fórmulas ritmadas. [...] A “mitologia” de Homero, evocada nas *Leis* exerce um efeito encantatório com suas palavras e seus ritmos; suas ficções recitadas, cheias de encanto e sedução, produzem uma vertigem auditiva; elas se insinuam, escorrem pelos ouvidos, “cântaros” que vertem na alma “harmonias suaves e delicadas” [...] (DETIENNE, 1998, p. 48).

Sem dúvida, é com grande esforço que imaginamos um mundo em que a poesia era o discurso dominante, esforço proporcional ao cuidado exigido pela sedução da matéria tanto em se reduzir a conceitos descaradamente anacrônicos como pela possível exaltação fomentada pela distância temporal. Como guardião do *logos*, o poeta não pode ser confundido com a figura de mesmo nome que emerge na modernidade, calcado no autocentramento do sujeito e efetivado com a descoberta da imprensa. Antes mesmo da tradição livresca e o contato individualizado com textos literários, antes da separação entre a música e a poesia, o poeta era quem fundava um mundo, ao mesmo tempo que louvava construía a imagem de seu povo e servia como mantenedor de sua identidade. Os versos de Homero eram utilizados para educar e transmitir os mais altos valores helênicos. Detienne, em *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*, no mesmo sentido, aponta que a compreensão de memória na Grécia arcaica não pode ser desvinculada do fato de entre os séculos XII e IX a. C., a civilização grega desconhecer a escrita (ver DETIENNE, 1988, p. 16). Daí o peso diverso que a memória possuía: era o veículo maior de transmissão de saberes, e não apenas isso. Somente no séc. VIII os gregos descobrem o alfabeto siro-fenício, embora isso não tenha alterado drasticamente a tradição oral imperante em Atenas, inclusive nos séculos que se seguiram. De tal modo que, não por acaso, quem mais se beneficiou da descoberta foram os escritores de medicina e, posteriormente, a filosofia, com Platão e Aristóteles.

Luiz Costa Lima aponta a face positiva do esquecimento (*Léthe*), constitutivo da *Alétheia*, no fato de abrandar o infortúnio, de abrandar as desgraças que outrora assolaram um povo ou um homem. Mas para onde *Léthe* levaria aquilo que foi esquecido? Ou, antes, quais eram os infortúnios a serem esquecidos? Ora, se é habitante das sombras, se a *physis* não o trouxe à luz pela boca do poeta, é forçoso dizer que seus traços, no mínimo, não são muito bem definidos. Sendo assim, ao lembrar de uns esquecia dos outros que, enquanto matéria dispersa, seriam lembrados pelo posterior advento da tragédia. Portanto, entre os pólos da verdade e do esquecimento existia uma zona de confluência e passagem, já identificada por Hesíodo. A palavra eficaz atribuída aos deuses e se identificava com o próprio lugar de onde partia: o tripé composto pelo poeta, pelo rei-sacerdote e pelo adivinho e possuía as propriedades de enganar e persuadir, como evidenciaremos ao tratar de *Édipo Rei*. Entretanto, ao se fundar na lógica dos contrários, o mito impossibilitava a diferenciação discursiva que, por sua vez, viabilizaria um questionamento sobre o caráter unívoco do *logos*, compreendido como “o lugar de onde fala”.

Embora a duplicidade da verdade já constitua um suporte intelectual para os questionamentos colocados no interior da tragédia, sobretudo a respeito da dúvida diante da voz dos deuses, não há, no período arcaico, matéria para preencher tal suporte. Isso pode ser observado pelo fato de o mito, cantado pelo poeta, inteiriço no período arcaico em que a epopéia é vigente, abarcar a ambiguidade da própria verdade. Apenas posteriormente, quando há a democratização do sistema político grego, a dúvida a respeito da eficácia da palavra poética tomará corpo mais definido.

[...]Ao lado de seu serviço institucional, o poeta tinha de explicar o desacerto notado no campo dos homens. Explicar a diferença de seus destinos em função da bondade ou da grosseria dos agentes seria conceder ao humano uma autonomia que tornava os deuses dispensáveis. Doutro lado, explicar a fortuna ou desastre em termos de mandato divino seria, ao invés, eliminar a autonomia do agente [...](COSTA LIMA, 2003, p. 35).

A glória, ou sucesso do homem na Grécia micênica, mais especificamente, a glória do guerreiro era dividida em dois valores fundamentais *Kléos* e *Kudos*. Esta é a glória que descende da graça divina: “[...]Os deuses concedem-na a alguns e negam-na a outros

[...]; o primeiro é a glória que ascende: “[...]é a glória que passa de boca em boca, de geração em geração [...]” (DETIENNE, 1988, p. 19). Por isso, o guerreiro não é puramente agente, tampouco paciente, mas antes, se instala nessa relação ambígua e tenta estabelecer sua glória dentro do que lhe cabe, ou seja, deve se fazer cantável pelos poetas. Detienne conclui: “[...]definitivamente, um homem vale o mesmo que seu logos [...]” (DETIENNE, 1988, p. 19). Ao integrar-se no *logos* o guerreiro era eternizado e resguardados seus feitos na memória do povo ateniense.

A estreita ligação entre *Alétheia* e a linguagem é atestada, além do já dito, pela falta de diferença vigente na época entre “lembrar-se” e “mencionar”, ambos os sentidos se encontram no verbo *Mimnéisko* (DETIENNE, 1988, p. 80). Sendo assim, o ato de descobrir, ou de *desesquecer*, operado pelo poeta, inclui, necessariamente, o ato de “mencionar”.

É quando há a democratização do sistema político ateniense que a palavra proferida pelos deuses entrou em debate a céu aberto. Em tal conjuntura, a tragédia surge instaurando não apenas a pergunta sobre a veracidade dos deuses, mas sobre a própria duplicidade da verdade. As discussões encenadas em *Édipo Rei* apontam antes para a relação e para as consequências das palavras trazidas do oráculo e proferidas pelo velho, adivinho e cego Tirésias.

Não se pode deixar de observar em *Édipo Rei* os antecedentes da aparição do adivinho, sobretudo no que diz respeito a Édipo, rei de Tebas – cidade assolada por um mal de origem inicialmente desconhecida tanto dos personagens da tragédia quanto de nós, leitores/ espectadores. Dessa maneira, a informação trazida por Creonte – cunhado de Édipo, mandado a Delfos para saber dos deuses o motivo de tanta desgraça – faz com que o rei mande chamar o velho Tirésias para aclarar a exortação de Apolo: “[...]de limpar a imundície que corrompe este país, e não deixá-la crescer até que se torne inextirpável [...]” (SÓFOCLES, 2011, p. 10).

O anseio de Édipo tanto ao enviar Creonte quanto ao chamar o adivinho remete a um sentido mantenedor do mito, qual seja, a confiança na palavra dos deuses e em todo o caminho percorrido por tal palavra até chegar a seus ouvidos. Entretanto a harmonia é quebrada imediatamente quando, ao ser apontado como o portador da imundície, o rei lança palavras de injúria e desconfiança tanto ao adivinho quanto a Creonte: “[...]quem inventou essa história, Creonte ou tu? [...]” e completa, “[...]o leal Creonte [...] busca hoje sorratamente enganar-me, expulsar-me daqui, e para tanto subornou esse falso profeta [...]” (SÓFOCLES, 2010, p. 26).

Na intriga acima fica exposta a ferida, ou ainda, a *dobra da palavra* não mais eficaz, para usar termos do próprio Costa Lima, que faz confrontar os âmbitos do divino e do humano, da velha e da nova ordem fundada pela democracia ateniense (ver COSTA LIMA, 2003, p. 40). Édipo não se volta contra os deuses, mas contra os portadores da palavra divina, pois sabe serem falsas as acusações proferidas contra ele. Embora seja revelado a Édipo e a nós que seu saber é também um não saber, o importante é o fato de ser estabelecido um campo de dúvida, e exposta a tensão entre as faces da verdade. Édipo sabe consigo não ser verdade o fato de ter cometido crime tão horrendo contra Laio, e Tirésias, por sua vez, sabe ser Édipo o assassino.

Jean-Pierre Vernant, em seu estudo “Tensões e ambigüidades na tragédia grega”, destaca elementos inerentes à tragédia grega que são fundamentais para caminharmos em nossa análise: “[...]As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito[...]” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 19). Com isso, podemos então afirmar com mais segurança que não há comunicação entre Édipo e Tirésias, seus saberes (esboçados no parágrafo anterior) partem de registros de realidade diferentes. Ou seja, o conjunto de experiências, de significados e de representações possui pressupostos e pré-conceitos que, na cena trágica, se opõem.

O desfecho do conflito trágico em *Édipo Rei* vai coroar o saber de Tirésias. Afora isso, há de se observar a inclusão de uma dimensão até então silenciada pela visão totalizante do mito. Se a ambiguidade inerente à palavra e à verdade (*alétheia*) cantada pelo poeta arcaico era inviabilizada pela inexistência de diferenciação do discurso, na tragédia, a mesma ambiguidade, encarnada no herói trágico, dilacera e faz ver a sombra, ou o esquecimento, inerente à verdade. Dessa maneira, é por não saber quem era Laio que Édipo o mata, pois tentava fugir do que ouvira em Delfos a respeito de seu destino – que mataria seu pai e desposaria sua mãe. Isto é, a palavra dos deuses *esqueceu* de iluminar a verdadeira origem de Édipo (ser filho de Laio), enganando e persuadindo o personagem a cumprir a desgraça anunciada pelos oráculos. A eficácia dos deuses se dá a partir da própria potência da verdade, que, ao contrário de como será compreendida com o advento da racionalidade (entre os séculos V e IV a.C.), não é a adequação ao mundo das Idéias (Platão), tampouco às leis descobertas pela análise da realidade (Aristóteles), mas traz o gérmen da própria realização, na medida em que engana e persuade.

A peça de Sófocles contrapõe os saberes unilaterais na medida em que gradativamente revela a verdadeira origem de Édipo. Isso é o que viabiliza sua própria condenação, pois suas imprecisões proferidas em praça pública datam de quando ainda não conhecia sua origem e a proveniência dos atos que o levaram ao trono de Tebas, o que coloca o leitor/ espectador momentaneamente em uma posição parelha à do personagem. Tal parcialidade inerente à palavra encarnada no herói trágico é identificada por Vernant como a “ironia trágica”, é quando “[...]uma palavra se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não conhecer [...]” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 20).

No caso específico de *Édipo Rei*, vemos o próprio Édipo suspeitar do caráter duplo de suas palavras ao interrogar Jocasta: “Infeliz! Sem suspeitar, temo ter lançado contra mim mesmo, há pouco estranhas maldições [...]” (SÓFOCLES, 2011, p. 46). O sentido ignorado por Édipo é o de que ele mesmo é o assassino e a imundície causadora da aflição de Tebas. Seguindo para o final da peça, depois de toda a verdade já ter sido

revelada, reflete sobre sua vida: “[...]Ó duplo caminho! vale oculto! bosque de carvalhos! *ó estreita encruzilhada onde se juntam duas estradas* [...]” (SÓFOCLES, 2011, p. 85, grifo nosso). A vida do herói, portanto, encarna a duplicidade inerente à palavra empregada no seio da tragédia.

Cabe destacar ainda o fato de que a última oração do excerto acima – “*ó estreita encruzilhada onde se juntam duas estradas*” – concentra em si uma ambiguidade na esteira do que vislumbramos até o presente momento da análise. Isso porque a encruzilhada pode conotar o momento histórico dentro do desenrolar da vida de Édipo quando sua vida dupla se torna uma: filho tanto de Laio quanto de Pólipo, é tanto o salvador quanto o motivo da desgraça de Tebas; ou pode estar se referindo à encruzilhada em que se juntavam os caminhos de Delfos e Dáulis onde encontrara Laio.

É importante, após a nossa curta reflexão a respeito de *Édipo Rei*, retomar o pensamento de Costa Lima quando afirma: “[...]na tragédia, a ‘sentença’, quando há, é um mero recurso de encerramento do *mythos*, do enredo. Nela, o decisivo não é a afirmação de que uma parte tem sua pretensão sancionada contra a pretensão da contraparte, *mas a reflexão sobre o próprio conflito* [...]” (COSTA LIMA, 2003, p. 45, grifo nosso). Refletir sobre o conflito é necessariamente destituí-lo de sua obviedade, no caso específico de *Édipo Rei*, é não saber, no ato da tragédia, quem está correto. Costa Lima afirma ainda que a *mímesis* trágica vai desvelar o fato de a palavra nunca remeter diretamente à realidade, porque, parece já bem claro, muitas são as “causações” que a envolvem. Daí, portanto, ser importante retomar o estudo da tragédia na contemporaneidade, em que, segundo o próprio Cortázar, há ainda a compreensão referencial da linguagem.

Tal compreensão de linguagem foi viabilizada pelo fato de os romanos terem recebido e traduzido a palavra grega *mímesis* por *imitatio*, materializando o processo de decadência da poesia que se arrastava desde a descoberta da escrita siro-fenícia. Isso porque possibilitou a fixação do modelo a ser imitado, em detrimento das constantes

mutações inerentes à hegemonia dos procedimentos mnemônicos da tradição oral. Entretanto, além de em grego antigo a palavra *archáidzoo* ser mais específica para tal modo de imitação (Cf. BRANDÃO, 2009, p. 55), destaca-se o fato de, entre os gregos, a *mímesis* possuir um sentido dialético entre constância e mudança. Caberia, a essa, ocupar-se do contemporâneo, sempre mutável; e àquela “fixar esta dinâmica no produto” (COSTA LIMA, 2003, p. 27). Ou, de maneira diversa, podemos dizer que a manifestação mimética é mutante porque sempre se apresenta (ou se presenteia) em determinada conjuntura, mas é também constante por, afora as mudanças conjunturais, ainda ser *mímesis*, quer dizer, ainda ser capaz de captar e comunicar o modo de ser da mudança. Portanto, a *mímesis* não é tratada da mesma maneira como os humanistas o fizeram, retomando a tradução latina por *imitatio*.

É sintomática a aparição deste novo gênero, a tragédia, na “[...]passagem do domínio absoluto da aristocracia para o da progressiva democratização das instituições da cidade [Atenas] [...]” (COSTA LIMA, 2003, p. 41). O poeta arcaico, como bem vimos acima, tinha papel institucional de promover a coesão social ao trazer para dentro da explicação do mito o desacerto observado no âmbito humano. Junto à queda da aristocracia há a queda do poeta arcaico como detentor da verdade, da *palavra eficaz*.

Inversamente proporcional ao desprestígio da aristocracia ateniense, sua avidez por louvores aumenta e parece querer compensar sua decadência na busca cada vez maior pela restituição da função de outrora: “[...]isso é feito cada vez mais com tanto esplendor, que tais valores começam a parecer antiquados e, na cidade grega, deixa de haver lugar para esse tipo de palavra mágico-religiosa, na medida em que este sistema de valores é condenado pela democracia clássica [...]” (DETIENNE, 1988, p. 22). O declínio da posição litúrgica do poeta, portanto, coincide com o desaparecimento da função de soberania na cidade grega.

Em face da situação de dobra da palavra, podemos aqui retomar, é que surge também a história, com Heródoto e Tucídides, e as reflexões da filosofia, sobretudo com Platão e Aristóteles. De qualquer maneira, nosso intento, antes de ser mero produtor de linhas

históricas, é apontar o gradativo deslocamento do lugar da verdade. Se, como afirma Vernant, a *mímesis* trágica se alimenta dos valores ambíguos a partir dos quais o homem tem que orientar suas ações (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 3), a filosofia e a história, em contrapartida, terão como horizonte eliminar as ambiguidades da *alétheia*. É nessa conjuntura que a linguagem surge como ponto de debate e assim possibilita a diferenciação dos procedimentos e objetivos dos discursos da poesia, da filosofia e da história.

A filosofia, com Platão, tentará conter as potencialidades enganadoras e dissimuladoras inerentes à palavra e à verdade ao tentar extinguir-lhes as sombras, compreendendo a luz como correlata do conhecimento. Logo, esse último é enturvado pelo não conhecimento das formas eternas e imutáveis habitantes do mundo das ideias. Sendo assim, é natural a condenação da poesia por explorar tais potências, assim como a expulsão do poeta de sua república, sobretudo ao notar a função ocupada na transmissão e ensino da cultura helênica, como dissemos acima (ver também COSTA LIMA, 2003, p. 55). Aristóteles, por sua vez, em oposição a Platão, lançará seu olhar a partir de uma compreensão prévia da natureza concreta, daí Costa Lima poder afirmar que em Aristóteles “[...]a *mimesis* partilha das leis que governam a *physis* [...]” (LIMA, 2003, p. 55). Em ambos os casos há uma concepção prévia da verdade que não parte mais da poesia.

Aristóteles, ao se ocupar da *mímesis* trágica, declara: “[...]A diferença está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido. Consequentemente, a poesia é mais filosófica e mais séria do que a história, pois a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular [...]” (ARISTÓTELES, 2011, p. 55). O poeta trágico, cuja função é antes de qualquer outra imitar as ações, alcança desta maneira o universal, enquanto ao historiador, restrito ao que realmente aconteceu, caberia narrar as ações contingentes atribuídas a homens particulares. A filosofia se alia a partir de então à poesia em sua ênfase no universal.

É necessário bastante cuidado ao analisar o trecho acima retirado da *Poética* para que não se confunda a visão aristotélica com aquela compreensão dialética da *mímesis* esboçada acima. Em Aristóteles, a valorização das ações é tão grande que chega a afirmar ser possível uma tragédia feita apenas de ações, sem caracteres particulares. Isso encontra concordância com a maneira como o lugar do poeta é avaliado, ou seja, da *mímesis* trágica, importa de fato apenas sua face filosófica e, por isso, seu lado universal, imutável. O produto mimético é mais uma vez subjugado ao olhar do filósofo.

O ideal de universalidade, no entanto, continuou a assombrar a literatura, visto que, já se instalara com graves consequências para a emergência da subjetividade em fins de século XII. Submetida a “princípios naturais”, a subjetividade já se via prisioneira da razão, pois esta, enquanto mediadora, é a via de acesso à natureza e veicula consigo o intuito de universalidade: “[...]A razão descobria o mundo como uma harmonia de peças[...]” (COSTA LIMA, 2007, p. 83). A poesia não fugiria desse padrão.

A razão se instala, aos poucos, como mediadora desde a baixa Idade Média, na proporção em que a cosmologia cristã perde sua força, por conta, principalmente, de sua estrutura rígida onde não cabia mais que uma explicação para os fenômenos. Sendo assim, os fatos deveriam ser referidos a partir de seus sinais inequívocos, garantidos pela presença de Deus. Por conseguinte, Costa Lima observa os desdobramentos da rigidez dessa visão de mundo na estrutura jurídica da época, na qual não cabia julgar as intenções dos infratores, senão aguardar a manifestação da verdade divina nos destinos dos homens (COSTA LIMA, 2007, p. 27). Entretanto, com a crise gerada pelos conflitos entre os defensores do Estado centralizado e a nobreza feudal, agregar-se-ão novos métodos aos processos jurídicos, tais como o uso da perícia criminal. De maneira similar ao ocorrido com o enfraquecimento da aristocracia ateniense, a feudal estava sendo destituída do lugar de detentora da verdade em prol dos novos valores: o critério sanguíneo, assim como a evidência externa dos sinais divinos são contrastados pela *mudança* representada pela ascensão da burguesia. Com isso, há uma concentração em torno do indivíduo, materializada com a aparição do Purgatório, a partir de 1170, enquanto instância de análise de suas intenções,

possibilitando ainda a intervenção de seus amigos junto à esfera eclesiástica: “[...]A geografia celeste enriquece-se de um novo lugar, lugar de passagem, em que o tempo de permanência dependerá do exame particularizado de cada caso e da interferência das preces pessoalizadas [...]” (COSTA LIMA, 2007, p. 30).

As circunstâncias históricas que envolvem o indivíduo, negligenciadas pelos medievais, passam a se evidenciar com a crise das mentalidades e afetam a produção e recepção da poesia. O “eu” da lírica medieval aparecia como uma forma vazia, pois não possuía uma experiência pessoal que possibilitasse seu preenchimento, isto é, não se confunde com aquele que enuncia o texto em público, servindo apenas como mecanismo de exposição de uma situação impessoal. Entretanto, essa situação será modificada por fatores tais como a invasão das circunstâncias no canto cortês, durante o século XV, e a aparição da imprensa, que possibilitou o contato individualizado com as obras além de romper com o esoterismo da cultura manuscrita (ver COSTA LIMA, 2007, p. 32). Com isso, ao contrário do que ocorrera com a descoberta da escrita entre os gregos, a tradição oral foi afetada e enfraquecidas as ligações da poesia com o canto e com a memória. Com sua multiplicação e barateamento, os livros começam a invadir os lares sem haver um mediador, o que abre a possibilidade de interpretações várias ao que é lido, concentrando-se a ênfase em torno do indivíduo. Daí a necessidade de se estabelecer um padrão que garantisse a validade dos escritos. Sendo assim, o receio se instala em relação à poesia quando dos riscos que oferece à subjetividade:

[...]Ela [a subjetividade] pode ser empregada a desserviço da verdade – porque aquele [o poeta] a sacrifica ao canto – ou dar ensejo ao choque de opiniões ou, enfim, estar subordinada à verdade, condições só satisfeita quando canalizada em favor da *razão*, praticada pelos que sabem examinar e ordenar “o que os antigos notaram por escrito” [...](COSTA LIMA, 2007, p. 35).

É nesse contexto que ressurge a figura do historiador, com Fernão Lopes, o qual garante a objetividade do seu olhar por meio da análise dos documentos escritos, confrontando fontes segundo a razão, e, por conseguinte, afastando-se das vãs opiniões e do canto. A verdade migra para esse novo campo de saber e é a partir dele, considerando o contexto de multiplicação de livros e escritos diversos, que surge a

necessidade de classificar a poesia; como consequência, implicitamente, assume sua potência transgressora. Receio este próximo ao de Platão quando expulsa o poeta de sua república.

Assumir a falsidade inerente à ficção e à poesia, junto à tentativa de domar a insubmissa subjetividade são as duas principais frentes encontradas por Costa Lima para isolar o imaginário em um obscuro esquecimento. A partir de então, podemos lembrar o perigo de acreditar em uma expressão de subjetividade livre, pois, se a subjetividade está a tal ponto dominada por um sistema de regras calcadas no princípio da semelhança, se nomeamos essa rede como *natureza*, é sinal de que a dominação foi eficaz. Entretanto, “[...]este laborioso edifício, fundado no princípio da semelhança, ativado pelo exercício da razão, visando ao estabelecimento de uma legislação universal e intemporal, começa a ser minado ainda em finais do século XVII [...]” (COSTA LIMA, 2007, p. 85). Embora ainda não tenha sido completamente destruído.

Contra a *ratio* universalizante, Locke defendia que o pensamento é um derivado das sensações, uma fase posterior; enquanto Leibniz expunha a teoria das mônadas, compreendidas como uma “[...]substância simples, indivisível, irreduzível a si mesma [...]” (COSTA LIMA, 2007, p. 86). Em ambos os casos a concentração em torno da subjetividade individualizada ameaçava a manutenção da harmonia procurada entre homem, natureza e Deus, sobretudo por instalar a possibilidade de o indivíduo não apenas conhecer o universal, mas reconhecê-lo em si. Partes reconhecidas como imagem e semelhança do universal. Com isso, o âmbito divino é internalizado e a natureza outrora mediadora do encontro entre homem e Deus se torna “deserta e hostil”. Costa Lima ressalta que a apreensão da natureza era estabelecida pela semelhança entre a beleza e a verdade, todo esse procedimento compreendido, à época clássica, como *imitatio*.

É por meio do resgate desse último termo, segundo Costa Lima, que ocorre a conciliação entre a frente religiosa e a humanista, na medida em que a segunda insistia em reclamar um lugar para o poético. Isso porque a retomada da *imitatio* impunha a

inferioridade dos produtos poéticos em relação à verdade religiosa ao mesmo tempo que respondia ao anseio humanista de aproximação ao mundo antigo, reconhecendo na distância o fator neutralizador da oposição que nutria com o mundo religioso cristão. Isto é, desde Dante, Petrarca entre outros, a poesia é reconhecida como uma forma de servir e conhecer o divino por meio da analogia. Agindo dessa maneira, os antigos abordaram o mistério divino, com as ferramentas que possuíam, disfarçando a verdade para a qual não estavam preparados. Portanto, o produto da *imitatio* deveria estar de acordo com essa verdade, deveria ser-lhe semelhante, garantindo a verossimilhança. Todo o esforço do poeta consistia em ornar sua produção de modo a aparar as arestas que fugiam do esperado, com o que se opunha à imprevisibilidade do imaginário.

No entanto, desde o final do séculos XVII e durante o século XVIII, a crise da época clássica parecerá cada vez mais evidente e a ficção aparecerá como um possível catalisador capaz de promover formulações de mundo diferentes das adotadas pelo poder político e religioso. Dessa maneira, “[...]em última análise, o controle da ficção visava ao controle da subjetividade [...]” (LIMA, 2007, p. 87).

Costa Lima destaca que as consequências da crise da mentalidade clássica, no que se restringe à expressão e reflexão literárias, foram imediatas, gerando uma produção voltada para a expressão dos sentimentos e para a categoria do gosto, respectivamente (ver COSTA LIMA, 2007, p. 89). A crítica de Diderot à *maneira* junto à *imitatio*, numa via similar, corre na direção de desautorizar os moldes sobrepostos à natureza, pois “[...]já não se cria em um modelo intemporal de realidade, cuja absorção pelo artista individual eliminasse de sua expressão tudo o que se chocasse com a semelhança do belo com o verdadeiro [...]” (COSTA LIMA, 2007, p. 90). Em contrapartida, houve o louvor da “observação ao vivo”, do gosto, aprendido pelo hábito em reconhecer a manifestação do gênio. Se, por ora, parece se aproximar do romantismo, a dificuldade de operar com o conceito de gênio fez Diderot decair no realismo quando acredita na comunicação entre o gênio e o leitor de modo que este reconheça as experiências daquele como pertencente a ambos.

A tensão entre as orientações romântica e realista formula variáveis cujo tratamento se torna premente na teoria pós-clássica da arte. Em palavras diretas: a noção de gênio buscava particularizar as condições para o ser criador; a de realismo, as condições para a circulação da obra criadora. [...] Em termos menos grosseiros, os traços romântico e realista se antecipam em Diderot porque ele pressente a necessidade de uma nova teorização da arte levar em conta as questões de (a) a especificidade da obra e (b) a sua relação com a realidade, sem a qual não se explicaria o interesse que desperta [...] (LIMA, 2007, p. 94).

A insurreição da arte contra a *mimesis*, à época romântica, deu-se justamente por conta de sua compreensão estreita e idealizada, materializada na tradução por *imitatio* (ver LIMA, 2007, p. 95). Em contrapartida, houve o louvor da imaginação, que, mesmo sem saber, contribuiu para o silencioso veto à ficção, pois seu conceito se manteve opaco e velada sua conseqüente compreensão de realidade. Tal sistema pressupunha a monarquia unificada com uma religião que estabelecia uma verdade, fora disso, haveria a contraposição de realidades irreconciliáveis entre si e tornaria inviável o reconhecimento do gênio pelos leitores.

A *imitatio* surge, no humanismo, como fundamental em uma época de descentramento da visão mágico-religiosa do mundo em que emerge a subjetividade, já que essa deve se submeter ao modelo como uma maneira de controlar a possível selvageria derivada da distância das leis divinas. Nesse ponto, a *imitatio* se apresenta como aliada da razão. Tal crise das mentalidades foi acompanhada do surgimento da reprodução tipográfica ao mesmo tempo que possibilitou a penetração das obras literárias nos cotidianos familiares, sobretudo com obras moralizantes. No mesmo sentido, houve, nos séculos XIV e XV, o deslocamento da lírica para formas rígidas e lacradas da escrita, quando nos séculos XII e XIII ainda se aliava à música e à memória. Um terceiro ponto aparece neste mesmo período, e sem dúvida, é um dos mais importantes para nossa pesquisa: o estabelecimento da verdade ao lado do historiador.

A partir da análise da obra de Fernão Lopes, Luiz Costa Lima aponta a fundamentação do *lugar* ocupado pelo historiador na “transmissão neutra das fontes” (LIMA, 2007, p. 35), abdicando da colocação da sua opinião. Enquanto o poeta “[...]utilizaria sua subjetividade para fascínio e engano, este, o historiador, a neutraliza, para que se torne

mestre da verdade [...]” (LIMA, 2007, p. 35, grifo nosso). A hostilidade dedicada aos poetas desde então se estabelece por não estarem de acordo com a verdade, buscada por meio da *razão*. Com isso, funda-se uma oposição fundamental entre “os que buscam a formosura” e “os que só atendem à voz da razão” (ver LIMA, 2007, p. 37). A razão, aliada da verdade, caracterizava-se como a análise dos documentos.

Gostaríamos de recuar um pouco mais a fim de observar a configuração que toma a ficção já no século XVI e vai, se não inaugurar, como afirma Francisco Rico Manrique, ao menos ter uma organização mais próxima do que chamamos de romance. Referimo-nos especificamente a *Lazarillo de Tormes*, uma obra singular da cultura hispânica. Francisco Rico afirma que em torno desse período havia apenas dois rótulos possíveis para os textos em prosa: “verdade” e “mentira”, de tal maneira que os personagens de Amadis, assim como os pastores da Arcádia entre outros não podiam ser confundidos com pessoas que se pudesse encontrar na rua. A diferença do Lazarillo foi reduzir esse espaço, embora tenha feito de maneira muito específica.

Ao observar que “[...]leer, redactar, imprimir ‘cartas mensajeras’ (según se llamavan) era una pasión universal en los alrededores de 1550 [...]” (MANRIQUE, 1987, p. 4), conseguimos visualizar a instalação de um campo de dúvida, ou de indefinição a respeito da classificação do relato. Cartas cujo conteúdo se ligava diretamente à realidade, recebendo, portanto, o estatuto de verdade. O autor do Lazarillo utilizou-se das expectativas dos leitores e construiu um relato ficcional utilizando um meio comumente utilizado para textos não ficcionais. Além disso, ao contrário dos personagens de ficção encontrados nos poucos livros famosos à época, tais como os de Amadis e Celestina, nenhum se assemelhava tanto ao Lázaro, portanto não se podia simplesmente etiquetá-lo como ficção. Daí Rico poder levantar a hipótese de o leitor ser acometido por uma “supechería”, uma burla, engano ou fraude, carregados de boa carga irônica.

Como era comum, a carta publicada era atribuída a seu autor, no caso, Lázaro de Tormes, e somente após o desenrolar da leitura se apresentará como inverossímil de

acordo com os padrões morais estabelecidos no século XVI, segundo os quais, Rico afirma, ninguém hesitaria em esconder a confissão feita por Lázaro, de que sua mãe havia se amancebado com um escravo negro (ver MANRIQUE, 1987, p. 10). A partir de acontecimentos como esse, se instalava a dúvida e o receio no leitor de que a matéria narrada fosse verdadeira, lançando, com isso, “[...]una ambígua luz entre la verdad y la mentira [...]” (MANRIQUE, 1987, p. 10). Apesar de todo o relato poder ser autêntico de fato não era, ao contrário do que sucedia com os textos como o de Amadis.

Analisando a problemática dos textos de ficção na Espanha do século XVI, Luiz Costa Lima aponta um elemento que caminha junto ao maniqueísmo dos primeiros leitores do Lazarillo. A preocupação em torno dos textos ficcionais se apoiava, desde a baixa Idade Média, na razão, seja com a defesa da verdade histórica seja por meio do estabelecimento da moral cristã, de tal maneira que o ficcional era admitido desde que fosse domesticado. Os textos em questão ainda não pertenciam ao advento da ficção romanesca, hipoteticamente iniciado com o Lazarillo, senão aos próprios feitos dos “Amadises e dos Lancelotes” (COSTA LIMA, 2007, p. 253). É claro que não era muito difícil, para um espanhol do século XVI, admitir que tais personagens não tivessem existido na realidade, pelo menos àqueles que, ao contrário de Bernal Diaz del Castillo, não houvessem participado de um processo de conquista como o do México.

[...]A inesperada riqueza que surpreendem, as edificações sobre a água, o caminho (*calzada*) que conduzia à capital asteca, tudo transtorna suas expectativas de rudes soldados. Os parâmetros se baralham e, se alguma consciência tinham do caráter fabuloso dos feitos dos heróis de cavalaria, ela é no momento abandonada. “As coisas de encantamento que contam no livro de Amadis” se tornam a melhor aproximação ao real inesperado. Em contato com o Novo Mundo, o cotidiano perde a fina película que, na rotina de Espanha, ainda o orientava [...](LIMA, 2007, p. 257).

A preocupação dos moralistas espanhóis, tais como Antônio Guevara e Pedro Mexia, era genuína: a ficção poderia transtornar e transformar o cotidiano, na medida em que se apresentava para os exploradores espanhóis como depósito da incongruência que observavam na própria experiência de exploração. Os contos cavaleirescos eram mais próximos da realidade imediata do que quaisquer concepções de verdade calcadas no saber histórico, ou estritamente na moral cristã. Tal experiência extremada serve para

demonstrar, em termos mais expressivos, a potência das obras de ficção que cresciam junto à “[...]importância concedida à instância subjetiva e o papel desempenhado pela propagação da imprensa [...]” (COSTA LIMA, 2007, p. 252). A multiplicação dos livros possibilitou o contato individualizado e com isso trouxe a urgência de disciplinar os escritos da mesma maneira como deviam se disciplinar os leitores para que pudessem distinguir entre o que era ou não realidade, entre as aparências e a verdade ou o verdadeiro.

É nesse contexto que aparece o amável Lázaro para fundir a mente de muitos, menos ignorando do que se alimentando do temor diante das obras de ficção, de modo a penetrar nos lares sem se apresentar como pertencente a tal ou qual gênero, mas apenas se insinuando ora para um lado ora para outro. A tensão instala um campo de dúvida que possibilita a burla de um posicionamento prévio, pois até o dado momento os textos ficcionais possuíam marcas inequívocas da ficcionalidade, enquanto diante de *Lazarillo de Tormes*, como demonstra Rico, não as possuía, tais como o estilo, a métrica e a tipografia (ver MANRIQUE, 1987, p. 12). Com isso, temos que o “[...]Lazarillo se pretendía fuera del ámbito de la literatura y quería ocupar un espacio en la realidad, ser un pedazo de la vida real [...]” (MANRIQUE, 1987, p. 12), pois partia da realidade trivial e não dos moldes anteriores de composição da ficção. Dito de outra maneira, o nascimento do romance partia de fora da tradição de textos ficcionais.

Francisco Rico adverte, ainda, que dificilmente se teria secado o cérebro do personagem Alonso Quijano, protagonista do *Don Quijote de la Mancha*, caso houvesse lido o *Lazarillo*, pois averiguaria que uma narração não se torna falsa pelo fato de não ser verdadeira, mas que o ficcional nascente tensionava, mais do que promovia, tal classificação binária.

Pouco depois do aparecimento do *Lazarillo* em terras espanholas, surge o *Quijote*, justamente quando da decadência da publicação de livros de cavalaria, em 1605 (ver COSTA LIMA, 2007, p. 264), fator que, segundo Costa Lima, contribuiu para o sucesso e aceitação do romance. Isso porque aparentemente zombava dessas narrativas

fantasiosas e com isso estaria de acordo com a preocupação dos moralistas espanhóis, assim como com o rechaço da Inquisição em relação às obras nocivas e promovedoras de vícios, tal era a concepção de ficção vigente à época. Entretanto lhes escapava o ponto fundamental aqui a ser destacado: “[...]A loucura de Quixote está em confundir a tematização do perceptual com o mundo do imaginário; em não estabelecer fronteiras entre eles [...]” (COSTA LIMA, 2007, p. 266).

Luiz Costa Lima, contudo, destaca que a crença nos contos de cavalaria não era exclusividade do Quixote, haja vista o diálogo, concernente ao romance, em que o vendeiro compartilha da ilusão quixotesca, com a ressalva de haver uma diferença temporal ignorada pelo cavaleiro. A fixidez do cotidiano, calcada na razão perceptual, atribuída sobretudo a Sacho Pança, conflita com os usos da época dos cavaleiros; portanto, a loucura do Quixote era reduzida a uma impropriedade temporal, isto é, um anacronismo. Esse é outro ponto que corrobora a preocupação dos moralistas espanhóis e dos historiadores diante das obras de ficção.

É interessante notar que Miguel de Cervantes se utiliza de um artifício muito próximo ao do *Lazarillo de Tormes*, visto que em ambos o relato é atribuído a uma pessoa diversa do verdadeiro autor. Se no segundo a carta é atribuída ao personagem Lázaro, no primeiro o relato é atribuído a uma série de cronistas manchegos e escrito pelo historiador arábigo Cide Hamete Benengeli (ver COSTA LIMA, 2007, p. 270), a quem Cervantes dedica atributos tais como o de infiel, assim como pertencente a uma nação de mentirosos (a dos árabes). Ao cingir seu texto dessa “capa legitimante”, Cervantes “[...]lhe concedia uma certa segurança contra os rigores humanistas e autoridades religiosas e lhe permitia liberar o espaço do ficcional como um território isento da verdade normativa [...]” (COSTA LIMA, 2007, p. 271). Isso porque o princípio da *imitatio*, resgatado pelos humanistas, pressupunha adequação a essa verdade.

Esgueirando-se, portanto, por entre as barreiras das várias censuras e vigilâncias em torno de seu texto, e mais, alimentando-se delas, Cervantes compõe o que, para Luiz Costa Lima, é o ficcional moderno, tendo como principal horizonte o exercício da crítica

como constituinte do próprio ato de criação (COSTA LIMA, 2007, p. 268). No caso específico do Quixote, a crítica exercida se dá com a proposição de um novo relacionamento com o cotidiano e com a negação da “fantasia indiscriminadora”.

Vale notar de passagem que as duas obras aqui referidas como momento de surgimento da ficção moderna comungam do desejo de destituir o leitor de seu posicionamento prévio, ora insinuando-se entre a verdade e a mentira, caso de Lázaro, ora tensionando a fixidez das verdades que compõem o cotidiano com os parâmetros da imaginação.

Essas questões são abordadas dentro do romance de Cortázar ao vincular a possibilidade de inserção da imaginação na vida cotidiana com a linguagem, cujo papel fundamental ocupado na construção dos hábitos que caracterizam uma cultura mostram-se quando dos ataques diretos à linguagem, assim como com as investidas de Morelli contra a tradição. Isso ocorre de tal maneira que para se chegar a uma vida considerada autêntica é necessário decompor os compostos, despír a linguagem dos lugares comuns, sobretudo, por meio da literatura.

O escritor de literatura, para Morelli, “[...]tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contato con lo que pretende mentar [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 409, cap. 99), declara um dos componentes do *Clube*. As “formas coaguladas” devem ser entendidas como a condição para a compreensão da linguagem como se referindo a algo, pois se assemelha ao estabelecimento do hábito no que ao repetir uma determinada ação acabamos por tomá-la como via única e verdadeira de acesso à realidade.

A racionalidade se instalou no pensamento ocidental como o caminho para se chegar à realidade, estabelecendo métodos que destinariam o homem à verdade, esta que se colocou como o fundo segundo o qual a poesia e as obras de ficção deveriam se adequar, corroborando, dessa maneira, o controle do imaginário, implícito na compreensão de *mímesis* como *imitatio* e no posterior silêncio a respeito de tal matéria.

É necessário notar a figura da racionalidade desenhada na obra de Cortázar a partir das críticas feitas por Morelli e pelos personagens que se debruçam diante de sua obra, sobretudo quando apresenta sua literatura como oponente e alternativa, como uma mão estendida para sairmos da burrada em que estamos metidos, como é descrita abaixo.

[...]o simplemente agarrando una tacita de café y mirandola por todos lados, no ya como una taza sino como un testimonio de la inmensa burrada en que estamos metidos todos, creer que ese objeto es nada más que una tacita de café cuando el más idiota de los periodistas encargados de resumirnos los quanta, Plank y Heisenberg, se mata explicándonos que todo vibra y tiembla y está como un gato a la espera de dar el enorme salto de hidrogeno, o de cobalto que nos va a dejar a todos com las patas arriba [...](CORTÁZAR, 2008, p. 353, cap. 71).

O trecho retirado do capítulo 71 de *Rayuela* aponta para a evidência de a realidade não se reduzir a uma interpretação rasa que sequer apresenta-se como interpretação, e sim como se a realidade fosse auto-evidente, ou ainda como se pudesse, a partir da análise da natureza de um ponto ótimo, extrair as leis que por fim nos darão as respostas tão buscadas pela raça humana. Ora, não seria agora de grande astúcia identificar o observador ingênuo da taça de café com a crença inequívoca na palavra do poeta arcaico ou na palavra do historiador de Fernão Lopes, o qual exercendo a análise, que se dá com o confronto de documentos, poderia chegar a esse ponto ótimo, enquanto no primeiro sua palavra se identifica com as bases de sustentação dentro do universo micênico. Isso nos faz reivindicar a importância de investigar os meandros da concepção de verdade e realidade que aparecem no romance de Cortázar, no séc. XX, não apenas como resquício dos significados de outrora, mas como a filiação inequívoca, fruto de um controle e domesticação exercidos há muito na história da cultura Ocidental.

Nessa *morelliana*, pergunta-se a respeito da busca por “[...]un reino milenario, un edén, un outro mundo [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 352, cap. 71), qual tendência nostálgica orientadora do que, segundo Morelli, vale ser lido. Ausência de dúvida diante da evidência e simplicidade de uma taça de café, “[...]retorno al gran útero, back to Adam,

le bon sauvage [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 353, cap. 71), todas essas tendências são englobadas como busca pela saída, como uma tentativa desesperada de fugir da vida ou, ao menos, interromper seu fluxo. Esse sentido, mais do que romântico, talvez se coadune às fibras das múltiplas tentativas de domesticação da potência da *mímesis*, pois, como podemos observar, extrapola as próprias divisas temporais do romantismo, além de promover a negação do homem como sujeito de sua existência.

[...]y decíamos que el homo sapiens no busca la puerta para entrar en el reino milenário (aunque no estaría nada mal, nada mal realmente) sino solamente para poder cerrarla a su espalda y menear el culo como un perro contento sabiendo que el zapato de la puta vida se quedo atrás, reventándose contra la puerta cerrada [...] (CORTÁZAR 2008a, p. 353, cap. 71).

A fuga se traveste de busca, entretanto, o texto segue:

[...]De cuando en cuando entre la legión de los que andan con el culo a cuatro manos hay alguno que no solamente quisiera cerrar la puerta para protegerse de las patadas de las tres dimensiones tradicionales, sin contar las que vienen de las categorías del entendimiento, del más que podrido principio de razón suficiente [...] (CORTÁZAR, 2008, p. 354, cap. 71)

Aos que não quiserem se acovardar e se preocupar mais com a proteção do próprio “cu”, vale dizer, voltando sua preocupação e atenção sempre para trás, é necessário verter a “saída” em “entrada”, o que requer uma mudança de atitude diante de um mesmo objeto imaginado: a porta. Sem dúvida a troca das palavras indica uma mudança de direção do passado para o futuro, mas sobretudo uma mudança de caminho, tais como o da seriedade e do sofrimento pelo da risada, pois “[...]la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 354, cap. 71).

O medo das patadas da “puta” vida encontrará repouso no leitor passivo, polemicamente nomeado em *Rayuela* como leitor-fêmea, o qual opera diante da literatura apenas como observador e parece estender sua inabilidade à própria vida, pois ao temê-la lança para fora de si mesmo seu centro produtor: é também uma espécie de fuga. Com isso, não põe em jogo o que reconhece como a própria vida e se mantém acuado. Ao contrário, o leitor que tenha coragem de se colocar no jogo do

romance de Cortázar terá de estender sua atitude com o texto ficcional à própria vida. E isso compreende sua geração e interpretação, tal como agimos diante de uma figura. Podemos, ouvir os ecos quixotescos estalando no ideal de leitor ativo de *Rayuela*.

Mesmo sem saber as consequências da escolha, temos que agir diante do “tablero de dirección” de *Rayuela*, assim como Édipo age em relação às palavras dos deuses e segue em direção a Tebas. Sem saber cumpre seu destino. Este último é gerado pelas palavras dos deuses e de Édipo, assim como pela maneira como caminha, crente na sua verdade parcial, embora cego quanto à sua origem, o que talvez sirva como um correlato das “burradas” em que estamos metidos. Isso porque o caminho seguido pelo pensamento ocidental tem se voltado sempre para o que está atrás, isto é, para a substância por trás das aparências, fruto da crença na possibilidade de se chegar à realidade, anterior à própria linguagem.

Capítulo II – Razão e verdade: a descoberta da linguagem

[...]Todo ardid estético es inútil para lograrlo: solo vale la matéria en gestación, la inmediatez vivencias (trasmitida pela palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela ‘cómica’; los *anticlímax*, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro) [...](CORTÁZAR, 2008, p. 369, cap. 79).

O panorama sobre a verdade e a *mímesis*, desenvolvido no capítulo anterior, assim como a sua retomada e consequências para o humanismo e demais desdobramentos sobre a arte na moderna Europa, são pontos fundamentais para a retomada da reflexão sobre a verdade na obra de Martin Heidegger, pois, apesar de não se deter à reflexão sobre a *mímesis*, há o resgate da obra de arte como um modo de pensamento, enquanto propicia a ruína das velhas leituras do mundo (NUNES, 1986, p. 255). Segundo Benedito Nunes, dentro desse sistema de pensamento a *mímesis* é idêntica à *poiesis*.

Entretanto, sob o domínio da Estética, a arte se torna um objeto das sensações que visa promover o sentimento do belo ao se assemelhar às formas eternas, descobertas por meio da razão. Sendo assim, a partir de uma interpretação instrumentalista da *Poética*, de Aristóteles, o fazer artístico foi compreendido como “o ato de produzir de acordo com a reta razão” e nisto se aproxima muito ao procedimento da *imitatio*, desenvolvido no capítulo anterior. Aliás, Benedito Nunes afirma que com essa tradução houve a separação do caráter ontológico da arte, na medida em que modernamente foi compreendida como o ato de *criação individual*. Dessa maneira, a Estética se diferenciou da tradição humanística apenas por internalizar o instrumental desta em termos da subjetividade, e nisto estaria seu caráter metafísico: [...] A Estética toma a obra de arte como um objeto e, de certo, como o objeto da *aisthesis* [sensação], do perceber sensível em sentido amplo. Hoje, este perceber denomina-se o vivenciar [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 201).

A arte é colocada, portanto, como um objeto que visa provocar determinadas sensações no sujeito. Na citação de abertura do capítulo, podemos observar nas

palavras de Morelli a negação da visão estética da arte, assim como ao notar a estrutura do romance de Cortázar, evidencia-se a negação não só da separação entre o objeto artístico e o produtor, mas até mesmo entre sujeito e objeto, pois é exigido do leitor ser sujeito do ato de leitura e a interferir no próprio objeto. É inevitável a decisão. No capítulo 97 de *Rayuela*, observamos, a esse respeito, uma citação de Morelli que reflete aquilo que o romance de Cortázar executa: “[...]por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguire hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 399, cap. 97).

Ficam evidentes, na citação acima, as ligações reflexivas estabelecidas dentro do romance entre o personagem Morelli e a prática de Cortázar, assim como a proximidade com a definição de Heidegger sobre a verdade da arte, a qual “[...]faz irromper o extra-ordinário e revoga ao mesmo tempo o habitual e o que assim se considera [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 191). O próprio procedimento a que o narrador do capítulo 73 submete a palavra *parafuso* é o processo de partir do familiar ao infamiliar, do habitual ao “in-habitual”, desvelando o objeto em seu ser, isso quer dizer, em seu caráter de “tura”, de “invención”. O napolitano observava o parafuso detidamente. Por conta de a maneira com que se voltava para o parafuso ser desproporcional à suposta simplicidade e obviedade do objeto, é instaurado o estranhamento e desaprovação de seus vizinhos.

A metalinguagem observada na citação direta de um texto atribuído a Morelli serve também ao estranhamento a respeito da figura do próprio autor de *Rayuela*. É difícil conter o movimento de identificar os anseios de Morelli aos do próprio Cortázar dentro do romance em que vive o personagem. Com isso, podemos observar, em outro nível, a refutação da compreensão de que o sujeito, enquanto cerne, está separado de seus atributos, o predicado. No encontro com tal obra literária parece mesmo inegável que “o artista é a origem da obra. A obra é origem do artista. Nenhum é sem o outro” (HEIDEGGER, 2010, p. 37). A esse respeito Morelli diria: “[...]extraña autocreación del

autor por su obra [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 368, cap. 79). A incongruência da frase, qual bruma ao entendimento, faz desaparecer o agente, ou a causa primeira do fenômeno literário, visto que o termo “autocreación” sugere a simultaneidade de criador e criatura, no que a obra se afasta da função explicativa em que decaiu, segundo Heidegger, a filosofia. Entretanto, driblando o âmbito do significado, Cortázar utiliza a mesma estrutura gramatical de uma frase que apontaria um agente – “*por su obra*” – e um paciente – “*del autor*”. O prefixo “auto-”, que compõe “autocreación”, poderia facilmente ser recalcado e, a despeito disso, é ele que acaba por produzir a tensão entre o significado e a estrutura sintática – *del... por...*

O artifício utilizado por Cortázar na construção da frase atribuída a Morelli possui algumas diferenças em relação à maneira como Heidegger pretende, à sua maneira, driblar o pensamento dualista da metafísica. Assim como Cortázar, Heidegger quer superar a concepção em que um objeto, ou predicado, deve ser atribuído a um sujeito, mas não se vale da contradição como Cortázar. Não instala a mesma tensão, mesmo porque a seriedade exigida pelo filósofo é fundamentalmente diferente dos artifícios utilizados pelas obras de ficção. No caso específico de *Rayuela*, como pudemos observar, o mergulho na risada, incongruência e contradição é declarado como alternativa à seriedade dos discursos que antes nos tivessem levado a nada, mas, ao contrário, levaram-nos, segundo Morelli, à tristeza:

[...]¿que hacer ya con el puro entendimiento, con la altiva razón razonante? Desde los eleatas hasta la fecha el pensamiento dialéctico ha tenido tiempo de sobra para darnos sus frutos. Los estamos comiendo, son deliciosos, hierven de radiactividad. Y al final del banquete, ¿por qué estamos tan tristes, hermanos de mil novecientos cincuenta y pico? [...] (CORTÁZAR, 2008, p. 368, cap. 79).

A cortante ironia com que Morelli se volta à racionalidade aponta, a um só tempo, o seu desgaste enquanto fornecedor de explicações e de definições do homem, assim como expõe sua ligação com a bomba atômica e com os desastres ao redor do século XX. O questionamento das bases da razão não se dá por meio de um discurso linear, fincado na argumentação coerente exposta na apresentação das causas e dos efeitos. A mirada cortazariana investe de maneira atravessada contra seu inimigo, interpelando o leitor com a imagem traiçoeira em que primeiro afirma a quantidade de tempo e de

frutos produzidos sob a égide da razão. Depois, coloca-nos comendo tais frutos deliciosos, apesar de radioativos e, com esse tempero final, rompe bruscamente a imagem suculenta que vinha construindo. É como se, após fazer-nos comer do banquete, revelasse o fato de estar envenenado. E haveria veneno tão danoso para o homem quanto a *razón razonante*? Distante da suposta objetividade de seus métodos, Morelli quer fazer o leitor se sentir integrante do grande desastre representado pela humanidade e não construir uma imagem bem acabada da razão de tal maneira que facilmente consiga se desvencilhar, como comumente fazem, por exemplo, os cristãos de hoje quando se referem à inquisição, ou, como os maiores direitistas e esquerdistas conseguem facilmente se desvencilhar dos massacres executados por conta de suas crenças e convicções. A separação entre o sujeito e seus atributos é o que possibilita a idealização que Heidegger e Cortázar querem superar.

Os verbos indicados como o objetivo da literatura de Morelli – *desplazar, mutar, extrañar* – apontam para a dimensão *pensante* de sua literatura, e não para a admiração pacífica e passiva de códigos, tais como “el diamante por el surco del disco”, tampouco deve se confundir com o trabalho da ciência de explorar um âmbito previamente aberto do ente.

A palavra *pensar*, no atual contexto, não deve ser confundida com *ratio* (razão), tradução da palavra *logos*, que, em grego, compreendia além de *razão* termos como: “I. conta, cálculo, inteligência; II. discurso, narrativa, palavra” (BRANDÃO, 2009, p. 54) sem contar as derivações várias possíveis. Nesse ponto, Heidegger vê uma má compreensão e aponta: “[...]nisso, o olhar vesgo em direção ao irracional, aborto do racional impensado, prestou serviços estranhos [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 57). Eis um dos motivos para não concordarmos com a caracterização da obra cortazariana como irracionalista. É importante, a este respeito, rememorar o controle do imaginário exercido pelos vários discursos sob a alcunha de racionalidade.

O sentido por nós pretendido ao empregarmos a palavra *pensante* como característica da literatura de Cortázar e das pretensões da literatura de Morelli é o ensejado por

Heidegger ao dizer em *Carta sobre o Humanismo*: “[...]o pensar consoma a relação do ser com a essência do homem [...]”, compreendendo consumir como “[...]desdobrar alguma coisa até a plenitude de sua essência; levá-la à plenitude [...]” (HEIDEGGER, 2005, p. 7).

Como consequência do domínio exercido pela “metafísica moderna do sujeito” sobre a linguagem, esta foi abandonada “[...]ao nosso puro querer e à nossa pura atividade, como instrumento de dominação sobre o ente [...]” (HEIDEGGER, 2005, p. 16). Tal interpretação da linguagem é apresentada como herdeira da errônea recepção latina da definição do homem na Grécia, cuja tradução se deu como *animal rationale*. E, com isso, perdeu-se o sentido mais originário da palavra, a saber, o de habitação do homem e o de pertencimento ao ser. Por meio do pensamento, o ser vem à linguagem e, por meio dos pensadores e dos poetas, consoma sua manifestação. “[...]Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação [a linguagem]. A guarda que exercem é o ato de consumir a manifestação do ser, na medida em que levam à linguagem e nela a conservam [...]” (HEIDEGGER, 2005, p. 8). Levar à linguagem soa quase como uma tradução da ação protagonizada pelo verbo *Mimnéisko*, primeira etapa, de determinada palavra em direção à composição do *Logos*, dentro do sistema da Grécia micênica. Aliás, essa estrutura demonstra a própria maneira como se dá o acontecimento da verdade. No entanto, na *Carta*, Heidegger identifica que a má interpretação é claramente o fator fundador da metafísica e, portanto, do pensamento ocidental.

Se encontrássemos um ponto em comum entre os pensamentos de Luiz Costa Lima e de Heidegger a respeito da tradução da palavra *imitatio*, o segundo se diferenciaria por apontar as bases do humanismo na república romana. O problema central do que Heidegger chama ser o primeiro humanismo dá-se menos pelo fato de se pensar separadamente os termos que definem o homem do que pela anteposição do *animal* ao *rational*. Entretanto, seria possível partir da suposta base comum que nutrimos com as plantas, e outros animais, para, apenas posteriormente, agregando o significado de *ratio*, chegarmos, enfim, à essência humana? Ou será que a base comum, ao contrário, já é uma redução possibilitada pela *ratio* humana? Heidegger afirma que sob essa

separação da metafísica jamais chegaremos ao que originariamente é o humano: “[...]O homem, porém, não é apenas um ser vivo, pois, ao lado de outras faculdades, também possui a linguagem [...]” (HEIDEGGER, 2005, p. 38). O renascimento, desenvolvido na Itália nos séculos XIV e XV, vai retomar a interpretação romana do conceito grego consumando o domínio da metafísica. É interessante notar que dentro da metafísica moderna do sujeito, o *animal* é o fundamento e o *rational* o acidente.

Entretanto, voltaríamos a cruzar o pensamento de Heidegger e Costa Lima a respeito do momento crucial de reflexão sobre a arte: “[...]Somente quando, cessando o esplendor da arte grega, ela se torna problemática, e já então apenas provedora de vivências, é que a reflexão estética paralela começa [...]” (NUNES, 1986, p. 251). Tal esplendor se deu justamente quando do prestígio do poeta, que, após decair em louvores exacerbados à aristocracia ateniense, afastou-se da cotidianidade do homem grego, na medida em que as formas da democracia começam a se instalar juntamente com o questionamento da justificação mítica para as decisões da assembléia. A este respeito, segundo Heidegger, Platão e Aristóteles vão ocupar um papel fundamental ao elaborarem os conceitos que delimitaram “[...] toda a esfera de interrogação concernente à arte [...]” (NUNES, 1986, p. 251), incluindo o par matéria e forma, derivado do *eidos* platônico: “[...] aplicado aos entes *naturais*, [o par] estende-se também, por intermédio do belo, àqueles que o esforço da arte produz [...]” (NUNES, 1986, p. 251).

A despeito da diferença conceitual, assim como dos métodos de Heidegger e de Luiz Costa Lima, talvez a contragosto do último, existe uma evidência comum no pensamento de ambos: a importância do momento de surgimento da tragédia para o questionamento da determinação do que ainda hoje é compreendido como a arte e a *mimesis* respectivamente. A este respeito, Nunes afirma que para Heidegger, “[...]nenhuma outra [arte] exprime melhor a concepção do todo, o pensamento artístico que prescindiu da Estética, do que a tragédia [...]” (NUNES, 1986, p. 253). Aquela teria se fixado na cegueira da fundação da filosofia enquanto ciência, tentando estender seu domínio, representado pela metáfora da luz, sobre a totalidade do ente. Com isso,

desde os primórdios a filosofia se afastou do elemento que lhe é mais próprio: o pensar, transformando-se “em uma técnica de explicação pelas causas últimas” (HEIDEGGER, 2005, p. 13). Assim, o ente natural foi tomado “como o efetivamente real, no sistema de causa e efeito” (HEIDEGGER, 2005, p. 17), e toda a reflexão filosófica se desviou, o que talvez seja uma indicação do caminho errôneo que tomou o pensamento ocidental segundo Cortázar. Essa é uma das bases fundamentais que Heidegger vai tentar abalar, e nos parece que encontra um par nessa briga com Cortázar.

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger postula que na arte temos “o pôr-se em obra da verdade do sendo” (HEIDEGGER, 2010, p. 87), ou seja, do ente. No entanto, para se chegar a tal postulado, Heidegger percorre um caminho que, dentro dos limites, tentaremos aqui refazer. O método utilizado por Heidegger será o da destruição das compreensões vigentes a respeito da arte, método similar ao de seu tratado, *Ser e Tempo*, onde, concedendo caráter *positivo* à destruição, operá-la-á com a história da ontologia. Isso quer dizer, num primeiro momento, voltar o olhar para o passado com vistas a compreender seus *limites* e possibilidades. Ressalta que a face negativa da destruição, dando-se de maneira “implícita e indireta”, apresenta-se na negação daquilo que ainda hoje é vigente, ou seja, daquilo que permanece das descobertas e investigações passadas como real efetivo (HEIDEGGER, 2011, p. 61).

Não se trata, portanto, da negação indiscriminada do conhecimento já existente, mas sim da compreensão de que a descoberta, enquanto acontecimento da verdade, possui caráter duplo, pois inclui um fechamento na formulação da descoberta. Sentido pressuposto pela verdade como alétheia. O equívoco da ciência, nesse sentido, seria menos manter sua atenção nas perguntas originárias, mais especificamente na questão do Ser, do que na ampliação de um campo anteriormente descoberto, ou seja, na repetição e experimentação de fórmulas e descrições dos fenômenos.

[...]A verdade que se inaugura na obra jamais é para ser comprovada e deduzida a partir do até então existente. [...] Por isso, o que a arte funda não pode nunca ser contrabalançado nem compensado através do já existente e do disponível. A fundação é um exceder, uma doação [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 193).

A pergunta a respeito do que é o originário na obra de arte é colocada por Heidegger inicialmente na própria delimitação do possível objeto a ser analisado. Estabelece, dessa maneira, uma relação de circularidade e reciprocidade entre os elementos que inicialmente estão envolvidos na pergunta pelo originário: “[...]O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 37). Após delimitar sua procura nas obras realmente vigentes, aparece um terceiro termo a ser agregado nessa relação: a arte.

As obras reais estão à nossa volta a todo momento, sejam elas literárias, arquitetônicas, pictóricas, entre outras; além disso, temos ainda os lugares específicos destinados a armazenar obras artísticas de outros tempos e culturas. Nesses pontos, a obra de arte não se diferencia das coisas, pois tanto um quadro quanto uma espingarda podem ser pendurados na parede e carregados de um lugar para outro. Embora a arte possua tal caráter de coisa, é claro que com essa ela não se confunde:

[...]Há pedra na obra arquitetônica. Há madeira na escultura. Há cor na pintura. Há som na obra de linguagem. [...] O caráter de coisa é tão irremovível na obra de arte que, ao contrário, seria melhor dizer: o monumento está na pedra, a escultura está na madeira. A pintura está na cor. A obra de linguagem está na fala [...](HEIDEGGER, 2010, p. 43).

A arte pode ser, portanto, compreendida como alegoria, ou seja, apesar de seu caráter de coisa, ela aponta para algo diferente da *mera coisa*. Pode ser compreendida também como símbolo, no qual além da mera coisa, algo é posto junto, é com-posto (“com”, *sym* em grego) de tal maneira que aqueles que a vivenciam sabem se tratar de uma obra de arte. No entanto, o que seria essa tal coisa? Heidegger vai retomar basicamente as três interpretações correntes a respeito do que é uma coisa: a) substância mais acidentada, b) totalidade da multiplicidade de sensações e c) matéria formada.

No primeiro caso temos a compreensão de que existe um cerne e as propriedades a ele agregadas. Entretanto, tal compreensão teria perdido a “[...] experiência grega do ser

do sendo, no sentido de presença [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 51), decaindo na “interpretação normativa”. Heidegger aponta que a perda ocorreu quando o “pensar romano” recebeu as palavras gregas *tò hypokeimenon* e *tà symbebekota* sem experimentar o que de fato significavam. Portanto, ao traduzirem respectivamente por *subjectum* e *accidens* repetem cegamente o que entre os gregos fora descoberta: “[...]Com este traduzir começa a carência de chão firme do pensamento ocidental [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 53).

O *subjectum*, compreendido como fundamento, como o que está posto sob, e modernamente como sujeito é um dos componentes da enunciação; a ele se agrega o predicado. Dessa maneira, teríamos um espelhamento e uma correspondência tal que *estrutura da coisa* e *estrutura da proposição*, ou enunciação, espelhar-se-iam mutuamente.

[...]O que nos parece natural é provavelmente apenas o habitual de um longo hábito que esqueceu o in-habitual do qual aquele se originou. Um dia, contudo, aquele in-habitual tomou de assalto, como um estranho, o homem e levou o pensar para a eclosão do admirar [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 55).

A suposta naturalidade, portanto, com que se encara essa maneira de compreender a coisa é posta em xeque, da mesma maneira como, para Morelli, há a necessidade de deslocar o leitor, incitando-o a lançar fora as janelas lançando-se junto com elas. No capítulo 73 de *Rayuela*, a voz fragmentada, que não pode ser atribuída com facilidade a qualquer personagem ou narrador, já se pergunta sobre a possibilidade de se chegar ao “outro lado do hábito” além de haver um questionamento a respeito do habitual tido como natural, utilizando uma coisa.

Ao remeter à história contada do napolitano que passou anos observando um parafuso, o narrador submete este último a um processo de transformação até ser reconhecido como a paz: “[...]El tornillo fue primero risa, tomada de pelo, irritación comunal, junta de vecinos, [...] la paz, el tornillo fue la paz, nadie podía pasar por la calle sin mirar de reojo el tornillo y sentir la paz [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 358, cap. 73).

Poderíamos dizer que a atitude do napolitano, que inicialmente escandaliza os vizinhos, foi um caminho em direção oposta ao habitual, porque, pelo entendimento mais comum, há de se convir que não há grande coisa a ser observada em um parafuso para exigir tanta demora. A narrativa não nos concede uma explicação psicológica para a atitude do napolitano, portanto, comungamos o lugar de estranhamento com “os vizinhos”. Um destes, no entanto, se apodera do parafuso quando da morte do napolitano e repete a atitude de olhar o objeto. Na verdade, a breve descrição da ação do vizinho é precedida pelo vocábulo “quizá” (talvez), elemento que, apesar de pôr o relato em suspensão, não nos priva de visualizar a cena suspensa: “[...]Uno de ellos quizá lo saca en secreto y lo mira, vuelve a guardarlo y se va a la fábrica sintiendo algo que no comprende, una oscura reprobación. Sólo se acalma cuando saca el tornillo y lo mira [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 359, cap. 73).

Com isso temos que se houvesse repetido a atitude do napolitano, o vizinho teria mantido seu desconhecimento a respeito dos motivos que levaram o napolitano a admirar o parafuso, e não saberia a própria relação que estabelece com o objeto. Apesar disso, somente quando repete a ação se acalma: o parafuso parece ter realmente repousado no sentido de paz, entretanto seria a mesma paz? Afinal, o napolitano sentiu alguma paz? Isso de fato não podemos responder, pois a narrativa não expressa o pensamento do napolitano, tampouco constrói sua própria voz, de modo que ele não nos é acessível em seus pensamentos e sentimentos específicos, ou seja, a distância da alteridade não se apresenta como possível de ser transposta ou aniquilada. O napolitano não recai numa asserção específica, não se deixa definir de maneira explícita, mantendo, ao contrário, suspensa a realidade de sua percepção do parafuso.

Conseguimos identificar certa similitude entre o que Heidegger chama de “habitual” e o que Cortázar chama de “la gran costumbre”, pois em ambos está em jogo o esquecimento do “in-habitual”, ou seja, o esquecimento da experiência criadora que deu origem ao objeto, ao ente ou à proposição. No caso do napolitano, o in-habitual não seria a criação do parafuso, obviamente, mas sua atitude, que ao ser repetida pelo

vizinho tem seu fundamento esquecido, qual seja: o caminho percorrido pelo napolitano até chegar ao parafuso.

Portanto, quando concebemos a estrutura da proposição como um espelhamento mútuo da estrutura do objeto, não se leva em conta o caráter historial de ambas. Tomando-as como naturais, as estruturas deixam de ser algo pensado, restando ao homem apenas entregar-se à tarefa de admirar isso de que ele não participa ativamente. O sujeito, enquanto observador, mantém-se intacto, da mesma maneira que o leitor-fêmea, ou leitor passivo de Morelli se contenta e até prefere os romances bem acabados, típicos do séc. XIX. Dessa maneira, creditar seguramente o sentimento de paz ao napolitano é um equívoco, pois a proposição “parafuso-paz” parte dos vizinhos e possui uma breve história de composição diferente da história do objeto/ente/fenômeno: “o admirar o parafuso”. Nada garante que a constatação dos vizinhos seja de fato um atributo do parafuso, ou do fenômeno observado, mas é a maneira como se lhes apresentou.

A ausência de explicação para a atitude do napolitano, assim como para a possível atitude do vizinho não é gratuita no texto de Cortázar, como veremos ao observar a concepção de literatura de Morelli, pois é declarado seu anseio de dificultar a construção de pontes lógicas e de articulações causais. Tanto isso é encenado na própria *Rayuela* que os capítulos possuem muito mais diálogos do que explicações sobre as atitudes dos personagens, além de a própria estrutura ser aparentemente frouxa no que tange à ordem dos capítulos. Afora isso, podemos identificar que se Heidegger ataca a concepção de coisa com o método da destruição, Cortázar, por sua vez, apresenta um texto capaz de nos conduzir à ruína de tal concepção pela via literária.

O enunciado “parafuso-paz”, de qualquer maneira, é uma espécie de desvelamento, ou de revelação para os vizinhos do que ocorreu com o napolitano, é a maneira como determinado ente/ fenômeno se apresentou àquela comunidade. Tanto é que traz consigo um velamento. Para o vizinho, participante da comunidade que compartilhava

da descoberta parafuso-paz, o parafuso é a paz. O velado, nesta situação, é a ligação entre parafuso e paz, talvez Heidegger insistisse que mais ainda, o velado seria o sentido do verbo ser que os liga.

A segunda interpretação sobre a coisa se dá pela totalidade da multiplicidade de sensações. Com ela teríamos que o caráter de coisa da coisa resultaria da soma dos sentidos a partir de seu encontro com o receptor. Heidegger, contudo, logo vai descartar tal possibilidade apontando que nunca apreendemos abstratamente, por exemplo, a porta bater, não ouvimos um ruído puro (Cf. HEIDEGGER, 2010, p. 61). Por nossa conta, descartaríamos tal interpretação por desconsiderar em absoluto as pré-concepções e hábitos linguísticos que antecedem determinado acontecimento específico. Dessa maneira, o som, logo após ser captado, liga-se a uma cadeia de sentido que ultrapassa a individualidade de um sujeito. Entretanto, como se forma esta cadeia e qual sua importância na constituição do homem?

Heidegger não se atém a esse fenômeno, não se concentra, em *A origem da obra de arte*, numa análise da linguagem e seus processos internos. No entanto, ao voltarmos à *Rayuela*, mais especificamente ao capítulo 99, notamos que os personagens membros do *Clube da Serpente* empreendem uma grande discussão a respeito da concepção de linguagem na obra de Morelli. A certa altura da discussão, Oliveira já impaciente declara:

[...]Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que se seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. Es casi tonto repetir que nos venden la vida, como decía Malcom Lowry, que nos la dan prefabricada [...](CORTÁZAR, 2008, p. 403, cap. 99).

A fabricação a que Oliveira alude compõe a própria língua, pois, ao utilizar determinada palavra, inevitavelmente, estamos carregando uma série de usos e significados que extrapolam o pretendido pelo usuário. Por isso, para saber “el verdadero nombre del día” é necessário submeter as palavras a um processo que as revitalize, e assim voltem sua direção o mais próximo possível do homem. A literatura de Morelli tem a função de

retirar a linguagem de sua “clave corrente” e suas “finalidades corrientes”. A dominação do ente por meio da linguagem acaba por desvelar a dominação que a linguagem exerce sobre o homem, daí podermos remeter à vingança da linguagem contra o homem da qual fala Horácio Oliveira. Aliás, se considerarmos a ciência como uma linguagem, obviamente a vingança está presente e ainda muito próxima de nosso cotidiano, visto que a certeza gerada pela manipulação de conceitos e fórmulas é ainda o que justifica o massacre e a subjugação de outros seres humanos ou não, que, por fim, pode levar à extinção da raça, o que não seria o pior caso acontecesse da noite para o dia. Enquanto isso não acontece, de maneira mais cruel, masoquista e lucrativa, se diluem pelo cotidiano as certezas de que a vida é desta ou daquela maneira, alienando-nos da possibilidade de conhecer o “verdadeiro nome”, diluindo a morte pelos dias ao vetar a proximidade que o homem nutre com a linguagem.

A terceira interpretação, por sua vez, é a de coisa como matéria formada, apresentando-se como o “*esquema conceitual usado em todas as teorias da arte e da Estética*” (HEIDEGGER, 2010, p. 63). Heidegger aponta que quando ao par “matéria” e “forma” ligam-se respectivamente “racional” e “irracional”, e, ainda, “objeto” e “sujeito”, temos uma “[...]mecânica conceitual à qual nada se pode opor [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 63). Tal interpretação serve não apenas para a conceituação do caráter de coisa na obra de arte, mas para todo e qualquer ente que lhe venha ao encontro. Desde aí se instala a desconfiança a respeito daquilo que é originário especificamente da obra de arte. Para Heidegger, tal determinação da coisa “[...]provém de uma interpretação do ser-utensílio do utensílio. Este sendo, o utensílio, de uma maneira especial, está próximo do representar do homem, porque chega a ser através de nosso próprio produzir [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 77), e, por isso mesmo, está a meio caminho entre a coisa e a obra. A indicação de proximidade entre as representações e os utensílios se nos apresentaram como um indício da colonização do sentido de linguagem como dominadora do ente, compreendida como um utensílio; seria a vitória de uma determinada compreensão do ser, mais próxima da ciência do que da arte.

De maneira aparentemente aleatória, Heidegger escolhe um par de sapatos para pensar o ser-utensílio do utensílio, e, partindo da premissa supostamente ingênua de “facilitar a visualização”, evoca uma pintura de Van Gogh. Entretanto, logo observa que enquanto o olhar estiver voltado à pintura, nunca encontraremos o ser-utensílio do utensílio, pois

[...]Em volta deste par de sapatos de camponês não há nada que indicie para que servem e a qual lugar podem pertencer. Somente há um espaço indefinido. Nem um único torrão de terreno ou do caminho do campo está neles grudado, que possa, pelo menos indicar seu uso [...](HEIDEGGER, 2010, p. 79).

O par de sapatos está de tal maneira deslocado de seu ambiente habitual que não responde às condições mínimas de referências a seus usos habituais, ou seja, no que se refere à especificidade do utensílio, não há nada de comum entre os sapatos apresentados na obra de arte e os inúmeros sapatos realmente existentes e que repousam seu ser no ser-utensílio do utensílio. Apesar de apenas no parágrafo seguinte Heidegger descrever a maneira como o sapato se lhe desvelou, torna-se inevitável observar que o filósofo ao se voltar para a obra de arte não consegue enxergar os caracteres específicos e, por que não, históricos de cada sapato em sua existência, por isso a obra de arte não pode representar este ou aquele ente. Por conseguinte, não seria muito concluir que o par de sapatos do quadro está mais próximo do universal, e, talvez por isso, mais próximo do que Heidegger idealiza como pensamento ou do que Aristóteles chamou de a face filosófica da *mímesis*.

Na introdução de *Ser e Tempo*, Heidegger coloca a questão do ser a partir da interpretação de um trecho da *Metafísica* de Aristóteles, afirmando que a “[...]‘universalidade’ da questão do ser ‘transcende’ toda universalidade genérica [...]” (HEIDEGGER, 2006, p. 38). Não é de se estranhar que sua adesão à poesia e ao que venha a procurar nela seja o universal, portanto, alinha-se ao pensamento ou à filosofia no caminho em direção ao ser. À maneira do Estagirita, poderia rejeitar a história por se concentrar em caracteres específicos de homens específicos. Isso fica evidente quando afirma que o ser não pode ser compreendido como um ente (sendo) (ver HEIDEGGER, 2006, p. 39), e, portanto, “[...] não pode ser determinado, atribuindo-lhe um ente [...]”,

este que é definido como “[...]tudo de que falamos dessa ou daquela maneira [...]” (HEIDEGGER, 2006, p. 42). Disso podemos inferir que o ente possui em seu ser a singularidade que não pode ser aplicada ao próprio ser.

Por isso, é importante destacar a escolha da obra de Van Gogh apresentada como referência a um utensílio que, diga-se de passagem, não é qualquer utensílio. A própria escolha pelo par de sapatos acaba por partir da pintura, e não o contrário. Pela ordem dos argumentos dentro do livro o par aparece antes, e, parece estar prenhe da obra de Van Gogh, a qual, depois de parida dentro do texto, produz a tensão entre os motivos da seleção operada por Heidegger, lançando-se na direção contrária. Sendo assim, a escolha do utensílio está previamente determinada pela pré-compreensão de Heidegger da obra de arte.

Repousando na confiabilidade, a especificidade de cada utensílio vai exigir determinada forma, ou seja, determinada distribuição da matéria. Tanto melhor é um utensílio quanto menos se faz perceptível àquele que o manuseia (ver HEIDEGGER, 2010, p. 79). Por conta de tal transparência o utensílio não coloca em conflito a dupla fundamental para Heidegger: *Mundo e Terra*, e acaba por se afastar da obra. Disso decorre que somente quando evocado na obra de arte, Heidegger pode nos conduzir ao ser-utensílio do utensílio, pois antes se mantinha velado, ou esquecido, na confiabilidade natural de seu ser.

[...]O quadro de Van Gogh é a abertura daquilo que o utensílio, o par de sapatos do camponês, é em verdade. Este sendo emerge para o desvelamento do seu ser. Os gregos nomearam *aletheia* o desvelamento do sendo. Nós dizemos verdade e pensamos muito pouco em relação a esta palavra [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 87).

Logo em seguida, conclui que a essência da arte é “O pôr-se em obra da verdade do sendo”. Com essa asserção se afasta da palavra utilizada pela Estética para nomear a especificidade da arte: o *belo* é substituído na indicação do essencial na obra de arte. Em *A origem da Obra de Arte*, podemos observar de maneira evidente sua rejeição a essa direção errônea que tomou a ontologia ocidental e a Estética, ao fincar suas bases

nos caracteres específicos de entes realmente existentes: “[...]A reprodução do existente exige, por sinal a conformidade com o sendo, a adequação a este [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 89). O papel da obra, ao contrário, é “reproduzir a essência geral das coisas”.

O utensílio é usado e gasto, entretanto a própria essência do utensílio afeta a ação humana de usá-lo, que também se torna gasta e *habitual*, no mesmo sentido, a compreensão da obra de arte proveniente da *estética* afetou a própria História da arte (ver NUNES, 1986, p. 251). A ênfase dada à terceira concepção de coisa, mais apropriada ao utensílio, fez com que a própria linguagem fosse encarada como utensílio, pois sua confiabilidade é tamanha que mal se pode vê-la. Isso pode ser observado na ênfase concedida à função referencial da linguagem pela tradição literária hispano-americana anterior à década de 1940, quando há “[...]a busca da transparência textual capaz de reproduzir, no universo da literatura, a realidade empírica de fora [...]” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1973, p. 127). Ao chamar a atenção para a linguagem, Cortázar com sua obra e, mais especificamente, com *Rayuela*, opera a função de desvelo descrita acima por Heidegger e põe em jogo a própria essência da linguagem e da realidade. Dentro do pensamento que privilegia o caráter referencial da língua como essencial, o poético acaba por ser mero adorno, logo, destituído de necessidade. A literatura, portanto, relegada ao campo estético, está restrita ao deleite e ao fruir do leitor quando, em contato com o texto, é capaz apenas de produzir vivências, assim como ocorreu com a decadência da poesia à época arcaica da Grécia.

Em *Rayuela*, Morelli delinea dois tipos de leitores, o segundo, o *lector-hembra*, é o que se aproxima da visão estéril da estética:

[...] [A literatura] le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que él lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el compadecimiento). [...] En cuanto al lector-hembra, se quedará con la fachada y ya se sabe que las hay *muy bonitas*, *muy trompe l'oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme* [...] (CORTÁZAR, 2008, p. 369, grifo nosso, cap. 79).

Ao contrário do leitor cúmplice, do que busca, assim como o escritor, o mistério, o segundo leitor se limita a admirar a fachada tida como acabada. Relega a literatura ao âmbito pré-estabelecido pela estética, ou seja, não ultrapassa os limites da suposta realidade empírica com a suposta realidade imaginária, pois não pensa esses mesmos limites. Isto é, os limites não se colocam como disponíveis a resplandecerem no desvelo da obra de arte. A visão estética retira a necessidade da arte ao espírito, ao tomá-la como objeto da sensação e, a partir dela, elegendo os elementos formais que caracterizam o belo (Cf. HEIDEGGER, 2010, p. 205). O que lhe escapa, Heidegger aponta, é que “o belo pertence ao acontecer-se apropriante da verdade” (HEIDEGGER, 2010, p. 207).

O valor originário que possui a obra de arte não está ligado às referências históricas do mundo em que determinada obra foi gerada, mas sim “ao âmbito que se abre através dela própria” (HEIDEGGER, 2010, p. 101). Enquanto assim permanecem, Heidegger afirma que as obras não passam de “objetos”. Por isso a tradição peca quando dedica suas forças na transmissão e conservação desse mundo, aliás a refutação do quadro de referências de origem da obra se dá naturalmente quando se compreende que a obra não copia nada, portanto não pode ser compreendida como *imitatio*. Para sustentar tal afirmação, Heidegger nos remete a uma obra arquitetônica: o templo grego. É por meio dele que o deus se faz presente, não se trata, portanto, da representação adequada de como o deus é:

[...]O templo-obra junta primeiramente e ao mesmo tempo recolhe, em torno de si, a unidade daquelas veredas e referências, nas quais nascimento e morte, maldição e benção, vitória e ignonímia, perseverança e queda, ganham para o ser humano a configuração do seu destino [...](HEIDEGGER, 2010, p. 103).

O templo, portanto, é fundador e não imitador do que previamente existe, ele que organiza e serve de referência para a atitude dos homens. Por consequência, a referência não é feita diretamente a deus ou a qualquer realidade anterior à própria obra. É ela que, como um espelho assimétrico, concede ao homem aquilo que propriamente ele é, e, com isso, direciona seu próprio destino. É o templo construído na

rocha que revela a força da tempestade e a luz do sol quando incidem diretamente sobre ele, não se deixando abalar e fazendo ver a própria rocha em todo seu esplendor.

A obra se coloca para Heidegger como o fator de revelação, é nela que habita a descoberta. Ao contrário do que possa parecer, não é por meio de medidas racionais que penetramos na pedra em seu peso, ou penetramos nas cores com seu brilho. O conforto gerado pelos procedimentos técnico-científicos de dominação da natureza deflagram, segundo Heidegger, “uma impotência da vontade”. Compreendemos tal impotência como a frustração de saber o que é ser uma pedra e pesar o quanto ela pesa, ou o que é apenas brilhar, tais quais as cores. A natureza, compreendida como *physis*, ou como *Terra*, se retrai em sua alteridade e não se deixa revelar por tais procedimentos.

[...]A pedra pesa e manifesta seu peso. Mas ao nos confrontarmos com seu peso ele se recusa ao mesmo tempo a qualquer penetrar nele. Tentemos isso quebrando o rochedo, então ele nunca mostra nos seus pedaços um interior e um aberto. Imediatamente a pedra se retira, de novo, para o mesmo abafamento do peso e do maciço de seus pedaços. [...] Colocando a pedra sobre a balança, então só trazemos o peso ao cálculo de quanto pesa. Talvez esta determinação bem exata da pedra permaneça um número, mas o peso como tal nos escapou [...](HEIDEGGER, 2010, p. 115).

Nessa passagem, Heidegger deixa claro que o número que aparece na balança diz muito pouco do peso da pedra. O ato de pesar é uma maneira possível de se aproximar do peso, é, portanto, um modo de perguntar sobre o peso e, nessa pergunta, já se delineiam os resultados. O que Heidegger está questionando é justamente a maneira como colocamos a pergunta e nos aproximamos do peso, pois, o ato de procurar uma balança já carrega uma interpretação sobre o sendo, essa que se mantém velada a ponto de nem mesmo aparecer como uma interpretação.

O material utilizado para fabricar uma bota é desgastado na medida em que é utilizado, pois, como vimos, isso é característico do ser-utensílio do utensílio. Em contrapartida, o uso artístico não desgasta o material utilizado para erigir uma obra, ao contrário, o material resplandece na obra. Da mesma maneira, o poeta não desgasta a palavra como o fazemos na fala e escrita habituais, em que as concebemos como instrumento

de dominação sobre os sendos (entes). Ao contrário, em seu uso o faz de modo que “[...]somente assim a palavra se torne e permaneça verdadeiramente uma palavra [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 119).

A verdade enquanto desvelo possui dentro de si um velar, ou seja, a verdade tem em si a não-verdade. Ao nos dispormos a uma compreensão a respeito de *Rayuela*, alguns entes (ou, sendos) se colocaram a nós de tal maneira que nos fizeram ver a sua não obviedade, o seu aspecto in-habitual, o seu caráter extra-ordinário que até então não nos tinha sido des-velado. O romance fez-se presente como elemento a ser pensado, o parafuso do napolitano deixou de ser uma *mera coisa*, e, o que mais importa, ambos dentro de tal obra de linguagem não ofuscaram o brilho da própria linguagem. Ao contrário, foram iluminados e fizeram-se presentes na e pela própria linguagem:

[...]No que a linguagem nomeia o sendo pela primeira vez, tal nomear traz então o sendo para a palavra e para a manifestação. [...]O enunciar projetante se torna imediatamente a recusa de toda surda confusão, na qual o sendo se oculta e retrai [...](HEIDEGGER, 2010, p. 187).

A linguagem não pode ser confundida como meio de comunicação ou de dominação dos entes, pois é ela mesma que revela o próprio sendo, no que se apresenta como *poiesis*, isto é, como o narrar inaugural que traz o sendo à vigência. Não é, portanto, possível separar o elemento narrado da própria narração, ou, nas palavras de Cortázar, separar a mensagem do mensageiro, ou, ainda, produzir uma linguagem adequada à realidade, visto que é a própria linguagem que concede realidade ao sendo. O “pôr” da arte, do pôr-se em obra da verdade, traz o velado para a clareira, e nisto consiste a verdade em questão. Não significa portanto, que a matéria abordada é limitada pela linguagem, o que resultaria na tentativa de transformá-la em ilimitada, atemporal e universal, tal como a Lógica se propõe a fazer, mas significa que antes de limitar-se ainda não há. Disso podemos concluir que o louvor romântico da imaginação parte justamente da crença metafísica na existência de uma matéria, ou substância falseada pelos procedimentos criativos da *imitatio*. Na mesma esteira estão o louvor à liberdade e à expressão da interioridade, como se pudesse se desvencilhar de todas as circunstâncias que o constrangeriam de fora para dentro:

[...]Na verdade, o subjetivismo moderno interpreta mal, de imediato, o criativo, ao fazê-lo no sentido da realização genial do sujeito auto-soberano. A fundação da verdade é fundação não somente no sentido da livre doação, mas também, e ao mesmo tempo, fundação no sentido desse fundar que põe o fundamento [...](HEIDEGGER, 2010, p. 193).

O resgate da verdade como *alétheia*, na obra Martin Heidegger, possui a vantagem de superar a oposição entre as tendências realistas e românticas ora enfatizadas pela produção artística ocidental, no que se concentra no meio, não como o veículo, mas como a restituição da relação originária entre ser e homem. Entretanto, como restituição, o pensamento se projeta não apenas na superação do previamente descoberto, mas se lança, como projeto, no aberto pelas próprias formulações e destruições. Nesse ponto, se assemelha à verdade enquanto literatura e invenção cortazarianas, ou, melhor limitada, morellianas, pois, ao se concentrar na destituição das concepções prévias do leitor, abre caminho para o desvelo da criação pura, representada pelas tendências românticas, ou da pura descoberta da realidade, representada pelas tendências realistas, como vias falsas apresentadas ao homem.

Capítulo III – Verdade e literatura em *Rayuela*

É necessário retomar algumas questões apenas tangenciadas anteriormente em nosso trabalho para darmos prosseguimento ao questionamento que destacamos no romance *Rayuela*, assim como sua vinculação com as concepções de verdade e literatura desenvolvidas até o presente momento. Referimo-nos à compreensão de literatura como verdade ou invenção, apresentada como possibilidade de mudança do que Cortázar identifica como um caminho errôneo tomado pelo pensamento ocidental e de seus desdobramentos no cotidiano dos que participam dessa cultura. A esse respeito, o capítulo 71 identifica algumas características dos erros operados no intento de se adentrar na condição humana, nos termos do próprio romance, na “[...] Inmensa burrada em que estamos metidos todos [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 353, cap. 71).

A concepção de razão foi identificada, anteriormente, como o carro chefe das tragédias protagonizadas pelo homem ocidental, sobretudo no século XX, no que aparece no referido capítulo de *Rayuela* como o “más que podrido princípio de razón suficiente” (CORTÁZAR, 2008, p. 354, cap. 71), o qual engendra a crença na impermeabilidade da realidade. Dessa maneira, estendem-se à definição de homem as leis derivadas da análise da natureza e dos entes que não sejam o homem ou a obra de arte, dos quais o utensílio apresenta uma periculosidade particular por se aproximar do modo de representar humano. Além disso, o abrigo encontrado entre os pares matéria e forma, sujeito e objeto, realidade e imitação gerou consequências tais como a cegueira a respeito do fato de, ao se debruçar sobre a natureza ou sobre a realidade, já existir uma interpretação, ou seja, parte-se sem saber da pré-compreensão de sujeito e objeto para enfim deduzir objetivamente a concepção de sujeito e objeto. A repetição imprópria destes últimos termos se dá para evidenciar o quão tautológico é o conhecimento, visto que atribui à natureza externa as próprias projeções imaginárias. Entretanto, em que errariam os que assim procedessem? Na verdade, não se trata de erro ou acerto, aliás, Heidegger afirma que com esse modo de proceder, no qual se funda a ciência moderna (cf. *Ser e Tempo* e *A origem...*), o homem não deixa de proferir afirmações corretas sobre si e a natureza. Mesmo porque esse modelo, afirmaríamos por nossa conta, possibilitou os avanços da medicina e o encurtamento das distâncias, algumas dentre

as descobertas admiráveis que não nos sentimos confortáveis de julgar moralmente, além do fato de, a despeito da opinião de um indivíduo considerado mais ou menos reacionário, são realidades que estão aí, e querendo ou não fazem parte de nossa existência. A questão problemática para Heidegger é o velamento em que decaem essas descobertas, isto é, os desvelamentos, sequer se apresentando como tais, e, com isso, se afastam perigosamente da verdade, enquanto originariamente humana, no que concordaria com Cortázar.

Julio Cortázar opera uma atitude semelhante à de Heidegger ao se concentrar na *presença* e na obra de arte por limitar o termo verdade com o restritivo *nuestra* e com os termos que seguem, dos quais destacamos a *literatura* e a *invenção*. A palavra *semelhante* não é aqui empregada apenas como eufemismo com vistas a esconder o temor do analista em expressar a real opinião. Apenas uma crença metafísica poderia igualar os dois termos, na medida em que separasse a aparência da essência, ou, nos termos já utilizados anteriormente, separasse o cerne dos atributos. Procedendo dessa maneira, o modo de perguntar cortazariano seria considerado estético, e estéreis os ornamentos que o diferenciariam do dizer heideggeriano. A *Rayuela*, sem dúvida, não imita os questionamentos do filósofo alemão, não é sua versão romanceada, adaptando a problemática levantada desde o centro da cultura ocidental aos moldes literários latino-americanos, isto é, não explora um âmbito previamente aberto do ente, mas instala por si só uma nova gama de embates sobre os quais nos deteremos a partir de agora. Por isso, nos próprios termos de Heidegger, enquanto obra de arte ela é um “pôr-se em obra da verdade”.

[...]Si seguimos ateniéndonos a categorías kantianas, parece querer decir Morelli, no saldremos nunca del atolladero. Lo que llamamos realidad, la verdadera realidad que también llamamos Yonder (a veces ayuda darle muchos nombres a una entrevición, por lo menos se evita que la noción se cierre y se acartone), esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad. Yo la siento mientras estoy pintando [...](CORTÁZAR, 2008, p. 407, cap. 99).

A fala do personagem Etienne a respeito de Morelli possui alguns sintomas e indicações de saída para os caminhos errôneos que tomaram o homem ocidental e

fizeram se passar pela realidade. Ao contrário do que se poderia dizer, o personagem afirma que o desenvolvimento de conceitos e categorias afetam nosso cotidiano, desenhando explícita ou implicitamente a existência de um mundo que se deva almejar, o que podemos observar tanto na promessa de um novo Éden (ver CORTÁZAR, 2008, p. 353, cap. 71) quanto na afirmação de um conjunto de representações às quais há de se adaptar. Não existe um modelo que devemos imitar. Essas visões são marcadas pela nostalgia da harmonia perdida, a partir da qual todo esforço do homem se daria no sentido de sua restituição, de busca por consertar o desacerto que representamos. Nesse sentido, precipitam-se uma série de promessas a serem realizadas em um futuro nunca alcançável, extrapolando até mesmo os limites da própria existência humana para repousar em um além-vida, ou seja, possível apenas quando deixamos de ser humanos, isto é, quando enfim, assim como em uma epifania, não houvesse mais questionamentos e todos fossem arrebatados pela maravilha de um mundo segundo a medida de cada um, “[...]Es decir un mundo satisfactorio para gentes razonables” (CORTÁZAR, 2008, p. 356, cap. 71). No entanto, no capítulo 71, Morelli declara sua impaciência com as projeções futuras: “[...]hasta no acabar con la hinchazón de tantos *hasta*, seguiremos tomando *la belleza por um fin*, la paz por um desiderátum, siempre de este lado de la puerta donde en realidad no siempre se está mal [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 355, grifo nosso, cap. 71).

Disso decorre a constante comparação do mundo sonhado com o que está a nossa volta, gerando um mal-estar ou culpa que pouco contribui, ou melhor, pouco contribuiu para o tão sonhado ponto ótimo gerado pela passagem da “edad media” para a “era cibernética”, onde “[...] Tout va très bien, madame la Marquise, tout va très bien” (CORTÁZAR, 2008, p. 356, cap. 71). Para Morelli importa menos o fato de esse conjunto de representações ser verdadeiro do que suas consequências pouco fecundas, ou mesmo nocivas. Horácio esclarece:

[...]La idea es que la realidad, aceptes la de la Santa Sede, la de René Char o la de Oppenheimer es siempre una realidad convencional, incompleta y parcelada. *La admiración de algunos tipos frente a un microscopio electrónico no me parece más fecunda que la de las porteras por los milagros de Lourdes.* Creer en lo que llaman *matéria*, creer en lo que llaman *espíritu*, vivir en Emmanuel o seguir cursos de Zen, plantearse el destino humano como un problema

econômico o como un puro absurdo, la lista es larga, la elección en múltiple [...] (CORTÁZAR, 2008, p. 406, grifo nosso, cap. 99).

Os avanços tecnológicos e científicos contribuem tanto para o reino milenário quanto a especialização literária. Autocentrados, elegem um caminho reto e projetam para toda a raça saídas planejadas, subjugando e julgando a multiplicidade de mundos e desejos, segundo a parcialidade das descrições específicas da realidade:

[...] Se planifican los escapes, se los tecnologiza [...]. Hay imbéciles que siguen creyendo que la borrachera puede ser un método, o la mescalina o la homosexualidad, cualquier cosa magnífica o inane *en si* pero estúpidamente exaltada a sistema a llave del reino. [...] pero no lo encontraremos recortando su silueta em el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni em la hipertrofia [...] (CORTÁZAR, 2008, p. 355, cap. 71)

Não é, portanto, a partir da análise do mundo que vamos chegar às saídas, isto é, reduzindo a totalidade da experiência humana a determinadas leis comuns, mesmo que existissem. Por isso, Cortázar exige uma mudança de sentido na busca:

[...] Hay quizá una salida, pero esa salida debería ser una entrada. Hay quizá un reino milenario, pero no es escapando de una carga enemiga que se toma por asalto una fortaleza. Hasta ahora este siglo se escapa de montones de cosas, busca las puertas y a veces las desfonda [...] (CORTÁZAR, 2008, p. 355, cap. 71).

Ao projetar fora de si a porta para o reino milenário, o homem se apequena e se exime da responsabilidade para com o mundo buscado e, como já foi dito, gera os frutos radioativos que ainda estamos comendo com casca e tudo. A covardia de quem procura apenas proteger o próprio “cu” é a mesma que impede tal proteção, dando as costas para que o sapato da “puta vida” entre ainda mais. Não há possibilidade de apenas entrarmos no reino milenário ou de encontrar a realidade verdadeira, pois “[...] ese mundo no existe, hay que crearlo como el fênix. [...] Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 355, cap. 71). Evidencia-se, nessa imagem, o fato de não ser possível a simples decodificação da figura e, por extensão, do mundo junto a suas leis. Para tal geração, a literatura, compreendida como ato de decomposição, presta grandes favores, na medida em que simultaneamente destrói e funda novas possibilidades. A decomposição

literária devolve os direitos à língua e, ao mesmo tempo que desvela os fundamentos, fundamenta a nova construção. Não se limita, portanto, à atitude passadista ou de louvor ao futuro, mas se instala no presente renovado a cada ato de leitura.

[...]Pareceria que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido quanto mejor sea el novelista. [...]Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos [...](CORTÁZAR, 2008, p. 368, cap. 79).

Isso fica mais claro quando retomamos o ranço deixado pelo *controle do imaginário* exercido sobre as obras de ficção durante o desenrolar da modernidade, abordado no **capítulo I** deste trabalho, assim como da subjugação da matéria narrada à compreensão de *mímesis* como *imitatio*, isto é, como adequação ao modelo de verdade e realidade estabelecido pelos discursos da filosofia e da história. Na citação acima, constrói a imagem do que no mesmo capítulo 79, espécie de profissão de fé de Morelli, chamará de uso estético: “[...]Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia em gestación, la inmediatez vivências (transmitida em la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible [...])” (CORTÁZAR, 2008, p. 369, cap. 79). O pronome “lo” se refere à busca empreendida pelo personagem-escritor, o qual se volta para a crítica da compreensão de romance vigente à época, em que o escritor lograria trazer o leitor para dentro de sua existência, logo, calcando-se numa visão idealista em que o emissor transmite uma mensagem ao leitor (ver CORTÁZAR, 2008, p. 369, cap. 79). O erro da estética, assim como da metafísica, é acreditar demais na realidade dos conceitos, como se fossem impermeáveis, quando, na verdade, suas fronteiras são estabelecidas e redesenhadas de acordo com o encontro singular entre o homem e os fenômenos. Nesse sentido, o romance se basearia em uma ordem fechada, da qual o leitor não participa. No excerto seguinte, fica evidente que o anseio de Morelli é muito diverso; quer, em contrapartida, que o leitor não seja um receptáculo das belas imagens construídas pela narrativa, mas antes, um cúmplice e, na voz do personagem, “un camarada”.

[...]Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. [...]por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a

mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (CORTÁZAR, 2008, p. 399, cap. 97).

Os desejos de Morelli se ligam à execução do próprio romance em que está inserido, pois comunga do que afirma Andrés Amorós sobre Cortázar: “[...]no le interesan estas novelas tan bien construidas, en las que unas partes se contrapesan con las otras [...]” (AMORÓS, 1989, p. 109). Mais especificamente se referindo aos romances clássicos do século XIX, aponta que um de seus atrativos e, ao mesmo tempo, sua limitação “[...]es su carater de perfecto mecanismo en el que todas las partes engranan a la perfección con vistas a un final determinado, que el lector, si está familiarizado con este tipo de obras, puede facilmente prever [...]” (AMORÓS, 1989, p. 109). Com isso, Amorós justifica a afirmação de que o romance de Cortázar é mais aberto, e, por conseguinte, mais *realista* e mais *humano*, visto que encena as contradições da vida e a imprevisibilidade dos acontecimentos. Entretanto o crítico não se detém nos termos *realidade* e *humano*. Não é, portanto, casual a semelhança entre a descrição acima do romance do séc. XIX com as “máquinas de conformismo” e “ecuaciones infalibles”: para não incorrer mais no engano é necessário produzir um romance que destrua a concepção harmoniosa e perfeita de outrora, assim como a tragédia grega realizou ao questionar a poesia à época micênica.

De volta ao capítulo 73, observamos ainda a colocação da “literatura” como uma forma ou manifestação ligada à verdade: “[...] Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 358, cap. 73). Os termos “escritura” e “literatura” são retomados e revestidos por um novo significado, como possibilidade de sair do engano em que estamos metidos, como possibilidade de um “Novum Organum de verdad”. Na mesma medida em que a palavra “verdad” lança luz sobre o par anteriormente citado, o par age retroativamente em relação à “verdad posible”.

A escolha a que somos submetidos pelo “tablero de dirección”, vale notar de passagem, pode ser comparada à decisão de *Édipo Rei*, de Sófocles, ao receber as palavras do oráculo de Delfos, pois em ambos os casos a ação decorre a partir de um não saber e

acaba por determinar ou, de maneira mais amena, direcionar o destino, seja da *Rayuela* que cada um lerá, seja do destino do personagem. Portanto, se pareceu absurdo inicialmente perguntarmos pelo aniquilamento do leitor e possível executor das ordenanças do texto ficcional (“pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros en ella”), agora já nem tanto, pois a quem queira prosseguir é necessário escolher, mesmo sem saber as consequências de sua escolha. Os procedimentos adotados por Cortázar ao se referir, dentro do texto ficcional, à própria feitura da ficção, geram, segundo Davi Arrigucci Jr., um sentimento de estranhamento com vistas a destruir a ilusão realista, “[...]convidando o leitor a participar do jogo da ficção, a passar de mero *consumidor* passivo a *consumador* ativo do texto [...]” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 22).

A literatura, portanto, funciona como uma forte ferramenta contra o automatismo das ações, ela faz ver o que ainda não tinha sido visto, ou talvez faça ver o que não seria possível de ser visto a não ser pela literatura. Ela deve, ainda, fazer o leitor carecer de “[...] todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal”, o próprio romance de Cortázar serve a essa meta por, entre outras coisas, exigir que escolhamos um caminho sem conceder nenhuma qualificação ou explicação para a escolha. A exposição da via dupla instala a dúvida no leitor e caso opte por seguir a partir do capítulo 73 verá uma organização avessa à linearidade do romance. Aliás, romper com a linearidade pode ser interpretado, seguindo indicação de Amorós, como uma tentativa de ir contra a “articulación causal” (ver AMORÓS, 1989, p. 109) e talvez dificulte a construção de pontes, o que alegraria bastante o caro Morelli.

É difícil conter o movimento de identificar os anseios de Morelli aos do próprio Cortázar dentro do romance onde vive o personagem, porque o romance exige desde o início que o leitor se coloque na sua construção. O consagrado crítico de Cortázar chega a afirmar que Morelli é “el portavoz de Cortázar” (AMORÓS, 1989, p. 109). Em outra nota, Morelli ainda afirma o desejo de

[...]Internarse en una realidad o en un modo posible de una realidad, y sentir cómo aquello que en una primera instancia parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no, hasta que del tejido

divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define un dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquél parecerá insensato o delirante o incomprensible (CORTÁZAR, 2008, p. 399, cap. 97).

A outra realidade instalada pelo texto literário só pode ser chamada assim se partirmos do pressuposto de que o desenho estereotipado de cada dia é a realidade primeira. A literatura tem o papel de produzir uma ponte que faça o leitor passar de uma realidade à outra, no entanto, sem fixar-se na nova, isto é, sem planificá-la, perdendo, com isso, o referencial externo. Entretanto, a decomposição desse desenho não é gratuita, ela serve para apontar a evidência de que a coerência e o absurdo são termos circunstanciais ou parciais, e não indicam uma substância a ser referida fora do ambiente humano. Isso fica claro quando ressaltamos a importância que os romances de cavalaria tiveram para os primeiros exploradores da América, os quais tinham diante de si uma realidade que não possuía identidade com a realidade de além-mar. O absurdo se impunha diante dos olhos e fazia com que os exploradores recorressem desesperadamente ao dicionário de vivências com o intuito de compreender o novo mundo à sua frente, e, como vimos, os escritos de ficção cavaleiresca se apresentavam como o mais próximo ao mundo maravilhoso com que se depararam. Escrevemos “novo” quase como um lapso decorrente do eurocentrismo, pois só era novo para o europeu, os habitantes já estavam há muito estabelecidos e organizados no território americano, aquém da civilização européia.

Há uma oposição sistemática de Cortázar à seriedade do pensamento ocidental, exercida pela ironia e pelos jogos de palavras ou ações aparentemente inúteis, oposição esta observada também no rechaço de Oliveira em relação às grandes palavras (ver AMORÓS, 1989, p. 110), sobretudo em relação à racionalidade. A este respeito, Andrés Amorós destaca que o uso da letra “h”, no capítulo 90, seria uma maneira de retirar a “crosta retórica” que, com o passar do tempo, cobre as palavras. Porém, escapa ao analista que o uso impróprio do “h” extrapola os escritos restritamente atribuídos a Horácio: “[...]‘La unidad’, describía Holiveira. ‘El hego y el hotro’[...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 381, cap. 90). Além de confirmar a tese de Amorós, esse breve trecho aponta o que o elemento fora das aspas (“describía Holiveira”) não pode ser atribuído senão ao narrador, o qual parece ser afetado pelo personagem. Para

confirmar o que dissemos, basta observar o uso do “h” durante outros momentos da narração desse capítulo.

Outro momento indispensável a ser destacado no romance é o capítulo 68, do qual retiramos o seguinte trecho: “[...]Apenas él le amalaba el noema, a ella se leagolpaba el clémiso y caían en hidromurias, em salvajes ambonios, em sustalos exasperantes[...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 350, cap. 68). Embora algumas palavras sejam inteligíveis, tais como “apenas” ou “exasperantes”, não podemos afirmar o mesmo da maioria. Sendo assim, a situação supostamente narrada, não pode ser facilmente referenciada, logo, identificamos a ênfase nos elementos sonoros, sintáticos e rítmicos. Amorós enfatiza o último elemento em sua interpretação desse capítulo, afirmando, pela contagem de sílabas, as progressões e regressões de sentido, como ondas cada vez mais fortes ou mais fracas (ver AMORÓS, 1989, p. 121).

Na mesma linha de pensamento, Davi Arrigucci Jr. afirma, em “O projeto: a verdade da invenção” (1973), que a obra de Cortázar empreende a “perseguição contínua, tanto no plano dos *significantes* quanto no dos *significados*” utilizando “elementos tipográficos ou da *sonoridade*, na sintaxe revolucionária ou nas projeções *semânticas* mais profundas, pondo em xeque o sistema literário no qual se integra e configurando-se como obra de invenção radical” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 17, grifo nosso). Entretanto, em um movimento escorpiônico (apropriando-nos da imagem utilizada pelo próprio Arrigucci), ao aplicarmos o pensamento por nós desenvolvido a partir de *Rayuela* sobre a afirmação do crítico, observamos a impossibilidade de sustentação da própria separação entre os dois planos da linguagem. Da mesma maneira as afirmações de que Cortázar se utiliza da mistura de linguagem poética, referencial, metalinguagem, ambiguidade e ironia como busca metafísica e transcendental são preteridas em função da concepção por nós defendida de literatura e invenção como acontecimento da verdade, ao menos no que tange a *Rayuela*. Apesar do título da seção de seu livro sobre a obra de Cortázar, Davi Arrigucci Jr. não desenvolve um pensamento sobre a *verdade*, ao contrário, afirma que a ambiguidade está a serviço do que chama de

“informação estética” (ver ARRIGUCCI JR., 1973, p. 25), e não como elemento constitutivo da própria verdade.

É bastante comum o uso de termos como *irracionalidade*, *irrealidade*, ou, de maneira específica, *realismo fantástico* para designar a prática de autores como Cortázar. No entanto, pensamos que a mera inversão operada por tais termos apenas contribui para manter as formas engessadas e impensadas em seu fundamento, quais sejam, de verdade e realidade. Junto a isso, e de maneira mais sólida, parece-nos que tais inversões pouco contribuem para a compreensão daquilo que está em questão no texto de Cortázar. Andrés Amorós aponta, nos dizeres de Oliveira, a rejeição à mera inversão apontada acima: “[...]Rechaza Oliveira los juegos mentales que consisten en huir de lo habitual limitándose a volver las cosas del revés [...]” (AMORÓS, 1989, p. 137).

Sobre o *fantástico*, Jozef afirma, incluindo a obra de Cortázar: “a realidade fantástica é a única possível quando enfocada na perspectiva do realismo semiótico (ao nível da temática do ser do signo)” (JOZEF, 2006, p. 182). É neste instante que nos apartamos diretamente da crítica a respeito de Cortázar, pois, para nós, não se trata apenas de uma reviravolta na maneira de ver o signo e seu ser. Isso fica mais evidente quando atentamos para a seguinte fala de Oliveira, membro do *Clube da Serpente*:

[...]Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical [...] (CORTÁZAR, 2008, p. 403, cap. 99).

E segue dizendo que não basta uma revolução na linguagem, no caso específico dos surrealistas, uma liberação verbal contra os moldes da “estructura racionalista y burguesa del occidente” (CORTÁZAR, 2008, p. 403). Andrés Amorós afirma, na mesma direção, que a função dos jogos de palavras e das investidas de Cortázar a esse respeito não se restringem a uma atividade lúdica, antes possuem a função de realizar conjecturas importantes para que a linguagem resplandeça como “algo vivo, muy distinto de la rutina y el *anquilosamiento* habituales” (AMORÓS, 1989, p. 119 grifo

nosso). É fundamental destacar o significado da palavra grifada nesse trecho, pois “anquiloze”, que possui “ancilose” como seu correspondente em português, é utilizada para designar a privação de movimento numa articulação, e, portanto, em algo que anteriormente possuía sua razão de ser no movimento. Imagem muito peculiar que lança luz sobre a própria concepção de hábito levantada até o presente momento do trabalho. Amorós acrescenta: “[...]Evidentemente, los personajes sienten (y el lector debe procurar lograr lo mismo) cuanto hay en estas palabras de fascinante descubrimiento por países desconocidos, por playas vírgenes no holladas por pie humano [...]” (AMORÓS, 1989, p. 120).

As palavras apresentadas como correlatas da verdade – literatura, escritura, pintura, agricultura e piscicultura – não possuem inicialmente grande semelhança a não ser pelo sufixo “-tura”. Entretanto, o que poderia ser um jogo sonoro ou uma rima interna pode também ser a aproximação de elementos característicos do homem, isto é, “[...] la tura, la invención [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 359). Assim temos que em todos os casos designa-se a manipulação dos elementos indicados pelo radical de tal modo que não há o aniquilamento do elemento manipulado, mas a transposição a um sistema ordenado, com um sentido ou uma finalidade, de modo que o novo arranjo sirva aos que manipulam. Nesse sentido, concentrado-nos por exemplo na piscicultura, os peixes podem ser colocados em um lago artificial, de modo que os alimentem com ração ou outra espécie de alimento pensado para obter sucesso, seja na venda como produto alimentício seja para a extração de alguma substância específica. Sendo assim, planeja-se e monitora-se seu crescimento até poder enfim utilizar o produto. O sentido concedido à invenção não pode ser identificado com a criação pura. Com a literatura não seria diferente. O cultivo da letra, para Morelli, se dá com um objetivo:

[...]Así, usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo. Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre los especialistas. [...] una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros límites de los que tan lejos estamos cara a cara [...] (CORTÁZAR, 2008, p. 368, cap. 79).

Horácio Oliveira, por observar a equivalência entre as descrições literária e tecnológica da realidade, realmente vislumbra o âmbito ainda não explorado pelos pés humanos. No capítulo 99, Etienne inicia a discussão a respeito de Morelli ressaltando a direção de seus questionamentos a respeito da linguagem, sobretudo seu anseio de empobrecê-la por conta de os supostos personagens de sua narrativa se sentirem traídos pelo próprio discurso. A literatura, nesse sentido, é uma forma de conhecimento em que o homem se confronta com seus próprios limites. Isso se dá de tal maneira que “[...]se sienten como dibujados por su pensamiento y su discurso, y temen que el dibujo sea engañoso [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 400, cap. 99); é o medo de ser objetivado pelo próprio discurso. Dessa maneira, o processo de empobrecimento serve para desfazer o alienamento fundamental dos seres humanos individuais ao tomarem a palavra, seja em discursos ou em pensamentos. É o que o narrador do capítulo 19 descreve ao adentrar no pensamento de Oliveira:

[...]La violación del hombre por la palabra, la soberbia *venganza del verbo* contra su padre, llenaba de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo a seguir [...](CORATÁZAR, 2008a, p. 81, grifo nosso, cap. 19).

No que se confunde com o desejo de Morelli em destruir a literatura a partir dela mesma, ou com o do próprio Cortázar quando esclarece, a respeito da *Rayuela*, em entrevista concedida a Omar Prego:

[...]Sim, claro, eu me servi do idioma como qualquer escritor, mas existe uma busca desesperada para eliminar os lugares-comuns, tudo que ficava de uma herança ruim do fim do século... É uma espécie de tentativa de limpeza geral do idioma, antes de poder tornar a usá-lo [...] Se a civilização judaico-cristã acabou nos levando à bomba atômica, [este idioma] não serve [...](CORTAZAR; PREGO, 1991, p. 106).

O Esforço de jogar tudo fora pelas janelas, e de jogar a janela, jogando-nos junto com elas, assim como o esforço de acabar com as formas coaguladas apontam para a necessidade de nos apartarmos da compreensão de linguagem como veículo de ideias. Por isso, é necessário atentar para o que, segundo Cortázar, a linguagem possui de mais original, a saber,

[...]los estímulos eufónicos, rítmicos, cromáticos, escultórico, estructurales, todo el erizo del estilo apuntando a la sensibilidad del lector, hiriéndolo y acuciándolo por los ojos, los oídos, las cuerdas vocales y hasta el sabor, en un juego de resonancias y correspondências y adrenalina que entra en la sangre para modificar el sistema de reflejos y respuestas y suscitar una participación porosa en esa experiencia vital que es un cuento o una novela [...] (CORTÁZAR, 1968, p. 151).

Um dos traços mais marcantes em Cortázar, explícito no excerto acima e desenvolvido criticamente no texto “No hay peor sordo que el que” é sua especificidade no trato com a linguagem, no que difere de certa casta de escritores latino-americanos porquanto os critica por um suposto “uso instrumental” da língua. Baseados numa atualização do jargão da poética clássica: *ut pictura poiesis*, e sua reverberação nos moldes naturalistas e neo-naturalistas franceses, os autores hispano-americanos tinham a ilusão do aspecto referencial da língua.

Cortázar refere-se a esses como “[...]escritores rioplatenses de ficción que en la escritura parecen ver sobre todo un sistema de signos *informativos*, como se pasaran de la Remington al *imprimatur*, sin más trabajo que ir sacando las hojas del rodillo [...]” (CORTÁZAR, 1968, p. 147, grifo nosso), descrição muito próxima da expressa em *Rayuela* sobre a fase “realista” de Morelli. Dessa maneira, tentavam retratar os problemas políticos, sociais e existenciais da América Latina de forma objetiva, afirmando uma realidade exterior ao sujeito (Cf. ARRIGUCCI Jr , 1973, p. 124), voltando-se para questões regionalistas ou urbanas. Apesar de a tradição realista ser reforçada pelo Realismo e Naturalismo do século XIX, Arrigucci aponta que a tendência realista já pode ser observada em pleno romantismo, com a descrição dos costumes seguidos da crítica social. A este respeito, vale lembrar nossa exposição do pensamento de Luiz Costa Lima sobre as tendências realista e naturalista que já circundavam a teorização e prática anteriores à adoção desses nomes.

Julio Cortázar, buscando possíveis explicações para esse modo de encarar a língua, frisa que o contato do leitor (e, portanto, também do escritor) latino-americano com a “literatura mundial contemporânea” deu-se por meio de traduções, as quais, para Cortázar, não expressavam as questões originárias da língua: “conozco demasiado el

ofício de trujamán como para no saber que la lengua se retrae allí a una función ante todo *informativa*” (CORTÁZAR, 1968, p. 151, grifo nosso). Esse contato precário com as obras de ficção automatizou o olhar desse leitor, o que fez com que o reproduzisse regionalmente, ignorando as questões específicas do próprio trabalho de elaboração linguística relativas a essa produção. Nesse sentido, para Davi Arrigucci Jr., se relacionarmos a obra de Cortázar ao sistema regional em que está inserida, “[...]se perceberá logo que o problema central a discutir é o das relações entre invenção e tradição na narrativa hispano-americana, ou melhor, o processo de renovação da linguagem dessa narrativa, com conseqüentes implicações no modo de ver a realidade [...]” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 117).

[...]a entrada dos novos procedimentos coincide com a tomada de consciência do subdesenvolvimento e, por isso mesmo, não é uma recepção passiva, mas, ao contrário, uma incorporação crítica que não só dá margens para a continuação da pesquisa técnica em novas direções, mas também se transforma num instrumento de desmascaramento da realidade latino americana [...] (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 131).

É a partir da década de 1940 – e, aqui, Arrigucci inclui a obra de Cortázar – que surge uma série de autores que irá questionar a possibilidade de um dizer objetivo, voltando-se para a “interioridade humana” como viabilizadora de uma realidade mais real, ou seja, de um desejo de penetração nas camadas mais profundas do homem, no que o crítico, mais uma vez se aproxima da visão metafísica.

Poderíamos acrescentar, portanto, que a *verdad* parelha da *literatura* é necessariamente porosa, pois, além de necessariamente esquecer determinados significados e, portanto, ser uma ilusão, há também os poros abertos pelas “ressonâncias” fundamentais para a literatura como Cortázar a compreende. A importância dos sons junto a sua aplicação na construção dos sentidos e na comunicação, por exemplo, são trabalhados de maneira magistral por Freud em “O esquecimento de palavras estrangeiras” (ver FREUD, 1996, vol. VI, p. 27-32).

Dessa maneira, o conto e o romance, para Cortázar, têm que agir sobre o que Vilém Flusser chama de “capa protetora contra o caos”, ou seja, sobre “[...]as palavras

pronunciadas pela mãe, pelo ambiente ‘humano’, isto é lingüístico que envolve a criança recém-nascida [...]” (FLUSSER, 1963, p. 33). Isso fica muito claro quando observamos o seguinte pensamento de Oliveira: “[...]Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos, un diccionario de caras y días y perfumes que vuelven como los verbos y los adjetivos en el discurso [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 95, cap. 21). O “recuerdo” exige um movimento para trás, uma comparação constante com a situação anterior correspondente, de tal maneira que o personagem percebe o avanço da insensibilidade causada pelo acúmulo de experiências, além de sua atração com o passado: “[...]la cara que mira hacia atrás abre grandes ojos, la verdadera cara se borra poco a poco como en las viejas fotos y Jano es de golpe cualquiera de nosotros [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 95, cap. 21).

O capítulo 21, narrado por Horácio, apresenta sua grande melancolia diante do fracasso em se instalar no presente das experiências geradas pelos encontros com a Maga, quando “[...]salido del tiempo y sus jaulas con monos y etiquetas, de sus vitrinas Omega Electron Girard Perregaud Vacheron & Constantin marcando las horas y los minutos de las sacrosantas obligaciones castradoras [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 94, cap. 21). Não consegue se manter na suspensão e cede a “el falso orden que disimula el caos” (CORTÁZAR, 2008, p. 95, cap. 21), dando vazão ao que Flusser chama de “vontade de poder”.

Em *Língua e realidade*, Flusser inicia seu argumento evocando a “vontade de poder” do espírito que, não se conformando com o mundo caótico, procura “[...] uma estrutura graças à qual as aparências caoticamente ‘complicadas’, possam ser ‘explicadas’[...]” (FLUSSER, 1963, p. 11). Por “explicadas” deve-se compreender o estabelecimento de uma “aparência” e de um “sistema de referência”, entretanto, sabemos que tal empreitada carrega consigo inevitavelmente os processos de hierarquizar e catalogar os estímulos caoticamente percebidos. Com tal descrição da passagem do “caos” ao “cosmos” fica clara a proximidade entre o que compreende como *hylé*, em *O mundo codificado* com a aparência dada ao “caos”, em *Língua e Realidade*. No primeiro caso, mais especificamente, resgatando o sentido de *hylé*, matéria, como opositor de *morphé*,

forma, Flusser ressalta que nossa compreensão de *matéria*, e talvez a própria imagem acústica, acrescentamos, é fruto da tentativa romana em traduzir a palavra grega. A matéria como opositora da forma apontava, entre os gregos, para o caráter amorfo atribuído à “[...]madeira estocada nas oficinas dos carpinteiros [...]” (FLUSSER, 2007, p. 25). Com isso, podemos dizer que a palavra *hylé* é uma tentativa de dar forma à madeira predestinada a ser informada, portanto, de antemão nos é informado que virá a ser algo diverso do que é agora. A atualidade desse agora se funda na percepção dos fenômenos pelos sentidos: somente quando se encontram “as formas eternas, imutáveis”, os fenômenos se tornam “[...]a realidade, que pode ser descoberta com auxílio da teoria [...]” (FLUSSER, 2007, p. 24). A similitude se aprofunda quando observamos que ambos estão a meio caminho da realidade, e, após tornarem-se reais, tendem à irrealidade. “[...]E é assim que a descobrimos [a realidade], conhecendo como os fenômenos amorfos afluem às formas e as preenchem para depois afluírem novamente ao informe [...]” (FLUSSER, 2007, p. 24). A vontade de poder, incluindo o sentido de se apoderar, seria, nesse sistema, o sopro que impulsiona o homem.

Esse conceito de explicação se aplica ao canto do poeta arcaico que a um só tempo explicava a diferença entre os homens e veiculava o ideal de guerreiro, implícito na seleção dos dignos a serem lembrados, isto é, agia como elemento de coesão social. Com o desenrolar do pensamento ocidental, outros campos do saber, sobretudo a história, a filosofia e o cristianismo declararam a propriedade sobre a realidade e a verdade, desenvolvidas de maneira específica em cada campo, mas com o intuito comum de lhes eliminar as sombras evidenciadas pela tragédia.

Na obra de 1963, Vilém Flusser afirma ainda que a realidade, “matéria-prima do intelecto”, “[...]consiste de palavras e de ‘dados brutos’ a serem transformados em palavras para serem apreendidos e compreendidos [...]” (FLUSSER, 1963, p. 30). Se cruzarmos as informações dos dois textos podemos dizer que a forma fundamental de organização dos fenômenos é a palavra. Mesmo porque, é ela que constitui a realidade, e o que ainda não se tornou palavra, ou seja, o “dado bruto”, aquele que ainda não cometeu o pecado originário do cosmos, tende a se tornar palavra ao vir a ser

realidade. E escrevemos ainda com o intuito claro de demarcar a situação essencialmente provisória em que o dado bruto se encontra em relação ao homem, tal qual as madeiras estocadas no armazém.

A palavra é um provisório fim-da-linha do dado bruto, o qual irradia, por meio da vontade de poder, em direção à palavra. A realidade, apresentando-se como algo compreensível ou inteligível e, com isso, podendo ser descoberta, além de se constituir como fruto da vontade de saber, não estaria muito distante da metáfora bíblica do pecado original. Tentando persuadir Eva a comer o fruto da árvore do meio do jardim do Éden, a serpente diz: “Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal” (Gen. 2:5). Com isso fica claro que a vontade de saber, de apoderar-se do que não conhece está incrustada no homem primitivo da *Bíblia*. E a serpente parecia ter alguma razão, pois o texto segue confirmando que após comerem o fruto “[...]foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus [...]” (Gen. 2:7). Dessa maneira, o primeiro saber humano se apresenta como conhecimento da nudez de ambos e tem como consequência a produção de uma realidade: os aventais cosidos com folhas de figueira, que tinham, portanto, a função de encobrir o saber há pouco descoberto.

A vontade de conhecimento parece ser a mola que impulsiona a realidade, parece ser o sopro de vida humano, é a origem da vida em seu estado atual segundo a cosmologia cristã. Com isso, o estado de pecado em que se encontraria o homem seria consequência dessa vontade. Podemos considerar ainda a vontade de conhecimento como a vontade de se apoderar do desconhecido (sendo este último identificado com o dado bruto) tanto no sentido individualizado quanto coletivo. Compreendemos, assim, que o dado bruto é aquilo que ainda não faz parte do cosmos de uma comunidade ou língua, mas também podemos pensar que um indivíduo que nunca tenha visto determinado fenômeno ou palavra, ao entrar em contato com esse corpo estranho procede como se fosse um dado bruto. Entretanto, as palavras, diferentemente dos dados brutos, vêm organizadas em frases. Utilizando palavras para diferenciá-las do dado bruto, Flusser afirma que o primeiro se apresenta da seguinte forma: “dói, duro,

marrom, quatro pernas”, enquanto a palavra viria já na frase correspondente: “bati contra a mesa”.

Os procedimentos descritos acima são os que caracterizam a formação da capa protetora contra o caos, formando, por conseguinte, o cosmos: “[...]A correnteza dos dados brutos que entram pelos sentidos traz consigo palavras pronunciadas pela mãe, pelo ambiente humano, isto é, lingüístico, que envolve a criança recém nascida como capa protetora contra o caos [...]” (FLUSSER, 1963, p. 33). Não se deter na caracterização entre “ambiente humano” e “lingüístico” é praticamente impossível devido à importância dada às palavras e Flusser, como veremos muito em breve, não se refere às palavras de modo ideal, universal e estático. As frases formam pensamentos, os quais formam o intelecto, que, conversando entre si pelas idades, formam a língua; conversar é um ato conjunto, por isso se revela como a essência da sociedade: “[...]A sociedade é real como conversação, e o homem é real como intelecto participando dessa conversação [...]” (FLUSSER, 1963, p. 36).

O intelecto humano, para Vilém Flusser, possui três maneiras de se realizar, as quais engendram três tipos de línguas: as flexionais, as aglutinantes e as isolantes, sendo que a primeira e a última formam os dois grandes pólos da civilização (ver FLUSSER, 1963, p. 58). Deter-nos-emos, no entanto, na primeira, pelo fato de ser a que caracteriza a conversação ocidental, da qual participamos, mesmo porque Flusser afirma a impossibilidade de êxito de qualquer tentativa de comunicação entre as duas grandes formas de conversação. Sendo assim, as *línguas flexionais* são caracterizadas pela conservação da identidade dos elementos dentro das modificações que uns operam nos outros:

[...]as situações se seguem umas às outras, mas os elementos, as “substâncias”, os “atributos”, os “processos”, etc., são relativamente constantes. Cada situação é constituída de tal maneira que podemos distinguir nela um centro (o sujeito), um processo que o irradia (o predicado), e um horizonte em direção ao qual o processo é irradiado (o objeto) [...] (FLUSSER, 1963, p. 52).

Do esclarecimento acima, deriva a afirmação flusseriana de que todo o problema do pensamento ocidental está ligado a problemas formais da língua, visto que afirma

serem prisioneiros *inconscientes* dela (ver FLUSSER, 1963, p. 59). Essa inconsciência se manifesta na fé metafísica de que as três situações seguintes são de fato o mesmo acontecimento: “[...]1) eu escrevo um livro; 2) um livro está sendo escrito por mim; 3) há um escrever de um livro por mim [...]”. A atividade de 1), a passividade de 2) e a equivalência de 3) são por si mesmas negadoras da realidade do fato em si. O filósofo evidencia sua afirmação demonstrando que dificilmente um alemão poderia compreender a diferença entre as situações 1) e 2), pois sem possuir a vivência da voz passiva, tampouco possuir a vivência do verbo “estar”, não conceberia a inversão de papéis e a ênfase específica de cada situação.

A própria problemática da passividade e atividade, sujeito e objeto, liberdade e necessidade e liberdade e submissão, abordada na introdução do presente trabalho, acaba se mostrando como o extrapolar dos limites dos problemas inerentes às línguas que participam da conversação ocidental. Com isso, o erro gerado pela cegueira quanto à língua é, ao mesmo tempo, a subestimação de sua importância e a superestimação de si, quando estende à totalidade dos homens a característica de uma parte. Trata-se, como entendemos, menos de um erro do que da vazão encontrada para a vontade de poder exercer domínio sobre o disforme desconhecido. É a tentativa da conversação ocidental de trazer para o seu cosmos todo o dado bruto representado pela alteridade.

A *capa protetora contra o caos* carrega consigo os hábitos que envolvem uma cultura, um ambiente familiar e uma língua, “[...] as palavras apreendidas começam a formar uma *super estrutura* sôbre os sentidos, começa a surgir um Eu no sentido estrito[...].” (FLUSSER, 1963, p. 33). Isso quer dizer que a apreensão dos fenômenos não se dá de maneira imediata. Inevitavelmente, repetimos gestos e atitudes dos outros, e com isso os erros.

O projeto literário de Morelli pretende utilizar das palavras para “[...]lavarse de otras palabras”, ou ainda, “cambiar ‘descender’ por ‘bajar’ como medida higiênica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo ‘descender’ todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como **un fragmento decorativo**, un pedazo

de lugar común [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 400, grifo nosso, cap. 99), pois “[...]quizá haya que pasar por todo eso para recobrar un derecho perdido, el uso original de la palabra [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 432). Escolher a literatura como ponto de partida é fundamental para Cortázar e para Morelli, não porque sejam homens de letras, acadêmicos ou gramáticos, como diz o personagem Perico a respeito do último, mas é fundamental porque a *verdade*, parelha da *literatura*, não pode ser alcançada sem esse processo de limpeza dos lugares comuns. Aliás, o personagem Perico se aproxima muito dos equívocos cometidos pelo pensamento estético e metafísico da maneira como é caracterizado por Flusser, visto que afirma: “[...] Descender o bajar, la cuestión es que el personaje se largó escalera a bajo [...]”. No entanto, claramente, há de se questionar a existência do personagem fora das palavras que lhe concedem existência dentro da narrativa. Seria acreditar que existe uma situação ou um fato anterior à matéria narrada e a literatura utilizaria as palavras para “decorar” a situação, gerando no leitor a sensação de beleza.

A eterna busca é um movimento contínuo de proteção da pergunta, não desta ou daquela pergunta, mas da pergunta estabelecida como método e meta. Para tanto, não basta, exaltar o sinal de interrogação, fetichizando um símbolo, qual cruz da pós-modernidade, mas, como faz Cortázar, em *Rayuela* e, como vimos, Sófocles, em *Édipo Rei*, sobrepor realidades impossíveis, expor as vísceras da contingência e da finitude com que lidamos a todo instante, no que opera a aproximação do homem com seus limites, com a intimidade entre a verdade e a linguagem.

A crítica sobre o pensamento ocidental exercida por *Rayuela* pode ser comparada com a posição de Flusser a esse respeito, pois o último identifica os problemas gerados pelo pensamento ocidental a problemas “formais da língua”, e, portanto, problemas formais dentro do universo das *línguas flexionais*. A naturalização se deu por conta da cegueira sobre as línguas, manifesta na superestima dedicada a seus aspectos ao lhe atribuir o estatuto de realidade, cuja comprovação se dava com os próprios aspectos velados, tais como a separação entre sujeito e objeto ou a crença na possibilidade de análise objetiva derivada da noção de que mesmo separados os elementos mantêm sua

identidade. *Rayuela*, por sua vez, desfere golpes contra o hábito quando propicia ao leitor a série de procedimentos característicos da literatura, compreendida como verdade e invenção, isto é, agindo como uma infiltração nas barragens dos lugares comuns estabelecidos pela própria língua, desvelando sua ligação com o cotidiano mais corriqueiro. Se, a estrutura da língua tende a se fenomenalizar, como “o idioma dos sentimentos”, ela será o grande alvo. Ao obrigar o leitor a compor a obra consigo e ao utilizar a literatura como evidenciadora dos limites da linguagem, Cortázar age contra o que Flusser indica ser o movimento natural das línguas flexionais. Esses dois aspectos das línguas flexionais são questionados quando não podemos atribuir totalmente a autoria de *Rayuela* (o objeto) a Cortázar (sujeito), tampouco o leitor enquanto sujeito pode se manter intacto diante do romance enquanto objeto, os elementos não de se afetar mutuamente de modo a revelar que originalmente existe a relação. Portanto, as características inerentes à obra não podem ser atribuídas totalmente ao objeto de estudo. Dessa maneira, a literatura tem de agir na direção contrária às próprias palavras e sua redes de significação, tomadas como existentes fora dos seres humanos, isto é, como dados brutos (ver FLUSSER, 1963, p. 34). É a lição inicial dada por Morelli, e, por “encarnar” o espírito da literatura, não lhe cabe revelar o que fazer depois disso, e concordamos com Etienne que basta como uma primeira etapa.

Se, por um lado, a literatura de *Rayuela* se aproxima inicialmente do canto arcaico pelo fato de reivindicar o estatuto de verdade, por outro se aproxima da tragédia quando se afasta dos deuses e funda ao mesmo tempo que desvela a ambiguidade inerente à verdade mais propriamente humana. A desatenção e descaso com relação ao que mais especificamente a *mímesis* tem a dizer (levando em conta que só podemos falar em uma palavra em estado de *mímesis* a partir da tragédia) gerou a própria cegueira a respeito da língua em sua originalidade. Assim, o hábito avançou silenciosamente e, retomando a tese de Costa Lima de “veto ao ficcional”, podemos dizer que, na cultura ocidental, ou, mais restritamente, no universo das *línguas flexionais*, esse veto comunga do silêncio do hábito e nele se apóia. A suposta liberdade propiciada pela ausência de teorização sobre a arte se desvela como a omissão nociva à própria arte,

na medida em que apenas contribui para sua redução a artefato estético, ora destituindo sua necessidade ao espírito, ora sendo uma etapa a ser superada.

Conclusão

A *alétheia* do poeta arcaico inaugurava um mundo na medida em que recolhia uma série de referências; em termos flusserianos, ela explicava aquele mundo. No entanto, ao lembrar de alguns, esquecia de todo o resto, e a própria potência nomeadora da poesia cairia no esquecimento ao apenas informar, isto é, ao proporcionar vivências de um mundo longínquo que já não fazia sentido para os nascidos sob a égide da democracia de Sólon.

A posição singular ocupada por Homero, entre a maturidade da mitologia e a chamada idade da crítica, inaugurada por Heródoto, concede uma indicação muito importante para assinalarmos o próprio esquecimento da memória pela gradativa ascensão da escrita. Embora não houvesse acontecido uma grande revolução com a descoberta do alfabeto siro-fenício, no século VIII a.C., ele proporcionou o registro executado na *Ilíada* e na *Odisséia*. Como consequência se estabeleceu uma rigidez desconhecida pelo conjunto de práticas mnemônicas em que se fundava o saber do poeta dos séculos X e IX a.C., as quais, por se fundarem na fala, inevitavelmente admitiam a transformação:

No silêncio e na ausência de qualquer sistema de notação escrita, a memória ativa da oralidade combina o aprendizado dos saberes com informações visuais, práticas gestuais, situações globais, que tornam inoperante o modelo de uma memória “mecânica” dedicada à exata repetição. [...] Para decorar palavra por palavra, como nos é familiar, é necessário que exista um modelo fixo que permita corrigir as inexatidões [...] (DETIENNE, 1998, p. 79).

Essa constatação é utilizada por Marcel Detienne a fim de comprovar a tese de que em Homero temos um impulso à razão e ao controle do mito, inerente ao papel de ordenação da escrita, no que recuaríamos bastante a datação do aludido *controle do imaginário*, além de exigir a reformulação de suas bases e termos. A própria verdade, inicialmente legada aos poetas, migra para os discursos que não apenas tiraram melhor proveito da escrita, como dela dependem seu surgimento: a filosofia, a investigação histórica e a pesquisa médica (ver DETIENNE, 1998, p. 68), a um só tempo fundadores e desdobramentos do advento da racionalidade. Sendo assim, é inevitável remeter à importância da aristocracia ateniense na conservação do que se nos revela como a

Grécia antiga, lembrança tributária da dominação de outrora. Os escritos de Homero estão prenhes da posterior decadência da poesia e de suas bases de sustentação, na medida em que a democracia ateniense toma parte da escrita para expor publicamente as decisões tomadas em assembléia: “As leis, diz Sólon, eu as escrevo (*gráphein*) tanto para o bom como para o vil” (DETIENNE, 1998, p. 69). O saber do poeta e os valores da aristocracia vão perdendo sua força na manutenção da ordem social. Seria alguma vingança da escrita que a é antídoto e veneno, e, apesar de os novos saberes estabelecerem suas bases a partir dela, é esta quem outra vez se vingará daqueles quando da divulgação da imprensa muitos séculos depois. Mas, antes, vale levantar a hipótese de que o acontecimento da tragédia seja um filho da escrita, pois se vincula aos questionamentos das bases do sistema em que o poeta se sustentava. Na verdade, a constatação da ordem obsoleta do mito talvez tenha sido possível justamente pela coagulação, isto é, pela fixação dos valores, costumes, sentidos e modos de estar veiculados na tradição escrita da epopéia, cessando a constante adaptação inevitável ao arcaico cultivo da memória. Enquanto acontecimentos da verdade, a *Ilíada* e a *Odisséia* contribuem para o desvelo da situação do poeta, assim como de sua destruição.

A resistência em se teorizar sobre a *mímesis*, assim como em pensar a literatura junto à visão metafísica abandonaram o homem em uma falsa liberdade, erigida por conceitos obscuros que acabam por nos encurralar em um beco com duas saídas: ora exaltando a interioridade humana ora a exterioridade, ora o sujeito ora o objeto. Ambas as saídas sucumbem, seja pela frustração das projeções imaginárias às quais o mundo não se conforma, seja pela resistência em se adequar perfeitamente a um modelo pré-estabelecido, cujas tendências românticas e realistas são, respectivamente, a manifestação expressa na arte e no pensamento ocidental. Mas esses pólos não reduzem toda a empreitada humana, apresentam, apenas esquematicamente, a falsa dialética, ou os falsos problemas que nos levaram ao *atolladero*, à grande burrada que nos afasta de nós mesmos e nos faz promover achados singulares a chaves do reino. Planificam-se os desejos e os *tecnologizan*.

O romance de Cortázar viabilizou o questionamento a respeito da verdade e da literatura, assim como das concepções de linguagem e realidade, instigando sua teorização. Acontecimento similar ao do aparecimento da *mímesis trágica*, quando evidenciou a parcialidade da verdade do poeta arcaico, concedendo forma às instituições que sustentavam a explicação unívoca da realidade operada pelo mito. À diferença da filosofia e história nascentes, não produziu um relato bem acabado ou sistemático que comprovasse os prejuízos daquela visão, mas opôs saberes e ordens diversos, registros de realidade irreconciliáveis, possibilitando ao expectador se colocar ora de um lado ora de outro ao observar o dilaceramento do herói na cena trágica. Essa é sua potência mais própria (no que concordam Schelling, Jean-Pierre Vernant e Costa Lima), é aquilo que compõe seu brilho original, o que faz ser *mímesis* e não história, poesia mítica ou filosofia. A partir do que desenvolvemos sobre o deslocamento da *verdade* e das instituições que se julgaram suas proprietárias, podemos afirmar que o romance *Rayuela* as iluminou, evidenciando ou produzindo seus limites, assim como instigou a pesquisa de seus procedimentos empregados com vistas a silenciar as vozes inauguradas pelo acontecimento da tragédia. Como bem observa Etienne a respeito de Morelli, o importante é sua prática: “Lo que lo hace estrañable es su práctica, la fuerza con que trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar con el buen pie en la casa del hombre” (CORTÁZAR, 2008, p. 403, cap. 99); afirmação que pode ser estendida ao próprio romance e talvez à tragédia. De igual maneira, como observa Oliveira sobre a obra morelliana, os problemas em torno da linguagem, e até mesmo sua vinculação com a verdade não são nada novos. A diferença está na maneira como é feita, como Cortázar contrói um universo ficcional capaz de tornar o leitor um companheiro no drama que não deveria se restringir ao autor.

[...]Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo (CORTÁZAR, 2008, p. 401, cap. 99).

Para questionar a ordem causal e racional hegemônica no Ocidente, Cortázar não produziu um tratado filosófico (tal como Heidegger o fez na mesma direção, entre outros pensadores), mas construiu um romance em que as partes possuem independência tal que geram leituras múltiplas, não apenas no que poderia ser chamado de interpretação, como também na própria ordem de leitura. Com isso, questiona também a naturalização de processos das *línguas flexionais*, no que, além de desvelar sua existência, talvez demonstre as consequências do domínio da razão e da causalidade na transformação e usos das línguas.

Cortázar, à diferença da *mímesis trágica*, não terá como alvo a poesia épica, mas a própria literatura, seja a produzida a partir dos moldes naturalistas e regionalistas, seja a futurista ou a surrealista. Na verdade, qualquer molde que se apresente como método final, como caminho derradeiro, ou como chave do reino milenário é sistematicamente rejeitado em prol da reavaliação constante das bases em que se fundam as crenças inevitáveis à sequência do texto ou da vida. Cultivada pela literatura de Morelli, a verdade ilumina o fato de não poder ser uma representação que nos levasse a todos a reconhecer inequivocamente sua existência, tal qual uma epifania, ou como sugere Diderot ao forçar a identificação entre o gênio e o leitor, ou como os moralistas espanhóis ao educar a subjetividade insubmissa, ou ainda como a estética ao atribuir à arte o reconhecimento das formas essenciais imutáveis do homem. A verdade aqui, tal como a *alétheia* dos gregos e como a compreende Martin Heidegger, possui dentro de si a não-verdade, na medida em que é sempre parcial, isto é, não pode sair de si mesma, assim como se opõem Édipo e Tirésias de Sófocles, quando apenas no desfecho da peça as duas são unificadas. A ordem dos acontecimentos estabelece a tensão que não é silenciada. Portanto, o distanciamento dos deuses operado pelos discursos da filosofia e da história difere do operado pela tragédia na medida em que a última prefere manter a tensão ente os discursos por meio da ordem em que apresenta os acontecimentos.

Embora à época da Grécia arcaica tenha ocorrido tal resposta mimética à questão da verdade, nosso trabalho mostrou como outros discursos procuraram controlá-la,

domesticando suas potências com vistas a torná-la adaptável aos padrões que lhe são alheios, isto é, que partem de fora daquilo que é mais próximo da *mímesis*. A esse respeito a tradução por *imitatio* assim como o conjunto de procedimento que passaram a compreendê-la prestaram grandes favores, estabelecendo a precedência de um modelo a ser imitado e descoberto pela filosofia, religião ou história. A retomada do termo pelo renascimento, esquecido à época medieval, viabilizou uma mirada bastante particular sobre a cultura grega e romana. Reduziu as antigas formas de representação a tentativas precárias de abarcar a divindade cristã, satisfazendo humanistas e moralistas, afinal, Deus não leva em conta o tempo de ignorância. Logo dever-se-ia aparar as arestas enganosas, componentes indissociáveis da manifestação artística, nesse caso específico, as referências ao universo dos deuses, garantindo a aproximação com a verdade, seja ela histórica, filosófica ou religiosa. A partir de procedimentos derivados da razão, poder-se-ia endireitar o caminho tortuoso da *imitatio*.

É a mesma razão que vai retirar a necessidade da arte ao espírito, alegando sua ineficácia em construir leis imutáveis, tal como as chamadas *ciências da explicação* teriam feito. Persistiu, portanto, o veto às obras de arte, em nosso caso específico, à literatura, consumado pelo discurso científico mais claramente a partir o séc. XIX até a época do romance cortazariano, para não dizer até a contemporaneidade. Daí a importância de a obra de Cortázar reclamar para si o estatuto de verdade.

Rayuela urge a quatro cantos a necessidade de avaliar a fertilidade dos desenhos da verdade e da realidade que nos deixaram tristes e desacreditados quanto ao futuro. Avaliar não por meio de cálculos, mas pela literatura, na medida em que nos aproxima de nossos limites. Isso significa abdicar da linguagem de dominação sobre os entes, cara à ciência, não porque sejamos modestos, mas porque essa via já malogrou no destino inverso.

A linguagem, qual Édipo, busca sempre o parricídio, volta-se sempre contra seu criador quando fecha o que era abertura, quando recorta uma silhueta no fabuloso tumulto dos

dias, quando retira do esquecimento e traz para a luminosidade da limitação. O falseamento da *mímesis*, e com isso, da linguagem e da realidade, executado pela tradução e pela prática da *imitatio* é mais fácil de ser compreendido a partir da descoberta da escrita, na medida em que viabiliza o estabelecimento do modelo assim como da adequação a ele. O caráter estático que toma a prática mimética evidencia sua estrutura dialética de constância e mudança, pois não é mais possível ao poeta fazer as adaptações circunstanciais que amenizassem as diferenças, logo contribuindo para o estabelecimento da palavra em estado de *mímesis*, isto é, contribuindo para a *dobra da palavra* consumada pela tragédia.

A ordenação e a racionalização que envolvem a palavra escrita, estabelecida por e adaptada aos novos saberes, intentarão eliminar as sombras, isto é, as potências enganadoras e persuasivas da verdade. Disso decorre a procura pela representação, ou pelo modo de representação da verdade tão linear quanto a escrita das línguas, tão fixa que eliminasse as mudanças, os caracteres singulares, por fim, eliminando a parcialidade dos analistas. A visão veiculada pela estética de que a literatura ou a poesia seria uma linguagem *ornada* só é possível com a naturalização da crença de que existe uma maneira reta de representar as coisas ou os fatos, em última instância, um modelo intemporal a ser imitado, uma verdade anterior à linguagem. Esta última aparece como a grande vilã, pois nos afastaria do saber absoluto do Deus, faz-nos imitadores, vexados por ser sua *imagem e semelhança*.

A *mímesis*, ao ser compreendida e praticada como *imitatio*, afastou a verdade da produção mimética, na medida em que impôs a precedência da verdade e estabeleceu a racionalidade como caminho para se chegar a ela. Com isso, ao retomar o *Lazarillo*, o *Quijote*, e, sobretudo, a tragédia, pudemos observar que houve uma tentativa de silenciar a resposta da *mímesis* à questão da verdade, apesar de contraditoriamente o pensamento ocidental recorrer a ela em vários momentos. *Rayuela*, de maneira análoga, reivindica para si o estatuto de verdade em um tempo de hegemonia do discurso científico e, com isso, possibilita a recolocação da pertinência da questão. Isso se apresenta sobretudo quando Morelli estabelece que não pretende produzir uma

literatura que sirva de deleite, conforto e reconhecimento das formas pré-estabelecidas na alma ou na natureza, mas antes quer concentrar no produto literário uma série de procedimentos que desvelam a verdade e a realidade como produzidas e parciais. Trazer à vigência do texto literário essas questões possibilita ao leitor identificar a composição em que se insere (direção passada) e, a partir disso, avaliar a tais composições em relação ao presente. À medida que traz à luz as composições, a literatura viabiliza a construção de um novo mundo, por isso, o processo de interpretação do mundo se dá automaticamente como uma geração.

A mudança de atitude operada por aqueles que não se contentam em fugir das patadas da “puta vida” deve ser operada diante do próprio vocábulo “verdade”, não procurando uma saída, senão uma entrada. Se, por um lado, a verdade compreende um lançar-se em direção ao passado enquanto descoberta, é, por outro, um lançar-se para o futuro enquanto invenção. A literatura age de maneira simultânea, pois se presta, respectivamente, ao apodrecimento dos compostos e a mostrar novas formas de viver e significar múltiplos fenômenos, assim como de novas maneiras de organizar e selecionar os acontecimentos.

O sentido de verdade e invenção não pode ser tomado como produto da imaginação, pois a própria produção literária não se dá dessa maneira. O sujeito produtor não aparece como o ponto zero a partir do qual venha a criar um mundo e uma linguagem. Ao contrário, o produtor de literatura parte de algo que o interpela, e sem saber muito bem, começa a instalar-se dentro desse balanço.

[...]Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. [...]Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrela, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco com calzoncillos de nylon (CORTÁZAR, 2008, p. 371, cap. 82).

O termo imaginação, como foi compreendido pelos românticos, não se aplica à concepção de Morelli, pois superestima a função do sujeito no processo de criação

artística, claramente abandonado na citação acima e evidenciado pelo pareamento das expressões “si lo que quiero decir” e “si lo que quiere *decirse*”. Se na primeira o sujeito implícito é o “yo”, primeira pessoa do singular, o segundo dissolve a precedência do sujeito com a construção de uma oração impessoal, concebendo o escritor menos como dominador do que como um ser constrangido a dar vazão à pressão de algo que quer emergir, ou aparecer. As duas organizações sintáticas não dizem o mesmo de maneira diferente, mas compõem situações distintas, tensionadas pelo emprego dos parênteses. O texto literário não opta por um caminho específico. Sendo assim, o recuo histórico operado por esse trabalho se deu menos pelo culto da história do que propriamente pelo apodrecimento dos compostos ainda vigentes. A concentração exacerbada em torno do sujeito autocentrado e da imaginação geram a vontade de dominação da realidade, seja pelo conhecimento absoluto das forças estranhas, seja pela sobreposição de modelos pré-concebidos sobre a realidade, reduzindo o diferente ou o aniquilando. A realidade tecnológica cria uma porta que se abre a um futuro tão distante quanto o passado romântico, é uma tentativa de fuga do presente e se caracteriza também como uma porta de saída para um novo mundo, em que se está tão bem quanto mais adaptado.

O sentido que concedemos ao distanciamento dos deuses se dá justamente pela fundação do humano operado pela *mímesis* trágica. O romance *Rayuela* age, na mesma direção, em favor da fundação e da aproximação do homem com aquilo que lhe é mais próprio. Embora a história e a filosofia também se ergam com o intuito de distanciarem-se da cosmologia mítica, são marcadas pela pretensão de estender a dominação da luz sobre toda a verdade, eliminando as sombras, ou seja, a ambiguidade e a tensão entre os elementos que a compõem. Tal como Édipo, parecem se aproximar do que mais temem, criando novos deuses com nomes muitas vezes sem letra maiúscula. A *mímesis*, ao contrário, não pode retratar o que houve, como pressupunha o papel da historiografia, porque assume a impossibilidade de acesso ao passado que não seja parcial, isto é, humano.

O estudo da *verdade* se deu nesse trabalho numa via dupla, inicialmente como a pesquisa de seus possíveis sentidos dentro da narrativa para, posteriormente, ser aplicado à própria situação do romance em relação aos demais discursos. Com o desenrolar das investigações, pudemos descobrir que a noção de literatura de Morelli, assim como a prática do romance *Rayuela* aproximam-se da noção de verdade dos gregos pela relação nem sempre desvelada que nutria com a linguagem, assim como da compreensão de Heidegger de que a arte é o pôr-se em obra da verdade. Se, por um lado, reivindica a força que a poesia possuía à época do domínio mítico, por outro, o faz à maneira trágica, tensionando e afirmando as múltiplas faces da verdade.

As escolhas instigadas pelo “tablero de dirección” e exigidas durante a leitura da *Rayuela* devem ser estendidas à microscopia da palavra, na medida em que Morelli e Cortázar não querem que sejamos servos dos significados acumulados e desgastados pelo hábito, mas participantes ativos; não quer vítimas de palavras proferidas sem que se pense sua dimensão (tal como o Édipo de Sófocles faz em praça pública) e sim comaradas que comunguem do seu drama. Daí se afirma a necessidade de aproximar a teorização da verdade e da literatura assim como da linguagem e da realidade às práticas cotidianas, para não deixar que a potência do que se quer dizer e viver seja domesticada e fragilizada por moldes obscuros, para não dizer mal-intencionados, os quais só nos acovardam a proteger “el culo”. Enquanto isso, tristes, castrados e dopados observamos a vida passar sem reconhecermo-nos como co-participantes e co-responsáveis pelo destino, não mais atribuído às forças supra-humanas, sejam elas identificadas com os deuses, ou o Deus, ou a razão, ou ainda a ciência e tecnologia.

Referências bibliográficas

AMORÓS, Andrés. “*Rayuela*, nueva lecatura”. In: ALAZRAKI, Jaime; IVASK, Ivar; MARCO, Joaquin. *La isla final: Julio Cortázar*. Trad. Montserrat Conill. Barcelona: Ultramar Editores, 1988.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a destruição poética em Julio Cortazar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Helleniká: introdução ao grego antigo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CASSIN, Barbara. *Ensaio sofisticos*. São Paulo: Siciliano, 1990.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Colômbia: Ediciones Alfa, 2008.

_____. *La vuelta al día em ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.

_____. *Obra crítica vol. I e II*. Madrid: Alfaguara, 1994.

CORTAZAR, Julio; PREGO, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortazar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

COUTINHO, Eduardo. “Júlio Cortázar e a busca incessante da linguagem”. In: _____ (org.). *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. *A invenção da Mitologia*. 2 ed. Trad. André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama – Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: UNB, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Herder, 1963.

_____. *Mundo Codificado*. Cosac Naify, 2007.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas vol. VI*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HABERMANS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010

_____. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Centauro, 2005.

_____. *Ser e tempo*. 5 ed. – Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2011.

HOMERO; CAMPOS, Haroldo de (trad.). *Ilíada*. 4. ed. – São Paulo: Arx, 2003.

JOZEF, Bella. *Historia da literatura hispano-americana*. Petropolis: Vozes, 1971.

_____. *A máscara e o enigma: a modernidade: da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: F. Alves; 2006.

_____. “A busca do novo homem”. In: _____. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.

_____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LASTRA, Pedro. *Julio Cortázar, el escritor y la crítica*. Madrid: TAURUS EDICIONES, 1986.

MANRIQUE, Francisco Rico. “Lázaro de Tormes e el lugar de la novela”. Real Academia espanhola, 1987. Disponível em: [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/\(voAnexos\)/arch592E4FDCCC998674C12571480042215A/\\$FILE/rico.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/(voAnexos)/arch592E4FDCCC998674C12571480042215A/$FILE/rico.htm).

MARANON, Gregorio. *Lazarillo de Tormes*. 48. ed. - Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm; LEBRUN, Gérard. “Sobre verdade e mentira no sentido extramoral”. In: _____. *Obras incompletas*. 3a ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. *Cartas Filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: _____. *Obras Escolhidas*. Victor Civita: São Paulo, 1984.

_____. *Filosofia da Arte*. Trad. Márcio Suzuki. Edusp: São Paulo, 2001.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.