



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O SIGNO IDENTIFICANTE:**  
**A DIMENSÃO ÉTICA NO EXPERIMENTALISMO DE JULIO CORTÁZAR EM**  
***RAYUELA***

**LIA LEITE SANTOS**

**Fortaleza – CE**

**2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S236s Santos, Lia Leite.  
O SIGNO IDENTIFICANTE : A DIMENSÃO ÉTICA NO EXPERIMENTALISMO DE JULIO  
CORTÁZAR EM RAYUELA / Lia Leite Santos. – 2020.  
108 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Roseli Barros Cunha.

1. Julio Cortáza. 2. Rayuela. 3. ética. I. Título.

CDD 400

---

LIA LEITE SANTOS

**O SIGNO IDENTIFICANTE:**

**A DIMENSÃO ÉTICA NO EXPERIMENTALISMO DE JULIO CORTÁZAR EM  
*RAYUELA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Professora Doutora Roseli Barros Cunha.



**LIA LEITE SANTOS**

**O SIGNO IDENTIFICANTE:**

**A DIMENSÃO ÉTICA NO EXPERIMENTALISMO DE JULIO CORTÁZAR EM  
*RAYUELA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Professora Doutora Roseli Barros Cunha.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Roseli Barros Cunha  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Professor Doutor José Leite de Oliveira Jr.  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Professor Doutor Ermínio de Sousa Nascimento  
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

Para Alves de Aquino,  
Por apresentar-me à poesia-vida.

## **Agradecimentos**

À Aurora Tenório, que esteve comigo desde a primeira letra deste trabalho.

Ao Aquino, pelo apoio intelectual e afetivo. À Cristina Leite e Francisca Tenório, por entenderem e acreditarem. Às minhas irmãs Beatriz Leite, Lane Xavier e Amanda Vas. À Antonilda e Raquel Teixeira, pelo papel formador que tiveram em minha vida.

À Roseli Barros, pelo trabalho constante e atencioso. Ao José Leite Junior, por sua gentileza e generosidade na partilha do saber. Ao Ermínio Nascimento, por sua colaboração nos estudos sobre os jogos de linguagem.

Ao programa de fomento da CAPES, pela bolsa que possibilitou o desenvolvimento da dissertação.

“O anseio de eternidade habita em todo artista e vale como seu signo identificante; pois se o homem realmente é o animal *que quer* durar, o artista busca a duração transferindo-se para a sua obra, tornando-se a própria obra, e a culmina na medida em que se converte em obra. ”  
(CORTÁZAR, p. 52, 1999 – grifo do autor)



## RESUMO

Uma literatura que se propõe instrumento de libertação humana não pode sê-lo por meio de uma linguagem atrelada a um sistema de valores aprisionadores. Baseado nesta premissa, este trabalho empreende uma análise dos experimentos literários e da ideologia que atribui significado à sua implementação no romance *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar (1914-1984). Para isto, extraímos do texto romanesco uma organização de valores original, pela qual o personagem Horacio Oliveira categoriza os fundamentos do seu pensamento: *la ética, la cosquilla y la lengua* – a ética, a cócega e a língua. Uma tríplice relação, baseada no imperativo ético, na discursividade lúdica e na transgressão da linguagem. Para compreendermos a categoria ética, estabelecemos uma reflexão comparativa entre o enunciado cortazariano e o pensamento filosófico de Espinosa (1632-1677) presente na *Ética* (1677), observando no romance as isotopias ilustradas pelos atributos metafísicos Unidade e Absoluto. A categoria cócega é contemplada pelo prisma da teoria apresentada em *Homo Ludens* (1938), pelo autor holandês Johan Huizinga (1872-1945), conduzindo-nos a uma propriedade acerca da relação entre os jogos e a poesia, o lúdico e a literatura. A categoria língua é analisada através da investigação dos textos críticos e teóricos sobre a subversão estética do próprio Cortázar, e do discurso metaliterário presente no romance, através da voz do personagem Morelli. Em posse dessas considerações, analisamos como tais valores são transcritos em seus jogos de linguagem, nos experimentos dos capítulos “68”, “90” e “34”, que correspondem, respectivamente, ao dialeto glíglico, o hachismo, e a paródia a Perez Galdós. Investigando a ruptura de sua estrutura formal, bem como o aparato ideológico de *Rayuela*, concluímos que o projeto cortazariano de transgressão (po)ética implica num empreendimento que visa à emancipação humana.

**Palavras-chave:** Julio Cortázar, *Rayuela*, ética.

## ABSTRACT

A literature that proposes an instrument of liberation of the human spirit can't be done through a language linked to a system of imprisoning values. Based on this premise, this work undertakes an analysis of the Language Games, and the ideology that ascribes meaning to its implementation, in Julio Cortázar's novel *Rayuela* (1963). For this, we extracted three categories of the text that appear in the voice of the character-narrator Horacio Oliveira: *la ética*, *la cosquilla*, *la-lengua*. Directing us to the examination of the ethical imperative, of the discursivity playful and of the transgression of the language, in the thematic-figurative construction of the work. In order to understand the ethical category, we establish a comparative reflection between the cortezarian statement and the philosophical thought of Espinosa (1632-1677) present in the *Ethics* (1677), observing in the novel the isotopias illustrated by the metaphysical objects Center, Unity and Absolute. The tickle will be considered by the prism of the theory *Homo Ludens* (1938), by the author Johan Huizinga, bringing us to a property about the relation between games and poetry, play and literature. The language category will be investigated through the research of the critical and theoretical texts about aesthetic subversion by Cortázar's own, and of the metadiscourse present in the novel, through the voice of the Morelli character. In possession of these analytical considerations, we will dissect the anatomy of the romanesque body, in transmutation through the Language Games. We turn to the experiments of chapters <68>, <90> and <34>, which correspond, respectively, to the glyglic dialect, the *hachismo*, and the parody of Perez Galdós. Investigating in these texts the formal structure, syntactic configurations, as well as the ideological apparatus that makes this project of aesthetic transgression, which is *Rayuela*, an emblem of poetic emancipation of being.

**Keywords:** Julio Cortázar, *Rayuela*, ethical, homo ludens, estetic.

## RESUMEN

Una literatura que pretende instrumento de liberación del espíritu humano no puede serlo a través de un lenguaje vinculado a un sistema de valores limitadores. Sobre la base de esta premisa, este trabajo realiza un análisis de los juegos de lenguaje y la ideología que agrega sentido a su implementación en la novela *Rayuela* (1963) (1914-1984) de Julio Cortázar. Para esto, extraemos del texto de la novela tres categorías: la ética, la cosquilla y la lengua. Para abordar el escrutinio del imperativo ético, la discursividad lúdica y la transgresión del lenguaje. En el sentido de comprender la categoría ética, establecemos una reflexión comparativa entre la narrativa de Cortázar y el pensamiento filosófico de Espinosa (1632-1677) presente en *Ética* (1677), observando en la novela los temas ilustrados por los objetos metafísicos Unidad y Absoluto. La categoría de cosquillas será contemplada por el prisma de la teoría presentada en *Homo Ludens* (1938), por el autor holandés Johan Huizinga (1872-1945), que guíanos a una propiedad sobre la relación entre los juegos y la poesía, el juego y la literatura. La categoría del lenguaje se analizará a través de la investigación de los textos críticos y teóricos sobre la subversión estética de Cortázar y el metadiscurso presente en la novela, a través de la voz del personaje Morelli. A la luz de estas consideraciones analíticas, diseccionaremos la anatomía del cuerpo novelesco, transmutado a través de los juegos de lenguaje. Pasaremos a los experimentos de los capítulos "68", "90" y "34", que corresponden, respectivamente, al dialecto glicólico, el hachismo y la parodia de Pérez Galdós. Investigando en estos textos su estructura formal, sus configuraciones sintácticas, así como el aparato ideológico que hace del proyecto de transgresión estética de *Rayuela* un emblema de emancipación poética.

Palabras clave: Julio Cortázar, *Rayuela*, ética, homo ludens, estética.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	12
1.1 Fundamentos teóricos.....	11
1.2 Julio Florencio Cortázar: autor e obra.....	14
1.3 <i>Rayuela</i> .....	19
<b>2 “LA LENGUA, LA COSQUILLA, LA ÉTICA”: AS CATEGORIAS DE HORACIO OLIVEIRA EM RAYUELA</b> .....	25
2.1 A ética: absoluto e unidade .....	27
2.2 A cócega: a potência do lúdico .....	48
2.3 A língua: linguagem, estética e subversão.....	61
<b>3 JOGOS DE LINGUAGEM</b> .....	77
3.1 <i>Glígluco</i> : o amor joga ao inventar-se .....	78
3.2 <i>34</i> : conversas com Perez Galdós.....	91
3.3 Hachismo: militância contra as palavras.....	101
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	109
<b>5 REFERÊNCIAS</b> .....	113
<b>ANEXO</b>	
Anexo I.....	120

## 1 INTRODUÇÃO

Quando Julio Cortázar (1914-1984) inaugurou a sua jornada como romancista, o fez pleno de um espírito de inovação, que o conduziu a estabelecer novas relações com a linguagem, a literatura e a vida. O boa recepção do romance *Rayuela* (1963), junto ao público e à crítica, se solidificou por um projeto literário autêntico que atribuiu ao seu valor o título de clássico (AMORÓS, 2007, p.15). Embora Cortázar já houvesse percorrido um trajeto respeitável na literatura, publicado os livros de contos *Bestiario* (1951), *Final del Juego* (1956), *Las Armas Secretas* (1959) e *Historias de Cronopios y de Famas* (1962), o primeiro romance *Los Premios* (1960), sua obra só ganharia real notoriedade após a publicação de seu segundo romance, *Rayuela* (1963).

Desde o seu lançamento, o estranhamento que acompanha o contato com uma obra tão particular desperta a inquietação de leitores e pesquisadores, que se dedicam a desvendar o funcionamento desse grande jogo que é o romance cortazariano. Inúmeros trabalhos de todas as naturezas – sejam no âmbito acadêmico ou no espaço artístico – se utilizam do material criativo deste texto para engendrar reflexões sobre a arte e a vida. O estudo basilar do argentino Néstor García Canclini, *Antropologia Poética de Cortázar* (1968), deu origem a um campo de investigação que logo seria acompanhado do brasileiro Davi Arrigucci Jr., com o desafiante *O escorpião encalacrado* (1973); obra que demonstra como a produção de Julio Cortázar pode ser um ponto de partida para elaboração de novos vieses de crítica literária. Pesquisadores mais próximos como Saúl Yurkievich e Jaime Alazrak, foram amigos pessoais que dedicaram a maior parte de suas obras a falar quase que exclusivamente sobre o autor rio-platense. Escritoras talentosas dedicaram-se a esmiuçar aspectos específicos de sua obra, como Evelyn Picón Garfield com o seu amplo estudo sobre surrealismo; e María Elvira Luna e a sua aproximação com o existencialismo.

Há ainda o fascínio que Cortázar segue despertando nas gerações que o sucedem, ascendendo um proeminente campo de investigação. Todavia, notamos que alguns aspectos essenciais do texto passam aquém das abordagens mais comuns, de modo que objetivamos com este trabalho contemplar algumas das construções discursivas e formais que se voltam para a elaboração de uma ética e de uma estética originais do romance.

## 1.1 Fundamentos teórico

Para a realização de nosso intento, voltamo-nos para categorias extraídas do texto, que se revela intimamente alinhado a uma tendência filosófica autônoma, valendo-se de correntes teóricas ligadas à metafísica, ao pensamento ontológico. Seleccionamos algumas dessas correntes, tendo por critério a priorização das referências inscritas no texto através das vozes da narrativa. Para assim nos conduzirmos a uma apreciação interna do romance, aproximando-nos de seu centro, a fim de compreendermos melhor como e quais convergências filosóficas clarificam o seu discurso metafísico, e quais conceituações literárias dão significado ao seu estilo.

A partir do segundo capítulo de *Rayuela*, evidenciamos três categorias que tornam verificáveis as estruturas metadiscursivas dispostas na obra: são elas “a ética, a céciga e a língua”. Discutiremos como o autor chegou a essa categorização através de uma tradição filosófica que floresce na modernidade; e partiremos de cada um desses três tópicos para pensarmos o imperativo ético, a intervenção lúdica e a transgressão na linguagem literária de Julio Cortázar.

Baseando-nos nas referências diretas feitas no próprio romance, e na reiteração semântica que apresentaremos através de excertos, focamos o conceito do ético à luz do filósofo Bento de Espinosa (1632-1677), com base em sua obra *Ética* (1677). Utilizamos a tradução de Tomaz Tadeu da *Ética* de Espinosa (2008); ao lado dos comentários de Marilena Chauí presentes em *Espinosa, uma filosofia da liberdade* (1995), *A nervura do real* (1999), e *Espinosa* (1983). Para compreendermos o diálogo entre o filósofo e outras vozes que sobressaem no ideário do romance, como por exemplo, a relação entre Espinosa e Freud, consultamos o trabalho de Pierre-François Moreau em *Spinoza* (1987). E para refletirmos sobre as isotopias temáticas evocadas pelo romance cortazariano – tais como Centro, Unidade e Absoluto – trabalhamos com a obra de Gilles Deleuze, *Espinoza e os Signos* (s/d)<sup>1</sup>.

Encaramos “a céciga” como uma categoria em função do jogo, do lúdico e do riso; assim analisamos suas atribuições através da teoria *Homo Ludens* (2010), de Johan Huizinga, para vislumbrarmos uma conceituação dos jogos de linguagem no romance. O trabalho com “a língua” será pensado a partir da atuação da voz metaliterária do romance, que ensaia a própria

---

<sup>1</sup> Existe uma variação incontornável na grafia do nome do filósofo: embora nascido na Holanda, era o português a língua falada na comunidade judaica em que vivera até os vinte e quatro anos (NADLER, 2003, p.75), razão pela qual adotaremos a grafia usual em nossa língua, “Espinosa”, e manteremos, no concernente às obras citadas, a grafia utilizada conforme cada autor: “Espinosa”, “Spinoza”, “Espinoza”.

construção do texto através das notas *morellianas* e dos diálogos e reflexões do personagem Horácio Oliveira. Em *Valise de Cronópio* (1993), consultamos a perspectiva teórica do romancista através dos capítulos “Situação do Romance”, “A morte de Antonin Artaud”, “Para uma poética” e “Morelliana, Sempre”. Outro acervo valioso da teoria cortazariana sobre a literatura e a linguagem é a sua *Obra Crítica*, organizada em três tomos por Saúl Yurkievich, nos quais encontramos, entre outros textos, a “Teoria do Túnel”, que nos orientará sobre o seu projeto de transgressão da tradição estética literária.

No terceiro capítulo, nosso foco será a análise textual dos experimentos literários, através da investigação de figuras e temas, cuja semiose está alinhada às questões ideológicas do romance. Selecionamos três textos particulares, que se constituem como experimentos de *Rayuela*: o glígligo (capítulo 68), o hachismo (capítulo 90) e a paródia a Perez Galdós (capítulo 34). Com o intuito de apresentar as técnicas utilizadas nesses três textos tão peculiares, iremos pensar sobre o discurso ético que perfila esses procedimentos estéticos e que lhes atribui significado, conferindo às intervenções linguísticas alma e substância, mesmo que, em primeira instância, possam ser consideradas *nonsense*.

Recorremos à compreensão dos movimentos surrealistas que impactaram tão profundamente a estética dos jogos de linguagem, o paradigma lúdico e os experimentos do romance de Julio Cortázar, através do estudo de obras como *Escritos* (1986), de Antonin Artaud; *O direito de sonhar* (1985), de Gaston Bachelard; *O Dada e o Surrealismo* (1976) de Dawn Ades; *O Surrealismo* (1976) de Sarane Alexandrian; *Manifestes du Surréalisme* (1986) de André Breton; e *Da influência do surrealismo na estética contemporânea* (1981), de Rhéa Sylvia Mourão.

Para guiar-nos nos percursos labirínticos da *Rayuela*, contamos com o apoio do trabalho crítico de autores que abrangem argumentos distintos para pontos específicos do texto. Ana María Barrenechea oferece-nos o seu vasto trabalho de apreciação da estrutura do romance em *La estrutura de Rayuela de Julio Cortázar* (1968) e “Génesis y circunstancia” (2007); sobre esse mesmo mote temos o trabalho de Jaime Alazraki, “*Rayuela*: Estructura” (2007). O nível temático-figurativo é-nos inspirado pelo trabalho de valorização das figuras narrativas feito por Andrés Amorós nos capítulos “Técnicas” e “Figuras”, contidos no estudo disposto em *Rayuela* (2007) editado pela Cátedra Letras Hispánicas; trabalhamos com o ensaio “Eros Ludens (juego, amor, humor, según Rayuela)” (2007), de Saúl Yurkievich; e ainda, o amplo espectro intelectual de Davi Arrigucci Jr. contido em “A destruição arriscada” (2007), e *O escorpião encalacrado* (1996).

Resgatamos as palavras de Cortázar através do seu relato de experiências literárias, registrados em *Aulas de Literatura* (2015), obra que se origina da transcrição das gravações de oito aulas ministradas na Universidade de Berkeley, em 1980, na Califórnia; das entrevistas contidas em *La fascinación de las palabras* (2004), de Omar Prego Gadea e *Conversas com Cortázar* (2002) de Ernesto González Bermejo; da aproximação biográfica contida nas obras *Cortázar: notas para uma biografia* (2014) de Mario Goloboff; e correspondência pessoal em *Cartas: 1955-1964* (2012) e *Cartas a Los Jonquières* (2010), ambos organizados por Aurora Bernárdez e Carlos Álvares Garriga.

Alicerçadas sobre esta base, apresentaremos nesta introdução um panorama da jornada bio e bibliográfica de Julio Cortázar, além de uma iniciação aos dados básicos sobre o romance *Rayuela*.

## **1.2 Julio Florencio Cortázar: autor e obra**

Quando a primeira guerra estava prestes a estourar, a mãe de Julio Florencio Cortázar vivia na Bélgica com seu esposo, que fora contratado para realizar serviços contábeis na embaixada argentina. Em 26 de agosto de 1914, nasceu o filho de Maria Herminia Descotte e Julio José Cortázar, numa Bruxelas dominada pela Alemanha, onde toda criança nascida deveria ser registrada como cidadã alemã. Conseguiram, porém, que através de trâmites legais, o pequeno fosse registrado na embaixada argentina, sendo considerado cidadão argentino desde o instante do seu nascimento (POLIMENI, 2008, p.13).

Ao se refugiarem do conflito, em 1915 viajaram para a neutra Zurique, na Suíça, em 1917, seguiram para Barcelona. Cessada a guerra, a família Cortázar pôde retornar à Argentina, onde foram morar numa região aos arredores da Grande Buenos Aires. Em pouco tempo, o pai desapareceu, abandonando casa e família, reaparecendo na vida de um Julio Cortázar já adulto e conhecido, para pedir-lhe que adotasse um pseudônimo, pois lhe era inconveniente um sobrenome famoso.

Uma infância triste, doente e reclusa, é assim que rememora os primeiros anos de vida. Uma criança introspectiva, o que por outro lado o beneficiou no trato com as letras. Ainda muito jovem rabiscou os primeiros poemas, e deu prenúncios da busca poética que iria trilhar por toda a vida. Era um excelente aluno e já apresentava interesses que se tornariam parte de sua personalidade adulta: por certo, a literatura; a música – incentivada por sua mãe que o matriculara em aulas de piano – em especial o *jazz*; o boxe, por ordens médicas que lhe



recomendavam a inserção em esportes; e a associação a alguns mestres que fizeram parte de sua formação (GOLOBOFF, 2003, pp. 18-25).

O filósofo Vicente Fantone e o poeta Arturo Marasso foram personalidades determinantes na formação intelectual e artística de Julio Cortázar. Vicente Fantone (1903-1962) foi professor de metafísica e gnosiologia da Universidad del Litoral, seus derradeiros cursos foram ministrados na Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, e algumas de suas obras são: *La filosofía y poesía*, *El budismo nihilista*, *El hombre y Dios* e *Introducción al existencialismo*. Enquanto Arturo Marasso foi um poeta sofisticado e obscuro, radicado em Buenos Aires em 1911. Lecionou na *Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta*, onde Cortázar concluiu um bacharelado com adendo para magistério em Letras. “A influência desses dois importantes intelectuais argentinos sobre o jovem Cortázar, ávido de conhecimentos filosóficos e mitológicos, tão sensível à visão poética da realidade, foi determinante, na opinião de seus próximos” (GOLOBOFF, 2014, p. 30).

Assinando como Julio Denis, Cortázar publicou sua obra inaugural em 1938, uma série de poemas intitulada *Presencia*, numa tiragem modesta de 250 livros, dos quais vendeu 65. Após ensinar em alguns lugares da província de Buenos Aires, como Chivilcoy e Bolívar, em 1944, segue para a cidade de Mendoza, e leciona na *Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad Nacional de Cuyo*. Em 1945, Cortázar deixa a *Universidad Nacional*, inicia o trabalho na Câmara do Livro, em Buenos Aires. Nesse período, passa a escrever textos que fariam parte do seu primeiro livro de contos. Publica o conto “Casa Tomada” em *Los Anales de Buenos Aires* (1946), revista dirigida por Jorge Luis Borges.

*Los Reyes* (1949) é editada pela *Gulab y Aldabador*, peça-poema inspirada no mito do Minotauro de Creta, que apresenta arquétipos como o labirinto e o monstro que repercutirão em toda a sua mitologia literária. Nessa mesma época escreve obras que somente seriam publicadas postumamente, entre elas *Divertimiento* (1986) e *Examen* (1986).

Em 1951, se fixa em Paris subsidiado por uma bolsa de estudos emitida pelo governo francês, estuda dez meses em Paris; e fixa-se permanentemente mediante o emprego como tradutor da UNESCO. Publica *Bestiario* (1951), muito apreciado pela crítica especializada, apesar de não obter nenhum sucesso de vendas, a Sudamericana decide publicar também o livro de contos *Las Armas Secretas* (1959), cujo conto *Las babas del diablo* se destaca como um dos de maior relevo na produção do escritor argentino. A narrativa transcorre em Paris e aborda a experiência do fotógrafo e tradutor franco-chileno Michel que, ao sair para um breve passeio no parque, fotografa um casal formado por uma mulher e um adolescente, o

que no desenvolvimento da história revela a configuração de um crime em que a vítima seria o rapaz, se não fosse a intervenção do fotógrafo.

O texto de Cortázar possui narração em primeira pessoa, e introduz a discussão sobre como contar uma história e o problema da representação da imagem e da palavra. Refletindo sobre como a viabilidade de aproximar-se ao máximo da “verdade” através da escrita é limitada pela impossibilidade de representar fielmente a realidade através de signos. Perspectiva e interpretação são temas suscitados como fatores que alteram o resultado da produção escrita, o que notoriamente intriga o narrador da obra:

Nunca se sabrá como hay que contar esto [...]. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad (CORTÁZAR, 1972, pp. 79-80).<sup>2</sup>

Outro processo importante na constituição do enredo é o do assujeitamento do personagem Michel, que num primeiro momento se mostra numa posição de superioridade nos jogos de poder centrados na posse das fotografias, e em seguida está suscetível às situações que estão fora de seu controle, perdendo a sua autonomia de sujeito da ação. O que coaduna como uma metáfora do próprio ato de narrar, cujas possibilidades de controle, o autor propões que são limitadas. *Las babas del diablo* foi adaptado para o cinema e lançado como *Blow up* (1966), filme dirigido e roteirizado por Michelangelo Antonioni, livremente inspirado pelo conto cortaziano.

Numa das obras mais relevantes de Cortázar (o conto *El Perseguidor*, de *Las Armas Secretas*, 1961), e que também apresenta essa crise radical, desponta o personagem Johnny Carter (inspirado no músico de jazz Charles Parker). Johnny é um músico envolvido em paradoxos filosóficos e psicológicos, quando consumido em questões metafísicas. Seus paradoxos perturbam o jornalista Bruno, e esse atrito conduz à fascinante descoberta de si mesmo, de suas limitações individuais, diante das descobertas do Outro. Correspondente de Ana María Barrenechea, Cortázar afirma que experimenta, desde a redação deste relato, o final de uma fase para iniciar uma perspectiva mundial a partir da "descoberta do meu próximo". No

---

<sup>2</sup> Nunca se saberá como isto deve ser contado [...]. Vai ser difícil porque ninguém sabe direito quem é que verdadeiramente está contando, se sou eu ou isso que aconteceu, ou o que estou vendo (nuvens, às vezes uma pomba) ou simplesmente como uma verdade que é somente minha verdade, então não é verdade [...]. (CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, pp. 69-70).

desenvolvimento da carta, ele diz: "Isso explica por que entrei em uma dimensão que poderíamos chamar de política, se quiser, comecei a me interessar por problemas históricos que até então me deixaram completamente indiferente" (GOLOBOFF, 2014, p. 104). Em 1960, publica seu primeiro romance, *Los Premios* e nesse entremeio, publica *Final de Juego* (1956), livro de contos lançado pela mexicana *Editorial Los Presentes*.

Surge então *Historias de Cronopios y de Famas* (1962) após dedicar-se a um exaustivo trabalho ensaístico<sup>3</sup>, por sua vez publicado como *Imagen de John Keats*, alternando assim uma acentuada envergadura formal à carismática narrativa ficcional. *Historias de Cronopios y de Famas* (1962) é obra cujo eixo central gira em torno de uma estética do absurdo, que visa criticar um sistema de valores burgueses que carecem de criatividade, fadados à rotina mecanicista que sufoca a liberdade e individualidade do ser.

O primeiro capítulo de *Historias de Cronopios*, intitulado “Manual de instrucciones”, apresenta-nos um texto cuja tendência didática já prescrita no título é revestida de uma estética do absurdo que consiste na sistematização de ações triviais (*instrucciones para dar cuerda al reloj, instrucciones para subir una escalera*) e de ações de caráter não-prático (*instrucciones para tener miedo, instrucciones para llorar...*), a fim de lançar uma provocação sobre uma sociedade instrumental que se vê limitada por automatismos e normas sociais até nos menores atos. Nos capítulos seguintes, “Ocupaciones Raras” e “Material Plástico”, Cortázar foca sobre a representação de ações que são aderidas pelo indivíduo sem nenhuma reflexão e são incorporadas inconscientemente em nome de uma homogeneização social. Por exemplo, em “Simulacros”, primeiro texto de “Ocupaciones Raras”, o personagem-narrador apresenta sua família como pessoas que se desgostam das “ocupaciones libres” e cujo defeito maior é a “falta de originalidade”. A crítica, entretanto, não derroca num pessimismo nebuloso sobre a realidade; pelo contrário, faz-se com uma leveza particular que torna esta ficção uma experiência lúdica de cores vibrantes, irradiando sobre a enfadonha realidade uma centelha de inventividade. E na derradeira parte, intituladora da obra, *Historias de Cronopios y de Famas*, aborda o cotidiano fantástico e simultaneamente comum dos personagens, isto é, dos seres criados pelo autor. Tais personagens habitam um território de curtas narrativas, que relatam questões comuns: viagens, trabalho, filhos... com a peculiaridade de serem temas inseridos no universo fantástico dos cronópios, famas e esperanças. Ao tentar caracterizá-los, devemos considerar que a ambiguidade é um elemento que compõe a constituição dos personagens; por

---

<sup>3</sup> Em *Cartas a los Jonquière*s (Alfaguara, 2010), Julio descreve *Historias de Cronopios y de Famas* como “un descanso bien merecido despues de *Keats*” (p. 111).

ser um texto intensamente inclinado ao absurdo, são compreensíveis as limitações da sistematização crítica.

No mesmo ano em que publicara a sua bem-humorada obra, Cortázar viaja a Cuba, um mote crucial na trajetória do escritor. A partir de então se engaja nos movimentos revolucionários da esquerda latino-americana, como a causa sandinista e a libertação da Nicarágua. Depois de conhecer Cuba em uma visita acadêmica, Cortázar solidifica seu apoio às lutas revolucionárias latino-americanas. Tendo efetivamente escrito a favor do movimento zapatista no México, da resistência na Nicarágua e da revolução cubana. Como exemplo de como Cortázar busca conciliar sua necessidade de expressão política e interesses artísticos, podemos destacar o emblemático conto *Reunión* (“*Todos los fuegos el fuego*”, 1966), que apresenta o talento do autor em garantir a primazia poética a relatar a tomada de Havana pelos guerrilheiros. Neste trabalho dedicado a Che Guevara, Cortázar organiza o desdobramento dos fatos, metaforizando, com magnífica sensibilidade e precisão, as ações e eventos históricos à cadência, harmonia e ritmos musicais. Em geral, as ondas musicais passam pelo trabalho de Cortázar de maneira persistente e brilhante. Em vários momentos, Cortázar se posicionou contra a ideia de uma literatura puramente estética, mas não negligenciou sua concepção artística de beleza ou seu fascínio pela obra poética associada à narrativa, mesmo em textos de combate e resistência.

E no ano de 1963 viria ao mundo sua grande obra, o romance-contraromance *Rayuela* (1963). Responsável pela inserção de Cortázar no *Boom Latinoamericano*, *Rayuela* é um ponto de virada na carreira do escritor. O *Boom Latinoamericano* foi um fenômeno editorial de abertura e inserção de autores latino-americanos na Europa e em outros países do mundo, que conduziu não somente Cortázar, mas um grupo de escritores ao prestígio internacional. Diversas listas selecionam os autores que compõem o *boom*, muitas delas divergentes, mas em geral considera-se que os dez nomes do movimento são: Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, João Guimarães Rosa, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa e Miguel Ángel Asturias. (RAMA, 1982, p. 279).

Julio Cortázar passou a ser um nome amplamente conhecido e respeitado. Adiante publicou ininterruptamente dezenas de livros que incluíam contos, romances e crítica literária, entre eles: *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Buenos Aires, Buenos Aires* (1967), *62/modelo para armar* (1968), *Último round* (1969) *Viaje alrededor de una mesa* (1970), *Prosa del observatorio* (1972), *Libro de Manuel* (1973), *Octaedro* (1974), *Fantomas contra los vampiros*

*multinacionales* (1975), *Estrictamente no profesional* (1976), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Un tal Lucas* (1979), *Deshoras* (1982), *Nicaragua tan violentamente Dulce* (1983), entre outros. Em 1984, publicou talvez sua obra mais lúdica: *Silvalandia*, em parceria com o ilustrador e amigo Julio Silva; e sua última obra de poemas, *Salvo el crepusculo*. Este tocado por intensa melancolia e motivado pela morte de sua última esposa, Carol Dunlop, com quem escreveu em parceria o poético relato de viagem *Los aeronautas de la cosmopista* (1982).

Cortázar morreria pouco mais de um ano após o falecimento de sua esposa. Em 12 de fevereiro de 1984, ao sucumbir à batalha contra a leucemia. Além do legado de uma obra extraordinária, deixou uma legião de leitores e de amigos que se lembram do argentino como uma pessoa bondosa e extremamente generosa (POLIMENI, 2008, p. 110).

Trabalhou como tradutor da UNESCO até seus últimos dias, e grande parte de seus recursos com a renda dos livros era destinada a ajudar causas políticas, amigos e familiares. Apoiava não apenas monetariamente, mas estava sempre disposto a discursar em prol das causas que defendia e auxiliar seus companheiros. Emocionado pela memória de seu amigo, o escritor mexicano Juan Rulfo declara:

Todos sabemos o quanto se sacrificou pela justiça. Pelas causas justas e para que houvesse concórdia entre todos os seres humanos. De forma que Julio é triplamente bom. Por isso gostamos dele. Nos ensinou com seus conselhos, através dos livros que escreveu para nós, a beleza da vida, apesar do sofrimento, apesar da angústia e da desesperança. Ele não desejava essas calamidades para ninguém (RULFO apud GOLOBOFF, 2014, p. 5).

### 1.3 *Rayuela*

Entre todas as obras que escreveu, sua maior contribuição para literatura é possivelmente *Rayuela* (1963). Um romance que foi descrito por ele mesmo como metafísico (CORTÁZAR, 2015, p.19), que apresenta em si mesmo uma proposta de inovação literária, baseada na quebra de estruturas lineares, formais e discursivas. A princípio, Cortázar especulou chamar o seu romance de mandala. Saúl Yurkievich, no ensaio “Eros Ludens” (2007), afirma que o título do romance inicialmente seria *Mandala*, mas a porção lúdica contida no lexema *rayuela* o fez repensar o título:

Ao suplantando o título inicialmente previsto, ‘Mandala’, pelo definitivo *Rayuela*, Julio Cortázar desvincula sua novela do excesso sacramental e explicita esse eixo lúdico que é gerador do texto e que o atravessa por inteiro. Ao intitular *Rayuela* privilegia a noção de jogo sobre a de ritual iniciático, aproxima o espaço narrativo a um âmbito mais imediato, mais ligado a experiência comum. Assim a transmutação mística, a

capitalização simbólica se operará a partir de uma imagem mais trivial mas com maior concreção empírica, com menor poder de estranhamento mas com mais carga simpática, mais vívida, mais vivida (YURKIEVICH, 2007, p. 759)<sup>4</sup>

Cortázar retroagiu talvez por encontrar na amarelinha um senso de transcendência mais próximo ao princípio lúdico, tão evidente em sua criação; sem com isso abdicar do caráter ritualístico do jogo que visa atravessar os quadrados limitantes e alcançar o paraíso.

A estrutura saltada do romance imita o jogo da amarelinha, pois assim como uma criança pode jogar sua pedrinha e direcionar-se a qualquer casa do desenho inscrito no chão, o leitor pode ir ao capítulo que desejar ao lançar o seu desejo sobre o livro. Os capítulos não seguem uma sequência contínua, o que o leitor logo descobrirá nas primeiras páginas onde se deparará com outra figura lúdica “O tabuleiro de direção” (anexo 2). No tabuleiro de direção, há instruções para dois tipos pré-concebidos de leitura, a primeira é saltada e a segunda é em linha reta, e leitor deverá ter em mente que o romance é dividido em capítulos intitulados pelo autor como “imprescindíveis” e “prescindíveis”.

Os imprescindíveis são os capítulos que vão do <1> ao <56>, e são fundamentais para o plano narrativo; ou seja, são aqueles em que as ações principais se desenvolvem e a história central do romance se apresenta. Os capítulos ditos “prescindíveis”, são os capítulos que vão do <57> ao <155>, e são formados por textos de gêneros diversos: poemas, recortes de revistas, notícias, epígrafes, episódios relacionados à história principal, histórias paralelas, notas de teoria literária... um verdadeiro mosaico verbal. Segundo as instruções do autor, o leitor pode tranquilamente preterir da leitura desses capítulos, todavia ressaltamos que a fortuna de conteúdo literário torna estes capítulos, em realidade, imprescindíveis.

São muitos os caminhos que o leitor pode percorrer em *Rayuela* (1963), mas todos são labirínticos. Nesses caminhos, o autor joga com a linguagem e com a vida, lançando sobre ambas situações arriscadas, conduzindo-as ao limite da extinção. As rotas de leitura deste romance foram estabelecidas pelo autor para findarem no espectro de uma busca intangível. Mostrando que é sob a mais intensa pressão que vida e linguagem revelam sua potência máxima, resistindo e se renovando, revigoradas pelo poder de (re) criação da existência.

---

<sup>4</sup>Tradução nossa. Original: “Al suplantar el título inicialmente previsto, ‘Mandala’, por el definitivo de Rayuela, Julio Cortázar desgrava su novela de exceso sacramental y vuelve explícito esse eje lúdico que es generador del texto y que lo atraviesa por entero. Al titularla Rayuela privilegia la noción de juego sobre la de ritual iniciático, aproxima el espacio narrativo a un ámbito más inmediato, más ligado a la experiencia común. Así la transmutación mítica, la capitalización simbólica se operarán a partir de una imagen más trivial pero con mayor concreción empírica, con menor poder de extrañamiento pero con más carga simpática, más vívida, más vivida.”

O discurso ideológico é apresentado pela voz do protagonista, Horacio Oliveira, um argentino que vive em Paris, cujo nome, inevitavelmente, conduz à figura do poeta romano (Horácio, 65 a.C-8a.C.), símbolo da ascensão do pensamento ocidental; bem como à figura do escritor de contos insólitos, o uruguaio Horacio Quiroga. Em coerência com isto, o personagem central é um sujeito altamente referenciado, cuja formação intelectual está assentada sobre um denso acúmulo de cultura, o que contribui para o tom “enciclopédico” e irônico da obra. Afinal, todo esse conhecimento não o exime das torpezas de seu destino e nem o aproxima da finalidade de seu ensejo.

Horacio Oliveira vive conforme o mundo em que o autor o inscreve, situa-se no intenso movimento dos anos de 1960, em que tendências ascendiam, frenéticas e efêmeras, na ânsia de negar uma tradição, muitas vezes, sem com isso estabilizar uma afirmação sólida. Assim, Horacio Oliveira, em sua bricolagem discursiva, alude aos diversos temas de sua contemporaneidade, motivado pela onda de mudanças de pensamento advindas desse momento histórico. A intensificação do orientalismo no Ocidente; as experiências de abertura da percepção, o pensamento filosófico e artístico da época são substratos importantes para o discurso do personagem. Porém, o todo temático é infinitamente mais amplo, e pouco sistemático. A organização ideológica de Horacio Oliveira é caótica, como ele próprio. O que, por vezes, resulta em atrelamentos inusuais, como por exemplo a fusão da abordagem do insólito surrealista e da fenomenologia existencialista, num mesmo campo semântico da narrativa.

Cortázar era especialmente afeito aos monstros desafiadores que a criatividade pode originar; por isso, não se deve esperar que sua obra ofereça um discurso comum, ou que esteja envolto numa dialética metódica e reconfortante. Lançamos sempre olhares mais detidos para o modo como foram delineados os quadrantes dessa amarelinha, pois neste jogo, a cultura não o aproxima, necessariamente, do paraíso. Na superfície de si, Horacio Oliveira vibra no redemoinho de suas inumeráveis referências, mas no centro, olho do imenso furacão, é regido por uma busca premente de transcendência. E é nesse eixo discursivo que desejamos nos alinhar, naquilo que tange o vértice angular ao qual Horacio Oliveira retorna a cada volta que o redemoinho conclui em seu movimento espiralar. Uma transcendência à humanidade constituída da palavra de que é feito o personagem, portanto orientada à linguagem.

“¿Encontraría a la Maga?” (CORTÁZAR, 2007, p. 120), esta é a questão que atravessa o narrador desde o princípio do texto, que anuncia a instabilidade dos acontecimentos

condicionados à Maga, personagem que a essa altura do romance ainda não conhecemos, mas que será apresentada ao leitor antes mesmo de Horacio Oliveira, o seu buscador. Maga é uma mulher uruguaia, artista, mãe do bebê Rocamadour e que vive em Paris no intuito de realizar-se como cantora. Mas o leitor só perceberá isso após algum tempo de leitura; inicialmente conhecerá apenas uma mulher cuja silhueta “delgada” é mencionada duas vezes no parágrafo inicial. Portanto Maga é, a princípio, uma forma, uma superfície “translúcida”, que configura o objeto de desejo do sujeito Oliveira. Contudo, a instabilidade evocada pelo primeiro verbo da narrativa revela não somente a ação do sujeito, mas a complexidade do objeto.

O relacionamento amoroso estabelecido por Maga e Horacio Oliveira é tensionado por uma desarmonia comunicativa e comportamental, que conduz esse envolvimento a conflitos ligados a uma postura altamente intelectualizado por parte de Oliveira em desencontro com a manifestação espontânea de Maga, que flui por seus gestos sonhadores, despreziosos, ingênuos. Horacio, por outra via, é um homem que abraça o existencialismo da modernidade, com grandiloquência e excesso intelectual, tentando explicar a realidade para os outros e para si mesmo. Sem êxito. O racionalismo da linguagem de Horacio suplanta a beleza poética de Maga, algo de que tanto necessita e que busca desesperadamente quando ela se vai.

Portanto, é-nos dada essa situação de dualismo, o pensamento analítico de Horacio Oliveira e a inspiração poética de Maga, cujo nome verdadeiro é Lucía. Maga, semanticamente, remete ao substantivo feminino que pode significar *hechicera* ou *ilusionista*<sup>5</sup>. Apesar de haver um lado místico na obra, não é nossa intenção navegar por ele; aqui, nos deteremos no fluxo metafísico – embora este seja um rio de muitos braços, nos manteremos no lugar de força da correnteza.

A história do romance está focada sobre o personagem Horacio Oliveira e sua relação com a uruguaia Maga e seus amigos do Clube da Serpente, formado em grande parte por estrangeiros que vivem em Paris. Na Argentina, ao retornar a Buenos Aires, Horacio mantém vínculo com sua antiga noiva Gekrepken, seu grande amigo Travailler e sua companheira Talita, em quem enxerga a presença obsessiva de sua Maga.

Em “El mundo de allá”, Horacio vive a França dos cafés, do *jazz* e dos prolongados diálogos intelectuais, o que atribui à obra um extenso catálogo de referências históricas. “Era classe média, era portenho, era Colégio Nacional” (p. 141),<sup>6</sup> o que significa uma formação

---

<sup>5</sup> Ma.go/a [mago/a] s 1. Mágico. 2. Hechicero. 3. Ilusionista. (SOPENA. 2010. p. 267)

<sup>6</sup> As citações concernentes ao romance *Rayuela* serão invariavelmente de tradução nossa.



moral sempre tentada a “defender-se mediante a rápida e ansiosa acumulação de uma ‘cultura’” (p. 140).

Outro personagem significativo é o escritor Morelli, a voz metaliterária dentro do romance. Após acidental-se, Horacio e seus amigos do clube passam a visitá-lo e a discutirem seus textos, o que origina os diálogos mais intensos a respeito do fazer literário, a missão do escritor, sua relação com a palavra e com o leitor. As notas *morellianas* são fontes de crítica, teoria e técnicas romanescas, que deslindam algumas particularidades da própria *Rayuela*. Tão importante é a figura de Morelli que, em 1973, Julio Ortega organiza, pela Tusquets Editores, um volume intitulado *La casilla de los Morelli*, em cujo Prólogo afirma o seguinte:

Varios autores varias pessoas: Morelli e em primeiro lugar a clase de escritor que se quisiera entrever en un umbral de seu escritório. O movimento nostálgico – que vemos a partir de sua biografia e da ruptura literária dos anos 20 – se relaciona com outro: Morelli e o eu-lírico do escritor tácito que atua atrás de toda obra maior pressupondo o ardor e o abismo de uma linguagem a qual vemos o produto fatal na origem verginosa (ORTEGA, 1981, p.7)<sup>7</sup>

A narrativa se desenvolve na densidade do intelectualismo de Horacio que é equilibrada pelas confusões em que se insere, seus desvarios, seus jogos, os desajustes de um homem inquieto. Um perseguidor que vai em busca da poesia, do amor e do humor pelos meios mais inusitados. Episódios como o concerto de Berthe Trépat; o romance com a “clochard”; a passagem pelo circo e pelo sanatório, entre outros, alguns dos quais trataremos mais à frente, instauram no texto uma vertente do absurdo e do riso em meio ao trágico.

Após a morte do bebê Rocamodour e o desaparecimento de Maga, Horacio desencadeia uma série de crises que culminam em sua deportação para Argentina, onde reencontra seus amigos “Del lado de acá”. Em Buenos Aires, trabalha num circo com Traveiller e sua esposa Talita, e em seguida emprega-se num manicômio. Período em que protagonizará vivências soturnas acerca da loucura, do sonho, do inconsciente e do surreal.

*Rayuela* é o ícone do momento de maior expressão filosófica<sup>8</sup> de sua produção, que marca um entremeio nas fases estética e histórico-política da vida e obra de Julio Cortázar. Em

---

<sup>7</sup> Tradução nossa. Original: “Varios autores varias personas: Morelli es en primer lugar la clase de escritor que se quisiera entrever en el umbral de su taller. Este movimiento nostálgico – que nos viene de la biografia de la ruptura literaria de los años 20 – se relaciona con otro: Morelli es asimismo el escritor tácito que actúa detrás de toda obra mayor presuponiendo el ardor y el abismo de un lenguaje del que vemos el producto fatal no el origen vertiginoso.”

<sup>8</sup> “Esta etapa, que chamo de metafísica na falta de um nome melhor, foi se complicando, sobretudo ao longo de dois romances. O primeiro se chama *Os prêmios*, é uma espécie de divertimento; o segundo quis ser algo mais que um divertimento e se chama *O jogo de amarelinha*” (CORTÁZAR, 2015, p. 19).

sua habilidade de amalgamar representações na própria forma, o autor escolhe uma montagem diferenciada para a estrutura do seu romance, tanto no plano sintagmático, quanto narrativo e ideológico, convertendo em trabalho experimental uma proposta de renovação literária e ontológica.

Em *Rayuela*, temos essa imensa intervenção na forma tradicional do romance no *tabuleiro de leitura*, que já manifesta a proposta lúdica da obra; e em escala reduzida (porém não menos relevante) nos debruçaremos, no terceiro capítulo de nossa dissertação, sobre as intervenções sintáticas presentes ao longo de toda a microestrutura da narrativa. São transgressões às normas de construção de frases, interferências na morfologia de palavras, invenção de dialetos e muitas outras combinações sintagmáticas que constituem os experimentos literários. Estas intervenções não funcionam como incremento meramente ornamentais, mas são demonstrações da efetivação de um discurso ético contundente, que dá sentido a cada um destes jogos.

## **2 “LA LENGUA, LA COSQUILLA, LA ÉTICA”: AS CATEGORIAS DE HORACIO OLIVEIRA EM *RAYUELA***

Neste capítulo trabalharemos as categorias “La lengua, la cosquilla, la ética”, respeitando a configuração que o personagem estabeleceu para a sua própria visão filosófica. Reflexos da criação literária de Julio Cortázar. Pensamos que estas são categorias de aproximação à poética do jogo cortazariano, e iremos refletir sobre o conteúdo de cada campo de expressão nelas contidas.

No capítulo 2 do romance, o texto em primeira pessoa narra suas meditações e lembranças sobre seu relacionamento com Maga, experiências em Paris, e encerra com um comentário sobre as categorias aqui mencionadas: há nesse trecho a invocação dos pensadores José Ortega y Gasset (1883-1955) e Max Scheler (1874-1928), ambos ligados à perspectiva fenomenológica e ao estudo da ética. Para Scheler (2003), os valores humanos estão estratificados hierarquicamente em valores religiosos, éticos, estéticos, lógicos, vitais e úteis; estando os valores religiosos no patamar mais alto desta proposição. Pensamos que o que Cortázar fez foi incorporar nessa premissa a realidade do personagem, que reelabora essas conformações hierárquicas adequando-as à sua realidade interior. Horacio Oliveira subverte essa configuração e cria uma organização hierárquica própria: contrapõe a Scheler e à famosa tríade dialética hegeliana da tese-antítese e síntese “a-língua, a cócega, a ética”.

Visualizamos a ética em *Rayuela* como um conceito em criação que Horacio Oliveira, indubitavelmente, busca. Na narrativa, podemos verificar textos de cunho introspectivo, e traremos esses pensamentos e diálogos, como norte do percurso ideológico da narrativa que apontam para uma inadequação ao cinismo social em que está o personagem imerso, revelando uma ânsia por alteridade e integração ética.

O experimentalismo estético aparece nesse contexto de insatisfação, imprimindo no texto a desestabilização da forma, para a construção de novos valores aos quais estão ligadas as categorias língua e cócega. Atrelada à ética, a cócega diz respeito ao lúdico: uma chave de liberdade que abre as portas dos cárceres criativos. E mais, o lúdico não é apenas um recurso imaginativo, força motriz do jogo que impulsiona a narrativa: o lúdico é a ponte entre o jogo literário e o jogo da vida. Para Cortázar, o “riso sozinho abriu mais túneis úteis que todas as lágrimas do mundo” (CORTÁZAR, 2007, p. 539), e isto está perfeitamente transcrito em sua linguagem.

O que importa aqui é [...] que se tenha visto no motivo lúdico uma maneira de exprimir e talvez resolver os intrincados problemas da vida, e que a arte poética, sem visar diretamente a um efeito estético, tenha encontrado neste jogo o mais fértil solo para o seu desenvolvimento (HUIZINGA, 2010, p. 140).

Então nosso trabalho neste capítulo consistirá em perscrutar as configurações das três categorias enlevando e aproximando as relações entre o texto literário e o filosófico. Mergulhadas na criação poética, nos aprofundaremos em como Horacio Oliveira tenciona criar sua própria filosofia de vida, visando um movimento libertário que adere e reelabora a ciência da ética que ascende (na predileção de Horacio) desde Bento de Espinosa (1632-1677), utilizando a linguagem e o lúdico como estandartes da emancipação do ser.

Como veremos, Cortázar critica o aprisionamento do espírito humano, bem como a forma literária, e reforça essa investida na estrutura e nas discussões mais pertinentes do romance. Há um imperativo ético na estética cortazariana. Um romance livre, brincalhão, e, no entanto, profundamente angustiado, que tematiza a procura de uma emancipação que está atrelada à transcendência da linguagem como a conhecemos. Horacio Oliveira discorre sobre isto em sua metafísica, seu diálogo com a filosofia, com autores como Espinosa. Morelli discorre sobre isto em seu metadiscorso, suas considerações que elaboram uma teoria literária dentro do romance e se concretiza na matéria textual dos jogos de linguagem e do experimentalismo, em que a poética e os jogos são instrumentos de reflexão sobre a vida.

E entre esses dois planos discursivos o elo da construção lúdica, que une vida e literatura num grande jogo. Desdobramos a teoria da vida no plano metafísico da ética (especificamente em diálogo com a ética metafísica espinosana); e a teoria da linguagem no metadiscorso, na micro-linguagem direcionados para os Jogos de Linguagem; e pensamos o lúdico como uma categoria híbrida, que habita os dois planos, como um elo.

Assim, iniciaremos nos três tópicos que seguem o desenvolvimento de um estudo de aproximação entre o romance de Julio Cortázar e o legado da ética espinosana; o conceito de lúdico em Huizinga; e a metaliteratura do discurso do personagem Morelli. A seguir, nossas considerações iniciais sobre o estudo comparado entre literatura e filosofia, que será a tônica de nossa discussão sobre a ética em Cortázar; para então adentrarmos a investigação da construção do discurso romanescos e o que nele entra em consonância com o pensamento espinosano.

## 2.1 A ética: absoluto e unidade

Diante dos trabalhos que nos antecedem, não há dúvida quanto ao teor antropológico de *Rayuela*. A primeira obra crítica importante sobre o romance, *Cortázar, una antropología poética* (1968) de Néstor García Canclini, visou especificamente a aproximação entre Antropologia e Literatura na obra de Julio Cortázar. Outros textos se dedicam a esta temática, encontrando perspectivas diferentes, acrescentando novos dados ou adicionando ressalvas aos antigos. Alguns autores a publicar sobre a relação entre *Rayuela* e a Antropologia são: Néstor García Canclini (1968), Martha Morello-Frosch (1973), Cristina Gonzalez (1980), Carolina Orloff (2013), Maria Luiza Batista (2014). Aqui mesmo trataremos deste tema, ainda que menos detidamente, em nosso trabalho sobre o lúdico, pois desde a publicação do trabalho do antropólogo Huizinga, não podemos falar de ludicidade, de uma perspectiva global, e ignorar a teoria *Homo Ludens*, sem prejuízo.

Ora, é notório que Horacio Oliveira pode funcionar como emblema do homem de uma época e de uma espacialidade; e que os estudos literários em conjunção com a antropologia encontram na construção poética que os constitui fonte de dados sociais e culturais muito pertinentes. A situação de Horacio Oliveira é especialmente instigante para este tipo de estudo por suas características mais definitivas, como o fato de ser um emigrante intelectual latino-americano, na Europa; sua relação com o duplo europeu Gregorovius; sua multiplicidade de informações, que demonstram o enraizamento da ascensão de uma globalização, que floresce no século XX; e um modo de pensar peculiar que estabelece novos parâmetros para a cultura.

Estas informações, e muitas outras, estão no campo mais aberto do esquema narrativo, no patamar mais evidente do discurso, por comporem um repertório mais coeso de léxicos. Enquanto outras informações estão no texto de forma mais dispersa e, portanto, difusa e menos evidente, compondo o campo mais intrincado – ainda que resultem em alguns dos aspectos mais importantes da narrativa.

Por exemplo, há um sem número de menções à metafísica na obra<sup>9</sup>, e alguns se empenharam em demonstrar isto por uma análise literária, como Lois Parkinson Mazara, em *Literature and the Bible* (1993). Mas a metafísica é de certo um termo com muitíssimas acepções filosóficas, então porquê não verificarmos o que no texto aponta para aceção com a

---

<sup>9</sup> Capítulo <18> p. 206; Capítulo <19> p. 90; Capítulo <21> p. 231; Capítulo <112> p. 653; Capítulo <154> p. 736; Capítulo <31> p. 330; entre outros.

qual o romance se relaciona? Estes índices de relação são mais sutis, mas estão no texto e podemos ter acesso a eles numa leitura dedicada a este propósito.

Pensamos que, se por um lado os estudos comparados entre Literatura e Antropologia em *Rayuela* vêm sendo muito profícuos. Por outro, as abordagens comparadas entre Literatura e Filosofia na obra cortazariana não ocorrem tão constantes e aprofundados, ainda que a filosofia represente uma centelha de intensa potência da esfera íntima do personagem principal. Os estudos transversais entre Literatura e Filosofia estão presentes nos principais centros de produção intelectual da América Latina e do mundo, e visamos contribuir com as investigações dessa vertente de análise através da perscrutação dos elementos metafísicos na obra.

Um exemplo de trabalho voltado para esse paradigma de investigação é o artigo “Ave, Palavra: um bestário contemporâneo” de Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, publicado em *Literatura Intersecções Transversões* (2013), que analisa a obra de Guimarães Rosa, ressaltando o valor da reflexão filosófica e ontológica na semântica animalésca do autor mineiro. Para Ribeiro, a Literatura é uma invenção que decorre das incidências de uma existência real, e que, portanto, dizem respeito ao processo identitário de um modo de estar no mundo através da linguagem. Por meio do “reconhecimento do conteúdo abstrato e filosófico que permeia a realidade interior e ontológica do poeta e do homem” (RIBEIRO, 2013, p.42), Ribeiro investiga as relações internas entre os homens e os animais, e como essas referências de sentido revelam concepções éticas no texto de Guimarães Rosa.

Por nossa vez, miramos a composição da obra cortazariana, examinando os aspectos metafóricos, a subversão do gênero literário, o uso dos jogos de linguagem e de alegorias que marcam uma imagética própria, galgada numa cosmovisão fundada ao longo da narrativa: são amarelinhas, pontes, passagens, mandalas, portais, rios, jardins... Elementos estéticos que representam uma visão de mundo que ali se instaura, considerando que, na base desta estética, há motivações éticas que fornecem sentido e beleza para tais construções. A busca de uma ética se apresenta nos diálogos do personagem Horacio Oliveira, nos solitários monólogos do personagem Morelli, e nas inserções introduzidas no corpo da narrativa pelo narrador, nas quais surgem os nomes de filósofos, cujos pensamentos adentraremos para fazer emergir o que há nas camadas mais internas do texto cortazariano.

É preciso pontuar que existem conflitos na ordem do desejo e nas correntes teóricas do romance, que ficam bastante salientadas no contraste de dualidades, demarcadas pelos

mundos de “acá” e “allá”, inscritos no romance, que dividem a narrativa em sua organização capitular. O personagem Horacio Oliveira vive dividido entre o “mundo de cá” e o “mundo de lá”: neste, uma França revestida pela solidez de uma tradição intelectual própria, da qual Horacio Oliveira está à margem; mesmo ao compor um grupo de amigos chamado Clube da Serpente, nunca está de todo integrado. Não pode engajar-se na causa da Argélia simplesmente para apaziguar uma má consciência, como o personagem Ronald; porém, não consegue ver fotos de torturas históricas com a trivialidade e o riso frio do amigo Wong. Sabe que não pode ser indiferente como outro integrante do clube, Etienne. Horacio é um inconformado sem engajamento, a marca da solidão de um Cortázar que caminha em direção a um *Livro de Manuel* (1973), obra que se destaca pelo engajamento político e pela profunda reflexão acerca dos movimentos sociais latino-americanos, mas que trilha uma longa estrada antes disto:

Os livros devem defender-se por sua conta [...]. Mais que nunca creio que na luta em prol do socialismo latino-americano deve enfrentar o horror cotidiano com a única atitude que um dia lhe dará a vitória: cuidando preciosamente, zelosamente, da capacidade de viver tal como a queremos para esse futuro, com tudo o que se atribui ao amor, ao jogo e a alegria. (CORTÁZAR, 1973, p. 8)<sup>10</sup>

Horacio Oliveira vai à procura de um *eu* como procura a Maga, sem dia ou hora marcada. Há uma organização sistemática, que se dá menos pela lógica que pela intuição. O desejo do encontro o desloca sem itinerário, passando por diversas estações que permitem acesso a ideias e abstrações, que Horacio transmuta em lugar próprio, agindo sobre o que lhe é dado filosoficamente para originar uma verdade que o aproxima de si. Leopoldo Zea (1987), afirma que assim age o pensador latino-americano: conhece a tradição, não para segui-la como lhe foi dada, mas para transformá-la numa outra via por onde as questões de sua realidade podem ser esclarecidas. Como afirma o filósofo mexicano: “Atentar-se simplesmente aos feitos seria apenas aceitá-los. Conhecê-los, para modificá-los é, pelo contrário, a concepção central desta filosofia da história” (ZEA, 1987, p. 25).<sup>11</sup>

No romance *Rayuela*, os jogos de linguagem assumem um estatuto de ética pela estetização da experiência de beleza e de sentido. Mas no campo da filosofia, essa associação entre ética e estética foi excluída da pauta de discussões filosóficas por um longo tempo. A

---

<sup>10</sup> Tradução nossa. Original: “Los libros deben defenderse por su cuenta [...]. Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo latino-americano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría”.

<sup>11</sup> “(...) Atenerse simplemente a los hechos sería solo aceptarlos. Conocerlos, para cambiarlos es, por el contrario, la concepción central de esta filosofía de la historia”.

partir da derrocada da Igreja como instituição normatizante da moral, na modernidade é revista a definição da ética e o seu modelo de conduta e de formação humana. A ética deveria ser o caminho para maturidade, a emancipação e autonomia, que do ponto de vista de Kant, só é possível através do regramento de uma moral universal, em que o bem fosse um princípio racionalizado de autodeterminação generalizada. “O homem deve, antes de tudo, desenvolver suas disposições para o bem. [...] produzir em si a moralidade: eis o dever do homem” (KANT, 1996, p. 36).

Uma concepção de bem universalista e o regramento da conduta social pelo intelecto, são premissas que deveriam conduzir a humanidade à iluminação racional. No entanto, Hermann aponta que a promoção desse regimento racionalista, advindo do pensamento iluminista, é acompanhado de problemas relacionados ao tolhimento existencial e à exclusão de particularidades:

a razão e suas justificações metafísicas, como fundamento de uma ética, passa a ser percebida como domínio do sistema, repressão da diferença, manutenção da tutela e promoção da insensibilidade. Não teríamos qualquer idéia sobre libertação da inconsciência, nem qualquer forma de orientação para o bem sem coação ao nos referirmos à razão, como antes pretendia o Iluminismo. O universal subsumiria o particular, criando um nivelamento destruidor. (HERMANN, 2005, p.19)

O caráter homogenizador de uma moral universal pode ser considerado um problema acompanhado de outros efeitos resultantes da ideia de progresso científico. A dominação técnica da natureza pelo homem passa a ser fonte de terror e miséria quando é utilizado para a dominação do homem pelo homem. O teor totalizador do pensamento positivista é fortemente criticado, em razão da descrença que recai sobre a possibilidade de promoção de uma verdadeira autonomia humana. Nietzsche aponta que a ideia de que a razão poderia ser fonte de apaziguamento das contradições entre sentimentos e pensamentos, de completo aperfeiçoamento moral e totalização do ser, é uma criação da mente humana (HERMANN, 2005, p.19), que não se concretizou em realidade material.

As grandes guerras do século XX demonstraram o poder bélico advindo do aperfeiçoamento científico, e ainda que esse seja um movimento inexorável, é inegável a falência da ética e da emancipação humana frente a esse momento histórico. As correntes de pensamento passam a rever as ideias iluministas sobre a ótica das consequências de sua instauração, que englobam a nulificação da subjetividade e o crescente totalitarismo.



Em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer retificam a superação da dialética iluminista, para fins de emancipação do sujeito. A dialética negativa, ou seja, aquela que nega o positivismo instaurado no princípio da modernidade denuncia a subjeção da humanidade ao racionalismo e ao avanço científico, como forças de dominação e exploração dos corpos. A indústria cultural é discutida como ferramenta apassivadora de entretenimento; criando expectadores incapazes de uma ação ativa que viabilizasse a reflexão e o enfretamento.

A partir das correntes de pensamento que se desiludem com relação às promessas de esclarecimento como solução única, a sensibilidade e subjetivação dos sujeitos passam a ser reconsideradas no campo da ética. No outro lado das discussões desconstrutoras do Iluminismo são formadas as linhas que valorizam o pluralismo, “dessa realidade emergem posições antagônicas. O debate entre pluralidade e universalidade, tanto no que tange à crítica da racionalidade como à fundamentação da ética” (HERMANN, 2005, p. 20).

Nesse contexto, os jogos de linguagem são valorizados pela pluralidade inerente à sua estrutura, que favorece o respeito às diferenças e à multiplicidade. Em “A condição pós-moderna”, Lyotard reascende a teoria de Ludwig Wittgenstein sobre os jogos de linguagem, e reitera a normatização própria que cada campo discursivo possui nas diferentes situações institucionais.

Wittgenstein questiona o papel da razão quanto à possibilidade de fundamentar a ética, negando uma razão universal. Propõe o pluralismo dos múltiplos jogos de linguagem, cada qual regulado por suas regras específicas, independente um dos outros, sem que possa haver uma regra universal válida para todas as regras particulares. O sentido não é mais obtido pela consciência, mas sim pelo uso, pelo emprego cotidiano da linguagem. É o conjunto de regras que permite estabelecer o espaço para as ações possíveis do indivíduo. Cada contexto produz um tipo de interação, totalmente diferentes entre si, tornando insuperável o pluralismo dos jogos de linguagem (HERMANN, 2005, p. 20).

Ainda que ressaltando a necessidade do estabelecimento de um conceito de justiça universal, no intuito de proteger a multiplicidade do autoritarismo, Lyotard considera os jogos de linguagem uma via apropriada para a situação pós-moderna, de dissolução do signos e instabilidade da significação. Em *Rayuela*, o alinhamento a essa percepção se dá por uma crítica à herança cartesiana, e ao uso irrestrito dos jogos de linguagem como base fundamental do discurso no romance.

A Horacio não servem as fórmulas do puro racionalismo, e oposição ao pensamento cartesiano é a característica mais notória do pensamento de Horacio Oliveira. Logo no segundo

capítulo de *Rayuela*, ainda em primeira pessoa, ao rememorar os acontecimentos da narrativa; saltando linearidades temporais, indo e vindo, entre futuro e passado; anuncia desde as peripécias ao lado da musicista Berthe Trepát, a dissolução do relacionamento com Maga e o destino de Rocamodour... E nesse contato direto com a morte, o desolamento e a solidão, Horacio reconhece o peso de uma existência que não se atenua com a reflexão. Na sequência deste trecho do romance, Horacio rememora aquilo que em seu discurso intelectual fascinava à Maga e, como atraídos pelos opostos, lhe encantava “as sem razões da Maga, seu tranquilo desprezo pelos cálculos mais elementares”, introduzindo desde então a crítica a um discurso lógico que intenta ultrapassar. No capítulo 2, frustrado pela “irritação de estar pensando em tudo isto e sabendo que como sempre me custava menos pensar que ser, que em meu caso o *ergo* da frase não era *ergo* nem coisa parecida” (CORTÁZAR, 2007, p. 135).<sup>12</sup>

Nesse trecho, Horacio trata do *ergo* extraído de uma menção irônica ao famoso *Cogito ergo sum*, presente no *Discurso do Método* (1637) e nas *Meditações* (1641) de René Descartes (1596-1650), em evidência a uma linha teórica constantemente citada no romance em tom opositivo. O *ergo* indica justamente o “portanto”, o “logo” da expressão “penso, logo sou (existo)”, com que o filósofo francês defenderá a prioridade da substância pensante (a alma) ante a substância extensa (o corpo), preconizando, assim, os pilares do racionalismo moderno<sup>13</sup>.

O “velho Cartesius” (latinização do nome Descartes) é retomado no texto do capítulo 18, que, para Horacio, deve ser “extrapolado”, uma vez que a atividade racional e o domínio da razão não anulam a necessidade de um alguém para quem o discurso adquire sentido. E que sem outrem, seja quem for, o simples ato de pensar não é o suficiente para afirmar a existência do ser, pois a potência da existência só pode ser manifesta no contato de um “eu” com um “tu”. Pois a ética estaria fundada nas relações, na multiplicidade dos afetos, nos jogos de linguagem que se constituem nas trocas coletivas, e não numa formulação intelectual individual:

[...]tudo no fundo não seria se não estivesse aí para alguém (qualquer um, mas agora ele, porque era ele quem estava pensando. Oh Cartesius, velho fodido!) para que

<sup>12</sup> “irritación de estar pensando en todo eso y sabiendo que como siempre me costaba mucho menos pensar que ser, que en mi caso el ergo de la frasecita no era tan ergo ni cosa parecida”.

<sup>13</sup> O *cogito* surge, no *Discurso do Método*, na Quarta Parte deste: “Mas, logo em seguida, adverti que, enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, notando, que esta verdade: *eu penso, logo existo*, era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cétricos não seriam capazes de abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava” (DESCARTES, 1979, p. 46). O *cogito* surge também na segunda das *Meditações*: “*Eu sou, eu existo*: isto é certo; mas por quanto tempo? A saber, por todo o tempo em que eu penso” (idem, p. 94).

alguém, de tudo isso que aí estava, fincando e mordendo e principalmente arrancando, não se sabe o que, mas arrancando até o osso, de tudo isso que saltara de uma cigarra de paz, a um grilinho de contentamento, se entrara por uma porta qualquer de um jardim qualquer, a um jardim alegórico para os demais, como as mandalas são alegóricas para os demais. [...] no melhor dos casos tudo isso não era nada mais que uma nostalgia do paraíso terrenal, um ideal de pureza, somente que a pureza vinha a ser um produto inevitável da simplificação [...] Pureza. Horrível palavra. Purê, e depois za. Dar-se um pouco conta. O jogo que houvera sacado Brisset. Por que estás chorando? Quem chora, che? Entender o purê como uma epifania, Damn the language. Entender. Não inteligir: entender. Uma suspeita do paraíso recordável. Não pode ser que estejamos aqui para não podermos ser. (CORTÁZAR, 2007, p. 208)<sup>14</sup>

O desespero de Horacio expresso nesse capítulo advém de se aperceber impossibilitado de acessar esse Outro. Sua relação com a Maga já se anuncia fadada ao fracasso. O Clube da Serpente é o “esnobismo em seu momento mais alto” (CORTÁZAR, 2007, p. 205). E é nesse abismo de isolamento que imagina sua amada e seus amigos num jardim, já desprendidos de toda esfera conceitual, inscritos como uma mandala alegórica, que remete a uma pureza que é o seu ideal de integração, e para Horacio, esta é a memória nostálgica de um paraíso – talvez a plenitude pregressa à mácula da árvore do conhecimento – ou o caminho para a transcendência.

A oposição a Descartes no romance é a dispensa de um pensamento racionalista que é preterido na defesa de uma premente metafísica do ser que compõe os valores centrais da narrativa. Uma compreensão que não está sob a égide da tradição cartesiana, como nos é dado a partir dos trechos já citados: essa transcendência está inteiramente ligada à alteridade, à união e, sobretudo, ao afeto. No romance, podemos afirmar os afetos se desenvolvem nos jogos de linguagem, criando conceitos particulares para o regimento de seus valores. No plano estético, os jogos de linguagem estão atrelados ao experimentalismo literário, e no plano ético a revelação de princípios em constante construção, modulados nas circunstâncias as quais pertencem, cobrando do leitor uma participação ativa na busca por esses valores a partir da experiência sensível:

---

<sup>14</sup> “si todo eso no fuera, en el fondo no fuera sino que estuviera ahí para que alguien (cualquiera, pero ahora él, porque era el que estaba pensando, era en todo caso el que podía saber con certeza que estaba pensando, eh ¡Cartesius viejo jodido!) para que alguien, de todo eso que estaba ahí, ahincando y mordiendo y sobretodo arrancando no se sabía qué pero arrancando hasta el hueso, de todo eso se saltara a una cigarra de paz, a un grillito de contentamiento, se entrara por una puerta cualquiera a un jardín cualquiera, a un jardín alegórico para los demás [...] a lo mejor todo eso no era más que una nostalgia del paraíso terrenal, un ideal de pureza, solamente que la pureza venía a ser un producto inevitable de la simplificación[...] Pureza. Horrible palabra. Puré, y después za. Date un poco cuenta. El hugo que le hubiera sacado Brisset. ¿Porqué estás llorando? ¿Quién llora, ché? Entender el puré como una epifania. Damn the language. Entender. No inteligir: entender. Una sospecha del paraíso recordable. No puede ser que estemos aquí para no poder ser.”

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura (LYOTARD, 1993, pp. 26-27).

No capítulo 9, como que presumindo na arte o entendimento do espírito, Horacio engendra uma discussão com Etienne sobre pintura. O amigo afirma que a ação de pintar o define como sujeito, e sintetiza o seu comentário com a frase “Pinto ergo soy” (CORTÁZAR, 2007, p. 164). Horacio, não convencido pelas palavras do amigo, discorre sobre Klee e Mondrian, estabelecendo um comparativo que culmina no seguinte comentário:

Uma tela de Mondrian se basta a si mesma. Ergo, necessita de tua inocência mais que de tua experiência. Falo de inocência edênica, não de estupidez. Percebe que até a tua metáfora sobre estar desnudo diante do quadro remete ao pré-adamismo. Paradoxalmente, Klee é muito mais modesto porque exige a múltipla cumplicidade do expectador, não se basta a si mesmo. No fundo Klee é história e Mondrian, atemporalidade (CORTÁZAR, 2007, p. 165).<sup>15</sup>

Nesse trecho o personagem retoma a valorização de uma “inocência edênica”, de um despojamento da experiência que remete à época “pré-adâmica”. O contato com uma “pureza” que podemos enxergar em Maga. Mas Horacio há muito perdera essa inocência, desde a primeira mordida da maçã, e agora o seu contato possível com a metafísica é através da filosofia e da arte. Neles deposita a fremente esperança de um dia “*Entender*. Não inteligir: entender. Uma suspeita do paraíso recordável” (CORTÁZAR, 2007, p. 208).

O mais próximo que Horacio pensa ter chegado deste céu foi a vida doméstica para a qual Maga o convidou. Contudo, Horacio não conseguiu mergulhar nessas águas, molhou apenas as pontas dos pés e sentiu calafrios ao perceber a profundidade do rio, recuando rapidamente, como relata no capítulo 21. Lamenta-se por isso, mas reconhece ser incapaz de fazer diferente. A guerra de Horacio não se dá incisivamente contra outros homens, mas contra si mesmo. O reconhecimento de suas incapacidades é o resultado da ação mais poderosa de Maga, sua naturalidade, que atua como um vetor orientado a Horacio:

---

<sup>15</sup> “una tela de Mondrian se basta a si mesma. Ergo, necesita de tu inocencia más que de tu experiencia. Hablo de inocencia e edénica, no de estupidez. Fijate que hasta tu metáfora sobre estar desnudo delante del cuadro huele a preadamismo. Paradójicamente Klee es mucho más modesto porque exige la múltiple complicitad del espectador, no se basta a si mismo. En fondo Klee es historia e Mondrian atemporalidad”.

Há rios metafísicos, ela os nada (...). Eu descrevo e defino e desejo esses rios, ela os nada. Eu busco, os encontro, os observo desde a ponte, ela os nada. E não o sabe (...). Eu, condenado a ser absorvido irremediavelmente pela Maga que me julga sem saber. (...) Inútil Condenado a ser absolvido. Volte para casa e leia Spinoza. A Maga não sabe quem é Spinoza. (...) Nunca suspeitará que me condena a ler Spinoza (CORTÁZAR, 2007, p. 234).<sup>16</sup>

Horacio não é diretamente condenado por Maga, mas pela inquietude que esta lhe desperta; a ânsia que o motiva a buscar meios de retomar uma integridade essencialista; e isto é tido por um castigo e uma “pena”, porque de modo algum pode-se imaginar que alcançar a integridade do ser seja uma tarefa simples e sem sofrimentos. O que nos conduz a pensar o porquê de Horacio atrelar-se justamente a Espinosa nesta “condenação”: que relação há entre o que discutimos no texto de Cortázar e o legado do filósofo holandês? Veremos que a presença de Espinosa é ainda mais perene no romance que a citação direta ao seu nome: para isso, inicialmente apresentarei quem foi Espinosa, seu legado e sua ética, para então refletirmos o diálogo existente entre o romance cortaziano e a filosofia espinosana.

Pierre-François Moreau (1987, p.13) nomeia Espinosa como “O excluído”. Um judeu holandês, cuja língua familiar é o português, expulso das comunidades judaica e filosófica: exilado, excomungado e isolado. Apesar disso, não se tornou, como era de se esperar, uma figura taciturna nem de modo algum obscuro. Cultivou até o fim da vida amizades selecionadas, duradouras e profundas. E escreveu uma obra densa e complexa, baseada numa ética da alegria, da lucidez e da felicidade.

A única obra publicada em vida, assinada por Espinosa, foi *Princípios da Filosofia Cartesiana*, em 1663 (em que o holandês não apenas comenta, mas também “corrige” o filósofo francês). Em 1671, publica o anônimo *Tratado teológico-político*, cuja tumultuada recepção o impede de publicar a *Ética demonstrada segundo a ordem geométrica*, concluída em 1675 e impressa postumamente. Após a disseminação do *Tratado teológico-político*, passa, uma vez suspeita a sua autoria, a ser amplamente malquisto, sendo aquele “em quem não se fala, aquele que é criticado sem ser lido” (MOREAU, 1987, p. 14). Mas o que disse Espinosa para afrontar os principais grupos religiosos e filosóficos de sua época? E como o que observamos nisto se liga ao que Cortázar utilizou como fios de pensamento filosófico para costurar sua obra?

---

<sup>16</sup> “Hay ríos metafísicos, ella los nada. [...] Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Yo, condenada a ser absuelto irremediavelmente por la Maga que me juzga sin saberlo. [...] Inútil Condenado a ser absuelto. Vuélvase a casa y lea a Spinoza. La Maga no sabe quién es Spinoza. [...] Nunca sospechará que me condena a leer a Spinoza”.

Antes de nos embrenharmos nesse território de aproximação entre o nosso escritor argentino e o filósofo holandês, é preciso ressaltar que agimos no intuito de acender uma provocação – longe de apresentar verdades compactadas que visam encaixar um texto numa teoria. Principalmente porque não é possível, e nem mesmo queremos, ocultar as particularidades de cada um, pois isso, acima de tudo, dilapida a riqueza de uma aproximação tão diversa. Espinosa, apesar de romper com o cartesianismo em termos importantes, ainda é um lógico; o seu método geométrico visa uma sistematização rigorosa que solidifica as suas complexas demonstrações. Cortázar é um simpatizante do surrealismo, da contralógica, do legado absurdo de Antonin Artaud (1896-1948). Podemos visualizar formalmente as disparidades mais expressivas entre os dois autores, se pensarmos quão espontâneo fora o processo de “montagem” do romance *Rayuela*.

Em entrevista, Cortázar revelou que para a organização capitular do extenso romance espalhou os textos correspondentes aos capítulos no chão de um vasto galpão, e os (des)ordenou conforme dava-se ao acaso a captura do olhar, e então percebia alguma coesão entre textos, enquanto caminhava em meio aos seus papéis:

Devo dizer que muitos críticos passaram muitas horas analisando qual podia ter sido minha técnica para misturar os capítulos e apresentá-los em ordem irregular. Minha técnica não é o que os críticos imaginam: minha técnica é que fui à casa de um amigo que tinha uma espécie de ateliê grande como esta sala, pus todos os papéis no chão (cada um dos fragmentos estava preso com um clipe) e comecei a passear por entre os capítulos deixando pequenas ruas e deixando-me levar por linhas de força: ali onde o final de um capítulo se enlaçava bem com um fragmento (...). Pareceu-me que aí o acaso – o que chamam o acaso – estava me ajudando e tinha que deixar a casualidade jogar um pouco: que meu olho captasse algo que estava a um metro, mas não visse algo que estava a dois metros e que só depois, avançando, ia ver. Creio que não me equivoquei; tive que modificar dois ou três capítulos porque a ação começava a ir para trás em vez de avançar, mas em sua imensa maioria essa ordenação em diferentes camadas funcionou de maneira bastante satisfatória para mim e o livro foi editado dessa forma (CORTÁZAR, 2015, pp. 223-224).

Com efeito, se observarmos a estrutura formal de *Rayuela* de Cortázar e da *Ethica* de Espinosa, mesmo que tão diversas, ainda há semelhanças que os mantêm atrelados a essa relação de leituras. A *Ética* de Espinosa, por exemplo, é um texto que, de certo modo, pode ser lido de maneira saltada; pois, em determinada altura, cada proposição aponta para outra proposição anterior que prova a coerência do seu raciocínio. A diferença central é que Espinosa utiliza esse método geométrico por motivos lógicos, enquanto Cortázar utiliza a leitura saltada por motivos estéticos. É fato que este tipo de estrutura expositiva, distribuída em definições,

proposições e corolários é comum na matemática, e rara em tamanha extensão na filosofia. *Os Elementos* de Euclides (aprox. 300 a.C.), e o (apesar do título extenso) conciso “Razões que provam a existência de Deus e a distinção que há entre o espírito e o corpo humano dispostas de uma forma geométrica” de Descartes, utilizaram de forma relevante a estrutura geométrica em suas reflexões; mas nenhum o fez de forma tão prolongada e permanente como na *Ética* de Espinosa, o que inevitavelmente põe o leitor de Espinosa a pular de uma proposição a outra, a fim de compreender a doutrina do pensador.

Cortázar não cria um encadeamento de proposições lógicas em seus saltos capitulares, apenas oferece essa alternativa para os seus leitores por um prazer de fruição. Uma via que visa justamente escapar ao rigor da literatura tradicional. Por muitas razões não se pode amalgamar artificialmente todos os aspectos destes trabalhos num mesmo plano comparativo. Não obstante, no que tange a interdiscursividade metafísica encontramos uma harmonização de conceitos, que podemos contemplar, inicialmente, pela concepção de Unidade e Absoluto, e a oposição ao pensamento cartesiano.

Chauí afirma (1999, p. 190) que Espinosa não gerou uma teoria completamente nova, seu método segue uma tradição lógica; terminologias são revistas, mas não de todo abandonadas. No entanto, os pontos em que as transgressões ocorrem são decisivos e radicais. O que Espinosa demonstra, através de um rígido método geométrico, é que Deus não é um ser personalizado, dotado de moral humana; e sim a própria Natureza ou Substância, e que tudo o que há são manifestações de seus atributos e modos. Portanto, não haveria uma determinação divina de bem e mal, posto que tudo o que há são atributos e modos da essência primeira que se apresenta conforme instâncias de necessidade; boas ou más são as formas como aquilo que se apresenta a nós nos afeta.

Para Espinosa o humano é livre por ser dotado de entendimento capaz de, em acordo com bons afetos, bem orientar a ação a fim de co-agir com a natureza, mas não é livre por ter *livre-arbítrio*. Livre-arbítrio enquanto livre indeterminação significa um vasto número de possibilidades com equânimes probabilidades de se realizarem, bastando a vontade humana para serem alcançadas, e isto não condiz com a realidade. Na vida, o ser humano é atravessado por inevitáveis forças externas e internas que o perpassam em razão de causas necessárias, as quais fogem ao seu controle; cabendo a ele fortalecer sua razão-vontade, intensificando o grau de seu *conatus* (CHAUÍ, 1995, p. 63).

Em *Spinoza e os signos* (s/d), Giles Deleuze (1925-1995) elenca as definições da terminologia espinosana, caracterizando o *conatus* a partir da seguinte designação:

É que a alegria, e o que dela resulta, preenche de tal maneira a aptidão para ser afectado que a potência de agir ou força de existir aumenta relativamente; e inversamente para a tristeza. O *conatus* é pois o esforço para aumentar a potência de agir ou experimentar paixões alegres (terceira determinação, III, 28) (DELEUZE, s/d, p. 122).

O *conatus* é enquanto ação, jamais como tendência a existir. Ele age enquanto esforço para preservar a existência. O *conatus* é ainda o poder de ser afetado, sendo permeado pelos afetos, isto é, paixões e imaginação, sendo as paixões alegres causa do aumento do grau de potência do ser, e as paixões tristes de decréscimo. Quando o desejo ainda não é consciente em forma de paixão ele também é chamado *conatus*, pois Espinosa já considerava em seus estudos as forças internas da mente humana que não chegam à consciência. Moreau<sup>17</sup> afirma que Espinosa antecipou em séculos o trabalho aprofundado com conceitos que posteriormente viriam a ser – com as suas devidas peculiaridades – o inconsciente e as pulsões de Freud. Aprofundar-nos-emos mais sobre isto no Terceiro Capítulo, em especial no tratamento da relação erótica entre Maga e Oliveira.

Vemos assim que o texto espinosano atinge não somente filósofos e religiosos da época, mas a própria organização do pensamento ocidental, que a essa altura compreende corpo e alma como fatores de uma dicotomia estabelecida por Descartes. Para falarmos sobre este assunto devemos remontar, rapidamente, ao pensamento clássico e à tradição da concepção de corpo e alma. Na Antiguidade, Platão (428/427-348/347 a.C.) estabeleceu corpo e alma como entidades distintas, sendo o corpo uma morada provisória da alma. Por outra via, Aristóteles (384-322 a.C.) definira o corpo como “*organon*” da alma, ou seja, uma ferramenta utilizada para atuar no mundo e agir sobre as coisas. Apesar das diferenças entre as concepções aristotélica e platônica, em ambos mantém-se uma relação hierárquica entre corpo e alma. Mesmo que Aristóteles não os tenha separado como elementos externos um ao outro, o corpo ainda funciona como simples ferramenta da alma. No século XVII, Descartes introduz uma cisão completa entre corpo e alma, sendo cada um proveniente de essências e substâncias

---

<sup>17</sup> “Se a psicologia pré-freudiana pode sob numerosos aspectos, ser pensada num quadro cartesiano, a psicanálise, essa, só o poder ser numa perspectiva spinozista” (MOREAU, 1987, p. 90). Estes aspectos serão trabalhados mais detidamente no capítulo em que investigamos o Glíglíco e os jogos de linguagem do plano erótico da obra, aproximando-nos de uma perspectiva freudiana da construção poética.



distintas, agindo através de leis próprias e incomunicáveis, devendo a alma subjugar as paixões do corpo através da razão.<sup>18</sup>

Diante das dicotomias cartesianas, o pensamento espinosano instaura uma crítica sem par em sua época, revendo a ideia de que corpo e alma sejam substâncias autônomas e incomunicáveis. Para Espinosa, o desejo é conscientemente expresso através do corpo, então sendo o grau de potência da alma incidido pela dinâmica dos afetos: quanto mais ativo for o corpo também o será a alma. Como aponta Marilena Chauí, a inovação de Espinosa é libertar o corpo do subjugo da razão, outrora amparada por uma moral externamente imposta. O fracasso do moralismo asceta é ter por paradigma virtudes e vícios que partem da ideia de que há uma suposta “vontade onipotente e razão onisciente capazes de exercer pleno império da alma sobre o corpo” (CHAUÍ, 1995, p. 67). Sendo assim, no Livro IV da *Ética*, Espinosa demonstra que mesmo uma ideia verdadeira é ineficiente no trabalho de exterminar uma paixão inadequada, e que somente um desejo mais forte é potente o suficiente para destruir um desejo mais fraco.

A inovação espinosana é não visar a mera supressão das paixões enfraquecedoras do espírito humano; mas valorizar as paixões que regeneram e vitalizam o ser. A ética espinosana baseia-se, fundamentalmente, na expressão do *conatus*, ou seja, no esforço da preservação, e nisto constitui a virtude do corpo: “afetar de inúmeras maneiras simultâneas outros corpos e ser por eles afetado (...) pelas relações de equilíbrio (...), sendo por eles alimentado, revitalizado e fazendo o mesmo por eles” (CHAUÍ, 1995, p.69). Enquanto que a virtude da alma é criar na mente um pensamento lúcido, capaz de distinguir o real e a imaginação, para que o ser seja a causa adequada das paixões alegres. Assim, não há ruptura entre corpo e alma – como afirmou Descartes – pois estes são modos de extensão e tempo finitos da substância infinita, são, portanto, componentes da unidade.

A Unidade é uma isotopia comum em *Rayuela*, ao lado das ideias de Absoluto, que funcionam como índices levantados pelos personagens Horacio e Morelli em uma sequência de discussões metafísicas ao longo da narrativa. A seguir, apresentaremos alguns fragmentos do romance que compõem um contínuo voltado às reflexões filosóficas de Horacio Oliveira e do

---

<sup>18</sup> Conforme Rosenfield: “Nesta perspectiva, pode-se dizer que a filosofia de Descartes está baseada num argumento de tipo ontológico se considerarmos por argumento ontológico aquele tipo de prova segundo o qual a consequência do conhecer ao ser é a única boa em sua acepção lógico-metafísica. Numa filosofia que parte do pensamento, e do pensamento tomado em seu total desprendimento das coisas sensíveis, de um pensamento voltado para um conhecimento eminentemente racional de si mesmo, a ‘consequência’ do ‘conhecimento’ ao ‘ser’ só pode ser a única boa, inclusive em sua significação metafísica de produção desse ser via análise da ‘realidade objetiva’ de sua ideia” (1996, p. 188).

escritor Morelli, relativos a ideias interessantes sobre o trabalho com a linguagem que criam um elo atrelado às ideias de Absoluto e Unidade.

Já falamos sobre os capítulos [2], [9] e [18], de *Rayuela*, em que Horacio Oliveira engendra o seu discurso em oposição ao pensamento mecanicista cartesiano, em favorecimento de um pensamento metafísico dinâmico, afetivo. Nesta direção discursiva, coletamos elementos da narrativa que marcam o empenho numa compreensão metafísica de mundo, no qual podemos verificar um diálogo com a metafísica de Espinosa. Centrar-nos-emos então no recorte das elucubrações metafísicas dos personagens Horacio Oliveira e o escritor Morelli, pois é neles que se encontram as noções comuns aos dois autores para desenvolvermos as considerações apropriadas.

Há, como vimos no capítulo 115, o intento de unificar vida e literatura, e de falar não de “personagens e sim de pessoas” (p. 657). Esse movimento de encaixe entre as peças da imensa fragmentação do ser humano moderno, como um *puzzle* espalhado e desprovido de sentido, em que a montagem é rearranjar criador e criatura, vida e literatura, o eu e o outro, o corpo e a alma. Esse movimento de reunificação, de busca e defesa da Unidade, é um aspecto filosófico que atravessa a saga pessoal de Horacio, e a teoria literária do personagem escritor Morelli. Morelli suscita, em uma de suas perspicazes citações, os conceitos basilares da obra cortazariana:

Essas, pois, são as fundamentais, capitais e filosóficas razões que me induziram a edificar a obra sobre a base partes soltas – conceituando a obra com uma partícula da obra – e tratando ao homem como uma fusão de parte do corpo e partes da alma – enquanto a Humanidade inteira a tratou com uma mistura de partes. Porém se alguém me fizesse tal objeção: que esta minha concepção não é, em verdade, nenhuma concepção, mas um gozo, uma gracejo, uma zombaria e uma burla, e que eu, em vez de sujeitar-me a severas regras e cânones da Arte, estou tentando burlarlas por meios de irresponsáveis troças, trejeitos e caretas, responderia que sim, que isso é certo, que exatamente esses são os meus objetivos. E, por Deus – não vacilo em confessá-lo – desejo esquivar-me tanto de vossa Arte, senhores, quanto de vós mesmos. Pois não posso suportá-los junto àquela Arte, com vossas concepções, vossa atitude artítica e com todo o vosso meio artístico! (GOMBROWICZ in CORTÁZAR, 2007, p. 725)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> “Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me injuieron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas – conceptuando la obra como una partícula de la obra – y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpos y partes de alma – mientras a la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy tentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y, por Dios – no vacilo en confesarlo – yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos. ¡Pues no puedo soportaros junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística u con todo vuestro medio artístico!”

O trecho acima, referente a uma citação do romance *Ferdydurke* (1937), do escritor polaco Witold Gombrowicz, presente na “Morelliana” (notas de Morelli) do capítulo 145 de *Rayuela*, trata do rompimento com uma arte canônica, rígida e fixa. Visando a construção de uma obra de partes soltas, que, se por uma via burla, instabiliza e desfigura o conceito de obra tradicional, por outra acolhe a integridade humana na “fusão de partes do corpo e partes da alma”.

A fusão de corpo e alma na elaboração artística só pode ser o assunto de urgência para Morelli e Horacio, porque ambos estão cientes de que uma separação desta natureza é um falseamento da realidade. Se a construção dos signos surge da nossa experiência sensível com o objeto, do que sentimos e do que imaginamos, então a palavra só pode partir do próprio corpo, como assinala Allendesalazar (1998). Para compreendermos algo mais sobre esse princípio, podemos nos debruçar sobre o Livro II, da *Ética* de Espinosa, em que afirma: “Pois a essência das palavras e das imagens é constituída exclusivamente de movimentos corporais, os quais não envolvem, de nenhuma maneira, o conceito de pensamento” (SPINOZA, 2008, p. 149).<sup>20</sup>

Para Espinosa, a construção do signo nasce do modo como um corpo é afetado por outros corpos, sua experiência sensível com a matéria. É tanto que aquilo que é elaborado do puro pensamento e transforma-se em palavra, tende a ser designado pela negação de uma palavra existente a partir da experiência corpórea. Como por exemplo “infinito”, “imaterial” e “imortal”, são palavras que surgem de pensamentos que idealizam aquilo que a experiência corpórea acessa, isto é, o finito, a matéria e a morte. O corpo não está sob o domínio da mente na elaboração da linguagem, mas são equânimes.

Como discutimos, diferentemente do conceito cartesiano, Espinosa afirmava o corpo e a alma como expressões do uno essencial (a Substância Deus-Natureza), e trabalhando com essa afirmação no plano filosófico e literário de *Rayuela* é que a obra alcança força para atuar como ferramenta e como a própria expressão do ser enquanto Unidade. Nas palavras simples de Maga, a Unidade é aquilo que ocorre quando “tudo se junta em tua vida para que possas enxergar tudo ao mesmo tempo” (CORTÁZAR, 2007, p. 212); quando as peças do quebra-cabeça humano encontram o encaixe, a união, a unificação, e pode-se finalmente

---

<sup>20</sup> “Verborum namque et imaginum essentia a solis motibus corporeis constituitur, qui cogitationis conceptum minime involvunt”.

enxergar a figura que dá sentido à existência do jogo. É assim que Unidade ganha um sentido na narrativa, como chave para o acesso ao estado de plenitude, essa procura vital e literária.

Podemos lançar olhos sobre esse aspecto ao nos determos nas considerações de Morelli sobre a literatura e o seu distanciamento da vida, a fragmentação entre o sujeito e a linguagem, e o seu esforço para reunificar vida e literatura. Em seus ensaios, Morelli é insistente na declaração de suas inquietudes literárias que, por fim, revelam-se preocupações metafísicas, como veremos no capítulo 112.

Nesse capítulo, o início de suas considerações trata da escolha de expressões na escrita literária, o seu rebuscamento e sua distância da linguagem usual; e ao final, concluem que as escolhas estéticas são motivadas por incidências éticas. A discussão inicia-se aparentemente simples, mas se encaminha para um conteúdo complexo. A princípio, Morelli ilustra a sua crítica à estilística pela comparação entre as orações “emprender el descenso” e “empezar a bajar” (CORTÁZAR, p. 652), afirmando as semelhanças do seu conteúdo semântico e aquilo que as difere; ou seja, ambas expressam o mesmo teor, mas uma de modo prosaico e outra de forma mais elaborada. Morelli então revela certa repugnância ao estilo rebuscado da linguagem literária (que, ironicamente, é o dele mesmo), justificando-se:

em suma, o que me repele no “empreendeu a descida” é o uso decorativo de um verbo e de um substantivo que quase nunca empregamos na fala corrente; em suma, a linguagem literária me enoja (na minha obra, é claro). Por quê? (...) esta repulsão à retórica (porque no fundo é isso), deve-se unicamente a uma esterilidade verbal, correlativa e paralela a outra vital (CORTÁZAR, 2007, p. 652).<sup>21</sup>

Neste trecho, Morelli, como escritor, estabelece uma correlação deliberada entre o verbo e a vida, em unidade; e o seu descontentamento com a valorização de determinados estilos dá-se pela disposição que essa expressão tem de delatar uma deficiência ética que rege todo um sistema de valores. Os estilos elitistas de escrita são eleitos por escritores, bem como por um público, cômodos em suas experiências com recursos de leitura estabelecidos pela indústria cultural, mas Morelli enxerga nisto não somente um problema literário, mas um problema ético, como veremos a seguir.

---

<sup>21</sup> “en suma, lo que me repele en emprendió a descenso es el uso decorativo del un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente; en suma me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende). ¿Por qué? [...] esta repulsión retórica (porque en el fondo es eso) solo se debe a un desecamiento verbal, correlativo y paralelo a otro vital”.

O “estilo” de antes era um espelho para o leitor-cotovia; olhavam-se, divertiam-se, reconheciam-se [...]. É muito mais fácil escrever assim do que escrever (“desescrever”, quase) como desejaria fazê-lo agora, porque já não há diálogo ou encontro com o leitor, há somente esperança de um certo diálogo com um certo e remoto leitor. Certamente o problema se situa num plano moral. (...) que as ordens estéticas são mais um espelho do que uma passagem para a ansiedade metafísica. Continuo tão sedento do absoluto como quando tinha vinte anos (CORTÁZAR, p. 653).<sup>22</sup>

O posicionamento privilegiado desta busca tão premente pelo Absoluto dentro da narrativa demonstra a apreciação que essa categoria conceitual tem no sistema de valores do personagem. A sede por um Absoluto e a “ansiedade metafísica” de Morelli se enraízam no ímpeto de sua juventude (“como quando tinha vinte anos”); e preserva-se na idade madura. Podemos aproximar o pensamento morelliano ao conceito de Espinosa, para quem o Absoluto “Qualifica a substância constituída por todos os atributos. (...) Qualifica a potência absoluta de existir e de agir, potência de pensar e compreender” (DELEUZE, s/d, p. 43). É, portanto, um conceito a ser alcançado como realização, que rege Morelli em todas as direções nas suas construções de sentido, englobando a sua conduta como sujeito e como escritor. Isto nos conduz ao problema moral do ordenamento estético mencionado em seu discurso do capítulo 112, que é precisamente adequar-se a um modelo externo que não aproxima o ser de sua essência, mas o separa do acesso a uma “beleza absoluta e satisfatória” (CORTÁZAR, 2007, p. 653):

Só existe uma beleza que ainda me pode conceder esse acesso: aquela que é um fim e não um meio; e que o é porque seu criador identificou em si mesmo o seu sentido da condição humana com seu sentido da condição de artista. Pelo contrário, o plano meramente estético parece-me isso: meramente (CORTÁZAR, 2007, p. 653).<sup>23</sup>

Ao identificar “o seu sentido da condição humana com seu sentido da condição de artista”, isto é, ao integrar seu pensamento filosófico ao seu pensamento artístico, o sujeito é capaz de elaborar “em si mesmo”, a sua própria conduta ética e estética, libertando-se de uma moral de servidão ao sistema, como pontua Espinosa na ética. Por este ângulo, o Absoluto, ou

---

<sup>22</sup> “El ‘estilo’ de antes era un espejo para lectores-alondra; se miraban, se solazaban, se reconocían (...) Es mucho más fácil escribir así que escribir (‘describir’, casi) como quisiera hacerlo ahora, porque ya no hay diálogo con un lector, hay solamente la esperanza de un cierto diálogo o encuentro con un cierto y remoto lector. Por supuesto, el sitúa en un plano moral. (...) que los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica.”

Sigo tan sediento de absoluto como cuando tenía veinte años”.

<sup>23</sup> “Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en si mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista. En cambio el plano meramente estético me parece eso: meramente”.

“a potência absoluta de existir” na vida, assim como na arte, enquanto metas morellianas, só poderão concretizar-se quando a expressão estética afinar-se à harmonia de um imperativo ético do ser. Distanciando-se de modelos tradicionais impostos por uma moral burguesa, que trata a literatura com a banalidade do adorno. Para Morelli, a literatura pode, tranquilamente, ser um instrumento de fruição, mas acima disto, “a literatura deve ser uma ponte de homem a homem” (p. 560), promovendo uma potência vital, um *conatus* capaz de *afetar* o leitor.

Galgar o potencial máximo como escritor e como ser, este é o propósito que alude ao conceito de Absoluto na obra. E para atingir o Absoluto, um dos procedimentos necessários no discurso cortazariano é reunir corpo e alma, em Unidade, bem como estabelecer o legado espinosano frente à tradição cartesiana. Como vimos, esse movimento integrativo considera corpo e mente como elementos precedentes à elaboração da arte, que incide sobre a possibilidade de unificação entre vida e literatura, através da linguagem, resgatando na linguagem literária o potencial humano de ligar-se ao outro.

Anteriormente mencionamos que Horacio Oliveira atua na narrativa do romance o que ensaia Morelli sobre a literatura. Seria o caso, então, de pensarmos como isso procede em relação aos desdobramentos metafísicos da obra. Como Horacio Oliveira está envolvido nesse projeto de alcançar o Absoluto e a Unidade?

Aparentemente, o personagem Horacio atua num movimento de retroação e completa inabilidade para desenvolver uma conduta ética. As modulações do seu discurso e das ações que circunscrevem o personagem estão mais próximas ao que Espinosa chamaria de *servidão*. Ou seja, um esvaziamento do *conatus* e do poder das causas adequadas internas, sobrepujadas por causas externas que alienam (*alienus juris*) o sujeito e o conduzem a consequências tais como a confusão, a loucura e o suicídio. O trajeto de Horacio está marcado por esses três fatores: a confusão premente cujo auge é ser deportado da França para Argentina; a loucura no hospital psiquiátrico, ao lado de Talita e Traveiller; e o indefinido suicídio. Há duas formas principais de enxergar a totalidade desse percurso; a primeira remete ao discurso da epígrafe de *Rayuela*, citação de Cesár Bruto, que soa quase como uma prédica, ao alertar sobre o resultado das ações impensadas: “E oxalá que o que estou escrevendo sirva para que alguém reveja o seu comportamento e que não se arrependa quando já for tarde demais e tudo tiver ido ao diabo por culpa sua!” (CORTÁZAR, 2007, p. 115).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> “¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no searrepienta cuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya!”

Estabelecendo um percurso exemplar da decadência do espírito humano, que se afasta de todas as ações afetivas necessárias às paixões alegres, relegado ao comportamento passivo-passional do personagem Horacio Oliveira. E um segundo ponto de vista é pôr à prova o próprio discurso metafísico, sua validade e possibilidade de implementação.

Da perspectiva de Horacio, suas vãs ações não são apenas resultado de um completo negligenciamento consigo mesmo e com os outros, mas um “ritual” que visa “excentrá-lo”, isto é, tirá-lo do Centro, do seu estado de equilíbrio e uma vez longe dele, poder enxergar de fora afinal o que é o Centro. “Centro e extremidade, a geometria que rege o mundo ocidental” (p. 138), estando no Centro aqueles que alcançaram a plenitude da existência, e na extremidade os que foram relegados às margens. O Centro é o espaço pelo qual inexoravelmente lutam os indivíduos, as classes e os grupos, uns para penetrá-lo e outros para se manterem nele; mas será que esta ordem geométrica realmente funciona? Que estar no Centro, alcançar a Unidade e o Absoluto, é uma causa pela qual vale a pena viver?

Aquilo que se pode identificar no romance como um discurso metafísico o explica, mas não o esgota. Em *Rayuela*, Cortázar mantém seus personagens como observadores de diversas teorias, sem atrelar-se totalmente a nenhuma, preservando sua liberdade. Deter-se sobre um só ponto de vista teórico seria imobilizar-se numa obra que é dinâmica, o que seria um contrassenso.

Na obra *Aulas de Literatura* (2015), uma compilação das gravações das aulas que o autor argentino ministrou em Berkeley, entre os meses de outubro e novembro de 1980, na ocasião em que tratara especialmente de *Rayuela* como a temática central de uma das aulas, Cortázar comenta:

O jogo de amarelinha é um livro que no começo eu havia qualificado de metafísico. Tentei mostrar-lhes como o protagonista e os personagens que o rodeiam, pelo menos alguns deles, são gente profundamente preocupada com problemas do tipo individual, mas que tocam a ontologia e a metafísica. Os problemas da natureza humana, do destino humano, do sentido da vida são do campo específico do destino humano, e em meu livro se manejam de uma maneira muito *amateur*. (...) Horacio Oliveira é um homem que põe em xeque tudo o que vê, tudo o que escuta, tudo o que lê, tudo o que recebe, porque lhe parece que não tem por que aceitar ideias recebidas e estruturas codificadas sem primeiro passá-las pela sua própria maneira de ver o mundo e então aceitá-las ou rejeitá-las (CORTÁZAR, 2015, pp. 232-233).

Neste equilíbrio, entre o diálogo e a crítica, Cortázar envolve-se com pensadores diversos, agindo com espontaneidade e autonomia para desfrutar do que edificaram teoricamente em sua prática literária. Vimos quão abrangentes são os desdobramentos das reflexões filosóficas dos personagens Morelli e Horacio Oliveira, os quais não se encerram no

aspecto metafísico da obra. Há mais entrelaçamentos filosóficos possíveis nas camadas profundas dessa trama, que para além das condições pessoais dos personagens, proporciona reposicionamentos críticos acerca da linguagem e de formas de fazer literatura.

Observamos que os fios do pensamento filosófico, ontológico e metafísico, que Cortázar utilizou para costurar a sua obra estão ligados à metafísica espinosana através da isotopia temática dos conceitos de Unidade e Absoluto; sua oposição ao cartesianismo, sua fragmentação do corpo e da alma, e das repercussões dessa noção filosófica na linguagem, na estética e na literatura. Vimos como a categoria “la ética” de Horacio Oliveira, inspirada pelas categorias hegelianas pode ser compreendida sob a luz do legado espinosano. Filosofia esta que retomaremos no capítulo três, e que por ora nos direciona à próxima categoria de Horacio: “la cosquilla”. Como afirma Marilena Chauí, a filosofia de Espinosa é, sobretudo, uma ética da alegria, e é acerca dos afetos alegres, da potência criativa e vivaz do espírito lúdico que buscaremos compreender o fundamento da *cócega* no romance de Julio Cortázar.

## **2.2 La cosquilla: A potência do lúdico em Julio Cortázar**

Buscamos um despertar para o lúdico como valor ético e poético no trabalho do escritor argentino, Julio Cortázar, discutindo sua obra ficcional e crítica, em diálogo com outros pensadores, como o antropólogo Johan Huizinga. Para que possamos nos aprofundar na definição do universo lúdico e do jogo, trabalharemos com o conceito de Johan Huizinga, referentes à obra *Homo Ludens* (originalmente publicada em 1938). E então elucidaremos como o jogo se manifesta na obra literária constelado à filosofia e à psicanálise.

Que o lúdico é uma fonte persistente de construções temáticas na escrita de Julio Cortázar, isso é notório; defendido sob o argumento do personagem de Rayuela (1963), Horacio Oliveira, segundo o qual “o riso sozinho construiu mais túneis uteis que todas as lágrimas do mundo” (p. 145). Entretanto, compreendemos que o lúdico em Cortázar não é somente recurso estético ligado à fantasia e ao teor maravilhoso, no qual parte de sua obra está calcada. E sim, que este é um ponto fundador de um projeto de subversão de valores artístico e filosóficos em sua obra literária. Dizemos isto movidos pela inquietação implantada ao final do capítulo 2, de Rayuela: o texto, em primeira pessoa, narra meditações e lembranças sobre o relacionamento de Horacio Oliveira e Maga, suas experiências em Paris, e encerra com um comentário sobre as categorias hierárquicas de Max Scheler:



Penso nas hierarquias de valores tão bem exploradas por Ortega, por Scheler: o religioso, o ético, o estético. O religioso, o estético, o ético. O ético, o religioso, o estético. O bonequinho, o romance. A morte, o bonequinho. A língua da Maga me faz cócegas. Rocamodour, a ética, o bonequinho, a Maga. A-língua, a cócega, a ética (CORTÁZAR, 2007, p.138).<sup>25</sup>

O filósofo Scheler (1982)<sup>26</sup>, em sua herança hegeliana, inscreve os valores humanos de maneira hierarquicamente estratificada em valores religiosos, éticos, estéticos, lógicos, vitais e úteis; estando os valores religiosos no patamar mais alto desta perspectiva. Em seu romance, Cortázar suprimiu as categorias lógicas, vitais e úteis, mantendo as categorias canônicas, já discutidas por Friedrich Hegel (1770-1831), na *Fenomenologia do Espírito* (1807) – o que não altera a ordem das relações destes elementos entre si –, e altera propositadamente a configuração hierárquica daqueles valores, estruturando-os numa tríade própria, parodiando a famosa trinca lógica hegeliana pela qual a dialética se descreve como movimento enquanto tese, antítese, síntese. O personagem Horacio Oliveira concebe como hierarquia pessoal de valores a seguinte ordem de conceitos: a-língua, a cócega, a ética. A cócega, associada à brincadeira, ao jogo, ao lúdico, trata-se de uma atividade considerada seríssima por Cortázar (2002), para quem o jogo caracteriza-se como um aspecto primordial das suas narrativas, característica que o autor manteve durante todas as fases de sua escrita. Assim a categoria cócega, é correlata das categorias ética e linguagem, em estabelecimento de um princípio tríplice fundamental de sua literatura:

O lúdico não como uma visão trivial, infantil (no sentido que os adultos dão à palavra infantil), mas sim uma atividade profundamente séria. (...) Nesse sentido, a literatura sempre foi pra mim um exercício lúdico. (...) Acho que o mais sério de todos. Se fizéssemos uma escala de valores dos jogos que fosse dos mais inocentes aos mais refinadamente intencionais, acredito que teríamos de colocar a literatura (e a música, a arte, em geral) entre os de expressão mais alta (CORTÁZAR apud BARMEJO, 2002, pp. 43-44).

Para visualizarmos melhor as implicações dessa premissa, devemos ter em mente que Cortázar (2015, p. 14) categorizou sua obra em três fases<sup>27</sup>, são estas a estética, metafísica e histórica, e em todas elas a expressão lúdica fez-se presente como uma marca cortazariana.

<sup>25</sup> “Pienso en las jerarquias de valores tan bien exploradas por Ortega, por Scheler: lo religioso, lo ético, lo estético. Lo religioso, lo estético, lo ético. Lo ético, lo religioso, lo estético. El muñequito, la novela. La muerte, el muñequito. La lengua de la Maga me hace cosquillas. Rocamodour, la ética, el muñequito, la Maga. La-lengua, la cosquilla, la ética”.

<sup>26</sup> COSTA, J. Silveira da. O método fenomenológico na ética de Max Scheler, 1982, pp. 19-72.

<sup>27</sup> “Ao longo de meu caminho de escritor acho que passei por três etapas muito bem definidas: uma primeira etapa que eu chamaria estética (esta é a primeira palavra), uma segunda etapa eu chamaria metafísica e uma terceira etapa, que chega até os dias de hoje, que poderia chamar de histórica” (CORTÁZAR, 2015, p. 14).

Acarretando muitas críticas desfavoráveis, especialmente na fase política, pois entre os intelectuais, havia aqueles que julgavam inapropriado o uso da intervenção lúdica em meio a um texto de cunho social. Tais críticas não surtiram efeito sobre a prática do autor argentino, que se manteve livre para criar e desafiar a normatividade do discurso literário, fosse ele estético, político ou histórico.

Nesse sentido, Johan Huizinga, em *Homo Ludens* (2010), demonstra como o lúdico está associado às grandes atividades sociais arquetípicas, ao inconsciente e à natureza supralógica da humanidade. Tornando claro o quanto essa realidade nos é constitutiva. O trabalho do autor neerlandês é distintamente importante por investigar o modo como o conceito de lúdico é abrangente e esmiuçar como a existência é plena de jogos cujo funcionamento habita o inconsciente. O lúdico participa de todas as instituições sociais, especialmente a linguagem, responsável pela comunicação e organização dos contingentes culturais, expressando uma performance acentuadamente lúdica: “por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras” (2010, p.7).

O jogo pode ser definido como atitude não-séria, mas isso não é uma invariante, pois há jogos que exigem muita seriedade, como o xadrez. A atividade lúdica precede a cultura, por ser um comportamento imaterial, psicológico e fisiológico, presente em humanos e em outras espécies; que pode se manifestar como meio para distensionar estados de rigidez mental cotidiana, ou mesmo de solucionar impasses (HUIZINGA, 2010, pp. 3-8). No processo evolucionar civilizador, durante muito tempo, o jogo compunha a base de resolução de diversas questões formais no direito, na política, na guerra e na diplomacia. Ao longo da história, o jogo perdeu espaço nessas esferas, mantendo-se, entretanto, pleno do seu caráter lúdico junto à poesia. A própria poesia tem origem nos jogos, fossem eles voltados para o sagrado ou para o entretenimento comunitário. A poesia em forma de odes, hinos, competições e charadas, estava presente nas atividades mais notáveis da vida social na Antiguidade. Outrora a poesia e o trabalho com o pensamento lúdico já estiveram no cerne da organização social. Documentos históricos e textos jurídicos germânicos tinham os seus fragmentos mais importantes escritos em versos. Atualmente, a poesia parece ser o último refúgio do jogo em sua conduta mais nobre:

O conjunto da civilização torna-se mais sério, e a lei e a guerra, o comércio, a técnica e a ciência perdem o contato com o jogo; mesmo o ritual, que primitivamente era seu campo de expressão por excelência, parece participar desse processo de dissociação. Por fim, resta apenas a poesia, como cidadela do jogo vivo e nobre (HUIZINGA, 2010, p. 149).

A versificação, a métrica e o improvisado são características que surgem durante os jogos sociais, mesmo que, inicialmente, não motivados por preocupações estéticas. Desenvolvem-se a partir do jogo inumeráveis configurações poéticas nas mais variadas civilizações. No capítulo “O jogo e a poesia”, Huizinga descreve o fascinante desenvolvimento da poesia, através do jogo, no seio dos mais diversos povos, mesmo que separados por enormes distâncias temporais e espaciais. E o resultado destas fusões entre jogo e poesia são estilos poéticos que resistem ao tempo, e que demonstram o seu valor ainda na elaboração contemporânea, como o *hai-kai* japonês, as sagas islandesas, o repente brasileiro, entre muitos outros.

O fomento lúdico na poesia existe tanto na sua estrutura formal quanto na concepção conteudística. A criação das palavras-imagens rompe com a lógica ordinária da linguagem através da intervenção lúdica na imaginação do poeta, avultando o encantamento e o arrebatamento indispensáveis à poesia.

O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma (HUIZINGA, 2010, p. 149).

O uso de metáforas, “a tendência para criar mundos imaginários”, a reelaboração de uma vida não-ordinária através da linguagem, são recursos literários descritos por Huizinga como jogos do espírito ou jogos mentais; que originam as narrativas, e em sua forma mais sofisticada a poesia e a literatura.

Nessa perspectiva, o lúdico e o jogo são fatores intrínsecos ao fazer literário e poético, embora na sociedade ocidental se negligencie ao máximo qualquer concepção que esteja ligeiramente ligada à ideia de infância. O mundo dos adultos emprega um violento apagamento simbólico da criança, invisibilizando-a mesmo que nela esteja a gênese das maiores idiosincrasias da existência que não desaparecem na vida adulta.

Acerca disto, em sua palestra “O poeta e o fantasiar”,<sup>28</sup> Freud aborda a atividade poética como remanescente dos jogos e brincadeiras da infância, fixados na psique como representação do “maior ganho de prazer” (FREUD, 2012, p. 270). O prazer uma vez experimentado na infância passa a ser constantemente retomado pelo indivíduo, contudo à medida que cresce e passa a inoperar no aspecto lúdico, ele passa a elaborar fantasias, então

---

<sup>28</sup> Conferência presente na coletânea *O Belo Autônomo – textos clássicos de estética*, organizada por Rodrigo Duarte (Autêntica, 2012).

adulto “em vez de brincar, agora fantasia” (FREUD, 2012, p. 270). A fantasia pode apresentar-se nos sonhos noturnos, em conteúdo cifrado, bem como em sonhos diurnos, em estado de sublimação, e nisso Freud afirma a figura do poeta:

Falamos muito de fantasia, então vamos ao poeta! Deveríamos de fato tentar comparar o poeta com “o sonhador no dia mais luminoso”, suas criações com sonhos diurnos? (...) A partir do conhecimento adquirido com as fantasias, deveríamos esperar o seguinte conteúdo (Sachgehalt): uma forte vivência atual deve despertar no poeta a lembrança de uma vivência antiga, em geral uma vivência infantil, da qual então parte o desejo que será realizado na criação artística (FREUD, 2012, pp. 273-274).

Desde o romantismo alemão, Schiller já apontava o “lúdico como única forma de integração do ser” (SCHILLER apud ARRIGUCCI JR., 1995, p. 67), e na dimensão lúdica da estrutura cortaziana Davi Arrigucci Jr. já observara a “aliança entre poesia e jogo” (1995, p. 67), que podemos articular a experiência metafísica ligada a busca constante pelo Absoluto do personagem Horacio Oliveira. “O jogo aparece, portanto, como atividade transcendente, como forma de reconquistar a unidade perdida e ser plenamente” (ARRIGUCCI, 1995, p. 68).

Em *Conversas com Cortázar* (BERMEJO, 2002, p. 43), Cortázar afirma: “a literatura para mim sempre foi sempre um exercício lúdico”. É característico de sua imersão criativa elencar o lúdico na literatura, como outrora fizera na infância, assumindo regras que durante a experiência do jogo são obedecidas com a mais severa importância. A produção lírica é um claro sinal de como o jogo rege o espaço da literatura, e sobre isso Cortázar exemplifica o soneto e suas regras determinadas de metrificação, em *Aulas de Literatura* (2015). Afinal, ao menor deslize silábico, o risco que incorre sobre a métrica pode extinguir irremediavelmente aquilo que seria um soneto, e as regras que determinam o estabelecimento dessa conduta criativa pertencem às definições mais essenciais do jogo.

A dimensão do jogo se apresenta no romance cortazariano desde o título. O universo simbólico no qual a Rayuela é o núcleo propõe uma leitura da vida e da literatura como jogo, que objetiva chegar ao paraíso, ou seja, ao Absoluto. A retomada lúdica como bandeira poética de transgressão a um senso-comum de realidade e de arte é uma postura assumida desde o fim do século XIX, cujo maior representante é, possivelmente, Rimbaud. Veremos que Cortázar cuidou para que sua proposta de subversão abrangesse toda sua obra, que já apontaria índices dessa emulação de valores desde o princípio de sua produção. Como em seu artigo sobre Rimbaud, lançado na revista *Huella* (1941), em que Cortázar trabalha principalmente as distinções entre as obras de Rimbaud e Mallarmé. E em sua única obra de poemas publicada em vida, com forte influência decadentista, *Presencia* (1938), assinada sob pseudônimo Julio

Denis. Para Jaime Alazraki (2007), Cortázar estabelece com Rimbaud uma relação de espelhamento que reflete para o jovem escritor não tanto um “modelo pero como una dirección” (2007, p. 577).

Cortázar teoriza sobre Rimbaud em diversos artigos (“Rimbaud”, “Teoria do Túnel”, “O conde e o vagabundo”, “Surrealismo”, entre outros...), como uma referência constante de proposta poética inovadora. A propósito do modelo que Cortázar toma para si, no capítulo 116 de *Rayuela*, o personagem Morelli afirma: “Hay que tenderse al máximo ser voyant como quería Rimbaud”. Citando-o em diversas ocasiões durante o romance, o autor realça a vazão lúdica que permeou toda a obra de Rimbaud, operando uma revitalização do olhar pueril na poesia, de modo símile ao que Miró efetuou nas artes plásticas.

Há em Rimbaud duas fontes simbólicas que também podemos encontrar em *Rayuela*: “as construções lúdicas e a organização do inconsciente” (BACHELARD, 1985, p. 122). As construções lúdicas presentes nesses jogos, não são erigidas arbitrariamente – como se poderia pensar a respeito de um trabalho artístico que inclui o conteúdo inconsciente em sua composição –, pelo contrário; em *Rayuela* é de suma importância a sistematização com que o autor organiza a sua produção literária, e em especial os jogos de linguagem.

Em *Obra Crítica I* (1998), no capítulo intitulado “Surrealismo”, Cortázar discorre sobre dois tipos de surrealismo, um revolucionário e outro “efectista y facil” (2007, p. 578). O revolucionário está particularmente atrelado à progênie do jovem Rimbaud e os grupos surrealistas, que levaram o lúdico e os jogos de linguagem às consequências mais extremas em suas composições poéticas. Para além das extravagantes intervenções de estados semiconscientes e de escrita automática, o surrealismo é uma abertura para o acesso a realidades capazes de mudar o modo como a vida é experienciada, através da poesia. Inclusive é muito patente como os jogos de linguagem, desenvolvidos pelo grupo de André Breton, repercutem nos procedimentos das microestruturas experimentalistas do romance *Rayuela*:

Surrealismo é antes e mais nada concepção de universo, e não sistema verbal (ou anti-sistema verbal; o verbal sempre remete ao método). Surrealista é o homem para quem certa realidade existe, e sua missão consiste em encontra-la; nas pegadas de Rimbaud, não vê outro meio de atingir a supra-realidade senão a restituição, o reencontro com a inocência. (CORTÁZAR, 1998, p. 78)

*Los Reyes* é um entrecruzamento de peça e poema que reconstrói o mito do Minotauro, de Apolodoro (180-120 a.C.), cuja estética e rebuscamento da linguagem revelam sua adesão à herança de Rimbaud e do decadentismo francês. A crítica à inautenticidade humana confere a *Los Reyes* a base de sua configuração temática, que propõe no plano do

significado o Minotauro como a diversidade e a natureza criativa do ser aprisionada no labirinto “de los excessos y abusos del poder” (ALAZRAKI, 2007, p. 578). Aqui as figuras mitológicas, antes retratadas em territórios rigidamente demarcados, têm suas fronteiras derrubadas para uma perspectiva mais ampla. Tradicionalmente, Teseu e o Minotauro configuram a oposição dicotômica bem e mal, civilizado e o animalesco. Com efeito, Cortázar, ao fazer uma desleitura do mito, propõe que sejam estabelecidas relações mais complexas entre os agentes da narrativa. Nele o Minotauro é o sujeito marginalizado, aquém da normatividade, uma minoria majoritária, e que deve ser cerceada, para posteriormente ser exterminada.

Os elementos da narrativa ligados às sombras remetem às profundezas da interioridade para onde o irracionalismo do “negro corazón” é enviado, na tentativa de desvincular do convívio social o indivíduo inadequado à norma. A valorização do não convencional é enfatizada em Arrigucci (1995, p. 74), através dos elementos propulsores da poesia na peça-poema. O Minotauro é a figura do duplo por excelência, metade humano, metade fera, fortalecendo as dualidades que norteiam a direção simbólica do texto. Ariadne é aquela que se vê dividida entre o amor e o medo, ambos sentimentos despertados pela sua relação com o irmão Minotauro. Uma vez despertado o medo, os dois reis, Minos e Teseu, se movimentam pelas forças de coesão produzidas pelo ódio, movimento próprio do poder hegemônico, e se unem para exterminar aquele encerrado no labirinto. Teseu também aparece em situação de duplicidade, é o pequeno-grande homem, de Freud, aquele que passa por corajoso e autêntico, mas na verdade teme o Minotauro e por isso ordena o seu extermínio.

Esse jogo de antíteses – amor/medo, luz/sombra – comporta a esfera dos elementos inconscientes ligada ao estranhamento do mundo proporcionado pelo autêntico, pelo lúdico e seu fazer poético. Ao final da peça, há o surgimento dos jovens atenienses, que enviados para o “negro corazón”, são aprisionados no labirinto para matarem a fera animalesca ou supostamente serem assassinados por ela. No entanto, os jovens encontram um Minotauro distinto de seus imaginários, não um assassino, mas um perseguido que os mantém vivos, e uma vez presos no labirinto, seguem relegados à marginalidade. A dança, a música e toda arte que sobrevive, manifesta pelos jovens atenienses, mesmo após a morte do Minotauro, revela a “volta da atitude lúdica de livre invenção” (ARRIGUCCI, 1995, p. 68) que resiste a toda opressão, e é justamente esse poder de revelação uma das principais potências dos jogos em Cortázar.

Em *Homo Ludens*, Huizinga evidencia a natureza supralógica do mito e a ritualística que o envolve como sendo uma das práticas lúdicas mais remotas da humanidade.

Desse modo, ao escolher a reelaboração do mito do Minotauro, um texto de alto teor lúdico, como trilha inicial em sua caminhada na literatura, Cortázar permanece nessa estrada constantemente.

O “espírito fantasista” que joga com a imaginação para originar o mito, o faz no liame entre o que é e o que não é sério dentro do culto e das relações com as divindades míticas (HUIZINGA, 2010, p. 7).

A partir de *Los Reyes* Cortázar desenvolveu um trabalho com acentuado grau de seriedade, sem com isso abandonar o aspecto lúdico que se apresenta em forma de desconstrução do mito, e revisão dos valores nele inserido. “Se a alienação da sociedade ainda obriga a desmistificar as linguagens (e particularmente a dos mitos), o caminho desse combate não é, já não é, a decifração crítica, é a avaliação” (BARTHES, 2006, p. 79).

Em *Rayuela*, o jogo é um mecanismo de significação no qual os fragmentos sintagmáticos estão expostos ao leitor convidando-o à montagem. As sequências capitulares não obedecem a uma contiguidade comum, não por simplesmente utilizarem analepse e prolepse, um recurso corrente na modernidade; mas por se organizarem numa série de combinações possíveis, tornando o leitor agente ativo da concatenação do romance.

Examinar a carga de significação do jogo no romance é contemplar essas estruturas sintagmáticas, bem como um plano simbólico narrativo pleno de questões filosóficas. Que ao transplantar para a linguagem um contingente de signos que correspondem ao poderio lúdico e metafísico fornece-nos uma condensação do plano de ação e do plano simbólico. Para Olga Osório (2002), há duas formas de transcendência em *Rayuela*, uma é a inocência, o lúdico e a outra, o racionalismo. Horacio Oliveira tenta seguir esta última, já que uma vez perdida a primeira é impossível recuperá-la; tenta alcançar o absoluto por meios intelectivos. Maga, de coração inocente, é aquela que nada em “rios metafísicos”, enquanto Horacio Oliveira lê Espinosa (CORTÁZAR, 2007, p. 235).

No percurso de construção de significado do jogo em *Rayuela*, remonto ao capítulo 4, em que a palavra “rayuela” é mencionada pela primeira vez na narrativa. Após a apresentação do trecho citado, faremos a análise figurativa do texto, para então examinarmos como a ação narrativa do romance constrói a simbologia lúdica da “rayuela” e do jogo, e como a produção simbólica interfere e reflete no estar no mundo dos sujeitos da enunciação ficcional:

Assim tinham começado a anda por uma Paris fabulosa, deixando-se levar pelos signos da noite, adotando itinerários sugeridos por uma frase de clochard, por uma água-furtada iluminada no fundo de uma rua escura, detendo-se nas pracinhas muito

íntimas para se beijarem nos bancos, ou para olharem a amarelinha, os rituais infantis de pedrinha e saltos sobre um pé para entrar no Céu (CORTÁZAR, 2007, p. 145).<sup>29</sup>

Horacio Oliveira, cuja voz se funde com a do narrador, descreve uma cena quase familiar, afinal os três atores são o casal Horacio e Maga, que se beijam num banco de praça enquanto observam crianças brincarem de amarelinha, objetivando a chegada ao “Céu”. Este “Céu” grafado com a primeira letra em maiúscula remete ao paraíso transcendental ao qual o jogo está indexado. Na expressão “rituais infantis” há uma sacralização da infância e do caráter ritualístico da atividade lúdica, que corroboram com a meta literária e filosófica de alcançar um estado de plenitude interior.

A amarelinha, enquanto figura narrativa, terá dois momentos de protagonismo maior no cenário de composição do enredo romanesco. A primeira é esta que mencionamos no capítulo 4, em que Maga e Horacio estão em Paris, no “lado de allá”, apaixonados e diante da perspectiva de chegarem ao “Céu”. No entanto, na sequência desta cena se recordam com certo amargor das vidas que deixaram em Buenos Aires e Montevideo, pondo em perspectiva o “lado de acá”, como se naquela França de exilados houvesse o refúgio de uma esperança exaurida pelos sofrimentos relatados, principalmente por Maga.

Os jogos que estão relacionados a Maga podem ser divididos em três instâncias, a primeira está relacionada com o jogo metafísico (no qual Talita, como personagem duplo de Maga, também se enreda); os jogos eróticos e os jogos de linguagem. Estes três aspectos não são isolados e nem se manifestam de modo autônomo, pois estão vinculados numa interconexão entre significantes e significados que atualizam os jogos em todos os patamares do discurso.

Uma demonstração disso é a segunda representação da amarelinha, numa modulação tensiva exponencial se comparada com a supracitada, situada no fim da primeira parte do romance (capítulo 56):

Era assim, a harmonia durava incrivelmente, não havia palavras para responder à bondade daqueles dois ali embaixo, olhando para ele e falando de dentro da amarelinha, porque, sem se dar conta, Talita estava parada na casa três, e Traveler tinha um pé metido na casa seis, de maneira que a única coisa que ele podia fazer era mover um pouco a mão direita, numa saudação tímida, e ficar olhando para a Maga, para Manu, dizendo a si mesmo que ao fim algum encontro havia, mesmo que não pudesse durar mais que esse instante terrivelmente doce, no qual a melhor coisa a

---

<sup>29</sup> “Así habían empezado a andar por um París fabuloso, dejándose llevar por los sinos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase clochard, de una bohardlla iluminada en el fondo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mira das rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo.”



fazer, sem sobre de dúvidas, teria sido inclinar-se um pouco para fora e deixar-se cair, paf, acabou (CORTÁZAR, 2007, p. 509).<sup>30</sup>

Neste trecho, Horacio Oliveira, prestes a saltar da janela de um hospício e cometer suicídio, observa seus amigos Talita e Traveler pisando, despropositadamente, sobre um jogo de amarelinha. Após a sequência de acontecimentos trágicos na vida de Horacio Oliveira (a morte do bebê Rocamadour; o desaparecimento e a notícia do possível afogamento de Maga; a deportação para Buenos Aires), iniciam-se uma série de alucinações nas quais crê encontrar-se com Maga. Por isso, quando Horacio é descrito como “olhando para a Maga”, o que ele enxerga é, em verdade, um delírio que o conduz à iminência de sua morte.

A presença da morte é, no entanto, contrastada pela intervenção lúdica – assim como em *Los Reyes*, em que os jovens atenienses, ao invés de serem assassinados, tornam-se artistas dentro do labirinto, e após a morte do Minotauro, põem o leitor em contato com a potência do elemento lúdico com o retorno da música e da dança no enredo da peça-poema. A figura do jogo de amarelinha aparece desenhada no chão, sobre a qual o amigo Traveler pisa na casa seis, e Talita na casa três. A visão desta configuração imagética desperta em Horacio Oliveira sentimentos sublimes, tais como “armonía” e a incontestável “bondad” que sente através de seus incansáveis amigos que neste momento do romance, já tentaram de diversas maneiras impedir o salto de Horacio para morte. Prestes a saltar, os olhares melancólicos de Horacio e Traveler se encontram “como pássaros que se chocam em pleno vôo e caem” (p. 508), no desespero silencioso do fim, saltando para o paraíso no do jogo de amarelinha.

A compaixão e amorosidade de Talita e Traveler, que inspiraram bondade e harmonia em Horacio, o conduzem ao pensamento de que “ao fim algum encontro havia, mesmo que não pudesse durar mais que esse instante terrivelmente doce” (idem). Um encontro de alteridade e integração, uma construção imagética comum no romance, cujo sentido é retomado no sonho edênico do paraíso, presente no jogo de amarelinha, junto aos seus amigos e sua amada.

Os temas do lúdico (amarelinha) e a disjunção do objeto existência (suicídio) estabelecem uma relação de continuidade na diferença, na qual o paraíso se revela na tragédia. Todavia o lúdico também aparece em forma de comédia, prezando o efeito cômico e o riso em

---

<sup>30</sup> “Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarme ir, paf se acabó.”

episódios *sui generis* na literatura. Personagens como o gato calculista (capítulo 43) e Berthe Trepas (23) são frequentemente comentados pela crítica por seu valor cômico e caráter absurdo. No romance, os recursos lúdicos atravessam o trágico e a comédia, posicionados no esquema intercapítular de modo a acentuar o efeito dramático do enredo. O extenso e burlesco capítulo protagonizado por Berthe Trepas está anteposto ao da morte do bebê Rocamodour. O trabalho no circo administrado pelo absurdo gato calculista – sim, um gato – antecipa o emprego no hospício. Assim, as inflexões do humor que articulam a narrativa, fundadas na criação lúdica, funcionam como recurso de equalização de episódios melancólicos.

Outro episódio menos focado pela crítica, mas que apresenta um alto valor de significação é aquele que ilustra o final do primeiro capítulo. Em que Horacio faz uma refeição num sofisticado restaurante da Rue Scribe – conhecida por ostentar um dos principais teatros voltados à ópera em Paris –, quando cai um torrão de açúcar no chão, e o personagem vê-se tomado pela irredutível necessidade de resgatar esse torrão do carpete, movido pela seguinte premissa:

Desde a infância, se me cai algo no chão tenho que pegá-lo, seja o que seja, pois se não vai ocorrer uma desgraça a alguém, não a mim, mas a alguém que amo cujo nome começa com a inicial do objeto caído. O pior é que nada pode conter-me quando algo me cai ao chão, nem tampouco vale que outro o pegue porque o malefício se obraria igual. Passei muitas vezes por louco por causa disto (CORTÁZAR, 2007, p. 128).<sup>31</sup>

Este misto de superstição e brincadeira infantil movimentava as ações do personagem Horacio Oliveira, que empreende uma busca ansiosa pelo torrão de açúcar, caído ao solo do restaurante. O afincamento com que busca desperta a atenção de um garçom que também se abaixa para procurar o que funcionário julga ser uma caneta luxuosa (“una Parker”) ou uma dentadura com ouro; e se ressentido ao descobrir o motivo real daquela procura.

Durante a ação, o autor utiliza termos animais para designar a si mesmo (quadrúpede) e aos demais clientes do restaurante (galinhas), marcando um primitivismo ligado a selvageria do capital, referente à riqueza do ambiente sofisticado do restaurante. Enquanto tateia o chão, percebe que visto de perto o carpete do estabelecimento apresenta um aspecto “asqueroso”, e que o ambiente luxuoso está repleto de detalhes decadentes.

Quando o auxiliar se debruça para também procurar, Horacio, na voz do narrador, afirma que ele o faz “crendo (e com razão) que se tratava de algo importante”. Para Horacio, a

---

<sup>31</sup> “Desde la infancia apenas se me cae algo al suelo tengo que levantarlo, sea lo que sea, porque si no lo hago va a ocurrir una desgracia, no mí sino a alguien a quien amo y cuyo nombre empieza con la inicial del objeto caído. Lo peor es que nada puede contenerme cuando algo se me cae al suelo, ni tampoco vale que levante otro porque el maleficio obraría igual. He pasado muchas veces por loco a causa de esto (...)”

sua experiência lúdica tem um valor inerente, diferente da estima ao bem material que espera o auxiliar. O efeito humorístico do episódio reside no desencontro dessas expectativas de valores – e nesse caso, podemos levar em consideração não só a relação entre os actantes do texto, mas ainda o efeito do sistema de valores da recepção – cujo riso consiste na percepção de uma busca empreendida por motivos considerados ridículos pelo seu caráter não-utilitarista.

O auxiliar busca por uma caneta valiosa ou uma dentadura dourada, enquanto Horacio persegue um torrão de açúcar, que pode simbolizar o sabor de uma fantasia infantil. Enquanto a associação entre a caneta e a dentadura de ouro pode marcar uma relação entre a escrita (caneta) e o envelhecimento (dentadura) do espírito humano, ligada a uma excessiva valorização material (ouro), codificada linguagem da moral burguesa, em detrimento de uma elaboração poética lúdica, instaurada na literatura.

Esse não-utilitarismo da perseguição ao torrão de açúcar pode ser aproximado ao intento de inserção do lúdico na produção romanesca. Ao considerarmos que o utilitarismo da cultura capital atua como propensor de um esvaziamento humano em favor de uma moral do lucro; enquanto o lúdico, em *Rayuela*, está associado ao resgate de valores não-utilitaristas, que é também o resgate de um humanismo que acolhe a totalidade do ser. O riso pode funcionar então como expositor de uma realidade fragmentária e utilitarista, evidenciando o absurdo e a decadência dessa “normalidade” supérflua.

A brincadeira cortazariana resultou em uma obra em que o experimentalismo literário entrega um texto afirmador da autenticidade, e da liberdade do espírito humano. O lúdico em oposição a hegemonia imperialista, de *Los Reyes*, e em *Rayuela*, o lúdico como ponte de transcendência ao estado que Spinoza chama servidão. Uma postura que questiona valores literários e culturais, uma compreensão que não está sob a égide de uma tradição cartesiana, mas de uma linhagem metafísica distinta. Lancemos sempre olhares mais detidos para o modo como foram delineados os quadrantes dessa amarelinha, pois no jogo cortazariano, a cultura não aproxima, necessariamente, do paraíso.

A seguir analisaremos com mais profundidade como o impulso destrutivo de Horacio, em consonância com a voz metadiscursiva de Morelli, concebem uma teoria literária que ressalta a crítica à linguagem sobre a qual já citamos, e nos aprofundaremos aqui. Alcançando assim a terceira e última categoria de Horacio Oliveira que nos propomos a trabalhar neste capítulo: *la-lengua*.

### 2.3 A língua: poética, estética e subversão

Aqui apresentamos um panorama da defesa de Cortázar para uma expansão em termos de possibilidades poética dentro da prosa. A partir das vozes dos personagens ficcionais de *Rayuela* e da obra crítica de Julio Cortázar, trazemos uma discussão que visa provocar reflexões sobre os limites da representação e da experiência literária.

O problema da representação, discorre Cortázar no ensaio *Teoria do Túnel* (Cortázar 1998: 46), é que ao falsear o ser humano, a literatura o empobrece naquilo que poderia apresentá-lo ao mundo em sua forma mais íntegra. A arte e, especialmente, a literatura se afasta de seu poder emancipador quando o que mais potencialmente poderia libertar é aprisionado por um sistema estético. Os valores estéticos da literatura, que Cortázar critica de modo tão enfático em sua Teoria do Túnel, parecem-nos apenas o cadeado dessa prisão de apreensão do real, uma vez que a linguagem já é a própria gaiola. É um problema intrigante pensar em como a língua, carregada de noções semânticas próprias de uma sociedade de valores opressores, pode ser um instrumento de libertação humana, como defende Cortázar em seu ensaio.

Do modo fixo como as normas estilísticas, as estruturas textuais, e o próprio objeto livro estão determinados, estes se tornaram fatores imobilizantes para o escritor criar, num espaço em que as formas já possuem moldes pré-fabricados. E é por isso que, sob o ímpeto de uma rebeldia rimbaudiana, Cortázar encaminha-se a um projeto de destruição de tais moldes, sintetizado em a Teoria do Túnel.

A Teoria do Túnel é uma metáfora para o processo de transgressão e reelaboração da linguagem literária. Vislumbra um método de *escavação*, ou seja, uma aproximação ao âmago da palavra para então implodi-la, desestabilizando a sintaxe, a semântica e a estilística literária. Destruindo o solo petrificado, para abrir caminhos e construir uma nova literatura: um túnel que abrirá a estrada para uma produção distinta que se pretende integrante de um projeto existencial humanista. Na ficção, certas passagens servem-nos de chave de acesso a aspectos importantes do pensamento cortazariano sobre essa reelaboração. Para além do conteúdo ficcional, demonstraremos a obra teórica de Julio Cortázar, em que o autor ensaia metodologicamente uma crítica da linguagem romanesca.

Em *Rayuela*, no capítulo 99, o personagem Horacio e seus amigos do Clube da Serpente, empreendem uma discussão crítica acerca da linguagem literária e da escrita do personagem escritor Morelli. É encargo do personagem Morelli levar adiante o metadiscorso na rota ensaística do romance. O personagem trata-se de um escritor acidentado, cujas

anotações e comentários constituem uma mina teórica de onde são extraídos os melhores argumentos do romance para uma nova literatura. O próprio romance engendra uma práxis que aplica no texto literário o que Morelli teoriza. De acordo com as anotações do literato Morelli, os personagens não deviam estar em situações, mas as situações deviam estar neles, com efeito de humanizá-los para, dessa forma, deixarem “de ser personagens para tornarem-se pessoas” (Cortázar, 2007, p. 656).

Morelli discorre tanto sobre propostas conteudísticas quanto estruturais do romance. O personagem escritor não se abstém de lançar notas a respeito das configurações, sobre as quais propõe a ideia de estruturas menos rígidas, que rompam a linearidade, tantas vezes responsável por monotonia e previsibilidade. Ao longo da obra, Cortázar impregna o seu texto de um *locus* voltado para um horizonte de resgate e permanência de referências comprometidas com uma renovação, sobretudo no começo do século XX. Abandonar o halo dourado da literatura é um propósito fixado na premissa de que as fórmulas até então utilizadas para o trato artístico com a linguagem foram válidas para as demandas de cada época; e que a situação atual da realidade humana requer uma demanda de linguagem que comporte a mesma, sem assim limitá-la.

A princípio, o personagem Horacio reflete sobre a linguagem como principal via de instauração de sentido para a realidade e de estruturação informacional da humanidade. Afirmando assim que “Linguagem significa residir em uma realidade, vivência em uma realidade” (Cortázar, 2007, p. 613). Ainda que a linguagem seja traiçoeira por falsear uma ideia de realidade, é isto o que pode ser cognoscível. Em termos filosóficos, trabalhamos com informações do plano aparente, uma vez que o essencial e não-aparente não pode ser acessado por linguagem. Aceitando que há esta determinação primária, segundo a qual não é possível expressar a totalidade, podemos dizer que tal limitação é necessária, entendendo o necessário como algo que é e não pode não-ser<sup>32</sup>. Mas há, por outro lado, limitações da linguagem que são determinadas e não-necessárias; isto é, são mas podem não-ser, podem sofrer modificações e até eliminação.

É precisamente sobre esta segunda ordem de limitações da linguagem contra a qual a obra cortazariana se volta. Nelas estão inclusas as limitações estéticas estabelecidas pela ordem canônica do sistema literário. Para os personagens Horacio Oliveira e Morelli, em *Rayuela*, bem

---

<sup>32</sup> Princípio parmenidiano do ser, segundo o qual: “os únicos caminhos de inquérito a pensar:/ o primeiro, que é e portanto que não é não ser, /(...) o outro, que não é e portanto que é preciso não ser; pois nem conhecerias o que não é (pois não é executável),/ nem o dirias.” ( Parmênides, 1989, p. 88).

como para Cortázar em seus textos teóricos, o rigor da estética tradicional literária é um maquinário de retroalimentação da inautenticidade humana:

Negar-se a fazer *psicologías* e ousar ao mesmo tempo a colocar a um leitor – a um certo tipo de leitor, é verdade – em contato com um mundo *personal*, com uma vivência e uma meditação pessoais... Esse leitor carecerá de todo poente, de toda ligação intermediária, de toda articulação casual. As coisas em bruto: condutas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisões. Ali onde deveria haver uma despedida há um desenho na parede; em vez de um grito, uma vara de pescar; uma morte se resolve em um trio para bandolins. [...] o verdadeiro e único personagem que me interessa é o leitor, na medida em que algo do que escrevo deveria contribuir para mudá-lo, desprega-lo, estranhá-lo (CORTÁZAR, 2007, p. 607-608).<sup>33</sup>

Em “Teoria do Túnel”, Cortázar explica que a “condição humana não pode ser reduzida esteticamente” (1998, p.47), e que, quando o homem utiliza a palavra para representá-la verbalmente, as ordens estéticas deveriam estar a dispor da criação (a exemplo da poética de Rimbaud) e não a subjugando. A linguagem literária está tão definida por situações idiomáticas específicas, que para expandir as possibilidades de experiência da expressão verbal, o escritor é forçado a combater o próprio idioma:

Essa agressão contra a linguagem literária, essa destruição de formas tradicionais tem a característica própria de um túnel; destroi para construir. [...] A operação do túnel foi uma técnica comum da filosofia, da mística e da poesia – três nomes para uma não-dissímil ansiedade ôntica; mas o conformismo médio da “literatura” das ordens estéticas torna insólita uma rebelião contra os padrões internos de sua atividade. [...] Não existe semelhança alguma entre essas comoções modais, que não põem em crise a validade da literatura como modo verbal do ser do homem, e esse avanço em túnel, que se volta contra o verbal a partir do próprio verbo mas já em plano extraverbal, denuncia a literatura como condicionante da realidade e avança na instauração de uma atividade em que o estético é substituído pelo poético, a formulação mediatizadora pela formulação aderente, a representação pela apresentação (Cortázar, 1998, p. 49-50).

Em “Etapas do Romance” (1998: 51), ensaio em tom professoral, Cortázar demonstra didaticamente como entende o trabalho com a linguagem na criação do romance, de uma perspectiva diacrônica. Para compreendermos em termos de estilo a que se pretende a crítica estética do romance, cabe trazeremos algumas dessas considerações para a nossa discussão.

---

<sup>33</sup>“Negarse a hacer psicologías y osar al mismo tiempo poner a un lector —a un cierto lector, es verdad— en contacto con un mundo personal, con una vivencia y una meditación personales... Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas.[...] 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.”

Para Cortázar (1998), o romance tradicional pode ser considerado um gênero de linguagem híbrida, que comporta ao mesmo tempo pendor ao descritivismo e ao cientificismo no esquema narrativo, e a isto associa a construção poética. Ambos estilos coexistem numa estrutura estética tradicional, que estabelece um certo grau de hierarquização, em que o efeito poético serve para adornar a narrativa, cuja base é a linguagem descritivista (Cortázar 1998: 51).

Cortázar disserta sobre a eclosão de uma inversão desses valores estéticos, no século XX, em casos notadamente especiais, em que a poesia é a base fundamental da prosa. Como exemplo, cita as obras *As Ondas* de Virgínia Woolf, e *Ulysses* de James Joyce. Sempre respaldando o trabalho dos poetas decadentistas franceses como precursores de alterações no trato estético da linguagem, que reverberam no romance. Nesses casos, um hibridismo finalmente substitui a coexistência hierarquizada entre a linguagem poética e a objetiva, em que esta subjuga aquela. Uma vez que a linguagem poética é o fim último que o romancista ideal de Cortázar deseja atingir (Cortázar, 1998).

A linguagem poética ascende para Cortázar como uma questão não somente estilística, mas ética. Uma realidade poética só é possível acompanhada de uma linguagem que a comporte. A realidade poética está para os idealizadores do surrealismo e de seus herdeiros como uma alternativa de vivência do sensível, e Cortázar será fiel à sua filiação a tais ideais ao longo de toda a sua obra ficcional e crítica.

Mesmo no momento em que associou a sua escrita ao compromisso político, o jamais abandonou a sua alma lúdica, onírica. Na sua visão, o onírico não trata de simples fantasias galgadas em irrealidades, mas de uma suprarrealidade, maior que aquilo a que temos acesso através da linguagem ordinária. Cortázar é o autor “para quem o poético é a única linguagem significativa, porque o poético é o existencial, sua expressão e sua revelação humana como realidade última” (1998, p. 74).

Em *Rayuela*, as *morellianas*, isto é, as anotações do personagem Morelli, revelam em diversos momentos sua insatisfação com os recursos literários comumente usados, como já discutimos. As críticas morellianas estão associadas a uma espécie de emancipação do verbo no fazer literário. Horacio Oliveira afirma que o que Morelli quer é “devolver à linguagem os seus direitos” (2007, p. 611) e isto implica em reafirmar a potência da linguagem enquanto expressão humana. Tal expressão está reduzida a tendências estéticas que empobrecem a vivência poética, por vias de domesticação de um leitor acomodado a um estilo tradicional, que não impõe desafios nem para a experiência da leitura e nem para a alma sutil do leitor. A

partir disto, temos proposta uma nova relação do escritor com a escrita, e da obra com sua recepção, vislumbrando assim uma nova conjectura entre vida e literatura.

O personagem Etienne acrescenta que além de “libertar” a palavra, é preciso trazê-la de volta à vida, o que significa que a linguagem só estará realmente livre quando desacorrentada do sistema literário. Ainda, Horacio Oliveira comenta “Para que serve um escritor, senão para destruir a literatura?” (Cortázar, 2007, p. 613). Esta abordagem sobre a destruição da literatura, que já discutimos quando acerca da “Teoria do Túnel”, em *Rayuela* é seguida pelo questionamento “E o que faremos depois?” (de destruir a Literatura). Horacio Oliveira afirma que a resposta é simples: “Poesia”, colocando a vivência poética em contraposição à experiência estética.

Ao valer-se da linguagem como estrada para trilhar um destino onírico, em que o sonho, a poesia e o inconsciente compõem o mesmo espaço no universo romanesco; são exigidas rotas alternativas revelando cenários em que os conceitos de literatura, romance e belo são transgredidos. Assim, encaramos as “morellianas” (capítulos de *Rayuela* dedicados às anotações do personagem escritor Morelli) como um metadiscorso que discerne uma possível literatura ideal, que é tema da voz do personagem francês.

O personagem escritor desenvolve o seu pensamento sobre o romance moderno, perfurando as camadas do processo da experiência literária, propondo leitores ativos e escritores presentes no momento narrativo a se encontrarem numa relação de cumplicidade com a linguagem, agindo em comum acordo na construção do texto artístico. Esse trajeto destina-se a um projeto ambicioso de integração e anuncia a instauração do que Cortázar chama de antropofania. Para alcançar tal propósito, o personagem autor disserta sobre a importância de instaurar uma antropofania no romance, ou seja, uma revelação humana através da literatura, e afastar-se radicalmente de tudo aquilo que o distancia desse objetivo. (Cortázar, 2007)

Notoriamente o esquema usual do texto fixo, que situa o leitor num espaço imaginário limitado; detido nos distintos graus dos argumentos psicológicos, dramáticos ou políticos, encerrados numa ordem fechada, são alvos das investidas do autor contra as construções sistemáticas do romance. Aqui “não há mensagens, há mensageiros (assim como o amor é quem ama)” (Cortázar, 2007, p. 560), afinal o que importa na construção de sentido do texto é a revelação existencial do humano *real*, em vez de uma teorização sobre o que poderia ser através de mecanismos de manipulação narrativa.

Morelli ataca um modelo de literatura encerrada em processos redutores da autonomia criativa, cuja função de argumentos dialéticos extirpam o poder de transcendência da palavra



que o autor promulga. Uma vez que esse parece ser o campo predominante da literatura, o território dialético circunscrito num esquema lógico, o autor propõe uma transmutação simbólica da literatura, assim como existem aqueles que “usam revólveres para defender a paz” (Cortázar, 2007, p. 560), Cortázar propõe destruir o signo tradicional da literatura e do romance para tornar-se instrumento de alcance de sua antropofania.

Por ser resultado da herança de duas tradições primordiais, a dialética e a estética, a organização do romance dá-se por uma perspectiva analítica da linguagem, enquanto a estética atua como elemento complementar de ornamentação do texto. Esta fórmula, cuja equação resulta no romance moderno, constrói um produto que, para Cortázar, acomoda o leitor numa experiência linear e previsivelmente hedonística. A sua crítica à tradição estética é destinada à efetivação de valores integrativos e antropofânicos. Nesse sentido, o personagem Morelli afirma no capítulo 79:

Todo ardid estético é inútil para lograrlo: somente vale a matéria em gestação, a imediatez vivencial (transmitida pela palavra é certo, contudo uma palavra o menos estético possível); daí a novela cômica, os anticlímax, a ironia, outras tantas flechas indicadoras que apontam ao outro (Cortázar, 2007, p. 560).<sup>34</sup>

O termo “estética”, como conceito filosófico, foi criado por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), que pensava a estética como um juízo de valor sobre o belo, e o fez associando-o a uma “cognição inferior” provinda dos sentidos que deveriam ser complementados por uma “cognição clara e distinta” provinda do intelecto (Osborne, p. 159, 1968). Immanuel Kant (1724/1804) redefiniu o termo ao estabelecer distinções entre juízo intelectual e juízo do gosto, de modo que o belo, pertencendo à categoria do juízo do gosto, não poderia ser considerado uma cognição (por não pertencer à categoria do juízo intelectual). Para Kant, o contato com o belo é uma experiência subjetiva, baseada na percepção sensorial, é individual e regida pelo que hoje poderíamos chamar de o inconsciente, a partir disso o pensador prussiano repensa as categorizações do belo e sua conceituação: “O belo é aquilo que, sem nenhum conceito, é conhecido como objetivo de satisfação necessária” (Osborne, 1968, p. 172).

Através do tempo em todas as épocas houveram disposições estéticas envolvidas num fundamento metafísico. Entretanto, algumas etapas da história como a antiguidade grega Neoplatônica e a Renascença tornaram um estandarte de seus trabalhos o discurso de que a arte poderia melhorar o mundo através da revelação de um universo ideal.

---

<sup>34</sup> Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la imediatez vivencias (trasmitida por la 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).

Os gregos, portanto, estavam familiarizados com a noção de que o artista é capaz de melhorar o mundo da realidade e o faz em virtude de uma imagem mental ou imagem composta, derivada da experiência dos sentidos, porém mais perfeita do que qualquer outra coisa individual realmente vista (Osborne, 1968, p. 81)

No século XX, muitos líderes de movimentos vanguardistas persistiram no princípio da arte favorável a uma realidade transcendentes. No expressionismo abstrato, temos Jackson Pollock (1912-1956) como o mais representativo artista do idealismo metafísico para quem “os objetos mais comuns lhe revelavam a sua face e o seu ser oculto” (Osborne, 1968, p. 86). Para além do idealismo metafísico, a estética surrealista também ocupou-se seriamente, como trabalho de buscar a revelação de verdades inconscientes. A poesia e a pintura surrealista sofreram intensas influências dos pioneiros das intervenções oníricas e da transposição de uma realidade nos temas de produção artística: Lautréamont, Verlaine, Baudelaire, Apollinaire e Rimbaud, são alguns nomes representativos dessa estética da transcendência que reverbera no século XX, e chega às vanguardas europeias.

Envolvido por esta linhagem poética, Cortázar está mais próximo das teorias neoplatônicas do belo que da poética de Aristóteles – em que a verossimilhança deve convencer mesmo que não mimetize o humano real, mas o que ele deveria ser, sobrepujando um argumento moral. Cortázar utiliza o termo estética para designar os traços formais desenvolvidos na criação do romance moderno entre os séculos XVIII e XIX. E assinala, sinteticamente, algumas características do gênero: descritivismo, discurso dialético, uso de recursos poéticos com função ornamental, “mediação derivada da visão racional do mundo [...], prodigioso uso técnico da linguagem” (Cortázar, 2006, p. 70).

A sua insatisfação com o texto estético está fundada nas limitações que o estilo impõe ao gênero do romance, quando se propõe a subverter a ordem do texto em prosa e torna-lo o mais poético possível, e assim desapropriar o romance de uma ordem estritamente estética para reger-se pelo que Cortázar nominou ser uma ordem poética. O seu problema a linguagem estética consiste no seguinte:

A linguagem de raiz estética não está apta para expressar valores poéticos, e ao mesmo tempo que esses valores, com sua forma direta de expressão, representam o vislumbre mais profundo desse âmbito total de conquista pelo qual se interessa o romance: o que cabe chamar o coração da esfera. Ao ingressar em nosso tempo, o romance inclina-se para a realidade imediata, o que está aquém de toda descrição e só admite ser apreendido na imagem de raiz poética que a persegue e a revela. (CORTÁZAR, 2006, p. 71)

O romance moderno deriva de uma tradição dialética que recorre ao racionalismo cartesiano para constituir a sua estética. E é precisamente por esse cartesianismo que a estética aparece na obra cortazariana como problema e obstáculo a ser superado, para uma experiência poética em sua plenitude. Observando que a inserção de uma poética na escrita romanesca não reduz-se aos blocos de categorias que chamam “prosa poética” ou “escrita artística”, trata-se antes de uma “atitude poética” (CORTÁZAR, 2006, p. 72), própria de autores que se rebelam contra a primazia estética.

Inversamente àquilo com que se ocupam os romances canônicos (Cortázar menciona Balzac, Stendhal, Constant, Meredith, entre outros), podemos encontrar o resultado dessa atitude poética traduzida em obras em que o fluxo de consciência é conduzido pelo fio reflexivo-instintivo, como em Proust; ou pelo desmonte da realidade, nas ondas desformes das obras mais arriscadas de Virginia Wolff; nos jogos de livre associação de Joyce; ou no caleidoscópio dostoiévskiano de Fedin. Dentre esses e muitos outros autores – especialmente aqueles que inauguraram a empreitada “antiestética” no período entre guerras – há em comum a “suspensão de todo compromisso formal e de todo correlato objetivo (por isso são poetas)” (CORTÁZAR, 2006, p. 74).

Como voz crítica do romance *Rayuela*, o personagem Morelli traz para o leitor alguns conceitos em que propõe aspectos estéticos que deveriam ser substituídos. Trabalha o conceito de tempo do texto em que o leitor se transporta para o tempo do autor, envolvido pela “imediatez vivencial” transmitida pela palavra o menos estética possível. Para exemplificar essa definição alterada de percepção de tempo literário, basta lembrarmos o mórbido estraçalho do tempo em *A montanha mágica*, ou podemos tomar *Ulysses* uma vez mais como síntese de uma reinvenção do romance, quando o seu tempo é retesado em proporções outrora inconcebíveis.

Em *Valise de Cronópio* (2006), obra que reúne textos críticos de Julio Cortázar, o autor desenvolve comentários similares sobre estética e a instauração de uma poética do romance nos capítulos do romance *Rayuela* intitulados “morellianas” (não ao acaso o título do capítulo da obra crítica é “Morellianas, sempre”). Para o autor, além da atitude e do tempo poético, o espaço também obedece a novas regras que concebem o onírico na expansão de um espaço romanesco limitado. Sua proposta é que a descrição seja relegada às margens para centralizar imagens, sons e configurações simbólicas que ultrapassam o descritivismo. Aproximando-se do poder da criação de um universo original, em que o artista alcança posse da realidade pela criação da mesma, dentro do romance.

O metadiscorso sobre o romance dentro do romance cortazariano ganha ainda mais força quando intensificado pela ideia de criação, domínio e posse da realidade através da arte. Segundo Cortázar, o ímpeto de posse da realidade ascende a partir da “urgência metafísica” (CORTÁZAR, 2006, p. 101), conduzindo-nos ao aspecto metafísico de seus textos.

A Teoria do Túnel foi escrita cerca de quinze anos antes da publicação de *Rayuela*, renunciando as ideias metadiscursivas do romance. A voz do jovem Cortázar é um brado contra a sacralização literária, o estabelecimento de uma estética predeterminada e o encarceramento formal. Ao longo do texto, o autor apresenta um percurso histórico do romance moderno e elabora uma proposta de rebelião contra o romance como gênero, sua banalidade e seu esvaziamento espiritual. Corajosamente suas palavras atiram flechas contra uma tradição, em tom de manifesto literário, para demonstrar como uma nova experiência narrativa é possível através da poesia.

Cortázar se denomina um escritor rebelde que enfrenta as estruturas literárias e por desconfiar da situação idiomática e da armadilha de uma linguagem encerrada na “gaiola de ouro da literatura” (1998), remodela a escrita guiado por uma noção intuitiva da escrita. Trata-se, portanto, de um problema da expressão através da linguagem verbal, enraizada nos desencontros entre o aspecto existencial da vida e o que só pode imprimir nas linhas de um texto literário regido por ordens estéticas. A distância entre esses dois planos é o abismo entre o ser inteiro e o seu esfacelamento linguístico. Assim a abordagem antropológica da Teoria do Túnel empresta à *Rayuela* a sua noção de antropofania, ambos propondo uma readequação radical do gênero romanesco por uma demanda ôntica. O seu caráter de rebelião contra as formas do romance moderno massivamente produzido, fundamentam-se nas funções que a forma corporifica. Muito embora os valores que regem a autodeterminação de combater uma literatura orientada ao esteticismo sejam de caráter extraliterário, o modo em que o autor opera a sua instrumentalização é por completo literário. Parte da linguagem e se destina a ela, pois nela reside a porção mágica que o poético transforma o texto numa experiência intrapessoal.

O poético irrompe no romance porque agora o romance será uma instância do poético; porque a dicotomia entre fundo e forma caminha para a anulação, porque a poesia é, como a música, sua forma. Encontramos já concretamente formulado o trânsito do qual só mostramos até agora a etapa destruidora: a ordem estética cai porque o escritor não encontra outra possibilidade de criação senão a ordem estética (Cortázar, 1998, p. 67).

A oposição que Cortázar estabelece entre estética e poética, pode ser compreendido dentro das categorias analíticas da arte como uma distinção entre uma estética estruturada por

uma arquitetura textual em que a enunciação dialética é a base e o aspecto poético é apenas uma ornamentação de colunas ou pilares; e outra estética em que a linguagem poética é a vida principal de expressão, fornecendo uma fonte inesgotável de liberdade para apresentar o consciente e o inconsciente, o jogo e o crítico, o lúdico e o sério, o inteligível e o intuitivo.

Para evidenciarmos estes princípios, podemos inicialmente delimitar as noções que não devem ser confundidas com o romance poético. O autor afirma que o romance poético não se trata de uma “prosa poética” e nem de um “romance de arte”. Como aponta Cortázar (1998), o romance de arte, ou seja, o romance que foge das temáticas cotidianas para focar o universo artístico, geralmente focado em atividades como a pintura, também não representa o seu propósito, mesmo que a sua linguagem esteja mais voltada para o trato poético, não ultrapassa as barreiras estruturais da narrativa tradicional.

O romance de arte tendia com timidez a apresentar situações não tipicamente romanescas, lidantes há com as motivações poéticas, mas as desnaturalizava quando as enformava, sem se atrever a quebrar a síntese tradicional e apenas enfatizando a linguagem metafórica à custo do enunciativo. A fadiga que hoje se sente em ler esse gênero de romance deriva principalmente da inadequação que se revela entre as intenções e os meios (CORTÁZAR, 1998, p. 69).

De modo semelhante e por razões aproximadas, a prosa poética também não representa o romance poético cortazariano. Sua efetivação como ato de ruptura ou transgressão da linguagem se revela “inoperante, insuficiente, inútil” (idem). Somente o texto que se rende ao encantamento da porção poética pode provar o sabor de uma linguagem livre, capaz de demonstrar o homem despido de suas fórmulas cristãs, cartesianas, dialéticas; para significar sua conduta numa vida anterior a esse estado civilizatório, que resulta não no que chamariam primitivo, mas na integridade.

Dirigindo-se para o aspecto integrativo da vida poética, Cortázar voltar-se-á não somente para linguagem, mas para um ideal consciencial que estabelece um comparativo entre o poeta e o mago, cuja existência é regida por valores que abrangem uma suprarrealidade, calcada no encantamento, no onírico e no insólito.

A linguagem desse poeta-mago deve estar em conformidade com a sua existência e a sua identidade para sua afirmação como sujeito. O onírico é a mais verdadeira realidade poética. Se o iluminismo enxergava o mundo em categorias cartesianas, que visavam organizar o pensamento humano segundo a dialética positivista; a partir do século XIX, as descobertas sobre a psique humana e a expressa descoberta do inconsciente demonstram que há mais possibilidades de validação do real que apenas a racionalização. Sendo o inconsciente o mais

vasto campo da psique, é natural que nele estejam arraigadas as raízes de pensamentos, sentimentos e ações. A estética dos sonhos, do onírico, do poético, aproxima o escritor argentino dos poetas franceses decadentistas, especialmente Rimbaud, fixo no imaginário cortazariano como arquétipo do visionário, da liberdade criativa e aura lúdica.

Bachelard (1981) demonstra como Rimbaud, em seu poema “Voyales”, atua pela fruição da linguagem ao evitar recursos como a aliteração, injetando na própria palavra a substância que os seus verbos absorvem. O ritmo, a sonoridade, a amplidão entre as palavras que falam com alegria de uma sobre-infância autoconsciente. As vogais de Rimbaud têm cor, som, textura, densidade e peso. São arcabouço de uma simbologia onírica que reivindicam o direito de perenizar o lúdico adormecido pela consciência da linguagem. Podemos agrupar esse nicho simbólico à linguagem dos arquétipos cortazarianos, atrelando o jogo de amarelinha de Cortázar à vitalização do aspecto lúdico.

A figuratividade mágica de Rimbaud ordena a configuração anímica de sua poesia. Essas imagens agrupam-se para formar uma paisagem de sonhos e devaneios, que emergem do inferno simbólico de uma época para confessar o seu desgarramento ontológico e social. Rimbaud protesta: “Nós não estamos no mundo” (RIMBAUD, 1965, p. 135) – pois à margem vive uma dimensão de conflitos originados ao não pertencimento a uma tradição, e o desejo de criar um mundo em que lhe seja permitido existir como sujeito de sua vontade.

O poeta criador faz surgir o mundo como que por mágica através de seus versos. A alquimia das palavras criadoras, extraídas da matéria prima dos sonhos, é a atividade do poeta-mago, que associa a linguagem aos seus propósitos de criação e apropriação da realidade. Bachelard (1981) entende o devaneio como sendo a realidade última do ser humano, sua filosofia distingue o sono, do sonho, e o sonho do devaneio. Estimando a vida noturna, em que o inconsciente manifesta sua liberdade, o filósofo emprega, assim como Cortázar, uma atenção especial ao trabalho de poetas e artistas que renunciaram couraça de seu ordenamento desperto, para visitarem o que há de mais recôndito na linguagem, buscando o material insólito da língua. Atravessando o idioma por obra do seu encantamento pela linguagem, Cortázar vislumbra novas rotas para a literatura rumo ao lúdico e ao onírico, replicando a exaltação rimbaudiana por “les joujoux et l’encens”<sup>35</sup> (RIMBAUD, 1984, p. 168).

Vimos como o trabalho crítico de Julio Cortázar reclama um estar no mundo e revoga a posse da realidade por apropriação poética, tornando-se assim um sujeito autoconsciente e potente pela vontade do seu poder de criação. A partir dessas reflexões contemplamos os

---

<sup>35</sup> Tradução nossa: “os jogos e os incensos”.

principais aspectos das propostas de revisão sobre o estado da arte e da atuação do escritor na prosa.

É bem verdade que Cortázar ataca o termo “estética” em sua proposta, mas em última instância, numa perspectiva crítica, a sua “poética” não deixa de sê-lo. No entanto, o texto que Cortázar denomina romance poético é claro e distinto em relação ao texto que classifica romance estético. E suas reivindicações são validadas pela efetivação que dar-se na própria feitura do seu romance.

Cortázar aplicou tais princípios poéticos de subversão estética e adotou procedimentos em *Rayuela* para criar sua escrita conforme sua ideologia, através dos jogos de linguagem. Na prática o autor exauriu os limites idiomáticos em experimentos como “glígligo” e o “hachismo”, que já analisamos nos trabalhos “Glígligo: o amor joga ao inventar-se” e “Hachismo: militância contra as palavras” (2019), nos quais perscrutamos os jogos de linguagem e a influencia do surrealismo de Crevel. Ambos os experimentos estão presentes em *Rayuela*, além de outras peripécias fascinantes.

Nas obras seguintes, o seu labor militante deu voz a uma escrita duplamente comprometida, com a política e com a arte, sem abandonar o que apregoou na fase ulterior de sua obra artística. A necessidade de estabelecer um contato humanístico como motivação para criação se anuncia muito antes de seu engajamento social. Se até a feitura de *Rayuela* o seu embate era contra o cânone literário e as barreiras estéticas, a sua ficção política encontrará mais uma situação a transgredir, o estilo de doutrinação panfletária. Será necessário um outro momento para discutirmos como Cortázar manifestou o lúdico e o experimentalismo nesse terreno tão rígido que costuma ser a literatura dita engajada, de linhagem realista. Por hora, podemos interiorizar o trabalho de expansão poética da linguagem, que visa tornar a literatura uma ponte de humano a humano (CORTAZAR, 2007, p. 560).

Veremos no capítulo seguinte como Cortázar colocou em prática tais princípios poéticos de subversão estética e quais procedimentos adotou em seu romance para criar sua escrita conforme sua ideologia, através dos jogos de linguagem. Estes por sua vez englobam os três fatores apresentados no primeiro capítulo: a linguagem, o lúdico e a ética. Cada experimento que será analisado lança um repertório crítico sobre esses três planos de criação romanesca. E demonstraremos como tais experimentos coadunam com o intuito de subversão, e, quiçá, destruição, da literatura dentro da produção romanesca de Julio Cortázar.

### 3. JOGOS DE LINGUAGEM

Os jogos de linguagem foram implementados no romance de maneira a renovar o seu estatuto literário, e de levantar questões éticas sobre o fazer do escritor e de uma subjetividade que, na pós-modernidade, sofre um constante deslocamento dos sentidos e das estruturas do dizer. É necessário esclarecer que a relação com a ética de Espinosa e os jogos de linguagem de Wittgenstein<sup>36</sup> condensam uma afinidade lógica na dimensão ética do romance, estando a dimensão estética mais alinhada à influência das vanguardas do início do século XX, especialmente ao surrealismo, e sua inclinação à desconstrução positivista e ao efeito do absurdo como manifesto de ruptura. Adesão e resistência são sinuosidades de um romance complexo, que cria na obra de arte uma experiência de pensamento sobre as possibilidades da expressão poética. Essa quebra de continuidade resulta em um funcionamento de regras particulares do romance em questão, em que ética e estética estão englobadas em um jogo de linguagem próprio.

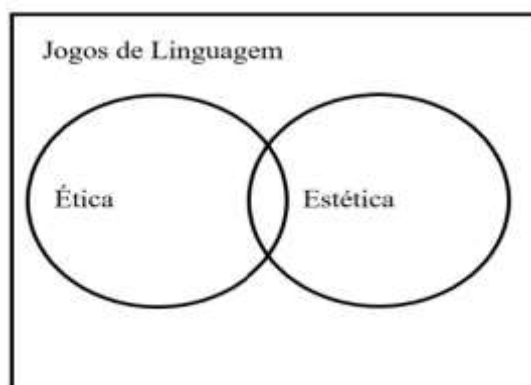


Figura 1

Neste capítulo discutiremos três experimentos literários incorporados ao romance, presentes nos capítulos <68>, <34> e <90>. Tais experimentos participam da estratégia lúdica a qual chamamos Jogos de Linguagens. Em nosso roteiro, adentraremos os estilos particulares que caracterizam os jogos através de duas rotas principais: a perscrutação textual e discursiva, ou seja, verificaremos como o texto se apresenta e refletiremos sobre as estratégias da sua construção, considerando os planos discursivos e ideológicos que o romance nos oferece.

<sup>36</sup> Segundo Wittgenstein, “o conceito de jogos de linguagem pretende acentuar que, nos diferentes contextos, seguem-se diferentes regras, podendo-se, a partir daí, determinar o sentido das expressões lingüísticas” (Oliveira, Manfredo Araújo. *Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea*, 1996, p. 139). Todavia não pretendemos enveredar em questões ligadas à filosofia da linguagem: a escolha do termo dá-se por um critério de aproximação epistemológica. Não é tanto a linguagem em seu uso pragmático que nos interessa enquanto jogo: mas em seu uso (po)ético.



No capítulo <34>, desfrutaremos de uma crítica bem-humorada direcionada a Pérez Galdós e a toda uma tradição romanesca. A brincadeira com a organização frasal nesta paródia faz convergir o choque entre criação e linguagem, linearidade e lógica; analisaremos neste texto como esta invenção faz do próprio romance um manifesto contra os valores que combate.

No capítulo <90>, estudaremos o *hachismo*, sua forma e função na narrativa. O *hachismo* é o termo usado para definir o uso intencional do “h” em palavras que, gramaticalmente, não são compostas por esta letra. Julio Cortázar utiliza esse recurso em *Rayuela*, assim como outros autores com quem estabeleceremos um diálogo sobre esta constelação de experimentalismos literários.

E para iniciarmos a nossa análise de textos em *Rayuela* voltados ao experimentalismo que se pautam no projeto de implosão do romance para abertura de novos caminhos, focaremos no glíglico, dialeto criado pelo autor, idioleto utilizado por Maga e Horacio em seus jogos eróticos. Uma linguagem sagrada e profana, que ritualiza a busca do Absoluto e da poesia através do jogo.

### **3.1 Glíglico: o amor joga ao inventar-se**

Em *Rayuela*, Julio Cortázar, conduz o leitor por seus jogos de linguagem a uma experiência literária singular, no qual observamos um universo simbólico em que a mitologia se aproxima intimamente da atividade literária. A história que narra a intensa busca do personagem Horacio Oliveira por Maga, é também a voz de uma profunda inquietação, que se dirige à construção de uma existência mais autêntica e poética. A busca de Eros é também a procura da poesia. Através da adesão desses valores no plano da expressão, observamos que o dialeto glíglico – idioma criado pelo autor para descrever o universo idílico do casal – é a linguagem do jogo sensível, do erotismo da palavra. Sua expressão comunica-se com o idioma do território do desejo: o inconsciente. Nessa direção podemos refletir como os actantes da narrativa atuam passionalmente, discorrendo sobre experimentalismo, os jogos de linguagem, a psicanálise e a dragagem desses valores no plano idiomático do romance.

A criação do idioma imaginário, o glíglico, compõe o repertório de experimentos literários e jogos de linguagem presentes no romance. É preciso atentar-se ao fato de que estes são perpassados por grupos simbólicos, e que figuratividade da amarelinha como jogo primordial recobre as dicotomias terra-céu, imanência-transcendência, vida-morte. O formato em cruz da amarelinha que pode remeter desde à simbologia sacra da cruz, ao abrir de asas de

um pássaro ou de um avião. Estes signos decorrem da isotopia imagética das pontes, das passagens, do céu, que conduz-nos ao tema da transgressão e integração, estado harmônico que no romance está sempre em conflito com as situações que definem os estados juntivos entre Horacio Oliveira e Maga.

Nos símbolos imagéticos presentes em *Rayuela* encontramos elos de uma corrente significativa, apresentando significantes cujo significado não deve ser necessariamente acessado por vias dialéticas, e sim por uma interpretação sensível, poética e lúdica. A voz de Horacio Oliveira, impregnada de racionalismo e conflitos metafísicos, objetiva a unificação, reflete sobre a Unidade, tem consciência de quando a alcança; mas é movido por impulsos que o afastam de sua meta, que o exilam de seu território de autonomia para servir ao desejo. O desejo que está além do campo da consciência é o mesmo que motiva a comunhão e que desvela o caos, que eleva o ímpeto criador e revela a natureza mais turva. Essas modulações das paixões que tocam os desejos de vida e morte ficam evidentes no capítulo 5 de *Rayuela*. Trechos do encontro erótico entre Maga e Horacio Oliveira demonstram poeticamente os movimentos da dinâmica passional do casal, atrelando o sexo ao jogo, e o jogo à transcendência:

Maga sofria de verdade quando regressava às suas recordações e tudo que obscuramente necessitava pensar e não podia pensar, então havia que beijá-la profundamente, incitá-la a novos jogos, e a outra, a reconciliada, crescia debaixo do dele e o arrebatava, se dava então como uma besta frenética, de olhos perdidos e as mãos torcidas para dentro, mítica e atroz (CORTÁZAR, 2007, p. 153).<sup>37</sup>

Reconciliação e arrebatamento surgem a partir dos jogos incitados por Horacio Oliveira, para resgatar a Maga do abismo de seus pensamentos. Também através do jogo libera-se a “besta frenética”, “mítica e atroz”, o ser que se oculta nos sombrios recônditos de ambos. Quando “Os jogos buscaram ascender ao sacrifício” (p. 154) o sexo adquiriu um caráter ritualístico, e embora Horacio tente “evitar como a peste a sacralização dos jogos” (p. 154), o sagrado manifesta-se no ato profano, e a pequena morte de Maga a faz reviver como “a fênix” (p. 155).

O impulso mortal, furioso e urgente, é em Maga quando “espera dele a morte, algo nela que não era seu eu desperto, uma obscura forma reclamando aniquilação” (p. 154); e manifesta-se nele quando encarna o “matador mítico, para quem matar é devolver o toro ao mar e o mar ao céu” (p. 154).

---

<sup>37</sup> “Maga sufría de verdade cuando regresaba a sus recuerdos y a todo lo que oscuramente necesitaba pensar y no podía pensar, entonces había que besarla profundamente, incitarla a nuevos juegos, y la otra, la reconciliada crecía debajo de él y lo arrebatava, se daba entonces como una bestia frenética, los ojos perdidos y las manos torcidas hacia adentro, mítica y atroz”.

Horacio refere-se à Maga como “Pasífae” (p. 154), personagem da mitologia grega, rainha de Creta, que sob a maldição de Poseidón, apaixona-se por um touro. O mito do Minotauro ressurge na obra de Cortázar para figurativizar a porção animalesca do homem, esta parte encerrada nos labirintos da psique que se liberta na dimensão erótica:

Horacio a matara no amor onde ela podia conseguir encontrar-se com ele, no céu dos quartos de hotel se enfrentavam iguais e desnudos e ali podia consumir-se a ressurreição da fênix depois que ele a havia estrangulado deliciosamente (p. 155).<sup>38</sup>

Sacrifício, morte, céu, ressurreição, encontro. Tudo associado ao jogo erótico que integra Maga e Horacio Oliveira, que se amam e se “matam” para alcançarem a unidade. No sexo o absoluto se manifesta e a unidade se mostra, bem como a dissolução e fragmentação que são eminentes: “o absoluto vem a ser aquele momento em que alguma coisa alcança o seu máximo alcance, sua máxima profundidade, o seu máximo sentido”<sup>39</sup> (p. 166), diz Horacio.

Atração e repulsa são assim estágios de um mesmo ciclo. Esta oscilação entre estados juntivos caracteriza fundamentos da teoria das pulsões, que conduzem a uma outra instância simbólica em *Rayuela*, o mito de Eros e Tânatos, utilizado por Freud para metaforizar as pulsões de vida e morte, mencionados por Ana Maria Barrenechea em seu ensaio “Gênesis y Circunstâncias” (in CORTÁZAR, 1996):

Desde o começo da escritura de *Rayuela*, o pretexto mostra um impulso que persiste e se reforça, caracterizado por certas notas: 1) o desejo de realizar uma obra que tenha o gesto amplo da novela (em oposição ao conto), mas que rompa com as convenções da linguagem e do gênero, as faça explodir e construa com seus fragmentos uma nova figura (retórica); 2) a criação de uma fábula que seja metáfora da busca de um absoluto [...]; 3) a luta paralela dos princípios fundadores, Eros/Tânatos.<sup>40</sup>

Eros e Tânatos são a base dos jogos incitados por Horacio Oliveira, por isso focamos em Johan Huizinga, ao afirmar que o jogo e o sagrado coabitam na mesma esfera ritualística (2010, p. 28). Alguns sentimentos sublimes, tais como o amor, são raras exceções

---

<sup>38</sup> “Horacio la matara em el amor donde ella podía conseguir encontrarse con él, en cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix después que él la hubiera estrangulado deliciosamente”.

<sup>39</sup> “Viene a ser ese momento en que algo logra su máxima profundidad, su máximo alcance, su máximo sentido”.

<sup>40</sup> “Desde los comienzos de la escritura de *Rayuela*, el pre-texto muestra un impulso que persiste y se refuerza, caracterizado por ciertas notas: 1) el deseo de realizar una obra que tenga el gesto amplio de la novela (en oposición al cuento) pero que rompa las convenciones del lenguaje y del género, las haga estallar y construya con sus fragmentos una nueva figura (retórica); 2) la creación de una fábula que sea metáfora de la busca de un absoluto (...); 3) la lucha paralela de los principios fundadores, Eros/Thánatos”.

ao jogo, bem como as manifestações instintivas que atendem demandas fundamentalmente primitivas, incluindo a cópula. Mesmo que o amor e a cópula não estejam no âmbito do jogo, para Huizinga o erotismo, que seria o entremeio das duas conjunturas, é fundamentalmente um jogo:

A palavra jogo é especialmente, ou mesmo exclusivamente, reservada para as relações eróticas que escapam à norma social. Como vimos no caso do *blackfoot*, a mesma palavra *koani* designa os jogos infantis em geral e as relações sexuais ilícitas. Em resumo, portanto, e contrastando acentuadamente com a profundamente arraigada afinidade entre o jogo e a luta, vemo-nos obrigados a considerar o uso erótico do termo lúdico, por mais universalmente aceite e mais evidente que possa ser, como uma metáfora perfeitamente típica e universal (2010, p. 50).

Após elucidar a ligação entre o erotismo e a atividade lúdica, nos aprofundaremos em como os conceitos mitológicos de Eros e Tânatos estão intimamente relacionados ao universo de *Rayuela*; e como a tensão gerada pela energia das pulsões de morte e vida engendram uma busca pela poesia através dos jogos de linguagem, quando a unidade que pode ser alcançada pelo casal margeia o discurso para adentrar uma linguagem corpórea.

Em *Rayuela*, Eros se mostra como o tema central da história, uma vez que motiva as buscas dos personagens. É no erotismo que a plenitude se apresenta para Maga e Horacio, no silêncio “das palavras, do racionalismo, da dualidade” (ARRIGUCCI, 1995, p. 298); aqui o sexo funciona como um aparato conjuntivo a conduzi. Entretanto o momento de disjunção é inerente ao erotismo; após o ápice há a decadência, e o ser, fragmentado, regressa à sua eterna busca de unidade e da inteireza do seu desejo.

Para Freud, toda a estrutura psíquica está voltada para um desejo inconsciente de retornar a um estado inorgânico, semelhante ao que antecede o nascimento (2011, p. 64). A energia gerada no psiquismo por essa necessidade inconsciente de atenuamento das tensões é definida como pulsão, conceito que ao longo da pesquisa freudiana produziu o dualismo fundamental das pulsões de vida e morte. As pulsões de vida, ou sexuais, estão relacionadas à libido e todo impulso amoroso; as pulsões de morte ou agressivas estão ligadas à hostilidade, violência, sadismo e tortura.

A busca de Horacio por Maga norteia toda a jornada do protagonista, e nesse sentido podemos pensar os conceitos freudianos de Eros e Tânatos ao analisarmos o jogo erótico manifesto através do dialeto glíglico. A seguir falaremos sobre o aspecto mítico ao qual nos aproximamos, e em seguida apresentaremos o glíglico e sua análise.

## Eros e a psique

Na mitologia grega, Eros, filho de Afrodite e deus do amor, é sabotado por Hipno que, amalgamado com Tântatos, o embriaga misturando as flechas de Tântatos às flechas de Eros. Para os gregos:

um dos mitos de Gênesis inicia com a existência de três divindades: Caos, conhecido como o Abismo; Gaia – a Terra, conhecida como a mãe universal; e Eros, o impulso de transformação. Gaia gerou Urano, o céu, e Póntos, a água. Urano ficava sobre Gaia e formou outros seres como os Titãs, porém nenhum tinha espaço para se sobressair, já que Urano pressionava Gaia comprimindo-a. Um dos titãs chamava-se Chronos e ajudou Gaia a enfrenar Urano e libertar os seres que, junto a Gaia, haviam germinado. Chronos separa Gaia de Urano, tomando seu lugar, e assim formou-se a Terra e o Céu. Do Caos, o Abismo, também foi produzida uma geração, como Érebo, a escuridão profunda e Nix, a noite, que gerou sozinha os gêmeos Hipnus e Thanatos. Da castração de Urano brotaram sentimentos como o bem e o mal, formados desta maneira: das gotas de sangue que caíram sobre a Terra surgiram os sentimentos: vingança, castigo, violência e outros tantos; e das gotas de esperma que caíram sobre as águas do mar nasceu Afrodite, a deusa da beleza. Dela surgem Eros, o amor e Hímeros, o desejo. Eros não é mais a mesma divindade que estava com Caos e Gaia nos primórdios, nesse momento é aquele que faz oposição ao ódio do sangue derramado sobre a Terra (GIORA-GUIMARÃES, 2014, p.120).

Desta metáfora, Freud deriva a teoria segundo a qual toda atividade que advém da pulsão de vida há, em última instância, a pulsão de morte. Ao instaurar a teoria das pulsões de vida e morte, trabalhou com os mitos de Eros (deus do amor) e Tântatos (deus da morte). Sendo todas as outras pulsões combinações desse dualismo: o Eros, a libido, ligados ao instinto de preservação da espécie humana que logra a existência pelo princípio da reprodução, também manifesta em instintos básicos como a alimentação. A caça é um bom exemplo de como pulsões de vida e morte se combinam para conservação e destruição da vida. “Ou seja, ao lado de Eros, um instinto de morte. Os fenômenos da vida se esclareceriam pela atuação conjunta ou antagônica dos dois” (FREUD, 2011, p. 64).

Em *O mal estar da civilização* (2011), Freud discorrerá sobre como essas pulsões são modeladas em grande escala por agentes externos para manutenção da espécie humana. A cultura seria o grande repressor das pulsões para garantir a manutenção coletiva, enquanto oprime o indivíduo. À posteriori, pensando no funcionamento operacional dos agentes repressores, Marcuse refletirá a respeito de como a sociedade e a história do trabalho atuam sobre o indivíduo. Em *Eros e Civilização* (1999), Marcuse também utilizará as figuras de Eros e Tântatos para pensar o conceito de pulsão, entretanto seu pensamento envereda numa perspectiva mais utópica, segundo a qual a alienação das tensões não significa a morte, e sim o estado de plena gratificação, isto é, o princípio do Nirvana, que eliminaria os conflitos entre

vida e morte. Dessa forma, Eros, reforçado pela libertação de sua supressão, eliminaria a carência e o sofrimento através da conciliação entre o princípio de Realidade e o princípio de Nirvana, e finalmente, Eros alteraria a pulsão de morte (1999, p. 201).

Em *Rayuela*, Horácio Oliveira discorrerá em diversas passagens sobre a transcendência em termos de filosofia metafísica e do pensamento místico oriental, usando como referência deste o Zen, o budismo e o Nirvana. No capítulo cinco, o erotismo é apresentado como uma esfera do desnudamento da alma: para Maga o sexo era como “um despertar e como conhecer o seu verdadeiro nome”. Mas quando Horacio se mostra ligeiramente indiferente, cansado e, possivelmente, indisposto para o sexo, temos uma demonstração de exasperação por parte de Maga. Ao negligenciar Eros, a morte se apresenta sob a égide de Tântatos. Toda essa agressividade permeia as tensões de um Tântatos a se manifestar nas lacunas onde a realização erótica é impossibilitada:

Oliveira sentiu como se Maga esperasse dele a morte, algo nela que não era o seu eu desperto, uma forma obscura reclamando a destruição, a lenta faca que rasga de baixo para cima que rasga as estrelas da noite e devolve o espaço às perguntas e os terrores (p. 154).<sup>41</sup>

Eros age pelo instinto, pelo desejo e pelo corpo, é nele que o racionalismo se cala para dar voz à subjetividade, é onde a cultura dá lugar à natureza da criação. E na linguagem a manifestação de Eros toma forma dialetal. Algo em Maga reclama uma destruição, e sabemos que na obra cortazariana a destruição compõe um campo semântico altamente pertinente. Em “A destruição arriscada”, Davi Arrigucci Jr. discorre sobre o trabalho de trituração das bases tradicionais ao longo de toda a obra do autor, e sobre a *Rayuela* afirma:

O ímpeto destrutivo em que se traduz a busca consciente de si mesma e de seus impasses atinge em cheio o discurso ficcional, nos seus diversos níveis. Chega esporadicamente, até a palavra, conforme se pode ver no glíglico, mas é como estilhaçamento da sintaxe da narrativa que se torna um procedimento fundamental no conjunto da obra (ARRIGUCCI, 1996, p. 803).

## **Glíglico**

O glíglico é um código dos afetos, uma linguagem de Eros, um jogo erótico com o qual Maga e Horacio brincam para edificar o seu universo íntimo. Vejamos no capítulo 68 do

---

<sup>41</sup> “Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte, algo en ella que no era su yo desperto, una oscura forma reclamando una aniquilación, la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas de la noche y devuelve el espacio a las preguntas y a los terrores”.

romance a passagem modelar de expressão desse dialeto, que intuitivamente pode ser compreendido no nível narrativo, cujas ações estão ligadas ao ato sexual:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en selvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de al nóvalo, sintiendo cómo a poco a poco las arnillas se espejunaban se iban apeltronando, reduplicando hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia.[...] Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayustaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios de merpasmo en un sobrehumítica agopausa. Evohé! Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi ueles que los ordopenaban hasta el lómote de las gunfias. (CORTÁZAR, 2007, p. 533)

O primeiro momento do texto em glíglico, é também o início do enlace sexual, os sintagmas em idioma materno, os verbos em espanhol “agolpaba” e “caían”, os adjetivos “selvajes” e “exasperantes”, traçam os contornos do desenho poético. Ora, o que é o desejo se não o sentindo a ser alcançado? O sentido retirado do texto oferece possibilidades múltiplas, que são preenchidas somente pela imaginação do leitor, bem-vinda no espaço convidativo da abertura erótica do texto. O ritmo da sedução (“poco a poco”) evolui, até que consente a total aproximação: “Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios”. O auge do encontro, seu torpor e o seguido descanso, concentram maior intensidade linguística em que o glíglico domina as sentenças.

A violência (carícias casi caninas) liberta o Tânatos após o reinado de Eros. Os influxos de ascendência e descendência agem pela criação e destruição do amor e da linguagem. O glíglico, no entanto, numa linguagem repleta de atravessamento, assim como o ser e os seus desejos, oferece-nos um voo no horizonte (“Volposado”, “marioplumas”) como pássaros litorâneos que habitam o céu sobre o oceano (Belparamar, márulos). Seguem no contínuo ínterim, na suspensão de um instante de integração que já não pertence ao profano, nem tampouco ao sagrado; ainda que a profanação da linguagem seja a sua melhor tradução.

No espaço de um parágrafo, Cortázar implanta cinquenta palavras de criação própria que se articulam à sintaxe do espanhol, entre verbos (amalaba, relamar, apeltronando, reduplicando, tordulaba, entreplumaban, encrestoriaba, extrayustaba, paramovia, ordopenaban) e substantivos (noema, clémiso, hidromurias, ambonios, sustalos, incompetelusas, grimado, nóvalo, arnillas, filulas, cariaconcia, hurgalios, orfelunios, clinón, esterfurosa,

convulcante, mátrica, jadehollante, embocaplúvia, orgumio, esproemios, merpasmo, sobrehumítica, agopausa, volposado, murelio, balparamar, perlinos, márulos, troc, marioplumas, pínice, niolamas, argutendidas, carinias, lómote, gunfias). Alguns verbos em espanhol (agolpaba, cafan, envulsionarse, sintiendo, espejunaban, quedar, caer) auxiliam a estrutura textual fornecendo ritmo a narrativa em glíglico. Enquanto os adjetivos e advérbios (selvajes, exasperantes, suavemente) caracterizam os momentos eróticos, tornando acessível ao leitor os estados de ânimo do casal, alinhando a subjetividade texto-leitor.

O estranho dialeto move-nos em direção a uma cumplicidade com o texto. Intuitivamente, o leitor envolve-se com esta linguagem corpórea que dispensa o racionalismo, num movimento de destruição idiomática e lógica. Em *Rayuela*, o irracional, o inconsciente e a intuição exercem papéis fundamentais no percurso narrativo do romance.

O glíglico como jogo erótico brinca com a organização sintática do espanhol para compor uma linguagem própria dos amantes: Maga e Horacio Oliveira utilizam o dialeto para expressarem-se durante o sexo, ou para se referirem a ações sexuais relacionadas a outrem. Sendo, no entanto, um dialeto utilizado somente pelos amantes, constitui o universo isolado, uma vivência exclusiva e íntima de simbologias eróticas que compõe a dinâmica de Eros. É a parte do jogo dentro da esfera da pulsão de vida, e o jogo é o movimento das pulsões dentro da obra. Dessa perspectiva, a utilização do glíglico aproxima-se ao ideal de busca do Absoluto que é próprio do sexo na égide cortazariana, abandonando o utilitarismo da linguagem corrente para uma experiência literária que valoriza a empatia autor-leitor, a intuição e o gozo estético.

Ao longo da obra de Cortázar é perene a dicotomia racionalismo ocidental versus poesia. Percebe-se que no glíglico o leitor não tem o significado dado, mas este pode ser intuído através das similaridades morfológicas com o espanhol, da estrutura sintática corrente e da disposição rítmica. Assim, nossos próximos passos serão dedicarmo-nos a esta análise estrutural do texto experimental.

Amorós (2007, p. 60) considera que o glíglico é uma linguagem puramente rítmica, nascida da fixação do autor pela música, especialmente pelo jazz, que arremata o seu experimento dialetal com a aceleração e desaceleração fonética das palavras, capaz de ilustrar os movimentos eróticos concernentes ao seu significado. Amorós não descarta um ímpeto ligeiramente pudoroso na motivação do glíglico, na tentativa de escapar de expressões chulas; o seu efeito, porém, é que o leitor é despertado pela própria interpretação de obscenidade, que não é dita, mas é captada.



Em *O Escorpião Encalacrado* (1996), Arrigucci Jr. faz uma análise em que é possível traduzir o glíglico e acessar o teor erótico que o leitor intuitivamente consegue discernir pela sonoridade das palavras em consonância com o idioma hispânico. O valor dessa construção dialética consiste, principalmente, em que mesmo que não haja uma correspondência inteligível direta, os resquícios de uma referenciação linguística são o suficiente para que o leitor compreenda que se trata de um ato sexual. Bem como no sexo propriamente, em que os amantes não perdem completamente a organização da consciência, esta apenas se reduz ao mínimo para que o corpo fale ao invés da mente; no glíglico, esta confusa construção da linguagem, representa a tentativa de mimetizar ao limite a potência do corpo na literatura, rompendo as regras da linguagem ordinária.

Os jogos que em *Rayuela* se apresentam na teia de desdobramentos eróticos entre Horacio Oliveira e Maga, não obedecem a uma razão direta, não obstante, compõem uma proposta coerente e sistematizada de *nonsense*, que em outras narrativas se apresentam não só no erotismo, mas na política, na história, na música e outros.

Dessa perspectiva, podemos construir uma conjuntura em que a poesia, o sexo e Eros são valores conjuntivos e eufóricos, enquanto o intelectualivo, a dialética e Tânatos são valores disjuntivos e disfóricos. O sexo estando na esfera mais próxima do absoluto, por excelência, dispensa palavras, mas é a literatura que Julio Cortázar utiliza como suporte para sua arte, onde não é possível fugir da expressão verbal, e mais acentuadamente do sentido dialético que a prosa possui. O glíglico é, portanto, a tentativa de euforizar a dialética, é um recurso limítrofe entre a razão e a não-razão, onde a palavra busca por Eros em sua própria constituição.

As tensões do desejo, desde o prisma do mito de Eros e Tânatos, e a dinâmica das pulsões de vida e de morte, são o confronto primordial do ser. E como nos jogos de linguagem, nas construções lúdicas e no erotismo é possível o acesso a paratopias, como o universo do glíglico, em que o princípio do prazer se sobrepõe ao princípio da realidade, na construção do experimento literário.

### **3.2 “34”: Conversas com Perez Galdós**

Ao ler o capítulo 34 de *Rayuela*, entramos em contato com um texto criado para o efeito de estranhamento, formal e discursivo. O capítulo 34 possui uma forma que funciona

voltada para transgressão de valores estéticos e literários. O resultado desse experimento é um discurso combativo, que transgride o cânone e debate a postura ética frente ao estabelecimento de uma cultura eurocêntrica. Nesse sentido, nosso trabalho buscou na fortuna crítica de estudos sobre esse capítulo, trazer uma compreensão sobre o aspecto formal desse experimento. Para então demonstrarmos, a partir da nossa elaboração investigativa, como essa estética é originada de um movimento de tensão entre cultura de centro e periférica. Acerca desse tema, devemos considerar o fato de a trajetória de Cortázar como escritor latino-americano, radicado na França, ter sido atravessada pelas implicações políticas ocasionadas por essa formação identitária. Por tratar-se de um escritor que se firmou como artista engajado, é pertinente compreendermos um pouco sobre esse dado.

Embora as fases iniciais do seu trabalho literário estejam fundadas na criação estética, posteriormente o engajamento político ganhou amplo espaço em sua produção a partir do seu envolvimento com as lutas emancipatórias da América-Latina. O seu trabalho como intelectual e ativista contribuiu para que sua obra tomasse outro viés temático, atrelado a política e a história. De tal forma que a partir do ano de 1971, Cortázar tornou-se um verdadeiro exilado, impedido de regressar ao seu país, com textos censurados e livros inteiros recusados (CORTÁZAR, 2001, p.105).

No andamento intermediário desse processo de desalienação, está *Rayuela*, em que Cortázar trata de problemas que somente na etapa ulterior ganhariam centralidade em sua produção. A situação do intelectual latino-americano no cenário europeu é um índice levantado em seu romance, e presente no capítulo 34. O que torna o capítulo 34 o exemplar ideal da incorporação textual do discurso literário de *Rayuela* é o modo crítico, lúdico e jocoso, com que Cortázar desconstrói um clássico da literatura realista hispânica, por motivos estratégicos: a começar, compões um cânone, e o sagrado na arte é objeto de dissecação de Morelli e Horácio. É também realista, e como vimos até aqui, as noções dialéticas de realidade são atacadas com a expansão da consciência em busca de novas compreensões de existência poética, segundo a linhagem que Cortázar acompanha desde Rimbaud. E por fim, consideramos a crítica pós-colonial como fator preponderante do teor combativo do texto. Para demonstrarmos esse trabalho de análise do texto, elucidaremos pontos centrais do aspecto formal do experimento literário localizado no capítulo 34, e passaremos ao foco da construção discursiva. Mas antes, deveremos apresentar o sujeito da crítica de Cortázar, sua obra e o legado de que trata o romance.

Dedicado à literatura e à política, Benito Pérez Galdós (1843-1920) foi um escritor de vasta produção literária que publicou mais de cem títulos, vindo a ser considerado um dos mais importantes nomes do realismo espanhol. A obra de Galdós é classificada em três grandes etapas: novelas de tese, contemporâneas e espiritualistas. As primeiras novelas de tese, como *Dona Perfecta* (1876), apresentam ideias progressistas em combate à intolerância, ao tradicionalismo e a hipocrisias calcadas no fanatismo religioso. Já em novelas contemporâneas de vertente espiritualista, Galdós atravessa o outro lado da representação religiosa. Essa produção está voltada para heróis da caridade, personificações do cristianismo que representam a solidariedade humana, como o sacerdote *Nazarin* (1895), repleto de misticismo e filosofia teológica. As novelas contemporâneas de vertente materialista estão voltadas para os costumes, a corrupção, a decadência moral e desnudam as disputas de classe através de seus personagens. Obras como *Fortunata y Jacinta* (1887), considerada uma de suas melhores obras, ilustra bem a linha temática dessa corrente ao colocar em situação de conflito duas mulheres de classes sociais distintas; sendo Fortunata, a mais bela, ao representar esteticamente os valores e as virtudes das pessoas do povo; e Jacinta, uma caricatura da superficialidade dos valores burgueses (MAINER, 2015).

Outro aspecto proeminente do estilo de Galdós é a tendência às explicações darwinistas, em razão da herança positivista de Descartes associada a Auguste Comte e Claude Bernard. Estas são as bases do discurso realista de Galdós. Portanto os romances de tese do escritor espanhol cabem no modelo de literatura criticada por Morelli ao longo de suas notas: a perspectiva positivista e o trabalho simplista com a linguagem são elementos que não cabem no projeto poético de Julio Cortázar. Veremos como isso está expresso no romance e em obras críticas do autor.

A obra de Perez Galdós apresentada em *Rayuela, Lo prohibido* (1884) não compõe o elenco das obras mais celebradas do autor espanhol. Se passa entre os anos de 1880 e 1884, em Madrid e acompanha os anos derradeiros do reinado de Afonso XII, no cenário familiar da sociedade espanhola após a revolução de 1898. Os personagens centrais e os episódios construídos estão voltados para a crítica da corrupção dos costumes e a mesquinha vida privada dos pequeno-burgueses madrilenos. Narrada em primeira pessoa, a história trata da vida íntima do protagonista José María Bueno de Guzmán e seu envolvimento amoroso com suas primas casadas. A primeira é Eloísa, uma paixão intensa que apresenta um período de latência, mas logo se materializa na entrega de ambos. A enfermidade do marido de Eloísa, que é fonte de uma sombria esperança, de que ao falecer o casal possa viver o amor clandestino livremente.

No entanto, com o passar do tempo Guzmán começa a desencantar-se com Eloísa, a incomodar-se com suas tendências gananciosas e fúteis, e se mantém ao seu lado pelo ciúme de que outro a tenha. Logo que Eloísa enviúva, Guzmán foge da possibilidade de firmar compromisso. É característico de Guzmán está sempre em busca de novos desejos, e por isso Eloísa não alcança o êxito amoroso. Na obra de Galdós, essa impossibilidade de autorrealização é uma consequência moralizante da falta de escrúpulos dos personagens.

Na sequência, Guzmán tenta seduzir Camila, sem correspondência. Firme em sua convicção de fidelidade ao marido Constantino. Camila não se ludibria com os presentes caros e as demais táticas de sedução de Guzmán. Ao contrário de Eloísa, deslumbrada pela ostentação de bens materiais acima de seu poder aquisitivo, Camila vive de modo simples e digno, o que a afasta das artimanhas do inescrupuloso. A vida de Camila e Constantino em tudo contraria os demais familiares burgueses, afeitos ao luxo e constantemente endividados. Essa autenticidade e as espontâneas demonstrações de paixão entre o casal fazem com que o amor platônico de Guzmán cresça gradativamente, sem, no entanto, obter reciprocidade. Está claro que as questões político-econômicas são um aspecto importante do quadro social de *Lo prohibido*. Outro plano discursivo relevante da narrativa, é a resistência e fidelidade de Camila que ressalta os valores matrimoniais instituídos pela tradição judaico-cristã. O fracasso sentimental dos desleais rege uma lição doutrinária.

Ao aproximar *Rayuela* a *Lo Prohibido*, Radolph D. Pope elabora um estudo comparativo entre os romances e sugere aspectos em comum que o estudioso julga obscurecidos pela voz do personagem Horácio Oliveira. Pope cria relevo sobre temas aproximados que se tornam pertinentes para observação dos leitores de Cortázar, interpretando que o desprezo de Cortázar por Galdós é, na verdade, uma superfície de ironia que encobre afinidades profundas:

Há mau entendidos rigorosamente devido ao ter-se levado a sério as duas vozes, a de Horacio Oliveira e a de José María Bueno de Guzmán, esquecendo que estamos em presença dos escritores irônicos e armados de inumeráveis armadilhas (POPE, 1986, p.141)<sup>42</sup>

Pope destaca pontos comuns entre os autores, tais como a “crítica obsesiva del encumbramiento, de la pedantería, de los cementerios lingüísticos” (1986, p. 141). Além das

---

<sup>42</sup> Hay malentendido rigurosamente debido a que se han tomado en serio las dos voces, la de Horacio Oliveira y la de José María Bueno de Guzmán, olvidando que estamos en presencia de dos escritores irónicos y armados de innumerables trampas.

semelhanças entre os personagens Horacio Oliveira e José María, que supostamente fariam parte de um vínculo de contiguidade entre os dois autores. Chega a afirmar que os personagens *loucos* de *Lo Prohibido* poderiam integrar o clube de cronopios cortazarianos, por suas excentricidades disfuncionais.

Investe na comparação entre os triângulos amorosos compostos por Horacio Oliveira, Talita e Traveler, e José María, Camila e Constantino. E esse é, notoriamente, o ponto de intersecção das duas obras mais convincente no estudo do pesquisador estadunidense. De fato, Horacio tenta seduzir Talita que é casada com Traveler, assim como José María o faz com Camila em companhia de Constantino, e ambos vislumbram na vida comum dos casais como a paisagem de um paraíso inalcançável. Pope apresenta ainda outros aspectos que seriam aproximados nos dois romances:

Ambas criticam com dureza uma sociedade de consumo e fetichismo cultural, ambas o fazem utilizando uma linguagem que se furta a retórica literária e em ambas um protagonista busca recobrar o paraíso perdido na cidade grande, através de duas mulheres, uma das quais possui, mas lhe escapa e outro que nunca chega a arrancar dos braços do marido. A presença nas duas novelas da frequente alusão a loucura e a infância se entende como dois possíveis ingressos na vida paradisíaca entrevista e perdida (POPE, 1986, p. 144)<sup>43</sup>

Por certo que Cortázar se utiliza de uma “lenguaje que se burla de la retórica literaria” e o faz utilizando Galdós como exemplar de aspectos que o personagem Horacio considera repulsivos da literatura. Veremos no momento da análise direta do capítulo 34, que a linguagem é o alvo principal dos ataques contra Galdós, e que o texto explicita sua intenção de afastar-se ao máximo da tradição do novelista.

Entretanto, os contornos discursivos são muito díspares para comporem um quadro conjunto. A obra de Galdós está absorta nas lutas de classe representada pelas duas mulheres, Eloísa e Camila, que marcam os planos principais do romance, sendo José María um expoente da crítica marxista contra o fetichismo burguês. Já as personagens femininas de *Rayuela* incorporam problemas mais complexos, com diversos níveis de representação, assim como Horácio Oliveira; e, é claro, atravessam a crítica à vida burguesa, mas desaprovam o pensamento positivista o qual é ponto de partida para o método realista de Galdós. Pope ignora que estas são contradições que não se conciliam.

---

43

Ambas critican con dureza una sociedad de consumo y fetichismo cultural, ambas lo hacen utilizando un lenguaje que se burla de la retórica literaria y en ambas un protagonista busca recobrar el paraíso perdido en la gran ciudad a través de dos mujeres, una de las cuales posee pero se le escapa y otra que nunca llega a arrancar de los brazos de su marido. La presencia en las dos novelas de la frecuente alusión a la locura y los niños se entiende como dos posibles ingresos a la vida paradisíaca entrevista y perdida (POPE, 1986, p. 144)

Uma leitura apressada poderia concluir que desses encontros derivam a causa da construção narrativa de *Rayuela*. Flertando com uma teoria da influência, Pope se apressa em apontar semelhanças como se isso dissipasse o teor de transgressão da obra. Em seu ideário, Cortázar e Galdós tomam cafés em uma Europa tranquila, em que dominadores e colonizados riem de suas brincadeiras e ironias (POPE, p.147). A teoria de Pope tem uma base subjetiva que se enfraquece quando fazemos uma verificação direta do conteúdo combativo do capítulo 34. Lá, nos deparamos com afirmações claras sobre o posicionamento do personagem com relação a Galdós, e ainda se cotejarmos o discurso romanesco no arquivo teórico literário de Cortázar, demonstrar-se-á como a voz do eu-lírico aproxima-se do seu autor.

Vejamos a construção do capítulo em questão: Horácio chega ao apartamento de Maga e encontra livros sobre a mesa de trabalho, no que encontra o romance de Galdós. É curioso que Cortázar tenha escolhido uma obra tão pouco celebrada, como *Lo Prohibido*, frente aos numerosos títulos conhecidos do autor, e ainda não ofereça a chave sem revelar o título da novela transcrita e comentada. No entanto, o texto oferece o nome do protagonista, José María Guzmán, o que encaminha o leitor à sua base.

Como no plano geral do romance, o capítulo 34 também possui alternativas para ser lido, que podem ser apresentadas como três principais: 1) leitura linear, acompanhando linha por linha; 2) ler somente as linhas pares; 3) ler somente as linhas ímpares. Nas linhas ímpares o leitor se deparará com os comentários de Horacio Oliveira. Nas linhas pares, um trecho do romance de Galdós transcrito na íntegra.

O comentário inicial de Horácio Oliveira trata-se de um juízo de valor sobre o romance em questão: “um romance mal escrito”, “uma sopa fria e insossa”. Rechaça as escolhas lexicais (“imenso vocabulário inútil”) e desvaloriza o ritmo narrativo e a diluição “fatigosa” de seus relatos (p. 345). Esses são os níveis superiores da crítica de Horacio; já as camadas mais profundas se voltam para a linguagem e para os princípios ideológicos que ela reforça.

A seguir, surgem questões relacionadas à linguagem que são critérios para a avaliação dessa literatura: “uma língua feita de frases preconcebidas para transmitir ideias *archipodridas*” (p. 341). Como vimos, desde as discussões metafísicas e as ideias que Cortázar concebe sobre a língua e a arte, que para o autor, a linguagem não engendra valores, restritivamente, estéticos. E são, precisamente, as ideias embutidas na significação do estilo romanesco de Galdós que são a fonte da *aversão* de Horacio Oliveira.

O percurso das avaliações acerca de Galdós é perpassado pelas considerações sobre a sua leitora, Maga. Horacio explica que essas leituras são no fundo uma tentativa de superar

limitações através de um acúmulo de cultura eurocêntrica. Horacio prossegue na suposição de que Maga tenta, através de leituras como Galdós, ou os “poemas de Tristan L’Hermite”, ou “uma dissertação de Boris de Schloezer”, atingir uma certa compreensão de mundo a partir da absorção de uma cultura europeia:

[...] convencida de que estava cultivando uma maravilha porque lia um novelista espanhol com foto na contracapa, mas justamente o cara fala com ares de cultura europeia, e você estava convencida de que essas leituras lhe permitiriam compreender o micro e o macrocosmo [...]. Não havia maneiras de fazer-lhe compreender que assim não chegarias nunca a nada (CORTÁZAR, 2007, p. 343-344).<sup>44</sup>

Horacio não cede no trato com Galdós, rindo-se das expressões, das frases estereotipadas, das palavras ultrapassadas, e questiona como Maga poderia perder-se naquelas leituras. Entretanto, quando dar-se conta de que Maga não mais estava ali para sofrer as suas depreciações (p.345), o ânimo e a presunção decrescem. Inicia-se uma autoavaliação e autocrítica, de quem se autopercebe como agente de um excesso de racionalismo, que menospreza o oprimido pelas exigências do saber hegemônico, que é Maga:

Aí me enganava, me deixava cair em um *imbecil orgulho intelectual* que se crer equipado para entender [chorando a muco e baba? Mas é simplesmente asquerosa essa expressão]. Equipado para entender, [sim, da vontade de rir] Maga. Escuta, estou sozinho para ti, para que não conte a ninguém. Maga, *o molde oco sou eu*, você estremeceia, pura e livre como uma lhama, como um rio de mercúrio, como o primeiro canto de um pássaro quando rompe o amanhecer, e é doce dizer com as palavras que te fascinavam porque não acreditavas que existissem fora dos poemas, e tivemos direito de usá-las (CORTÁZAR, 2007, p. 346 – grifos nossos).<sup>45</sup>

Note-se que é feita uma reparação quanto à personagem Maga, mas isso não redime o romancista espanhol e sua pretensão de domínio da vida pelo pensamento realista e naturalista. O caráter cientificista do naturalista espanhol pretende abarcar a realidade com a demonstração de fatos. Esses fatos constituem um direcionamento para uma ordem autorizada

---

<sup>44</sup> Para favorecer a compreensão do leitor, nesta passagem suprimimos as linhas pares do texto, em que se encontram os enxertos do romance “Lo Prohibido” de Galdós, e transcrevemos a tradução somente das linhas ímpares, nas quais se apresenta a voz de Horacio Oliveira, cujo conteúdo analisamos.

“Convencida de que te estabas cultivando una barbaridad porque leías a un novelista español con foto en la contratapa, pero justamente el tipo habla de tufillo de cultura europea, vos estabas convencida de que esas lecturas te permitirían comprender el micro y el macrocosmo [...]. No había manera de hacerte comprender que así ni llegarías nunca a nada”

<sup>45</sup> Ahí me engañaba yo, me dejaba caer en el imbecil orgullo del intelectual que se cree equipado para entender (llorando a moco y baba, pero es sencillamente asqueroso como expresión) para entender, si dan ganas de reírse. Maga, Oí, esto solo para vos, para que no se lo cuentes a nadie. Maga, el molde hueco era yo, vos temblabas pura y libre como una llama, como río de mercurio, como el primer canto de un pájaro cuando rompe el alba, y es dulce decírtelo con las palabras que te fascinaban porque no creías que existieran fuera de los poemas.

que se identifica com o cientificismo. De modo que a crítica que Horacio direciona a Galdós é uma flecha que corre na mesma direção que as lançadas contra o cartesianismo, retificando ao longo de sua obra a superação da dialética positivista. Também podemos pensar da perspectiva de um condicionamento atuante no teor doutrinário da literatura de Galdós. As personagens femininas que encarnam símbolos de moralidade asseveram uma ordem baseada na herança católica judaico-cristã, além de moldarem um comportamento sócio-econômico que – para além do discurso solidário da pobreza cristã, que exclui atos revolucionários para antes resignar-se à caridade – detrata o sistema burguês, mas não o transcende. Esse discurso engloba um apaziguador de ânimos, que apresenta modelos de heróis e heroínas, importantes para o regimento das massas dentro da cultura.

O discurso moralizante é um padrão na obra ficcional de Galdós. Em *Lo Prohibido* há a punição daqueles que fogem da convenção matrimonial e a exaltação daquela que resiste às tentações luxuriantes. O mesmo não encontramos em *Rayuela*. Tanto Horácio quanto Maga escapam dos estereótipos desses protagonistas, e estão envoltos em suas idiossincrasias e situações controversas. Mesmo a inocência de Maga resulta em final trágico, sem compensações. Já em Galdós o bem é para os bons, e a infelicidade para os indecentes:

Cortázar emprende el desmantelamiento de las antinomias tradicionales de la cultura occidental: “En un punto dado nacia el callo, las esclerosis, la definición: o blanco o negro, radical o conservador, homosexual o heterosexual, figurativo o abstracto, San Lorenzo o Boca Juniors, carne o verduras, los negocios o la poesía” (33). Horacio, héroe quijotesco de esta batalla, demanda continuamente el derecho de no escoger entre tales polos opuestos; e insiste en que nada de culpa moral debe atañerle por su falta de escoger (BERNSTEIN, p. 243-243).

A introjeção estrutural da herança judaico-cristã, e o seu teor doutrinário, são traços comuns à colonização hispânica que em *Rayuela* aparece como um valor disfórico; é, portanto, através da linguagem que o autor opera uma negação dessa estrutura, como a base da edificação formal do texto. A seguir, veremos como a composição do capítulo 34 adere à ressignificação da lógica colonialista.

Há verificações de que a transcrição que Cortázar fez de Galdós valorizou o idioma espanhol falado na América Latina, prescindindo do estilo espanhol europeu e das escolhas originais do novelista madrileno. Ressaltamos que apesar da alocação em Paris, Cortázar sempre escreveu na língua de seus compatriotas argentinos. Pope (1986) aponta algumas



variações no texto da transcrição de Cortázar, algumas expressões e artigos que são alterados por equivalentes mais comuns no espanhol falado na Argentina, como por exemplo:

«le estimularon» (1676) pasa a «lo estimularon» (229), «fuese» (1676) se transforma en «fuera» (231), y «cual si» (1676) deviene «como si» (231). En un momento se suprime precisamente el detalle coloquial y humorístico: «los tomaba desde el principio» (1676) queda desangelado en «los tomaba desde el principio» (231) (POPE, 1986, 141-142).

Percebemos que o texto original é, portanto, transcrito de maneira a tornar-se uma versão adaptada à língua de Horacio Oliveira. Os sintagmas alterados sofrem os filtros da oralidade, e da voz do narrador-personagem, com a sua carga de influência sul americana sobre a obra europeia, o que seria um movimento reverso de subversão do sistema de dominação cultural. No universo de *Rayuela*, mesmo o cânone está subordinado ao idioma do autor argentino, o que podemos identificar como uma ação de resistência da linguagem à dominação eurocêntrica.

No ensaio “Capítulo 34 de <<Rayuela>>, toma de posición”, Bernstein (1973) associa o tipo intercalação que ocorre no texto em questão ao estilo de tradução interlinear de textos clássicos, em que o tradutor põe em primeiro plano a obra original, e apresenta a sua tradução como uma versão ou comentário sobre a fonte. Bernstein sugere que a adoção dessa forma já localiza uma relação hierárquica entre Cortázar e Galdós. É, no entanto, o caráter corrosivo do texto argentino que subverte essa ordem, baseada na insubordinação aos clássicos.

Outro fator é ainda mais particular que o fato das linhas ímpares e pares não apresentarem obrigatoriamente ligação estrita de sentido: um leitor desatento poderá atravessar esse trecho do romance sem dar-se conta do jogo proposto, e ter a impressão de uma experiência sem sentido de frase desconexas; no entanto, algumas frases podem sim ter uma ligação de sentido e produzir um efeito poético na prosa, com um encadeamento de ideias que Bernstein observou como sendo uma técnica atribuída ao verso: o *enjabement* (1973, p. 237). O diferencial dessa característica do texto é que o efeito do *enjabement* não está nas mãos do escritor, mas na formatação editorial. A depender da paginação, do tamanho das linhas e da quantidade de palavras comportada em cada página, as frases apresentam uma nova formação e um novo efeito. O teor da conexão entre linhas ímpares e pares é alterado. Nesse ponto a obra encara o trabalho de editoração não somente de uma perspectiva mercadológica, mas de um agrupamento de fatores que colaboram para as boas coincidências, ou em termos surrealistas, poderíamos pensar nos *acasos objetivos*, que dão contornos inusitados ao desenho literário.

Bernstein analisa essa estratégia como um “jogo de azar”, totalmente inserido no espírito lúdico do romance (p. 238). Além do aspecto lúdico, ressaltamos a postura combativa de Cortázar, ao agredir o senso estético com um entrecruzamento de narrativas que burlam as ordens tradicionais, flertando, mais intensamente, com o absurdo. A rebeldia contra a ordem literária revela-se indômita no que Bernstein define como “Um ataque global contra a linearidade da prosa” (p.241), e uma “resolução militante de fazer guerra contra as palavras” (p.247).

Resolução esta que executa as práticas dissertadas em *Teoria do Túnel*. Cortázar destrói as estruturas internas da prosa, e apresenta novas formas de realizar o romance, sem integrar-se a um sistema de valores deteriorados. O seu experimentalismo dá suporte a uma crítica de paradigmas, tais como o positivismo, a doutrinação judaico-cristã, o acúmulo de cultura eurocêntrica. Sua desavença com o romance de Galdós, não é uma investida em direção a um autor, mas aos valores que ele apregoa com a sua obra. Isso se estende a uma desconfiança sobre a linguagem e os ideais que ela carrega, ocasionando o bombardeio no terreno da literatura tradicional, fazendo do experimentalismo literário uma ferramenta contra hegemônica.

Esse entrelaçamento de textos romanescos endossa a tensão entre literatura de centro e periférica. Fazendo da transgressão textual uma ação voltada para a formação de identidade. As passagens que acompanham a crítica a Galdós reiteram a ilusão de Maga em acumular um conhecimento eurocêntrico a partir das novelas e teses que lia. Ao atestar a invalidade dessa postura, Cortázar não dispensa o repertório intelectual atrelado à cultura hegemônica, mas revela o conflito de sua situação como pensador latino-americano que trabalha no sentido de uma resistência.

O conflito se desdobra num movimento antropofágico de reelaboração daquilo que se absorve da cultura europeia, sem resignar-se a ela. A quebra da linearidade do romance, os jogos de linguagem, e a “argentinação” do idioma de Perez Galdós na transcrição para *Rayuela*, são ações dessa resistência refletidas no texto. Através do experimentalismo de Cortázar, o leitor atravessa um campo de batalha entre cultura de centro e periférica, com certa leveza advinda do humor e do jogo. A abstenção de um tom solene não visa ocultar o conflito, nem a seriedade do mesmo, mas valorizar uma abordagem mais autêntica e distinta da criação literária tradicional. Renovando os recursos de narratividade e ainda repensando as bases do realismo espanhol.

### 3.3 Hachismo: militância contra as palavras

Por muitas vezes os jogos de linguagem em *Rayuela* tematizam problemas geralmente associados a uma norma sisuda, e esse comportamento é desmontado na formulação de textos experimentais. A seguir, veremos como a alteração idiomática gera um todo significante que intervém na expressão narrativa, ao alterar o sentido das relações entre os personagens, bem como desestabilizando temas como arte, filosofia e política.

Se as palavras carregam uma carga semântica que pesa sobre os sujeitos, é necessário buscar soluções para lidar com o peso existencial que pende sobre elas. Em, *Rayuela*, Cortázar burla o valor de palavras e comentários sobre arte, política, literatura e ironiza até seu próprio discurso usando o *hachismo*; ou seja, a inserção da letra “h” no início de palavras que, gramaticalmente, não possuem essa letra. O uso desse recurso é normalmente atribuído a palavras importantes do idioma castelhano, visando destruir o lugar de poder e desfazer a situação de submissão à linguagem. As ocorrências como: *hescrebía, hecuménico, hego, hotro, habismo, hadoraban, hapasionado, hanalisar, hestatua, hidiota...* Quebram o estatuto de seriedade que essas passagens teriam se não estivessem ligadas à intervenção do “h”.

Como uma letra que se faz presente pela falta, sua inserção no idioma castelhano já fora motivo de abordagens sobre a problemática dessa imagem acústica desprovida de som. A escolha eletiva desse vocábulo na composição de Julio Cortázar merece uma observação cautelosa, afinal, como advertira Miguel Delibes, no romance *Los santos inocentes* (1981), ao dissertar sobre o “h”: “muito cuidado com esta letra; esta letra é insólita, não tem precedentes, amigos: esta letra é muda!”.

*A priori*, no idioma castelhano moderno a letra “h” é muda, o que a torna um fonema negativo. É, portanto, a negatividade o seu atributo principal. Há, no entanto, casos raros em que o “h” produz uma pronuncia aspirada, em palavras de origem latina, que ocorre também no dialeto catalão. Nesses casos, verifica-se que o “h” exercia um valor de ênfase sobre palavras para acentuar o grau de expressividade e emoção dos falantes. Jacques De Bruyne (1986), afirma que em expressões como *ah et vah*, o uso do “h” ocasionava situações em falantes cuja dicção aspirada soava tão afetada, que o excesso do “h” produzia o efeito do riso.

Nos dois casos observamos o funcionamento do “h” em ligação com a proposta do personagem Horacio Oliveira, em *Rayuela*. O “h” como soma de uma negatividade, com

instrumentalidade para neutralizar o sentido original das palavras transformadas; e como portadora de um potencial para o riso, o que agrega às frases um investimento lúdico.

Ao transformar a grafia de palavras adicionando o “h”, o autor gera uma reversão no sistema de dominação do sentido, esse tênue estado de controle suaviza, através do humor, a ansiedade causada pelo grau de intimidação causado pelo sentido profundo de algumas palavras na narrativa. Desse modo, a crítica da linguagem é estabelecida pela própria enunciação do personagem, que se precipita em desafiar a lógica e os signos ordinários. Como já anunciou uma grande amiga de Julio Cortázar, em seu poema: “Reconhecido o absurdo do mundo, se falará na sua mesma linguagem: a do absurdo” (PIZARNIK, 2003, p. 197).

O teor lúdico do *hachismo* e a descaracterização da linguagem se aproximam da estética surrealista, e Cortázar faz questão de mencionar alguns autores que figuraram no pelotão de frente do movimento de vanguarda, e que estiveram envolvidos com a aplicação de técnicas semelhantes. No capítulo 21, em que inscreve as palavras <<habismo>> e <<hapasionado>>, Horacio reflete sobre a linguagem, e a respeito dela comenta “Crevel desconfia e o compreendo” (CORTÁZAR, 2007, p.233). Sua aproximação com o autor surrealista revela os interesses comuns da adição dos “h”, e o caráter subversivo dessa relação com a escrita. Além de Crevel e Vaché, Cortázar cita Antonin Artaud, mestre do teatro do absurdo.

O surrealismo no teatro do absurdo de Artaud, bem como o existencialismo de Sartre e Camus, voltaram-se para preocupações semelhantes; as distinções concernem, basicamente, à elucidação da forma lógica: o existencialismo explica lucidamente a “irracionalidade da condição humana, enquanto o teatro do absurdo procura expressar a sua noção de falta de sentido da condição humana [...] por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN apud ARRIGUCCI, 1995, p. 100).

O uso do *hachismo* em *Rayuela* é uma ruptura da ordem que não a desloca para fora do efeito de real da narrativa, na verdade a distorção das palavras revela ângulos inusitados que atraem a atenção do leitor para uma significação diversa das palavras, portanto, sem escapar do que seria o mundo comum, o autor expande as possibilidades de criação através dos jogos de linguagem, e nisso a sua troca com a estética surrealista se aproxima do que Mariátegui chamou de suprarrealismo. O surreal é, na verdade, a ordem do dia, uma possibilidade da realidade que se abre tornando-a maior, construindo não uma fuga, mas uma supra-realidade que atravessa a literatura. Em "Balanço do supra-realismo", Mariátegui utiliza a nomenclatura supra-realismo

para designar o movimento artístico encabeçado por André Breton, por compreender o termo como sendo a designação mais apropriada para a ideologia presente nos manifestos surrealistas, seu significado e conteúdo histórico (SCHWARTZ, 1995. pp. 401-403).

No cerne desta compreensão, podemos suscitar os índices nos quais o texto cortaziano dialoga com o surrealismo, além, claro, do *hachismo*, evidenciando a aproximação com o surrealismo, originado pelos manifestos de André Breton. Rebouças afirma, em *Surrealismo* (1986, p. 50), que Breton e seus companheiros de atividade artística, se valiam dos jogos como técnicas de liberação da “atividade metafórica”, numa abertura para um sistema lúdico que possui leis e organização internas próprias e bem definidas. Em *Les surréalistes* (1973), Philippe Audoin discorre sobre a importância dos jogos no percurso de construção imagética surrealista e experimentação coletiva do maravilhoso (p. 35).

Para apreciação de alguns dos recursos surrealistas que conversam intensamente com *Rayuela*, elencamos alguns experimentos do romance e aproximamos com jogos do grupo de Breton. Convém citar a presença do acaso objetivo, conceito nominado por André Breton para designar uma postura receptiva às sincronicidades, favorecendo acontecimentos inesperados. O glíglico se aproxima do jogo surrealista *um no outro*, inventado por André Breton, em que, basicamente, qualquer coisa pode ser expressa por qualquer coisa, objetivando romper a linearidade semântica e sintática da poesia. Ainda a passagem “Diálogo típico entre dois espanhóis” (CORTÁZAR, 1968, p. 209) em que há o desenrolar entre dois personagens que conversam, mas não se escutam, verifica-se a semelhança com outro jogo surrealista, o *jogo de perguntas e respostas*, no qual o personagem (1) faz a pergunta e o personagem (2) responde, sem escutarem-se mutuamente. O próprio *hachismo* e a adição do h em palavras diversas é uma técnica já utilizada pelo surrealista Jacques Vaché (Amorós in Cortázar, 2007, p.61). Esses jogos resultam num estilo próprio do surrealismo (Rebouças, 1986, p.51), que se apresentam no romance de modo natural, o que apenas acentua o efeito do absurdo.

A técnica do *hachismo* está espalhada por diversos pontos do romance. Como no capítulo 84, em que a alteração do verbo faz parte de uma reflexão sobre o alcance da percepção humana e sua frustração a respeito do tema. Horacio pensa a extensão da percepção como uma imagem tipicamente surrealista: uma figura de pseudópodos semelhante aos de uma ameba, sendo alguns mais longos e outros mais curtos, alguns alcançando mais elementos em uma direção, e outros em outras. E pensa os grandes pensadores, como Goethe, como portadores de “pseudópodos estendidos ao máximo em todas as direções” (2007, p.570). A revelação de que

seus amigos são limitados, e não o podem conhecer em sua totalidade, pois cada um tem “pseudópodos” em alcances e direções diferentes; e que suas próprias possibilidades de pensamento são limitadas, o consterna. Mas essa consternação é substituída por autoironia pelo uso da *hache*:

e mais além desse limite você não pode chegar quando pensa ter apreendido plenamente qualquer coisa, a coisa é mesmo que o *iceberg*, tem um pedacinho por fora e se mostra, e o resto é enorme e está mais além do seu limite e assim foi como se afundou o *Titanic*. Heste Holiveira, sempre com seus hexemplos” (CORTÁZAR, 2007, p. 570).<sup>46</sup>

A auto ironia trata dos problemas ontológicos de Horacio Oliveira, bem como das disjunções afetivas marcadas pela aproximação do personagem ao casal Traveler, e da noiva que abandonara em Buenos Aires, Gekrepten, no capítulo 78. Ao retornar a Argentina, encontra a mulher que surpreendentemente o aguardava, tal uma Penélope que anseia por Ulisses, sem jamais ter se casado, enquanto o esperava voltar das águas. Por certo que comparar Horácio ao herói grego é um tanto exagerado, e para atenuar o título solene e a culpa por não corresponder às expectativas da noiva, lança mão do “h”: “Hodioso Hodiesseu” (p. 556).

Nesse capítulo, ao inclinar-se para o casal Traveler, Horacio o faz numa ação de projetar-se imaginativamente na história daquele casal, pensando como seria se aquela fosse sua vida. Há, nesse ponto, uma semelhança ao romance de Galdós, *Lo prohibido*, e bem como no enredo do escritor espanhol, esse terceiro também intenta seduzir a companheira de seu amigo, entretanto, sem sucesso. A projeção na órbita do casal conterrâneo acompanha o conflito ético que é colocar-se entre os dois, e o “h” atesta tanto um julgamento moral sobre sua própria conduta, quanto demarca os espaços do relacionamento íntimo, desclassificando a seriedade de ambos: “oh idiota contraditório, te rompeste literalmente para entrar na intimidade dos Traveler, ser os Traveler, hinstalar-se nos Traveler” (p. 557).

Já no capítulo 19, o “h” é retomado como demolidor de torres de marfim ao analisar obras de arte, e evidenciar o esnobismo da crítica ao declarar diante de uma pintura: “O importante deste hexemplo é que o hângulo é terrivelmente hagudo... algo hinclasificavelmente hassombroso” (p. 215). Outra passagem icônica é o capítulo 36, em que Horacio narra o seu romance com a *clochard* Emannuéle. Nele, os desvarios e a embriaguez que resultaram em sua

---

<sup>46</sup> Y más allá de ese límite no podés llegar cuando creés que has apreendido plenamente cualquier cosa, la cosa lo mismo que un *iceberg* tiene un pedacito por fuera y te lo muestra, y el resto enorme está más allá de tu límite y así es como se hudió el *Titanic*. Heste Holiveira siempre con sus hexemplos.

deportação para a Argentina, também são contemplados por *haches* estratégicas: “A hebridade, hastuta cúmplice do grande Hengano” (p.361).

Mas nenhum outro capítulo apresenta tantas ocorrências de *hachismos* quanto o capítulo 90. Nele Cortázar concentrou um grande número de intervenções através de um tumultuado discurso interior na voz de Horacio Oliveira. As variações temáticas que comportam a contingência do experimentalismo seguem o roteiro de uma “ruminação” do personagem, suas reminiscências e reflexões. Partindo da primeira palavra adulterada do texto que corresponde ao “grande Hassunto” (p.581), entramos no centro dos problemas existenciais mais proeminentes do personagem: a dinâmica dos afetos que o mantém ligado à Maga e Rocamodour; constituição ontológica e seus pensamentos sobre metafísica; autocrítica acerca da sua falta de engajamento político, e desconfiança sobre a militância de outrem.

Está posto no capítulo 90 uma situação de instabilidade interior, e por isso o discurso que dele emana é igualmente tumultuado. A difícil situação doméstica situada na relação com Maga e Rocamodour é rotulada como uma “hencruzilhada” (p. 90). Ao grafar a encruzilhada com “h”, Horacio tenta distender a tensão da angústia de estar inserido naquilo que considera uma vida “demasiado burguesa” ligada à normatividade familiar. No entanto, pesa um senso de responsabilidade ao cogitar o abandono da criança doente e a mulher sem recursos, como fica pontuado no capítulo (20). Que ao final é a atitude que vem a tomar. Curiosamente, o enredo do romance coincide com a história familiar do autor. O pai de Julio Cortázar abandonara o lar quando ele era uma criança enferma, deixando sua mãe sem nenhum apoio financeiro (Goloboff, 2014, p.17-18). O mesmo fizera o personagem Horacio, e as consequências dessa ação são o ponto trágico do romance, e desenvolvem as sequências de ações narrativas que culminam na possível morte dos três personagens. Se há possibilidade de que a escrita seja um campo de reelaboração da vida, Horacio Oliveira tenta através da inserção dos “h” em suas anotações curar-se de suas feridas:

Oliveira agarrava uma folha e escrevia as grandes palavras pelas quais resvalavam suas rumações. Escrevia por exemplo “o grande Hassunto” ou “a Hencruzilhada”. Era suficiente para rir[...]. “A hunidade”, escrevia Holiveira. “o Hego e o Hotro” Usava o “h” como outros usam a penicilina. Depois voltava mais devagar ao assunto e se sentia melhor (CORTÁZAR, 2007, p. 581)<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> “Oliveira agarraba una hoja de papel y escribía las grandes palabras por las que iba resbalando su rumia. Escribia, por ejemplo: “el gran hasunto”, o “la hencrucijada”. Era suficiente para ponerse a reír y cebar otro mate con más ganas. “La unidade”, hescrebía Holiveira. “El Hego y el Hotro”. Usaba las haches como otros la penicilina. Despues volvia más despacio al assunto, se sentí mejor”

O desencontro entre a sua liberdade e o seu dever altruísta encaminha a discussão interior para o seu compromisso ético com o outro, ou melhor, para com o “Houtro”, como é destacado no texto (p.581). “‘A hunidade’ hescrevía Holiveira ‘o hego e o houtro’” (p. 581), são atributos em conflito de uma consciência desassossegada, cindida por um dever e um querer divergentes. Nessa passagem do romance o compromisso com a alteridade não se restringe ao campo dos afetos mais imediatos, mas se prolonga ao convite para um compromisso social, sem se apartar de um campo semântico metafísico como indicia a referência à Unidade.

Essa junção é representada pela menção à parábola do cocheiro, no capítulo 90. A história hindu, presente no *Bhagavad gita*, trata do deus Krishna e a sua intenção de persuadir Arjuna a combater na guerra, sacrificando seus entes queridos, em nome de uma causa maior que era a vitória do seu reino. Ao ilustrar com essa parábola a sua condição, Horácio apresenta as duas esferas de sua vida, particular e social, como envoltos no dilema entre a independência e a resignação a um estatuto maior que o seu próprio desejo.

Em *Rayuela*, quem assume o papel do cocheiro Krishna é o seu amigo Ronald, ao tentar convencer Horacio a participar da luta engajada pela libertação da Argélia. Nos anos de 1954 e 1962 a Guerra da Independência Argelina atraiu parte da juventude francesa simpatizante da causa da FLN (Front de Libération Nationale). Os abusos da colonização francesa, seu autoritarismo, e o assassinato de milhares de mulçumanos, incitaram o engajamento de uma juventude profundamente impactada pelo pós-guerra. O convite do personagem Ronald para que Horacio participe do engajamento político na causa da libertação da Argélia, desencadeia o movimento de autojustificação da sua posição negativa, que é antes o ruminar de uma inquietação sobre sua própria atuação no mundo, que a dispensa para uma postura indiferente. E é esse descompasso com o mundo que motiva a inserção de *haches* em diversas palavras, pontuando o discurso ideológico inscrito no texto.

Horacio revela o seu incômodo com o que seria um estado de apassivamento que o sujeito resignado às causas políticas tende a se submeter, seja em nome de um partido, um regime ou uma ideologia: “uma abnegação que se justificava quase sempre como uma atitude de raiz religiosa”, “Hecumênica”. Seriam estas atividades voltadas à “purga” de uma “má consciência”, ou seja, no fundo, ações de disposições puramente egoístas. “Não tinha nada que objetar à ação em si, mas desconfiava das condutas pessoais”. Isto seria o que Horacio chama de “falsa ação”, uma postura que visa o engrandecimento do indivíduo sob o pretexto do



comprometimento comum: “a falsa ação era quase sempre a mais espetacular, a que desencadeava respeito e prestígio e as Hestatutas Hequestres” (p. 582).

Contudo, “era mais fácil dizer não a Ronald que a si mesmo”, o que tornava a inoperância um estado de perturbação, dividido pelo pensamento de que:

Fazia mal por não lutar pela independência argelina, ou contra o antissemitismo, ou contra o racismo. Fazia bem em negar-se ao fácil estupefato da ação coletiva e ficar outra vez sozinho frente ao mate amargo, pensando no grande assunto, dando voltas como um novelo em que não se vê a ponta, ou que tem quatro ou cinco pontas (p. 582).<sup>48</sup>

A questão central é o atravessamento de um desejo em colaborar politicamente fora dos enredos institucionais ou partidários. Mas no cenário apresentado, todo aquele que não agisse dentro dos papéis estabelecidos, estava relegado à posição de plateia no espetáculo da história. “<<O ruim>> dizia Oliveira <<é que pretendo ser um expectador hativo, é aí que a coisa começa>>” (p. 583).

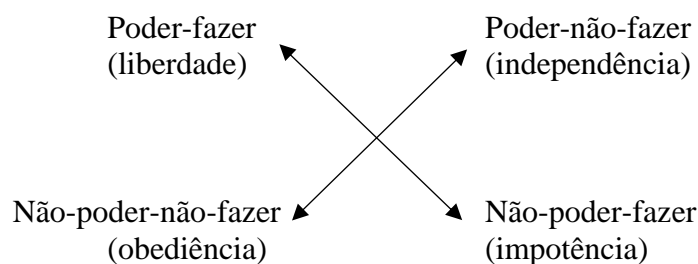
Nessa passagem, o fazer enunciativo de Ronald pretende persuadir Horacio a *querer fazer* parte dos movimentos políticos e aceitar o seu contrato enunciativo. O programa de manipulação de Ronald constrói a ideia de que Horacio *não pode não fazer* parte das ações partidárias que o convoca a contribuir. Já a afirmação de um *poder não fazer* advindo da voz de Horacio, é a defesa de uma *independência* da sua ação mas, sobretudo, de seu pensamento. Contudo, é preciso ressaltar que Horacio não está fechado à possível participação nas lutas libertárias anteriormente citadas, ele apenas não se adequa aos modelos de militância que encontrara até então. Portanto o “hespectador hativo”, designação que marca um posicionamento de *não dever não ser* engajado, coloca essa ação no campo da *independência* e da *possibilidade*.

Na figura 4 podemos visualizar o quadrado semiótico de Greimas e Courtés (1979), que traduz as relações discursivas que atravessam o posicionamento ético do personagem no romance.

---

<sup>48</sup> Hacia mal en no luchar por la independencia argelina, o contra el antisemitismo o el racismo. Hacia bien en negarse al fácil estupefaciente de la acción colectiva y quedarse otra vez solo frente al mate amargo pensando en el gran asunto, dándole vueltas como un ovillo donde no se ve la punta o donde hay cuatro o cinco puntas.

Figura 4 – Quadrado semiótico



Fonte: GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.338

A obra do autor argentino é feita de um transcurso acidentado em busca da voz literária que equilibra a sua independência e o seu compromisso social. Uma tensão que reivindica na linguagem soluções para a elaboração desse conflito, cujas respostas só poderiam estar fora da ordem padrão. O *hachismo* participa dessa busca da linguagem, em um momento de transição na literatura cortazariana do qual faz parte o romance *Rayuela*. A inserção dos “h” subversivos no romance concatena instrumentos de desestabilização no campo do significante que marcam uma construção ideológica. O humor como arma de resistência atira contra as bases estéticas. Sua inadequação como sujeito transborda na sua inadequação com a língua.

O seu diálogo com a herança surrealista tende a um questionamento de ordem ontológica, trazendo para o campo dos jogos de linguagem a exposição de uma existência desconcertada, que necessita de uma expressão que a acompanhe. Essa humanização da literatura, da arte e da linguagem, compõe o quadro de reivindicações literárias do personagem Morelli e do próprio Cortázar, em que a expressão literária fala de uma condição humana crível, aberta às suas idiossincrasias. Criando uma linguagem motivada pelo humor e que encontra caminhos na inserção do lúdico, tornando essa a base temática do seu experimentalismo.

Mesmo ao estreitar a sua relação com a política e com a literatura engajada, Cortázar manteve-se filiado às suas preferências artísticas e a um temperamento aberto ao lúdico. Isso se reflete na feitura do capítulo 90, em que o *hachismo* distende um discurso de alta seriedade, para quebrar a rigidez e a normatividade institucional ligada a situação narrativa. Em outros momentos, a arte e a metafísica também são alvos dessa quebra de status, conduzindo o leitor a uma releitura desses temas e à revisão dos valores culturais no ocidente, de uma perspectiva mais humanizada.

## CONCLUSÃO

Não podemos afirmar que Cortázar tenha encontrado um ponto resolutivo, ou que sua obra tenha conseguido harmonizar definitivamente suas inquietações na dimensão ética à sua criação artística. Nosso trabalho apresentou como esse processo é baseado sobretudo na busca (mais que no alcance) de se chegar a uma expressão renovada da literatura, colocando o fazer literário em correspondência com uma existência real.

*Rayuela* revê amplamente as possibilidades de expressão na literatura e do estar no mundo, fora dos padrões institucionais. Nisso consiste a nossa motivação para a feitura deste trabalho, que encarou o texto como uma expedição rumo ao estranhamento e às profundezas do sentido. Vendo na experiência estética uma passagem para uma dimensão ética, repleta de reflexões filosóficas e políticas, intrincadas no texto literário. A utilização de um saber metafísico do romance universaliza sua obra, e a torna distinta pela aderência desse conhecimento no plano formal. Explorar essas construções conduziu-nos a pensar a importância da intervenção poética na literatura, associando-a a uma construção ontológica. Visamos contribuir para as discussões sobre literatura e filosofia, acerca da obra de Julio Cortázar, investigando o seu experimentalismo como o símbolo de uma postura transgressora, profundamente ligada às questões éticas.

As dificuldades de uma investigação dessa natureza passam por problemas próprios de um discurso localizado na chamada pós-modernidade, ou seja, um discurso que se caracteriza por múltiplas rupturas e por correntes de pensamento distintas. A leitura da obra crítica e das vozes autorizadas é certamente uma fonte valiosa, mas, principalmente, uma abertura para o texto e para a sua capacidade de falar-nos a sua linguagem própria, conduzindo-nos a um trabalho satisfatório na distinção das correntes a serem seguidas para uma maior clareza sobre os temas literatura, jogos de linguagem, experimentalismo e metafísica; demonstrando como esses temas se correspondem através da construção estética.

Nossa pesquisa encontrou um rico arcabouço de discussões acerca das implicações éticas relacionadas a cada experimento literário de Julio Cortázar, no romance *Rayuela*. Ao dividirmos inicialmente a organização do pensamento do personagem Horacio Oliveira em três categorias: ética, o riso e a língua, lançamos luz a esses aspectos que se entrecruzam em cada experimento. Criando uma ordem de coatuação da arte e da filosofia, da sensibilidade e do pensamento.

Vimos que na busca metafísica de Horacio Oliveira foi possível resgatarmos termos como o Absoluto e a Unidade para visualizarmos o contingenciamento de sua atuação como sujeito. A dicotomia entre servidão e libertação – sobretudo no que diz respeito ao aprisionamento de valores e o esvaziamento do seu conatus – é o conflito fundamental da história. E o diálogo que estabelecemos com Bento de Espinosa visou esclarecer como a dimensão ética é construída afetivamente na busca por emancipação do espírito humano, no plano filosófico do romance.

O lúdico como força libertária da criação, viabiliza uma série de jogos de linguagem e que são a natureza mais plena do romance, que brinca com a transcendência e a imanência, o sublime e o vulgo, o *allá* e o *acá*: para instituir uma realidade poética remontando à origem da poesia, cuja dimensão lúdica outrora a colocara no centro da nobreza social. Uma realidade poética é, por certo, para Cortázar, uma realidade mais lúdica, que reivindica para si o poder de brincar com arte e revitalizar o cotidiano. O *homo ludens* significa a sua existência através dos jogos de linguagens, do seu poder metafórico e imaginativo.

A elaboração desse potencial criativo é suportada pelo instrumento verbal. Na linguagem a intervenção lúdica, motivada pelos imperativos éticos, encontra o vértice dessa tríplice confluência. O discurso metaliterário do personagem Morelli elucidada como essas questões estão pautadas no próprio romance, um texto ficcional que explica como constrói a si mesmo, qual um organismo vivo que tenta se autorregenerar do desgaste impingido pela cultura.

Encontramos nos experimentos literários uma dimensão ética que atravessa a narrativa, através do trabalho com a linguagem tendo em vista que ao recriar o idioma o autor também revê os valores que estão impregnados na matéria da expressão. Investigamos no experimentalismo e na ruptura romanesca a dimensão ética que atribui relevância à estética, como suporte de um discurso sobre a vida e a arte.

Foram três os experimentos analisados em nosso trabalho. O primeiro deles foi o glíglico, cuja análise tratou do atrelamento de um dialeto criado por Cortázar à tradição de debates sobre o inconsciente e as pulsões, por compreendermos o glíglico como uma linguagem do desejo e do inteligível, que é expressa por um dialeto de simbologias e metáforas. Demonstramos que o comentário, presente na *Ética*, de Espinosa, no princípio da modernidade, antevê a base de uma teoria do inconsciente e como essa herança da filosofia metafísica, liga-se à Freud.

No campo da elaboração simbólica do desejo, vimos como os arquétipos mitológicos estão expressos em *Rayuela*, a partir do mito de Eros e Tântatos, um mito que funda a teoria freudiana das pulsões; e do mito do Minotauro, em que a força imanente das pulsões de vida e de morte estão inscritas poeticamente no capítulo 68. Esmiuçamos a construção sintagmática do dialeto e discernimos a base do idioma espanhol das palavras inventadas do autor, e verificamos que o experimento resulta numa experiência sensível com a linguagem, que ao abdicar do controle do intelecto intensifica uma leitura poética, do gozo estético e de crítica ao positivismo.

Já a nossa análise do capítulo 34 permeia o universo do escritor Perez Galdós, para compreendermos o seu lugar no cânone e os fatores que motivam o desmonte de sua autoridade literária na paródia feita por Julio Cortázar. O experimento lúdico que envolve o clássico romancista do realismo espanhol ataca uma cultura hegemônica, bem como um acúmulo de cultura eurocêntrica que afeta a autenticidade da experiência artística, no contexto da literatura latino-americana.

O experimento de Cortázar corrói as bases do texto espanhol ao convertê-lo ao “argentinês” em seu romance, ao posicionar-se como resistência contra-hegemônica do texto e está calcado nessa crítica de valores éticos e literários. A quebra da linearidade e o atravessamento dos planos discursivos são ainda demonstrações das dinâmicas pós-coloniais de produção literária do escritor, ao explicitar o movimento de adesão e antropofagia do escritor argentino com relação a literatura espanhola.

O capítulo 34 é resultado de uma reelaboração antropofágica de uma herança literária, que é revista e reinvidica um lugar para a sua autenticidade. Com humor e acidez, Cortázar transgredir o romance tradicional, e os valores concernentes a ele, ainda que em alguns pontos específicos possa alinhar-se com o discurso de Galdós – como a crítica ao estilo de vida burguesa – Cortázar se contrapõe fortemente à linguagem, ao tema, e ao doutrinamento judaico-cristão presente no romance *Lo Prohibido*.

O experimento derradeiro de que trata o nosso trabalho, também envolve o lúdico e o humor à transgressão idiomática. Critica o intelectualismo e o academicismo, e visa a desestabilização do status intelectual, para privilegiar a criação poética e utilizar a linguagem em favor de uma distensão da psique. No *hachismo* o envolvimento do autor com as vertentes surrealistas origina índices levantados por nós ao longo do nosso estudo, focados nos jogos de linguagem e no experimento do *hachismo* relacionado, sobretudo à obra de Crevel.

A intervenção idiomática da inclusão da letra “h” no início de palavras revelou-se uma ferramenta estética cujo intuito é afetar o leitor através da metaliteratura do personagem Horácio Oliveira. A modificação da linguagem como mudança de consciência, e a desconstrução da rigidez gramatical como alternativa à solidificação de significados mais densos, trazem leveza para a narrativa e revisam o estabelecimento de conceitos ligados à arte, à filosofia e à literatura.

A análise desses experimentos contribui para a reflexão de como a aplicação de valores ideológicos e éticos pode manifestar-se no plano estético a partir de experimentos literários. Ao abrangermos as categorias criadas por Horácio Oliveira, pretendemos demonstrar que essa é uma obra que discute abertamente uma conduta libertária para a vida e para a literatura. O discurso propõe uma renovação, em termos filosóficos, da ação como artistas e como sujeitos da existência, sem dissociar esses papéis de atuação, antes propondo a unificação, a Unidade, que se dá na própria feitura do romance, em seu “signo identificante”.

## REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **O Dada e o Surrealismo**. Tradução de Lelia Coelho Frota. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- ALAZRAKI, Jaime. “Rayuela: Estructura” in CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**; tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: EDUSP/ Verbo, 1976.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “A destruição arriscada” in CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião enalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**; seleção e notas de Cláudio Willer. 2. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. (Coleção Rebeldes e Malditos)
- AUDOIN, Philippe. **Lés Surréalistes**. Paris: Le Seuil, 1973.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985.
- BARRANECHEA, Ana María. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana**. Coord. por Cedomil Goic, Vol. 3. Buenos Aires: Época contemporánea, 1988, págs. 410-413.
- \_\_\_\_\_. “Génesis y circunstancia” in CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. – 2ª. Ed. – Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- BARTHES, Roland. “Da ciência à literatura” e “Efeito de real”. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATISTA, Maria Luiza. “Cortázar: entre a literatura e a antropologia”. **Estação Literária**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, v. 14, jul./dez., 2014.
- BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortázar**. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- BERNSTEIN, J. S. “Capítulo 34 de *Rayuela*. Toma de posición”. **Papeles de son armadas**. Madri: v. 204, p. 233-248, mar.1973.

- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas: 1923-1972**. 2.ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**; tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. (Movimentos da Arte Moderna)
- BRETON, André. **Manifestes du Surréalisme**. Paris: Gallimard, 1985.
- BRETON, André. **Manifesto surrealista**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia & modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 220-261.
- \_\_\_\_\_. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BROCH, Hermann. **Os sonâmbulos. Huguenau ou a objetividade**. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2011.
- BRUNEL, P. **Qu'est-ce que La littérature comparée?** Paris: Armand Colin, 1983.
- BRUYNE, Jacques de. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. coord. por A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, Vol. 1, 1986, págs. 459-469.
- CAILLÉ, Alain. "O princípio de razão, o utilitarismo e o antiutilitarismo". **Sociedade e Estado**. vol.16 no.1-2 Brasília June/Dec. 2001.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **A nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa** – São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **Espinosa: uma filosofia da liberdade** – São Paulo: Moderna, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. **As armas secretas**; tradução e posfácio de Eric Nepomuceno. — 3ª. ed. — Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Aulas de Literatura**; tradução Fabiana Camargo. – 1ª Edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 19.
- \_\_\_\_\_. **Bestiario**. — 11ª. ed. — Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Bestiário**; tradução de Remy Gorga, filho.— São Paulo: Círculo do Livro,s/d.
- \_\_\_\_\_. **Cartas 1955-1964**. Org. Aurora Bernárdez e Carles Álvarez Garriga – Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Cartas a los Jonquières**. Org. Aurora Bernárdez e Carles Álvarez Garriga – Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- \_\_\_\_\_. **La casilla de los Morelli**. Org. Julio Ortega. – Barcelona: Tusquets Editores, 1981. (Cuadernos Marginales 30)
- \_\_\_\_\_. **Los Reyes**. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 1970.



- . **Obra Crítica/1**. Edición de Saúl Yurkievich. — Madrid: Alfaguara, 1994. 17
- . **Obra Crítica/1**. Organização de Saúl Yurkievich, tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. — Rio de Janeiro, 1998.
- . **Obra Crítica/2**. Organização de Saúl Yurkievich, tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. — Rio de Janeiro, 1999.
- . **O jogo de amarelinha**. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- . **Rayuela**. Edición de Andrés Amorós. 19ª. ed. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2007.
- . **Rayuela**. Edición Crítica de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. Ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- . **Valise de cronópio**; tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- COSTA, J. Silveira da. **Max Scheler - O Personalismo Ético**. São Paulo: Moderna, 1996.
- DESCARTES, René. **Discurso do método; Meditações; Objeções e respostas; As paixões da alma; Cartas**. – São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores)
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa e os signos**. Tradução de Abília Ferreira. Porto: RÉ-S-Editora, S/D.
- DELIBES, Miguel. **Los santos inocentes**. Barcelona, *Ed. Planeta*, 1981.
- DUPLESSIS, Yves. **O Surrealismo**; tradução de Pierre Santos. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.
- ESCOBAR, María del Prado. Análisis de lo prohibido. El asunto, los personajes y el tratamiento del tiempo. **IV Congreso Internacional de estudios galdosianos**. Las Palmas: Vol. 1, p. 119-138, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na Civilização**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.
- . “O poeta e o fantasiar”, in: DUARTE, Rodrigo. **O Belo Autônomo - textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- GADEA, Omar Prego. **La fascinación de las palabras**. Buenos Aires: Alfaguara, 1984.
- GARCÍA CANCLINI, N. **Cortázar: una antropología poética**. Buenos Aires: Nova, 1968

- GIORA, Regina Célia Faria Amaro. “O mito de Thanatos na sociedade contemporânea”. **Trama Interdisciplinar**. São Paulo, v. 5, n. 3, p. 119-132, dez. 2014.
- GOLOBOFF, Mario. **Cortázar: notas para uma biografia**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora DSOP, 2014.
- GONZÁLEZ, Cristina. “Bestiario: labirinto y rayuela”. **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madrid: n° 364 (oct-dic), 1980.
- HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito**. São Paulo: Ed. Abril, 1974.
- HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura**; tradução de João Paulo Monteiro. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidades**. tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. — 5ª. ed. — Petrópolis: Vozes, 1991.
- LE MOS, Saulo. “Quando a literatura é real : Barthes x Compagnon”. **Revista Escrita**. Rio de Janeiro: Número 14, 2012.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Tradução de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- MORELLO-FROSCH, Martha. “La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar”, **El cuento hispanoamericano ante la crítica**. Org.: Enrique Pupo-Walker. Madrid: Editorial Castalla, 1973.
- MARIÁTEGUI, J. C. “Balanço do supra-realismo”. Tradução de Ana Maria Martinez Corrêa e Manuel L. Belloto. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: EdUSP/Iluminuras, 1995. p. 401-403.
- MENENDEZ, Eduardo. “Aproximaciones al estudio de un juego: la rayuela”. **Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología**. Org. de Santiago Alberto Bilbao. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología, 1963.
- MOREAU, Pierre-François. **Spinoza**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- MOURÃO, Rhéa Silva. **Da influência do surrealismo na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Palas SA., 1981.
- NADLER, Steven. **Espinosa: vida e obra**. Mem Martins: Publicações EuropaAmérica, 2003.
- PARMÊNIDES. “Proclo, comentario ao Timeu”. **Os Pré-Socráticos**. Tradução de José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Abril, 1989 (Coleção Os Pensadores).

- OLASO, Mercedes Allendesalazar. **Spinoza: Filosofía, pasiones y política**. Madrid: Alianza Universidad Editorial, 1988
- OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **Reviravolta Linguístico-pragmática na filosofia contemporânea**. — São Paulo: Edições Loyola, 1996. (Coleção Filosofia) 18
- ORLOFF, Carolina. **The representation of the political in selected writings of Julio Cortázar**. Rochester: Tamesis, 2013.
- OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cutrix, 1968.
- OSORIO, Olga. Entender, no inteligir. Sobre Rayuela, de Julio Cortázar **Espéculo**. *Revista de estudios literarios*. – n° 21 – Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/rayuela.html> Acessado em: 23/04/2018.
- PAZ, Octavio. **Convergências. Ensaio sobre arte e literatura**. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- . **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva. (Coleção Debates)
- PIZARNIK, Alejandra. **Prosa Completa**. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- POLIMENI, Carlos. **Cortázar**. 2. ed. Buenos Aires: Era Naciente, 2008.
- POPE, Randolph P.. Cgoarltdaozsar: el Galdos intercalado en *Rayuela*. **Anales galdosianos**, St Louis, Año n° 21, p. 141-146, 1986.
- RAMA, Ángel. “El Boom em Perspectiva”. **La crítica de la cultura en America Latina**. Biblioteca Ayacucho, 1982.
- REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. **Surrealismo**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- RIBEIRO, Betina. “Ave, Palavra: um bestiário contemporâneo”. **Literatura interseções transversões** – Org. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos e Leoné Astride Barzotto – Dourados: Ed. UFGD, 2013
- RIMBAUD, Arthur. **Poésies. Une saison em enfer. Illuminations**. Paris: Gallimard. 1965.
- ROSENFELD, Denis L. **Descartes e as peripécias da razão**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- SCHELER, Max. **Visão filosófica do mundo**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.
- SILVA, Samuel da. **Tratado da imortalidade da alma (seguido de três escritos de Uriel da Costa)**. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

SPINOZA, Benedictus de. **Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado Político; Correspondências / Baruch de Espinosa**; Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí; Traduções de Marilena de Souza Chauí [et al.] . 3. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SOPENA. **Diccionario Practico Español, Ghio**. Editorial Sopena: Madrid, 2010

SUBIRATS, Eduardo. **A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre memória e globalização**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Estudio Nobel, 2001.

YOVANOVICH, Gordana. **Play and the Picaresque**. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

YURKIEVICH, Saúl. “Eros Ludens (juego, amor, humor, según Rayuela)” in CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

ZEA, Leopoldo. **Filosofía de la historia Americana** – México: F.C.E., 1978. Disponível em: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/35064388/FILOSOFIA\\_DE\\_LA\\_HISTORIA\\_AMERICANA\\_Leopoldo\\_Zea.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1531953744&Signature=ccq%2BTGMMoYFaWnt9L36GCRwoJPU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DFILOSOFIA\\_DE\\_LA\\_HISTORIA\\_AMERICANA\\_Leopo.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/35064388/FILOSOFIA_DE_LA_HISTORIA_AMERICANA_Leopoldo_Zea.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1531953744&Signature=ccq%2BTGMMoYFaWnt9L36GCRwoJPU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DFILOSOFIA_DE_LA_HISTORIA_AMERICANA_Leopo.pdf) Acessado em 15/02/2018.

## ANEXO 1

### TABLERO DE DIRECCIÓN

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado *a elegir* una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73-1-2-116-3-84-4-71-6-81-74-6-7-8-93-68-9-104-10-65-11-136-12-106-13-115-14-114-117-15-120-16-137-17-97-18-153-19-90-20-126-21-79-22-62-23-124-128-24-134-25-141-60-26-109-27-28-130-151-152-143-100-76-101-144-92-103-108-64-155-123-145-122-112-154-85-150-95-146-29-107-113-30-57-70-147-31-32-132-61-33-67-83-142-34-87-105-96-94-91-82-99-35-121-36-37-98-38-39-86-78-40-59-41-148-42-75-43-125-44-102-45-80-46-47-110-48-111-49-118-50-119-51-69-52-89-53-66-149-54-129-139-133-140-138-127-56-135-63-88-72-77-131-58-131-

Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la enumeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.

(CORTÁZAR, 2007, p. 111)