

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARINA VALESQUINO AFFONSO DOS SANTOS

PENSAR A POESIA PERMUTANTE:
JULIO CORTÁZAR COM ARNALDO ANTUNES

UBERLÂNDIA
2024

MARINA VALESQUINO AFFONSO DOS SANTOS

**PENSAR A POESIA PERMUTANTE:
JULIO CORTÁZAR COM ARNALDO ANTUNES**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Cursos de Mestrado e Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador (a): Professor Dr. Leonardo Francisco Soares

**UBERLÂNDIA
2024**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S2373p Santos, Marina Valesquino Affonso dos, 1965-
2024 Pensar a poesia permutante [recurso eletrônico]: Julio Cortázar com
Arnaldo Antunes / Marina Valesquino Affonso dos Santos. - 2024.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.5009>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco, 1974-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

André Carlos Francisco
Bibliotecário Documentalista - CRB-6/3408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Tese de Doutorado				
Data:	06 de fevereiro de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11913TLT019				
Nome do Discente:	Marina Valesquino Affonso dos Santos				
Título do Trabalho:	Pensar a poesia permutante: Julio Cortázar com Arnaldo Antunes				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Guerra, cinema e romance: a Primeira Guerra Mundial em Narrativas literárias e fílmicas				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos Professores Doutores: Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Pedro Henrique Trindade Kalil Auad da Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG; Fernanda Valim Côrtes Miguel da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri / UFVJM; Georgia Cristina Amitrano da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Paulo Fonseca Andrade da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/02/2024, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Henrique Trindade Kalil Auad, Usuário Externo**, em 06/02/2024, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georgia Cristina Amitrano, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/02/2024, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/02/2024, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Valesquino Affonso dos Santos, Usuário Externo**, em 06/02/2024, às 17:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Valim Côrtes Miguel, Usuário Externo**, em 08/02/2024, às 14:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5164728** e o código CRC **F6F19130**.

*Gratia sui,
por amor de si mesma.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

Em especial, ao meu orientador, Professor Dr. Leonardo Francisco Soares, por sua generosidade, gentileza, e, principalmente, por seu senso crítico, que durante o mestrado, e também no doutorado, sempre contribuiu com muita leveza e apuro técnico para meu crescimento intelectual. Muito obrigada!

À Professora Dra. Georgia Cristina Amitrano e ao Professor Dr. Paulo Fonseca Andrade, primeiros leitores desta tese, por seus preciosos comentários e sugestões na qualificação.

Ao Instituto de Letras e Linguísticas, através do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pelo compromisso, atenção e responsabilidade com as formalidades técnicas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Aos membros da Banca Examinadora.

À minha família pelo respeito, incentivo, apoio e paciência durante o período de pesquisa, reflexão e escrita da tese.

Ao que permanece.

É verdade que escrever às vezes me acalma, deve ser por isso que existe tanta correspondência de condenados à morte, quem sabe... Eu até me divirto imaginando por escrito umas coisas que de repente, só de pensar, dão um nó na garganta, sem falar no canal lacrimal; nas palavras eu me vejo como se fosse outra pessoa, consigo pensar em qualquer coisa, desde que a escreva imediatamente [...].

Julio Cortázar, *Liliana chorando*

RESUMO

Pensar a poesia permutante consiste em trabalhar com a ideia do jogo presente em duas unidades básicas: uma, no romance *O jogo da amarelinha* de Julio Cortázar e, em outra, no livro de poemas *2 ou + corpos no mesmo espaço* de Arnaldo Antunes. O propósito é analisar as permutações possíveis para verificar as pontes lógicas, sintáticas, rítmicas entre o romance de Julio Cortázar e a poesia de Arnaldo Antunes, fato que sugere perscrutar a materialidade linguística em sua varredura pelos limites fronteiriços das Artes, uma vez que em ambos é notável este trânsito. A intenção é respeitar uma ordem que vislumbre uma reflexão teórica-filosófica-literária sobre pontos de contato que potencializam a concepção de jogo como ingrediente sedutor para a liberdade, seriedade e regência do mapeamento performático do espaço de atuação – a cidade literária. Indicar a precisão de um sistema permutante que conecte a performance da poesia à performance da prosa significa apontar a importância de blocos temáticos de estudos sobre operações técnicas-artísticas que se inspiraram no intercâmbio entre História, Filosofia, Literatura e Artes ao incluir a palavra como ferramenta/conteúdo do objeto artístico, e como tonalidade fundamental para um campo experimental. Dessa forma, tem-se os seguintes questionamentos: primeiro, a performance compreendida como atuação e abertura para uma nova realidade de leitura (em que o observador é parte importante do processo) pode, realmente, ser considerada fator determinante para a participação ativa do leitor? Segue o segundo questionamento que complementa o primeiro: a ordem fragmentária, própria de algumas propostas das Artes Visuais, que põe em relevo colagens, justaposições e sobreposições, possibilita o desenvolvimento da escrita de um texto original e coopera para a afirmação de que a literatura pode ser coextensiva com outras artes? As duas questões anteriores remetem à centralidade de toda essa trajetória: pensar a poesia como um sistema permutante que viabiliza *entreligar* a relação entre poesia e prosa permitirá ao leitor reconhecer como o poema pensa as coisas, e como essas coisas podem se tornar o espelho de certa realidade? A pontualidade teórica parte dos instrumentos de trabalho dos escritores: publicações vistas como elementos indispensáveis para o estudo da obra e da visão literária; segue se comunicando com os estudos sobre a correspondência das Artes, elaborados por Étienne Souriau; a literatura percebida nos limites de um campo experimental, como máquina performática, por Gonzalo Aguilar e Mario Cámara; as noções de jogo de Johan Huizinga e de Martin Heidegger oferecem modelos para o saber com propriedade de dignidade antropológica e fenomenológica; Gilles Deleuze/Félix Guattari, Maurice Merleau-Ponty, Vilém Flusser, Werner Heisenberg tecem a base para a relação entre Literatura, Poesia, Física e Filosofia. Teorias que entrecruzam desempenho/estrutura/invenção/atenção filosófica, histórica e literária segundo o mesmo nível de seriedade, brincadeira e comprometimento dedicado na ambientação cartográfica para o jogo, no qual a relação entre processo e resultado se guiará pela ordem inusitada sugerida por Julio Cortázar: “jugar poesia es jugar a pleno”.

Palavras-chave: Julio Cortázar; Arnaldo Antunes; poesia; performance; jogo.

ABSTRACT

Thinking about permutant poetry consists of working with the idea of the game present in two basic units: one, in the novel *O jogo da amarelinha* by Julio Cortázar and, in the other, in the book of poems *2 ou + corpos no mesmo espaço* by Arnaldo Antunes. The purpose is to analyze the possible permutations to verify the logical, syntactic and rhythmic bridges between Julio Cortázar's novel and Arnaldo Antunes' poetry, a fact that suggests scrutinizing linguistic materiality in its sweep across the border limits of the Arts, since this transit is notable in both. The intention is to respect an order that envisions a theoretical-philosophical-literary reflection on points of contact that enhance the conception of play as a seductive ingredient for freedom, seriousness and the governance of the performative mapping of the acting space – the literary city. Indicating the precision of an exchange system that connects the performance of poetry to the performance of prose means pointing out the importance of thematic blocks of studies on technical-artistic operations that were inspired by the exchange between History, Philosophy, Physics, Literature and Arts by including the word as a tool/content of the artistic object, and as a fundamental tone for an experimental field. Thus, the following questions arise: first, performance understood as acting and opening up to a new reality of reading (in which the observer is an important part of the process) can actually be considered a determining factor for the active participation of the reader? Here is the second question that complements the first: the fragmentary order, characteristic of some proposals in the Visual Arts, which highlights collages, juxtapositions and overlaps, enables the development of writing an original text and contributes to the affirmation that literature can be coextensive with other arts? The two previous questions refer to the centrality of this entire trajectory: thinking of poetry as an exchange system that makes it possible *to link* the relation between poetry and prose will allow the reader to recognize how the poem thinks about things, and how these things can become the mirror of a certain reality? Theoretical punctuality comes from the writers' working instruments: publications seen as indispensable elements for the study of the work and literary vision; continues to communicate with studies on the correspondence of Arts, elaborated by Étienne Souriau; Literature perceived within the limits of an experimental field, as a performance machine, by Gonzalo Aguilar and Mario Cámara; Johan Huizinga and Martin Heidegger's notions of play offer models for Knowledge with anthropological and phenomenological dignity; Gilles Deleuze/Félix Guattari, Maurice Merleau-Ponty, Vilém Flusser, Werner Heisenberg weave the basis for the relation between Literature, Poetry, Physics and Philosophy. Theories that intertwine philosophical, historical and literary performance/structure/invention/attention according to the same level of seriousness, playfulness and commitment dedicated to the cartographic setting for the game, in which the relationship between process and result will be guided by the unusual order suggested by Julio Cortázar: “jugar poesia es jugar a pleno”.

Keywords: Julio Cortázar; Arnaldo Antunes; poetry, performance; game.

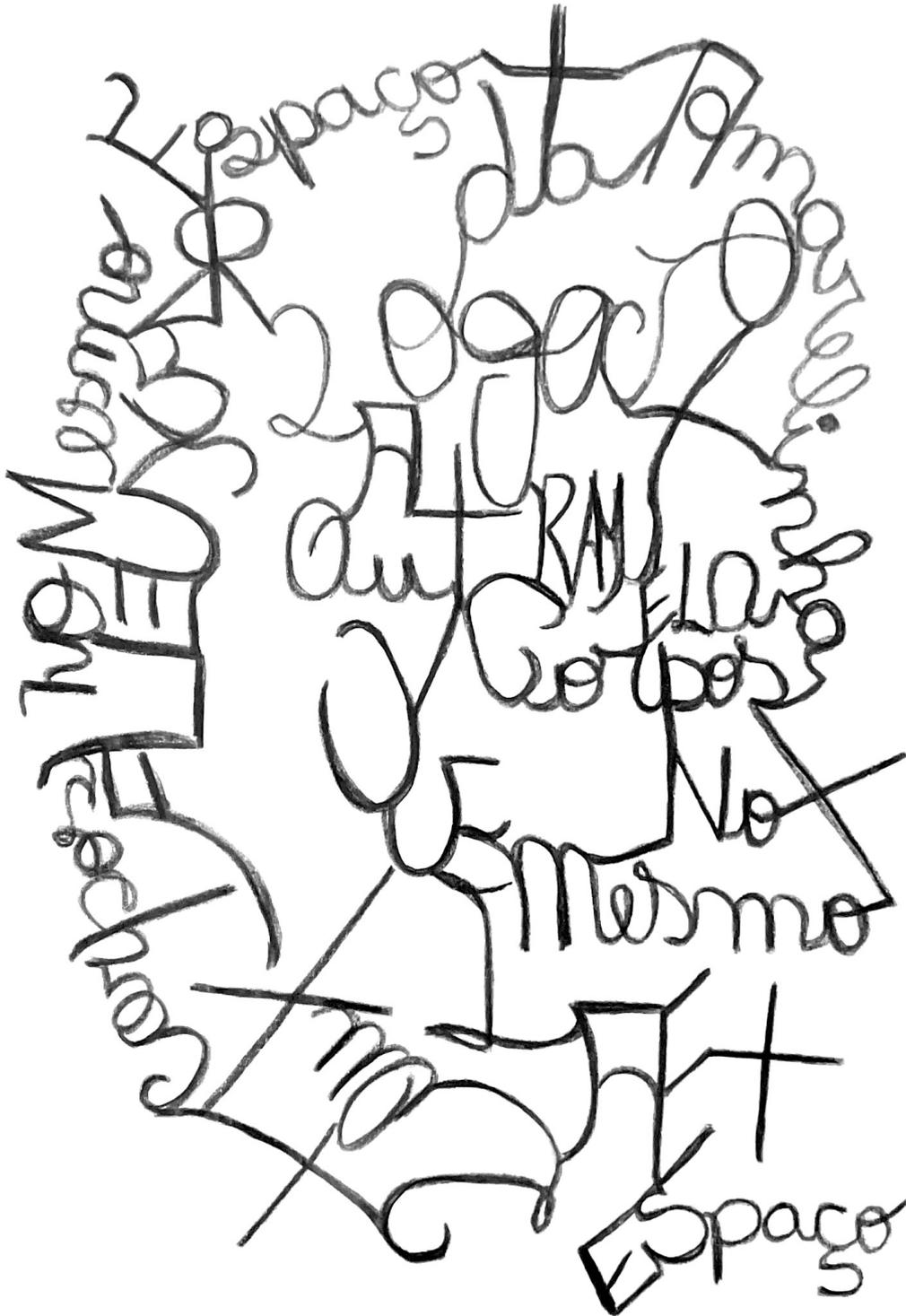
LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	O jogo: Julio Cortázar com Arnaldo Antunes – Marina Valesquino	10
Figura 2	“espelho” – Arnaldo Antunes	19
Figura 3	“dúvida” e “exclamação” – Arnaldo Antunes	23
Figura 4	Losango – Marina Valesquino	28
Figura 5	Poesia Permutante: “Fuera de todo tiempo” – poema de Julio Cortázar e pintura de Hugo Demarco	33
Figura 6	Jogo da amarelinha – desenho realizado por Julio Cortázar	35
Figura 7	Reprodução fac-similar extraída do <i>Cuaderno de Bitácora</i> de Julio Cortázar	37
Figura 8	QR Code – acesso ao vídeo “Margaret Atwood responde à pergunta Braskem” – <i>YouTube</i>	71
Figura 9	“Pensamento” – QR Code de acesso ao vídeo do poema-canção de Arnaldo Antunes: <i>Instagram</i>	75
Figura 10	“apenas” – Arnaldo Antunes	76
Figura 11	Mural – Grafite: poema “Apenas Pensa” de Arnaldo Antunes	78
Figura 12	QR Code – acesso ao vídeo: mural do poema “Apenas Pensa” de Arnaldo Antunes – <i>YouTube</i>	79
Figura 13	QR Code – acesso ao vídeo: mural do poema “Apenas Pensa” de Arnaldo Antunes – <i>Instagram</i>	79
Figura 14	“Show para ninguém” – performance de Renan Marcondes	91
Figura 15	“o amor” e “os sapatos” – Arnaldo Antunes	92
Figura 16	“2 ou + corpos no mesmo espaço” – Arnaldo Antunes	113
Figura 17	Desenho gráfico – anamorfose – Marina Valesquino	114
Figura 18	<i>Boite-en-Valise</i> – Marcel Duchamp	142
Figura 19	QR Code – acesso ao vídeo: “Disco em movimento” – Marcel Duchamp: página do MASP – <i>Instagram</i>	147
Figura 20	“Disco em movimento” – Marcel Duchamp (Trechos)	147
Figura 21	Fotografia de Julio Cortázar cinetizada por Pol Bury	149
Figura 22	“azul” – Arnaldo Antunes	156
Figura 23	“idade” – Arnaldo Antunes	161
Figura 24	“Tabuleiro de direção” – <i>O jogo da Amarelinha</i> de Julio Cortázar	174
Figura 25	“volve” – Arnaldo Antunes	179
Figura 26	“Dentro Brasil” – foto de exposição: Arnaldo Antunes	180
Figura 27	“volve” – [fragmentos] – Arnaldo Antunes	183
Figura 28	“ilha” – Arnaldo Antunes	203
Figura 29	“Digital Collage – 02”: Tec Fase	206
Figura 30	QR Code – acesso ao vídeo “Digital Collage – 02”: <i>Instagram</i>	207
Figura 31	Esboço para a intervenção em <i>Dominó Canibal</i> – Francis Alÿs	212
Figura 32	“átomo divisível” – Arnaldo Antunes	236
Figura 33	QR Code – acesso ao áudio: “átomo divisível” – Arnaldo Antunes	237
Figura 34	“Espiral” – desenho-escrita de Julio Cortázar	243
Figura 35	Espiral: Julio Cortázar com Arnaldo Antunes – Marina Valesquino	244
Figura 36	Muro cinza e rosa – Marina Valesquino	245
Figura 37	QR Code – acesso ao vídeo <i>Rayuela</i> – Gotan Project	252

SUMÁRIO

TERRA	10
1.	42
1.1	49
1.2	57
1.3	60
1.4	71
1.5	83
1.6	97
2.	117
2.1	125
2.2	129
2.3	135
2.4	151
2.5	169
3.	182
3.1	188
3.2	218
3.3	228
CÉU	241
REFERÊNCIAS	253

Figura 1: O jogo: Julio Cortázar com Arnaldo Antunes



Fonte: desenho realizado por Marina Valesquino

TERRA

*Sempre serei criança para muitas coisas, mas dessas crianças que trazem em si o adulto desde o princípio, de maneira que quando o monstrinho vira realmente adulto acontece que este por sua vez traz em si a criança, e **nel mezzo del camin** se dá uma coexistência poucas vezes pacífica de ao menos duas aberturas para o mundo.*

Julio Cortázar, *A volta ao dia em 80 mundos*

A epígrafe que anuncia o plano geral desta tese, retirada do primeiro parágrafo do ensaio “Do sentimento de não estar totalmente” escrito por Julio Cortázar (2014c, t. I), descreve uma forma de sentir, apreender e apreciar a realidade a partir de ao menos duas aberturas para o mundo que se insinuam para a ideia do jogo. O jogo, uma operação com regras preestabelecidas que alimentam a vontade por vencer obstáculos, contribui para lembrar que é um ato, de certa forma, desprezado pelo adulto, e considerado pela criança uma ação séria, da ordem da gravidade – com respeito às leis – e da fidelidade à busca.

A fidelidade da busca em um jogo requer ausência de acomodação, rebeldia, investigação incessante que se concretiza em vias de uma invenção. O crítico Davi Arrigucci Jr. afirma que, do ponto de vista da obra de Julio Cortázar, a invenção significa “também aceitar o risco do jogo imaginário, jogar para descobrir, para atingir o “outro”, o que está para além de nós, e com o que, no entanto, nos pressentimos vinculados, embora a razão nos afirme a efetividade da separação.”. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 30). A dimensão da linguagem da invenção aliada ao mistério da realidade se explicita com maior rigor no romance *O jogo da amarelinha*¹ de Julio Cortázar.

Por outro lado, a ordem da gravidade respeitada pela criança durante o jogo não se ocupa de mero divertimento, mas preocupa-se com uma grande profundidade, um

¹ A “aparição de *Rayuela* em 1963 chocou o panorama cultural de seu tempo e foi uma verdadeira revolução da narrativa em língua castelhana: pela primeira vez um escritor levava até as últimas consequências a vontade de transgredir a ordem tradicional de uma história e a linguagem para contá-la. É, talvez, o livro onde Cortázar está inteiro, com toda sua complexidade poética, com a sua imaginação e o seu humor.”. (RAYUELA, 1984a) (Tradução livre). Disponível em: <<http://lelibros.org/>>. Acesso em 11 out. 2018.

grande sentido que rejeita qualquer intervenção a ponto de considerar uma ofensa o toque impositivo de uma interferência que diz respeito à realidade. Julio Cortázar diz que para as crianças “não há nada mais rigoroso que um jogo; as crianças respeitam as leis de empinar pipas ou do jogo das cadeiras com um afinco que não dedicam às da gramática”, numa alusão de que a seriedade do jogar determina uma atitude que pertence à totalidade do universo infantil. (CORTÁZAR, 2014e, t. I, p. 270).

A contínua busca e os mistérios da realidade organizam dimensões do desafio proposto logo nas primeiras palavras/frase/pergunta do romance *O jogo da amarelinha*. A pergunta “Encontraria a Maga?” (CORTÁZAR, 2014h, p. 11)² aponta para a categoria de uma procura, para a confecção de um itinerário que experimenta os mapas; detalhes como o cenário, o tabuleiro de direção de leitura, a lógica de espaço, o jogo do acaso; os esboços topográficos definem regras e confrontam territórios que remetem à feitura de uma colcha de retalhos manipulada por fragmentos da realidade. Este fato é elucidado por Julio Cortázar em suas aulas de literatura em Berkeley, como no trecho que transcrevo abaixo:

Quando estava escrevendo *O jogo da amarelinha* – ao mesmo tempo que o escrevia, e levou vários anos – continuava a ler livros e jornais e continuamente encontrava frases, referências e inclusive anúncios jornalísticos que despertavam em mim um eco com referência ao que estava escrevendo: havia coisas que tinham certa conexão e então as cortava ou as copiava e as ia acumulando. Quando terminei de escrever o romance propriamente dito, tinha uma pilha de elementos acessórios: citações literárias, fragmentos de poemas, anúncios jornalísticos, notícias policiais; havia de tudo. No momento de armar o livro, ou seja, de sentar-me à máquina para passá-lo a limpo depois de havê-lo revisado, eu me disse: “Que faço agora? [...]”. (CORTÁZAR, 2015, p. 222).

“Que faço agora?” é uma pergunta que cola na consciência do autor/leitor como um intento de costurar os fios que envolvem realidade e ficção: os vestígios das casualidades experimentadas, como os fragmentos de prosas, poemas, pinturas, fotografias, cartas, textos críticos e jornalísticos, que inspiraram a imaginação e funcionaram como uma espécie de “respiração de esponja em que continuamente

² As edições do livro *Rayuela* consultadas foram: a) em português: - Editora Civilização brasileira (Brasil, ano 2014h); - Editora Companhia das Letras (Brasil, ano 2019f); - Editora Cavalo de Ferro (Portugal, ano 2018) – E-book; b) em espanhol: - Editora Alfaguara, ano 1984a – E-book; - Editora Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U. – Real Academia Española: a) ano 2019c; b) E-book, ano 2019e.

entram e saem peixes de lembranças, alianças fulminantes de tempos e matérias que a seriedade, uma senhora ouvida em excesso, consideraria inconciliáveis”, contaminaram a esfera de sua intuição, revelando-se em mundos possíveis. (CORTÁZAR, 2014a, t. I, p.9).

Esta respiração de esponja que se irrompe formando alianças fulminantes de tempos e matérias contribui para o método de trabalho de Julio Cortázar. O que traz ao âmbito da reflexão questões importantes para a História da Arte: o uso da colagem e justaposições no Cubismo, a narrativa onírica do Surrealismo, a busca por extrapolar métodos, experimentar materiais inusitados e lançar mão de procedimentos diferenciados pelo Dadaísmo. São detalhes que estão entrelaçados aos procedimentos práticos e teóricos de artistas desde os fins do século XIX e que entram na circulação da escrita de Julio Cortázar e tem implicações no conjunto de sua obra.

Essa forma porosa de perceber o entorno, de assimilar todas as nuances da realidade que chega aos sentidos, de contaminá-las com um tratamento poético que persegue novas esferas para a realidade, outras aberturas para o mundo, assemelha-se à conduta de pesquisa e método de trabalho de Arnaldo Antunes. Da mesma forma que Julio Cortázar vê unidades na totalidade, Arnaldo Antunes também joga o tempo todo com essa respiração de esponja, trazendo para sua poesia e performances da poesia toda a materialidade que lhe chega à alma, por desejar “vários lados do tempo, das formas e das fronteiras”, por desejar revelar uma “poesia simultaneamente infantil, no sentido forte e livre da palavra, e plena de fibra”, por querer a complexidade da ideia do jogo: para abrir as portas para ir brincar, no tempo presente, no “agora”. (JAFFE, 2010, p. 8-10). Sobre a dinâmica entre a ação e a potência do sentimento do agora na obra de Arnaldo Antunes, Noemi Jaffe escreve:

O tempo mesmo é o único em que essa diferença entre as coisas e seus nomes ainda se mantém numa distância mínima, é sempre aquele conhecido “presente”, ou, mais precisamente, o “agora”. O mesmo agora do tao, do Koan, da brincadeira, do fazer que coincide consigo mesmo enquanto acontece. [...] Misto de ancestralidade mágica e tecnologia de ponta, o agora é o tempo do enquanto, do durante, da passagem, do ingarrável e da verdade. Uma verdade absolutazinha, efêmera em sua integridade e íntegra em sua fugacidade. Assim: cadê? passou. (JAFFE, 2010, p. 9-10).

A efemeridade, a fugacidade, o jogo em vias de reconhecimento da realidade, a capacidade mimética do autor, o desejo da passagem, a necessidade da busca, são frestas possíveis e perceptíveis como atos de performances, tanto no romance *O jogo da amarelinha* de Julio Cortázar quanto no livro de poemas *2 ou + corpos no mesmo espaço*³ de Arnaldo Antunes. Dessa forma, pensar os pontos de contato entre o romance de Julio Cortázar e a poesia de Arnaldo Antunes é buscar o sentido maior no oriente de uma poética da performance.

De posse da amplitude do significado de performance⁴, optou-se pela proposta/noção de performance da artista Marina Abramović (2015) para conduzir a pesquisa, pelas seguintes proposições que são defendidas pela performer: a prioridade da ação, o confronto com a força de vontade, a disposição por correr riscos e se responsabilizar por ganhos inesperados ou provocados, a complexidade do jogo, a reflexão sobre si e a composição de ações com sentido vital para o espectador – graus de intencionalidade, que condizem com a prosa de Julio Cortázar e a poesia de Arnaldo Antunes. Portanto, pergunta-se: primeiro, a performance, compreendida como atuação e abertura para uma nova realidade – o viver a realidade do outro, de um outro que é ele mesmo em completa rebeldia com as verdades prontas: seu duplo – pode ser considerada fator determinante para a participação ativa do leitor? Segue o segundo questionamento que complementa o primeiro: se os fragmentos, colagens/justaposições/sobreposições desenham uma cartografia, cuja rota pode ser definida pelo leitor; se a trajetória do tabuleiro de direção é uma escolha, e abordar uma escala do mapa é o mesmo que adentrar no universo do espaço literário de *O jogo da*

³ O livro *2 ou mais corpos no mesmo espaço* (1997), de Arnaldo Antunes, acompanha “um CD com sonorização de alguns poemas em vários canais de vozes simultâneas, gravado especialmente por Arnaldo, produzido por Alê Siqueira.”. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=5>. Acesso em: 16 nov. 2018.

⁴ “Devido à sua postura radical, a performance tornou-se um catalisador da história da arte do século XX; cada vez que determinada escola – quer se trate do cubismo, do minimalismo ou da arte conceitual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à performance para demolir categorias e apontar novas direções. Além do mais, no âmbito da história da vanguarda – refiro-me aqui aos artistas que, sucessivamente, lideraram o processo de ruptura com as tradições –, a performance situou-se, ao longo do século XX, no primeiro plano dessas atividades: uma vanguarda da vanguarda. Muito embora a maior parte do que atualmente se escreve sobre a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a centrar-se nos objetos de arte produzidos em cada um dos respectivos períodos, foi sobretudo na performance que esses movimentos encontraram sua origem, utilizando-a para dar resposta a questões controversas. [...]”. (GOLDBERG, 2007, p. 8).

amarelinha e de 2 ou + corpos no mesmo espaço; então, é possível afirmar que uma literatura – em prosa e/ou em verso – é coextensiva com outras artes? Neste sentido, as duas questões anteriores remetem à centralidade de toda esta trajetória: defende-se que é possível constatar que quando o leitor aceita participar da consistência do jogo, de suas múltiplas entradas, o deslocamento da realidade em prol da performance atinge seu estado poético: e, por conseguinte, pensar a poesia permutante⁵ como um sistema que viabiliza perscrutar a relação entre Arnaldo Antunes e Julio Cortázar permitirá ao leitor reconhecer como o poema pensa as coisas e como essas coisas podem se tornar o espelho de certa realidade.

A fonte de inspiração para esta pesquisa chegou sob forma de observação e provocação de uma pessoa muito querida, a professora Dra. Georgia Cristina Amitrano, durante a defesa da minha dissertação de mestrado, intitulada *O corpo, o pensamento e a palavra na poesia de Arnaldo Antunes*, defendida e aprovada em 28 de fevereiro de 2018, sob a orientação do professor Dr. Leonardo Francisco Soares⁶. Desde o instante em que ouvi o seguinte comentário: “o movimento das performances da poesia de Arnaldo Antunes lembra a escrita de Julio Cortázar em *O jogo da Amarelinha*”, me dediquei a coletar dados para que esta escrita se tornasse o espelho de minha realidade; logo, com documentos como teses, dissertações, artigos, livros de coletâneas de entrevistas com Julio Cortázar e de crítica literária, bem como contos e romances do autor, foi possível organizar e traçar a trajetória dessa ideia. Até então não tinha me aproximado da escrita de Julio Cortázar, e me surpreendi com tamanha semelhança com relação à linguagem de invenção, que desafia e incita a participação do leitor, sinalizada tanto pelo escritor argentino quanto pelo poeta, compositor, músico, performer, Arnaldo Antunes: esse reconhecimento despertou o interesse por tentar aprimorar a ideia sugerida como problema a ser aprofundado, por entender ser de extrema importância para os estudos literários um estudo que pense um modelo de leitor que, juntamente

⁵ A expressão “poesia permutante” foi pinçada do próprio pensamento de Julio Cortázar: afirmação que poderá ser constada um pouco mais adiante, ainda na Terra (Introdução) (ver figura 5).

⁶ A professora Dra. Georgia Cristina Amitrano esteve presente nas bancas de qualificação e de defesa do meu mestrado, além de ter sido membro da banca de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Filosofia, intitulado *A mente Incorporada e a Função Criativa: uma Análise Filosófica*, concluído em 2014.

com o autor, aceite desafiar a realidade e a tradição e, sobretudo, que aceite ser desafiado.

Porém, não se trata aqui de organizar apenas um ritmo de comparação, mas também de encontrar uma ordem que vislumbre uma reflexão teórica-filosófica-literária sobre pontos de contato que expõem e potencializam a concepção de jogo como ingrediente sedutor para a liberdade, seriedade e regência do mapeamento performático do espaço literário e do espaço de atuação, no sentido que se objetive um contexto de troca, um espaço permutante. Logo, o que se pretende é enfatizar como a configuração verbal e o ato criador – que se expande em múltiplas leituras, e se compromete com a coragem e a busca de uma indefinição de fronteiras –, conseguem extrair dos feixes da respiração esponjosas da imaginação, que entram e saem peixes de lembranças, lembrando palavras de Julio Cortázar, uma realidade possível; ou como diz Noemi Jaffe sobre a poesia de Arnaldo Antunes, quando

[...] “o buraco do espelho está fechado/ (...)agora eu tenho que ficar agora/ fui pelo abandono abandonado/ aqui dentro do lado de fora.” É como se fosse isso mesmo: o lado de fora exposto às avessas, os bastidores da superfície, aqui onde o real é lá, na ponta do fio de diamante, na hora de o elástico soltar, no encontro entre o acaso e o planejado. No ir redondo do rio, esse espaço impossível do real. (JAFFE, 2010, p. 12).

É ali, do lado de fora exposto às avessas, nos bastidores da superfície, onde o real é lá: na literatura, mais especificamente, na prosa e na poesia de Julio Cortázar e de Arnaldo Antunes, que a busca se inicia; porém, as informações acessíveis, como pesquisas publicadas em ambientes virtuais: teses, dissertações, artigos, e-books com passaportes livres –, além de livros impressos que tratam da crítica literária da obra de Julio Cortázar e de Arnaldo Antunes demonstram que há muita bibliografia sobre cada autor em diversas frentes de pesquisas, em Repositórios Institucionais do Brasil e do exterior, como Portugal e América Latina, mas ainda não consegui encontrar um trabalho que relacione a obra de Julio Cortázar à obra de Arnaldo Antunes.

Dessa forma, seguir o redondo do rio, esse espaço impossível de determinados reais, significa abrir caminhos para novos conhecimentos, e amplificar os ecos da correspondência entre as artes em condições da atualidade sem perder o norte do processo histórico artístico-literário, ou seja, se deixar conduzir pelo encontro entre o

acaso e o planejado. Tem-se, então, que a proposição apresentada se organiza segundo um núcleo temático que privilegie as áreas dos Estudos Literários, Filosofia, Física, Artes Visuais. Para tanto, a composição da bibliografia se espelhará em uma sensibilidade que traz ao foco do problema uma aplicação demorada sobre as próprias inquietações dos escritores Julio Cortázar e Arnaldo Antunes, conferidas em seus livros e nas entonações de suas vozes descritas em sentenças sob forma de entrevistas publicadas em livros e em sites especializados.

A delimitação do problema apresentado traz consigo um conjunto de definições que são distintas e/ou entrelaçadas; logo, a melhor concentração em relação a abordagem reflexiva-interpretativa, e subsequente formulação da textualidade devidamente contextualizada pode se dar a partir da conexão dos mapas com os movimentos dos corpos: Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017) dizem que o mapa é uma questão de performance por estar inteiramente voltado para uma experimentação fundamentada no real. O crítico de arte Aguinaldo Farias observa que os artistas têm fascinação pelos mapas, e que o desejo de mapear não está relacionado ao fato de copiar fielmente a realidade, pois não se “mapeia o que se vê, mapeia-se para se ver melhor, mapeia-se o que se pensa ver, mapeia-se o que se imagina. Como explica Paul Valéry, em seu ensaio sobre Degas, ‘Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a.’ [...]”. (FARIAS, 2018, p. 17).

Se se mapeia para ver melhor, então, o mapeamento, aqui, se orientará segundo o conceito de performance no âmbito das Artes Visuais e seu envolvimento com a Literatura: ou seja, tudo aquilo que ressoa na dimensão da corporeidade e na compreensão da experiência da existência. Arnaldo Antunes menciona que a arte está “alterando a sensibilidade e a consciência do indivíduo”, não enquanto “um instrumento de transformação social no sentido pragmático”, mas segue com o intento de “nutrir as pessoas de impulsos, de *insights*, sem uma meta pragmática”, permitindo, dessa forma, uma abertura para a leitura de mundo individual: é uma maneira de trazer o pessoal para o momento, de criar um ritmo de atuação performática de contaminação do espaço. (ANTUNES, 2016a, p. 212).

O filósofo Maurice Merleau-Ponty pensa numa doação de sentido, em que a relação entre as coisas, o corpo e o movimento do corpo – do visível e do invisível – se

estabelece segundo um indicativo do toque, da noção de pertencimento do mundo, com a dimensão fenomenológica do sentir: o “sentir que se sente, o ver que se vê, não é pensamento de ver ou de sentir, mas visão, sentir, experiência muda de um sentido mudo –”, é um toque do corpo com seu próprio movimento, do sentimento do toque de seu toque: o “tocar tocar-se/ver ver-se/o corpo, a carne como Si.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 228; 231). Dessa maneira, tocar é tocar-se. Para ser compreendido:

as coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo, através dele o mundo rodeia-me – Embora eu não possa tocar meu movimento, este movimento está inteiramente tecido de contatos comigo – É preciso compreender o tocar-se e o tocar como o avesso de um outro [...]. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 232).

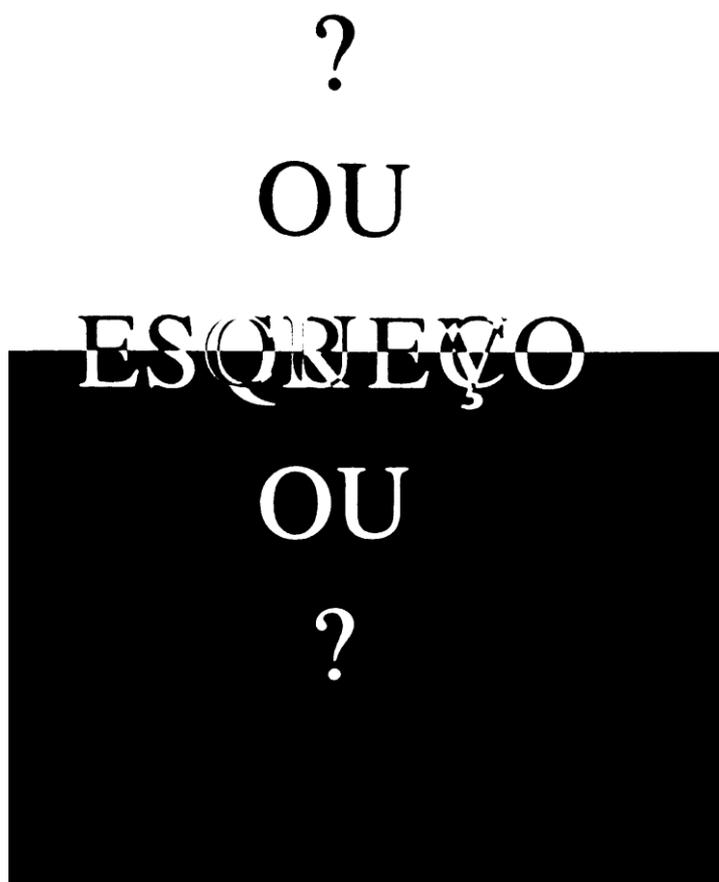
Julio Cortázar relata para o jornalista Ernesto González Bermejo que o livro *O jogo da amarelinha* foi construído em diferentes plataformas, uma é a desconstrução da razão intelectualizada, outra é o ato de despedaçar a linguagem por ser um instrumento de que se vale da razão; para tanto, lançou-se à “tentativa de buscar uma linguagem nova. Modificando as raízes linguísticas, modificaríamos também todos os parâmetros da razão. É uma operação dialética: uma coisa não pode ser feita sem a outra.” – ou seja, o escritor encontrou respostas a questões controversas no horizonte do desempenho performático da linguagem. (BERMEJO, 2002, p. 54).

Logo, há, nas três concepções de performances citadas, o ritmo de contaminação do espaço, o corpo como doação de sentido e a linguagem de invenção, um elemento que as reúne: a ação interagindo e modificando planos da existência humana – o enquadramento que confronta “espécies artísticas diferentes”, modo utilizado por Étienne Souriau para se referir à correspondência das Artes.

Étienne Souriau aponta que a correspondência entre espécies artísticas diferentes se constitui a partir de um conjunto de atos motivados, índice dialético da arte: tranca “de promoção anafórica da obra. E todos os motivos que presidem a esses atos, e formam, em seu sistema completo, uma espécie de saber diretor e promotor ou de sabedoria instauradora, constituem a própria arte no que ela tem de mais fundamental e essencial.” (SOURIAU, 1983, p. 37).

Se se mapeia o que se imagina, quando alguém imagina um plano de redação, imagina algo que esteja em consonância com suas preferências: há um desejo que impulsiona seu fazer, há um pedaço de sua vida que se quer observar e aprimorar. Não “apenas na pesquisa, mas desde o projeto – assim como no especulativo plano de redação –, o exercício de imaginar é o de fantasiar: o de ficcionar o mundo sob leitura de modo a pensá-lo, antes, e conceber *modos de abordagem*”: a fantasia cria outro modo de conhecer e se reconhecer, direcionando a imaginação para os caminhos de escrita e estruturação da pesquisa – do pesquisar para escrever. (HISSA, 2013, p. 61) (Grifos do autor).

Figura 2: “espelho”



Poema de Arnaldo Antunes

Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 79)

Um poema de Arnaldo Antunes (ver figura 2), lembra a labuta do poeta em estado de criação, que pode ser entendida como uma busca pelo conhecimento, constatando que é preciso aproveitar o instante da invenção. Em caixa alta, com letras sobrepostas, os dizeres inflamados se esbarram em tom incisivo de interrogação: **? ou escrevo ou esqueço ?** – na linha do horizonte, uma imagem navegante sobre a superfície comporta dois corpos fundidos, que acenam para a possibilidade de uma impossibilidade determinada segundo as leis da física: dois corpos ocupando o mesmo espaço, e ambos se mostrando para a identificação sob o efeito do espelhamento; “espelho” é um poema que se encaixa nesse limite, que a sugerir pelo título, contém uma imagem especular, ou seja, uma imagem que se insinua para verdades: duas realidades unidas pelo *ou*; e, por querer ser verdade, não interpreta os objetos, e não os traduz, e sim apenas “registra aquilo que o atinge da forma como o atinge”; (ANTUNES, 2016c, p. 56); essa característica “pragmática” (ECO, 1989, p. 17), como diz Umberto Eco, do espelho averigua plena confiança para os espelhos, conduzindo a vontade de superação da indeterminação imposta pela reflexão – o *ou*: ou escrevo? ou esqueço?.

Utensílio formador de imagens, o espelho prima pela representação simétrica de um objeto bidimensional a partir de uma realidade tridimensional; o espelho reproduz a perspectiva natural da realidade com todas as nuances de sombras. A superfície lisa e plana do espelho reflete espontaneamente uma imagem: o observador se depara com uma virtualidade no instante em que alcança essa delimitada área de vidro banhada com nitrato de prata. Sim, a “reflexão do espelho é consequência do nitrato de prata. Não existisse, e o espelho seria transparente. Seria janela”, sentenciou Vilém Flusser (1920-1991). (FLUSSER, 1998, p. 68).

Por querer registrar aquilo que o atinge da forma como o atinge, o poema “espelho” comporta uma simetria que reflete, ou seja, que pensa sobre sua estrutura; isto pode ser visto no desempenho da imagem: parece que a ação dos verbos foi interrompida, colocada à deriva, em favor dos outros sinais gráficos, *ou* e o *?*, que funcionam como uma espécie de cabo de força empurrando o olhar ora pro ar (tal qual um balão) ora pro mar (tal qual uma âncora), instaurando a dúvida sobre os limites e as consequências do jogo de oposição; é diante da dúvida instalada pela posição de

oposição que a virtualidade simétrica acontece e que o poema irradia sua especulação existencial.

O jogo de oposição, próprio do ato do especular/refletir, além de não permitir “que aquilo que sobre ele incide passe por ele”, inverte as perguntas que lhe são lançadas. Refletir “é negar, e isto é sua estrutura”; portanto, por não “haver uma reflexão positiva, as “respostas que o espelho articula são todas negativas”; o espelho é “um ser em oposição justamente porque o seu fundo é o nada do nitrato de prata.”. (FLUSSER, 1998, p. 69).

Vilém Flusser, ao dissertar sobre o espelho e a massa cinzenta do nitrato de prata, informa que a poesia é “o nome elegante que se dá a sentenças que se projetam do nada. Aparecem onde não havia nada”. (FLUSSER, 1998, p. 70). Dessa maneira, considera-se que refletir sobre o nada é uma forma de refletir sobre o próprio espelho – ou seja, sobre o homem:

O homem enquanto ser que reflete é um ser de oposição, em posição negativa. É isto que o distingue de todos os demais seres que nos cercam. É um ser que não permite que aquilo que sobre ele incide (as coisas que nos cercam) passe por ele. Formula sentenças que negam. Esta é a resposta que articula contra o mundo que o cerca. E pode fazê-la graças ao nada que o fundamenta. O homem é um ser fundamentado pelo nada. O nada é o nitrato de prata que faz do homem o que ele é: espelho. (FLUSSER, 1998, p. 69).

A dúvida que passeia pelo campo delimitado do poema “espelho” pode ser notada no *ou* que paira no ar e/ou no *ou* que flutua no mar, ambos impulsionados pelas alavancas (?): a dúvida existe enquanto flutua movimentando o olhar, enquanto provoca o pensamento, enquanto dura o pensamento; no poema “espelho” há um jogo pela mancha de tinta, ou seja, pela relação alternativa da ideia do contato de atrito⁷ – da força de atração/resistência – diante da página em branco: do fato de que esquecer é um reflexo de escrever.

O corpo, no poema, também existe, foi esculpido – se mostra como uma composição de letras-palavras/cheios-vazios que pronunciam ESCREVO-ESQUEÇO

⁷ “Que bom que o atrito existe. Sem essa força que impede que uma superfície ou camada deslize sobre a outra os edifícios desmoronariam e seria impossível nadar, dirigir e até mesmo caminhar. [...]” (CLEGG, 2017, p. 106).

ou talvez ESCREÇO-ESQUEVO; porém, o corpo, com sua exterioridade compacta, escrito em caixa alta, estacionou na linha do horizonte – e vive como um navio à deriva, aguardando o embalo realizado pelo duplo movimento de ? : ativo e silencioso, ? é figura responsável pelo comportamento do centro, do contorno e do entorno.

? “Este era o título do artigo publicado por Vilém Flusser em 22 de outubro de 1966, no Estado de São Paulo: apenas o sinal de interrogação. Ao pesquisar o significado do signo Vilém descobre que ele não é objeto, conceito ou relação, mas um clima”: é um clima que sugere busca, dúvida, escreve Gustavo Bernardo para o prefácio do livro *A dúvida* – de Vilém Flusser. (BERNARDO, 2012, p. 19).

O artigo ?, escrito por Vilém Flusser (1966), começa com a seguinte declaração: “O título deste artigo não é pronunciável. Se digo “ponto de interrogação”, não o estou pronunciando, mas nomeando o signo impresso no topo deste artigo”, para logo em seguida tecer algumas considerações sobre o significado e a essência de ?:

- “tem significado, embora não tenha sentido”; - isolado não diz nada, embora possibilite “que a sentença queira dizer algo”; - sabe-se que quando aparece na sentença é uma pergunta, e que “a sentença na qual ocorre deve ser pronunciada com uma determinada melodia”; (FLUSSER, 1966, p. 36);

- “não pode ser pronunciado. Ocupa pois um lugar especial no simbolismo lógico e no alfabeto”; (FLUSSER, 1966, p. 36);

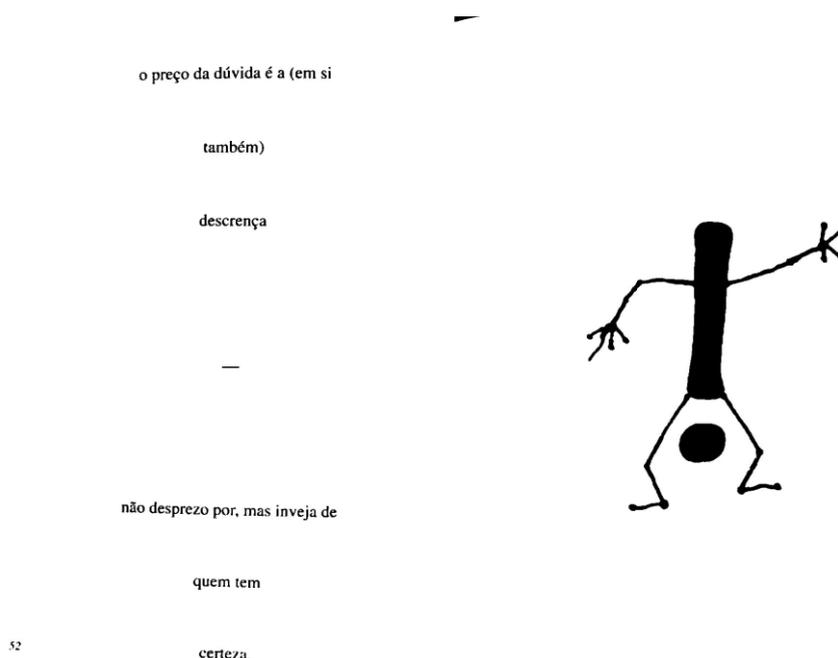
- quando “estou contemplando um texto. Um poema ou um romance. O clima existencial é articulado, em grande parte, pela frequência de ocorrência”; - “o autor recorre muito a “?”: o “clima é de dúvida e procura”. (FLUSSER, 1966, p. 36).

Vilém Flusser conclui o artigo dizendo que signos como ? “são mensageiros existenciais nos sistemas simbólicos nos quais ocorrem e mergulham esses sistemas nos seus climas”. (FLUSSER, 1966, p. 36).

Os pontos ? [no poema “espelho”] que avançam para as verticalidades – acima e abaixo – se comportam como alavancas que impulsionaram/provocaram a sobreposição dos verbos. O choque entre os verbos modelam outra perspectiva para a compreensão:

quando se olha para a margem horizontal da imagem sente-se tranquilidade diante de um terreno que parece seguro, que venceu turbulências e convive com a calma; a dúvida instaurada pelo signo ? comunica que sim, como anunciou Vilém Flusser, ali, na casa do poema “espelho”, habita o clima existencial, e seu morador mais ativo é o ?, e é de bom tom “manter fidelidade ao seu significado. Não será este o papel mais nobre da nossa poesia?”. (FLUSSER, 1966, p. 36).

Figura 3: “dúvida” e “exclamação”



Poemas de Arnaldo Antunes

Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 52-53)

A descoberta relatada por Vilém Flusser de que o signo ? inspira considerações sobre a busca, a dúvida, contrasta com seu entendimento sobre o clima provocativo e imperativo do signo exclamação – !: conseqüentemente, os dois signos – ! e ? – sinalizam alterações no ânimo, apontam para o fato de que algo habitual interrompeu seu trajeto. Exclamação é o título de uma imagem-poema de Arnaldo Antunes (ver figura 3) que lembra uma espécie de monstrinho de 4 dedos em cada mão, um fotograma em estágio de preparação para animação, ou um desenho que acabou de ser esboçado por crianças, e “as crianças são rápidas porque sabem deslizar entre”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 42).

O ! versificado provoca nossa imaginação, desliza entre espaços: sua postura hesitante, misto de agitação, encantamento e chamamento, demonstra comportamento inquieto de quem tem mensagens para relatar – assuntos a tratar; porém, ! não vem acompanhado, chega só; figura centralizada na página, parece um personagem extraído do universo infantil – e, sendo corporificado tal qual desenho animado, cumpre gentilmente sua natureza de boneco-mensageiro: adora destacar ocorrências. ! é um boneco-poema que gosta de registrar o encanto pelas coisas e acontecimentos. Logo, é em clima de admiração, espanto, que o boneco-poema ! surge com informações sobre o que acabou de presenciar/ver: o poema “dúvida” (ver figura 3).

Em “dúvida”, Arnaldo Antunes registra: [“o preço da dúvida é a descrença (em si/também)/–/não desprezo por, mas inveja de/quem tem/certeza.”]; em contraposição a esses versos, exclama Silviano Santiago no ensaio *Jogo de simultaneidade*, publicado em 1997, o “preço da crítica é a descrença que não é desprezo por, mas inveja de quem ainda descobre assombrado o mundo, a própria vida e a arte”. (SANTIAGO, 2004, p. 365). Parece que o boneco-poema ! – diante da ocorrência da dúvida sobre a dúvida – sinaliza incansavelmente sobre a seguinte provocação: a dúvida é a descrença não desprezo por, mas inveja de quem tem (cultiva a) certeza – ou melhor, de quem guia suas ações segundo hábitos cristalizados.

A diferença prática entre a crença e a dúvida, analisa, em estudo publicado em 1877, Charles S. Peirce (1839-1914), é que a crença guia nosso desejo e molda nossa ação, enquanto que a dúvida “nunca tem tal efeito”; a dúvida provoca um “estado de desconforto e de insatisfação do qual lutamos para nos libertar e passar para o estado de crença”, ao passo que a crença é um sentimento de segurança, um estado “satisfatório que não desejamos evitar”; (PEIRCE, [s.d.], p. 7); assim, continua Charles S. Peirce,

tanto a dúvida como a crença têm efeitos positivos sobre nós, embora muito diferentes. A crença nos faz agir imediatamente, mas coloca-nos numa posição em que nos comportaremos de certa forma, quando surge a ocasião. A dúvida não tem qualquer efeito deste tipo, mas estimula-nos a agir até que é destruída. [...]. (PEIRCE, [s.d.], p. 7-8).

Por outro lado, o “ponto de partida da dúvida é sempre uma fé. Uma fé (uma certeza) é o estado anterior à dúvida. O espírito “ingênuo” e “inocente” crê. Ele tem “boa fé”.”, diz Vilém Flusser. (FLUSSER, 2012, p. 21). Refletir sobre a dúvida sugere

pensar no modo de existência que tem como propósito o duvidar metódico e o modo de determinar a essência do homem proposto por René Descartes (1596-1650).

A nova figura do homem exigida pela nova Ciência do século XVII, escreve Francis Wolff, em *Nossa humanidade: de Aristóteles às neurociências*, se preocupa com “leis gerais que ligam os acontecimentos ou fenômenos, graças à matematização da natureza – ou seja, a Ciência de Galileu e Descartes e depois a de Newton. Para nova Ciência, novo homem”: na concepção de Descartes a natureza do novo homem (do século XVII) é pensar sem cessar, enquanto que a natureza, o fora do homem, é o não pensar – o homem pensa e conhece, a natureza não pensa e pode ser conhecida. (WOLFF, 2012, p. 47-48; 52).

Nesse sentido, para Descartes, há “duas substâncias: a substância pensante (*res cogitans*), à qual todo homem pode fundamentalmente identificar-se”: a alma –, e a substância extensa, ou seja, “o corpo (*res extensa*), de que é constituído tudo o que vemos e tocamos, em nós ou fora de nós”, sendo que o pensamento é todo interioridade e o corpo todo exterioridade: seguindo esse modelo de raciocínio, o pensamento é sem exterioridade e o corpo é sem interioridade. (WOLFF, 2012, p. 52).

Werner Heisenberg (1901-1976), em *Física e Filosofia*, explica que René Descartes foi o primeiro grande filósofo do período do grande progresso da ciência natural, nos séculos XVI e XVII. Descartes viveu na primeira metade do XVII, as suas ideias,

que mais de perto dizem respeito ao desenvolvimento do método científico, estão no seu *Discurso sobre o Método*. Alicerçado na dúvida e no raciocínio lógico, ele tenta encontrar uma base completamente nova e, à sua maneira de ver, firme, para erigir um sistema filosófico. Descartes não admite a Revelação como uma tal base, nem uma aceitação não crítica do que é percebido pelos sentidos. Assim, ele começa com seu *método da dúvida*, levantando suspeitas sobre aquilo que nos contam os sentidos sobre os resultados de nosso raciocínio e chega, finalmente, à sua famosa sentença: *cogito ergo sum*, isto é, “penso, logo existo”. Em outras palavras: não posso duvidar de minha existência pois ela decorre do fato de eu estar pensando. E, após estabelecer, dessa maneira, a existência do “Eu”, ele passa a provar a existência de Deus, seguindo essencialmente as linhas da filosofia escolástica. Finalmente, a existência do mundo decorre do fato de que Deus nos deu uma forte predisposição a acreditar na existência do mundo e é simplesmente inconcebível que

Ele nos tenha enganado. (HEISENBERG, 1995, p. 62) (Grifos do autor).

Werner Heisenberg explica que seria errado dizer que Descartes “através de seu novo método filosófico, tenha dado uma nova direção ao pensamento humano”. (HEISENBERG, 1995, p. 63). Continuando com as palavras de Heisenberg: O que Descartes realmente fez foi formular,

pela primeira vez, uma tendência no pensamento humano cuja presença já pudera ser sentida na Renascença italiana e na Reforma. Temos, então, a revivescência do interesse pela matemática que expressa uma crescente influência de elementos platônicos em filosofia e a insistência na religião pessoal. O crescimento do interesse pela matemática veio favorecer um sistema filosófico que partira do raciocínio lógico e que tentava, com esse método, chegar a alguma verdade que seria tão certa quanto uma conclusão matemática. A insistência na religião pessoal separava o “Eu” e sua relação com Deus do mundo. [...]. (HEISENBERG, 1995, p. 63).

O conhecimento fundamentado no hábito de acreditar em todas as crenças (modo de perceber a verdade de todas as coisas) é confrontado com o método de Descartes que consiste em examinar criteriosamente todas as coisas do mundo: conhecer todas as coisas do mundo implica em pensar na palavra “real”. Werner Heisenberg comenta que a palavra real “remonta à palavra latina *res* que significa coisa; mas as coisas residem no espaço tridimensional ordinário e não em um espaço de configuração abstrato.”. (HEISENBERG, 1995, p. 100).

Vilém Flusser explica que pensar resulta “estar exilado da coisa, estar cego em face da coisa”. (FLUSSER, 2012, p. 95). De posse dessas informações, pergunta-se: diante do espelho a relação conflituosa entre o ato de ver o próprio corpo e o pensamento sobre o mesmo corpo persiste? Ou melhor, essa realidade objetiva/subjetiva pode ser considerada falsa?

Diante da face de vidro do espelho, a dúvida de Descartes é freada, relata Vilém Flusser, isso porque:

O ponto indubitável seria o pensamento. Portanto, a reflexão na superfície do espelho. O espelhado, este sim, pode e deve ser duvidado. Com efeito: este duvidar metódico é a história da Idade Moderna, uma história que se confunde com o progresso das ciências

da natureza. Mas o espelhar não pode ser duvidado. Fundamenta tudo. [...]. (FLUSSER, 1998, p. 69).

Como duvidar do indubitável? Um método, sentencia Flusser: analisar como as narrativas sobre as coisas surgem no pensamento; essa “análise mostra que todo pensamento” parte de um “não-pensamento” – de uma tautologia. “Se todo pensamento parte de tautologias, todo pensamento brota do nada. A tautologia é o nitrato de prata do pensamento. O espelho está virado.”. (FLUSSER, 1998, p. 70).

Por que ao tecer comentários sobre o desenho-poema “espelho” o interesse recai sobre esse nada que é a massa cinzenta do nitrato de prata, ou seja, sobre o outro lado do espelho? Porque no poema “espelho” há 2 ou + corpos no mesmo espaço: - primeiro, percebe-se os verbos sobrepostos situados na margem que separa as duas extremidades verticais; - segundo, nota-se o efeito palíndromo entre o espelho e o espelhado: ? *ou/ou* ?; porém, o movimento que faz o olhar caminhar para cima e para baixo várias vezes faz com que o *ou* também sofra uma sobreposição (se for considerar apenas o efeito de sobreposição, nota-se que tanto com os verbos quanto com a conjunção “ou” ocorre o choque entre as palavras, sem no entanto, se configurar a palavra-espelho). Por outro lado, o jogo palíndromo provocado pelo espelho – *ou ?* – mente e diz a verdade ao mesmo tempo; Julio Cortázar escreve sobre essa situação no conto *Satarsa*⁸: o espelho diz a verdade porque mostra o lado direito à direita, mas mente porque qualquer um olha o lado direito como se fosse o esquerdo, ainda que simultaneamente o definam como o lado direito – correção mental que nenhum espelho pode fazer; logo, pensando com[o] o personagem Lozano, se *ou-?/?-ou* é simplesmente isso, são as variações que merecem atenção; então, é melhor olhar para o palíndromo e deixar o jogo acontecer sozinho. (CORTÁZAR, 2021b, v.2, p. 420).

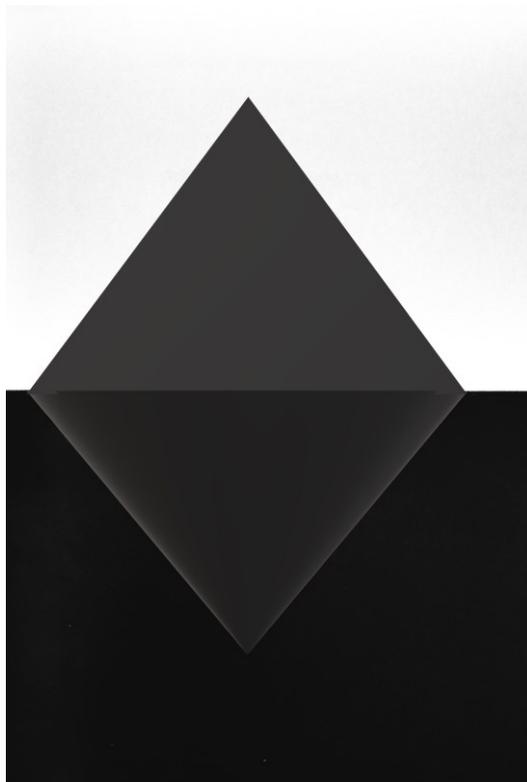
“Por que o lado esquerdo e o lado direito aparecem invertidos no espelho, mas a parte superior e a inferior não? Parece que seria uma pergunta fácil de responder, mas ela provocou discussões acaloradas, mesmo recentemente.”. (CLEGG, 2017, p. 42): a pergunta, retirada de um livro que apresenta 50 conceitos e teorias fundamentais sobre Física, traz uma resposta que contribui para outra perspectiva em relação à leitura do

⁸ O conto “Satarsa” faz parte do último livro de contos publicado por Julio Cortázar: *Fora de Hora* (1982).

poema “espelho”; reproduzo abaixo a resposta elaborada pelo físico teórico norte-americano Richard Feynman (1918-1988):

[...] é que não são os lados direito e esquerdo que estão invertidos, mas as partes da frente e de trás: seu nariz, que anteriormente apontava para o norte (digamos), aponta para o sul no espelho. (CLEGG, 2017, p. 42).

Figura 4: Losango



**Desenho gráfico realizado a partir de observação do contorno da imagem-poema “espelho” de Arnaldo Antunes (ver figura 2)
Fonte: Marina Valesquino**

As afirmações do físico Richard Feynman de que não são os lados direito e esquerdo que estão invertidos no espelho, mas as partes da frente e de trás – o que anteriormente apontava para o norte, aponta para o sul no espelho –, esclareceu que as considerações feitas sobre o poema “espelho” poderiam mudar de contexto para alcançar grau maior de assertividade.

Losango (ver figura 4) é o resultado de um olhar compenetrado em busca do ponto de inversão do reflexo no poema “espelho” (ver figura 2): o que chamou atenção

foi que, ao movimentar a cabeça para cima e para baixo – norte e sul do retângulo em que o poema está instalado –, o formato do losango foi se configurando na mente. Desde então, ao poema “espelho” foi agregada outra informação: a imagem contém 2 ou + corpos no mesmo espaço: um poema, entre dois retângulos na horizontal, um retângulo na vertical e um losango em pé (na vertical). As formas geométricas que cercam o poema são planas, visto que não possuem curvaturas, têm duas dimensões – suas áreas –, e não têm espessuras; o losango, centralizado na página, dentro do retângulo maior, vive e convive nesse espaço apoiado por dois retângulos menores que estão entre os verbos ESCREVO-ESQUEÇO. O desenho que usei para auxiliar no raciocínio contém elementos que fazem parte de conceitos matemáticos, porém, ao empregar os conceitos matemáticos para teorizar sobre fenômeno da reflexão – que é tema do poema “espelho” – a explicação encontrada se insere no domínio da Física. Niels Bohr (1885-1962) alega que é “errado pensar que a natureza da Física é descobrir como é a natureza. A física diz respeito àquilo que podemos afirmar sobre a natureza”: sendo assim, é justo afirmar que a natureza do poema “espelho” – e do livro de poemas *2 ou + corpos no mesmo* – diz respeito àquilo que podemos encontrar na Física. (CLEGG, 2017, p. 11).

Diante dessas perspectivas de leituras, tem-se que para “apreciar um poema é necessário dedicar-lhe tempo”. (CICERO, 2012, p. 11). E se deter atentamente na leitura do literário é tanto permitir o jogo acontecer sozinho quanto se envolver com o ziguezaguear de suas variações: comportamento que ativa as operações mentais que partem dessa decisão, como a visualização distanciada, compenetrada, que estimula o sentir, o pensar e o agir. Aspectos do ato de observar e do vivenciar que indicam silenciosamente a perspectiva mental de primeira pessoa, ou seja, de uma subjetividade – “elemento-chave da consciência”. (DAMÁSIO, 1998, p. 127).

A consciência é “um sentimento, mas não é um sentimento que se relaciona com a modalidade sensorial, e sim que se relaciona com padrões mentais, que sinalizam discretamente” os “estados do corpo”, a subjetividade, que “se processa juntamente com o funcionamento do corpo” e tem a capacidade de refletir sobre o processamento de seus conteúdos. (SANTOS, 2014, p. 59).

Desse modo, aceitar a afirmação de que os “organismos vivos podem, em boa medida, ser considerados como sistemas físicos-químicos”, como máquinas, como pensava Descartes, é: 1) duvidar do próprio fato de se sensibilizar com a leitura de um livro ou de um poema ou mesmo com os eventos cotidianos que fazem parte do ritmo da vida; 2) duvidar do significado da palavra conhecer/pesquisar e da capacidade de se encantar ou divagar; assim, a pergunta: ‘O que te faz suspirar?’ é uma pergunta potente que deve ser internalizada e refeita constantemente. (HEISENBERG, 1995, p. 81).

A dúvida, esclarece Vilém Flusser, é “um estado de espírito polivalente”, em “dose moderada estimula o pensamento”: se “aliada à curiosidade, é o berço da pesquisa”, e como “exercício intelectual, proporciona um dos prazeres puros”. (FLUSSER, 2012, p. 21). Sendo assim, assumir uma atitude de busca (partir do nada fundante) significa deslizar entre o ziguezaguear do efeito compositivo oferecido pelos escritores-poetas; nessa lógica, pesquisar é prosseguir segundo a definição do modo como poeta trabalha, elaborada pelo poeta inglês Wystan Hugh Auden (1907-1973), que é de preservar o hábito de ouvir o que as palavras têm a dizer. (CICERO, 2012, p. 48).

É, portanto, sobre a dúvida instalada que a urgência da pesquisa se constituirá, e a pergunta sobre qual caminho seguir, será uma constante: ou a escrita ou o apagamento; ou o conhecimento ou o retraimento: definem o registro das opções que acompanham os poetas por suas linguagens de invenção, que servirão de base para os registros da autora em vias de alcançar o aprimoramento do conhecimento. Segue que,

[...] Um documento científico é ao mesmo tempo, mais e menos que um conceito, ou um dado ou uma hipótese. Se o documento é a expressão de uma pessoa ou de um grupo trabalhando em uma frente de pesquisa, podemos dizer alguma coisa sobre as relações entre as pessoas a partir dos próprios documentos. [...]. (MACIAS-CHAPULA, 1998, p. 134).

Nesse sentido, um documento científico pode ser, mais ou menos, um conceito que põe à mostra a expressão da pessoa trabalhando em uma frente de pesquisa. Então, para sentir o gesto do pensamento ou, usando as palavras de Cortázar, sentir o silêncio, neste contexto, é preciso expressar-se como pesquisador, é necessário comprometer-se com todas as etapas da pesquisa, e principalmente, escarafunchar todas as fontes coletadas, unindo, reunindo, interpretando, reinterpretando, a fim de encontrar enfim a melhor escritura, ou melhor, permitir o documento falar por si próprio. É somente ao se

deter no “momento de arranque”, como descreve Cortázar (2019g) em suas cartas, e se apegar ao “ponto de ataque” que permitirá unir/aproximar a prosa de Julio Cortázar e a poesia de Arnaldo Antunes justamente naquilo que está à vista em ambos: o envolvimento com a noção de jogo e com os componentes responsáveis por esta atuação/proposição – o eu e o desejo por afetar o outro a partir de um “jogo transcendente”, em “busca de uma nova dimensão da realidade”, tendo como força motriz a descoberta da autonomia de uma leitura pautada na poética de uma performance da linguagem; então, considera-se o eu com o outro/o eu que é o outro. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 54).

Dessa forma, foi possível ensaiar (imaginar) três capítulos para a tese; e ensaiar sobre a escrita é: a) “ensaiar uma busca que acaba por se defrontar consigo mesma”; b) “sentir a corda no limite da tensão”. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 75).

A trajetória da narrativa literária e da narrativa nas artes visuais foram, aqui, avaliadas enquanto forma de aproximação de um processo inventivo que rompe “com as fronteiras tradicionais, fundando um universo de ficção *poroso e aberto* a novas expansões, ao mesmo tempo uno e coeso internamente”. (ARRIGUCCI JR. 2003, p. 20) (Grifos do autor). Com essa perspectiva, no primeiro capítulo, será explorada a questão do jogo como performance da literatura/performance como linguagem – percebendo a literatura nos limites de um campo experimental – como uma máquina performática (AGUILAR; CÁMARA, 2017), que brinca com a possibilidade de encenar a vida, e de reescrever a tradição, a partir de indagações incessantes, que seleciona e reorganiza o mosaico de referências teóricas. (BEIGUI, 2011).

No segundo capítulo, Johan Huizinga (2014), Martin Heidegger (2009) e Gilles Deleuze (2007) serão pontes necessárias para pensar o jogo como poesia/ o jogo como prosa, pelo viés do paradoxo do “puro devir, com sua capacidade de furtar-se ao presente”, com sua significação ‘infinita’: “identidade infinita” por seus sentidos dos duplos. (DELEUZE, 2007, p. 2). As reflexões sobre a noção de jogo têm como recorte inicial o advento das novas tecnologias e as novas orientações artísticas com seus questionamentos sobre a releitura de procedimentos habituais: primeiro, a dedicação prática, descritiva e experimental da pintura de Paul Cézanne; segundo, a ordem tecida por Roland Barthes em suas notas sobre a fotografia, que vincula realidade com

sensibilidade; terceiro, a atitude crítica-processual dos domínios da arte, elaboradas Marcel Duchamp: três exemplos que brincam com o trajeto da imagem à letra/com o jogo das palavras e da linguagem – três jogos poéticos. (HUIZINGA, 2014, p. 147).

Para o terceiro capítulo, tem-se: primeiro, o mapa visto como um jogo, como uma doação de sentido (Maurice Merleau-Ponty) – como uma brincadeira: o jogo sugerido por Julio Cortázar e Arnaldo Antunes se assemelha a um mapa performático, a uma ação como a descrita por Piaget: “o jogo é uma conduta de assimilação”, ou seja, é um “vai-e-vem entre assimilação e acomodação”; então, viver o mundo e não representar o mundo, é viver no âmbito de uma busca pela totalidade: é viver como a criança vive, fato que coaduna com a ideia de jogo/performance/poesia permutante. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 229); segundo, a forma de desarticular a linguagem significa desordenar o texto de tal maneira que a realidade existencial encontre seu estado de pureza extrema; de uma pureza em que todos os deslocamentos sejam aos poucos reintegrados em peso de igual proporção: tranquilidade/brutalidade-realidade/irrealidade-absurdidade/sensatez, deixando o texto se guiar entre a fronteira de seus opostos: prosaico/poético – cotidiano/insólito; ou seja, jogar com integridade, cumplicidade, habilidade e sabedoria tanto do escritor quanto do leitor. Forma de habilitação para o texto apreendida nos solilóquios que Horacio Oliveira/Julio Cortázar conduz em *Rayuela*: forma de pensar os significados do termo absurdo.

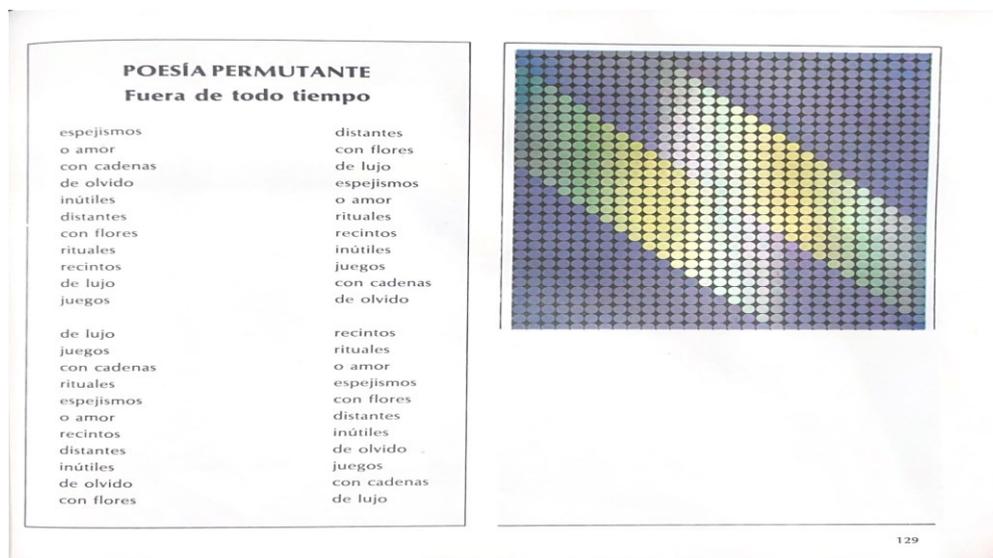
Pensar a poesia como forma permutante conjuga a ideia de jogo proposto por Julio Cortázar como foi descrito no ensaio “Poesia Permutante” – registrado no tomo I do livro *Último Round* (2014e): estes jogos, diz Julio Cortázar, começaram em Delhi, na casa de Octavio Paz e num escritório das Nações Unidas, de fevereiro a março de 1967. Paz,

que na época trabalhava nos seus **Topoemas**, analisou comigo a primeira tentativa, **720 círculos**. Os poemas restantes foram nascendo principalmente em aviões, porque a imobilidade forçosa, a mesinha de plástico e a levitação de um assento a dez mil metros de altura sempre favoreceram esses carteados organizados na base de um bloquinho e rotundos uísques. (CORTÁZAR, 2014e, t. I, p. 270) (Grifos do autor).

Por esses ‘carteados’, organizados na base de um bloquinho, passaram uma lógica de escrita de textos que reuniram unidades básicas que pudessem ser “permutadas até o limite do interesse do leitor ou das possibilidades matemáticas”, tornando o poema

“circular e aberto ao mesmo tempo” para que trocas combinatórias fossem “ordenadas pelo acaso” ou segundo a “vontade do leitor”. (CORTÁZAR, 2014e, t. I, p. 271-272).

Figura 5: POESIA PERMUTANTE: “Fuera de todo tiempo” – poema de Julio Cortázar – e pintura de Hugo Demarco



Poema de Julio Cortázar pensado a partir da imagem-pintura de Hugo Demarco

Fonte: (CORTÁZAR, 1984b, p. 129)

Um exemplo desses poemas também pode ser visto no livro *Territorios* (1984b) – elaborado como campo/troca de diálogos entre o escritor e as imagens. São as experiências literárias que procuram conexões coerentes diante de diversas experiências artísticas. No território de Hugo Demarco (1932-1995) (ver figura 5), pintor argentino associado ao movimento de Arte Cinética e Op Art, que viveu e desenvolveu seus projetos baseados em investigações sobre a natureza da luz e sobre o movimento das cores e padrões na França, Julio Cortázar comenta: o artista se

vale do rigor como aliado do jogo para montar estritas máquinas de beleza. Sua busca de possibilidades aleatórias me levou a abordá-lo através de uma poesia permutante, já presente em *Último round*; todo leitor pode ser um jogador, o resultado será sempre produto do acaso naquelas mãos que lhe dão sua máxima abertura. [...]. (CORTÁZAR, 1984b, p. 128) (Tradução livre).

Em *Fuera de todo tiempo*, orienta Julio Cortázar, as permutações devem ocorrer nos versos, e o leitor pode continuar jogando com os versos, embaralhando de acordo com sua vontade; orientação que tem relação com subsequentes aspectos permutantes:

1) do próprio movimento provocado pela leitura da imagem de Hugo Demarco, por sua forma de construir possibilidades aleatórias em um mesmo espaço: estrita máquina de beleza que conduz o olhar e a imaginação para uma máxima abertura;

2) do jogo com as palavras/versos em sua convivência com a imagem;

3) da convivência com a imagem para a proposta de abertura do leitor-jogador: e o círculo se fecha em torno da imagem, das possibilidades de combinações, da escolha por determinado percurso, e do que se tem a dizer; ou seja, da leitura – da imagem-poema-verso – que se transforma em palavras; e as palavras, retruca Julio Cortázar na voz de Horacio Oliveira, “adoram quando alguém as tira do armário e as faz dar voltas pelo ambiente. Realidade, homem de Neandertal, olhe só como elas dançam, como se enfiam por nossas orelhas e escorregam pelos tobogãs.”. (CORTÁZAR, 2019f, p. 155).

4) a proposta de deixar as palavras darem voltas pelo ambiente do poema chama a atenção para a seguinte situação: cada palavra do poema *Fuera de todo tiempo* é um verso: são 11 versos que podem ser remanejados de acordo com a vontade do leitor; os versos estão distribuídos em duas colunas 2 a 2: modo de organização para permutação que respeita a ordem numérica de 1 ao 11. O 11 é número primo, número que tem apenas 2 divisores, o 1 e ele mesmo – ou seja, “oferece resistência à divisão, a quebras”, e é “um número palíndromo, já que pode se ler nos dois sentidos”: (MAGNÉ, apud FUX, 2010, p. 180): logo, ao dar forma ao poema, Julio Cortázar, aplicou uma restrição artificial, um *contrainte*, provocando um encontro da matemática com a escrita literária.

Um *contrainte*, explica o escritor e pesquisador Jacques Fux,

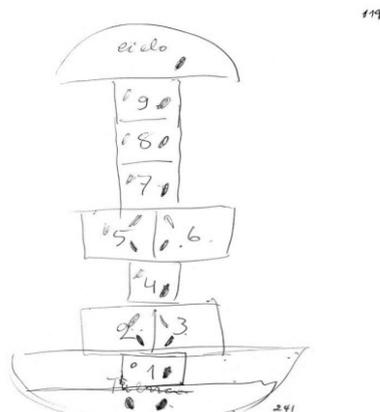
pode ser entendido como uma restrição inicial imposta à escrita de um texto ou livro, sendo as mais básicas de caráter linguístico. Existem, porém, outras restrições artificiais, que podem ser de caráter matemático, como as sugeridas pelos fundadores do grupo francês Oulipo⁹, criado em 1960 pelo matemático François Le Lionnais e pelo escritor, enciclopedista e matemático amador Raymond Queneau. O Oulipo trabalha tanto com as restrições matemáticas quanto com outros tipos de restrições: dado um tema, os integrantes do grupo

⁹ OULIPO: grupo que se “fundamentou, inicialmente, na possibilidade de incorporação de estruturas matemáticas em trabalhos literários através de métodos restritivos, os chamados *contraintes*. O fundamento principal do grupo é a ruptura com a visão mítica do “poeta inspirado”, herdada dos românticos e utilizada pelos surrealistas. [...]”. (FUX, 2010, p. 20).

discutem e compõem textos, livros e pequenos manuscritos com essa restrição inicial. [...]. (FUX, 2011, p. 11-12).

Dessa forma, o jogo proposto por Julio Cortázar para desenvolvimento da poesia permutante (e do livro *O jogo da amarelinha*) tem relação com o método de trabalho dos membros do Oulipo. Para eles, a literatura é concebida como uma rede de referências na qual os jogadores – escritores e leitores – se comprometem a seguir suas regras; segundo Jacques Fux, o uso do número 11 “pode ser encontrado como um estímulo a ultrapassar o básico, a ir além do sistema e esgotar todas as possibilidades”, e como uma intenção por “engrandecer e aumentar as possibilidades do leitor”: palavras que se referem à presença do número 11 no livro *A vida modo de usar*, escrito por Georges Perec (1936-1982), que também podem servir para descrever a intencionalidade de Julio Cortázar. (FUX, 2010, p. 180-181).

Figura 6: Jogo da amarelinha¹⁰ – desenho realizado por Julio Cortázar



Fonte: “Cuaderno de Bitácora y Transcripción”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Conmemorativa. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. – Real Academia Española, 2019a.

¹⁰ *Rayuela*: em espanhol significa “pequena raia” (nome conhecido no Chile e no Peru), designando os quadrados – as fronteiras – que compõe o corpo do jogo; *rayuela* é um jogo realizado em grupo, que tem como objetivo sair da terra, percorrer os 9 símbolos para chegar ao céu; diante do gráfico desenhado no chão, lança-se uma pedra em direção ao número desejado, para logo em seguida saltar entre as fronteiras com um pé só até as imediações onde a pedra caiu a fim de recuperá-la; a cada território avançado mais perto do céu o jogador se encontrará e maior a probabilidade de ser o vencedor: alcançando o céu retorna-se à terra, sempre com um pé só, se apoiando nos dois pés somente fora das fronteiras numeradas, que é a terra. É um jogo de equilíbrio, paciência, cooperação, sorte, determinação e respeito às regras: por se tratar de um jogo tradicional, as regras, a nomenclatura, o objetivo e o formato do jogo variam de acordo com cada localidade; o formato acima – ver figura 6 – foi apresentado por se tratar de desenho esboçado por Julio Cortázar. A tradução de *rayuela* para o português adotou o nome de jogo da ‘amarelinha’: a “origem da unidade léxica *amarelinha* como procedente de “marelle” (francês)”; portanto, amarelinha é uma adaptação popular de marelle → amarelo/maré-marelinha/amarelinha. (ALENCAR, 2019, p. 606).

A busca pela trajetória das cores no ambiente da tela de Hugo Demarco, com seus desenhos inusitados a cada investida do olhar, se assemelha à busca pela palavra no contexto literário de *O Jogo da Amarelinha*: Julio Cortázar conduziu a palavra por questionamentos e redimensionamentos sobre a rede de eventos que influenciavam a composição de projetos literários para partir do zero, de um campo de invenção, com a intenção de explorar todas as potencialidades literárias. Ao colocar em prática a ideia e a imagem de um jogo inocente (ver figura 6) para a estruturação do livro, Julio Cortázar compartilhou da atmosfera pueril no que diz respeito à importância de algumas regras que se referem ao traçado do jogo da amarelinha:

- a) do território – “raia” – delimitação do espaço riscado no chão – que pode ser visitado;
- b) da letra que descreve o objetivo do jogador: da terra – local de onde tem início o ritmo saltitante do jogo – em direção ao céu – objetivo central do jogo; o céu é um território de passagem;
- c) do número que aponta a posição em que o jogador se encontra;
- d) da observação do resultado como produto do acaso – da sorte ao lançar a pedra e do bom equilíbrio do corpo para saltar entre as casas, pegar a pedra sem tocar na linha fronteira de outros territórios.

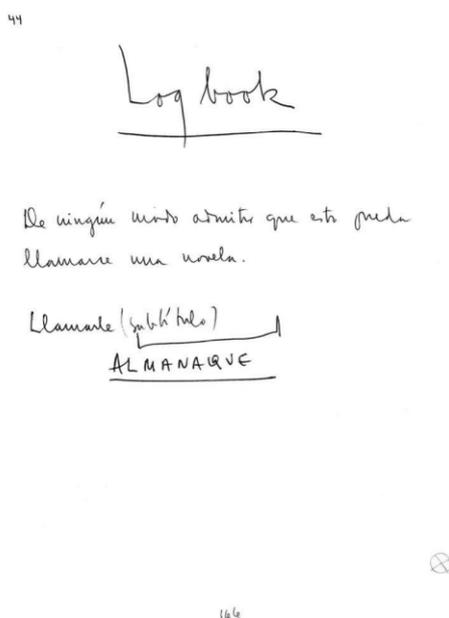
Dessa maneira, a ideia do jogo e de jogadores para a estrutura do livro descarta a atribuição da inspiração romântica, “mal definível” para enfatizar “produtos em que as técnicas e as fatalidades da mentalidade mágica e lúdica se aplicam **naturalmente** (como faz a criança quando brinca) a uma ruptura do condicionamento comum, a uma assimilação ou reconquista ou descoberta” de tudo o que é avesso ao hábito: (CORTÁZAR, 2014e, t. I, p. 270) (Grifos do autor): ao romper com os moldes petrificados Julio Cortázar (2019f) redefiniu o modo de conceber o romance.

Pensar a poesia permutante significa adotar uma estratégia de pesquisa e de escrita que se espelhe na forma como Julio Cortázar abordou as obras de Hugo Demarco e como pensou o romance e a poesia: uma proposta de abertura que percorra pelas possibilidades aleatórias da realidade literária, compondo uma escrita que se transforme em energias saltitantes, cujo conteúdo alcance os múltiplos ângulos da tradição que

incomodou o autor até chegar ao território em que Julio Cortázar desorganizou a forma-romance para escrever o livro *O Jogo da Amarelinha*.

O romance, diz Roland Barthes, “ama o mundo porque ele o abarca e o abraça”: (BARTHES, 2005, p. 29) (Grifos do autor): abarcar e abraçar o mundo equivale defender a forma individual de visualizar, sentir, e, conseqüentemente, pensar como descrever o mundo. Em outro momento Roland Barthes escreve que o livro é um mundo (BARTHES, 2013b), e o livro-mundo de *O jogo da Amarelinha* construído por Julio Cortázar priorizou o que ele entendeu sobre a estrutura do mundo-romance: um modelo de mundo composto por uma rede de eventos passageiros interligados entre si – como assim é apresentado em um almanaque – livro de registros.

Figura 7: Reprodução fac-similar extraída do *Cuaderno de Bitácora*¹¹ de Julio Cortázar



Fonte: (CORTÁZAR, 2019a)

¹¹ A apresentação para o livro *Rayuela* – edição comemorativa – traz as seguintes informações sobre o *Cuaderno de Bitácora*, “manuscrito autografado por Cortázar que permite termos uma ideia do processo de construção da obra, seu primeiro esboço. Trata-se de um conjunto de mais de cem páginas que podem converter-se, de certo modo, em um novo guia de leitura e que nos proporcionam dados de todo tipo, desde os títulos que o autor embaralhou – “mas creio que esse deve chamar-se *Rayuela* (*Mandala* é pedante)”, p. 117; “Novela *Los juegos*”, p. 43 – até seus apontamentos sobre técnica narrativa, o caráter dos personagens e uma série de desenhos – pp. 33, 35, 119 –. Editado por Ana María Barrenechea na Editorial Sudamericana em 1983, vinte anos após a aparição de *Rayuela* o recuperamos de novo, graças à gentileza da Biblioteca Nacional da Argentina, como complemento desta edição.”. (CORTÁZAR, 2019a, X-XI) (Tradução livre).

Transcrição do manuscrito de Julio Cortázar – da figura 7 – abaixo:

Log book

De ningún modo admitir que esto pueda llamarse una novela.

Llamarle (subtítulo)

ALMANAQUE

(CORTÁZAR, 2019a; p. 854)

Em anotações no *Cuaderno de Bitácora* (ver figura 7), presente no livro *Rayuela* – edição comemorativa (2019a) – Julio Cortázar adverte sobre as facetas do personagem Morelli, escritor admirado pelos jovens, com “seu lado compilador de almanaque literário (em algum momento chama de “Almanaque” a reunião de sua obra)”, que tenta “desenhar suas ideias, mas é incapaz disso”, pois todos os “desenhos que aparecem nas margens de suas anotações” são ruins. (CORTÁZAR, 2019f, p. 344). O maior desejo de Morelli é criar um romance incomum, que tome da literatura o que é ponte viva de homem para homem, que crie uma narrativa sem a pretensão de transmitir uma mensagem, que atue como

catalisadora de noções confusas e mal-entendidas, e que incida antes de mais nada sobre quem a escreve, e para tanto é preciso escrevê-la como antiromance porque toda ordem fechada deixará sistematicamente de lado esses anúncios que podem nos transformar em mensageiros, nos aproximar de nossos próprios limites dos quais tão longe estamos quando frente a frente. (CORTÁZAR, 2019f, p. 370).

Em uma carta redigida para entregar ao escritor Jean Barnabé (1942-2017), de 17 de dezembro de 1958, Julio Cortázar registra: acreditamos que viver é apenas uma fronteira de uma fabulosa realidade reconquistável, e que o romance, como a poesia, o amor e a ação, deve se propor adentrar essa realidade. Ora, pois bem, e isto é importante:

para quebrar essa casca de costumes e de vida cotidiana os instrumentos literários comuns já não servem. [...] e eu quero acabar com os sistemas e as relojoarias para ver se consigo descer ao laboratório central e participar, se tiver forças, da raiz que prescinde de ordens e de sistemas. Em suma, Jean, renuncio a um mundo estético para tentar entrar em um mundo poético. Estarei me iludindo e acabarei escrevendo um livro ou vários livros que serão sempre meus, ou seja, terão o meu tom, meu estilo, minhas invenções? Pode ser. Mas terei jogado com lealdade, e o resultado assim será porque não consigo fazer outra coisa. [...]. (CORTÁZAR, 2019g, p. 538).

Se, como advertiu Julio Cortázar, tendo Morelli como seu orador, de nenhum modo é possível admitir chamar o *O jogo da amarelinha* de romance, e seu subtítulo pode ser chamado de almanaque (ver transcrição da figura 7), então, o que compõe as entrelinhas do livro pode ser associado à definição do que se entende por almanaque, “um modelo de mundo, onde todo o universo está de passagem”, no qual os acontecimentos saltitam por uma dimensão fluida, diversificada: fato que combina com a própria submersão na existência, e com a proposta de adentrar em um mundo poético. (FOGO, 2011).

A proposta de adentrar em um mundo poético ocasiona uma íntima sintonia com a fantasia; uma fantasia, revela Roland Barthes, é a “volta de desejos, de imagens, que rondam, que se buscam em nós”, e “frequentemente só se cristalizam através de uma palavra. A palavra, significante maior, induz da fantasia à sua exploração”: explorar = pesquisar. No ato de pesquisar, atividade constante no desempenho de trabalho dos escritores, explora-se “diferentes bocados do saber” que poderão cooperar para o modo como o diálogo com o mundo será inscrito/explorado no livro-mundo – para construir um campo de invenção. (BARTHES, 2013b, p. 12).

Construir um campo de invenção é ser fiel às suas ideias¹², é “conseguir gaguejar em sua própria língua, é isso um estilo”, diz Gilles Deleuze; chegar a essa condição é “difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira. Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como estrangeiro em sua própria língua”; ao projetar um ambiente para o literário, o escritor-inventor esboça uma linha de fuga – inventa sua própria gagueira. (DELEUZE, 1998, p. 12).

Sem se descuidar dos conhecimentos que o conduziu ao domínio de seu ofício, o escritor-inventor, que explora o novo campo, investe no seu primeiro intento, no primeiro pensamento, publica o resultado de seu esforço mental (Flusser, 1998), e salta em direção ao vazio: em *A parte e o todo*, Werner Heisenberg comenta que também na ciência,

é impossível abrir novos campos se não se estiver disposto a deixar o ancoradouro seguro da doutrina aceita e enfrentar o perigo de um

¹² Ideias: “pensamentos infinitos, autônomos, sempre móveis em si”. (SCHLEGEL, 2021, p. 188).

arriscado salto à frente em direção ao vazio. [...]. Entretanto, quando se trata de enveredar por novos territórios, a própria estrutura do pensamento científico (não apenas o seu conteúdo) pode ter que se alterar, para que seja possível compreender o novo. [...]. (HEISENBERG, 1996, p. 87).

A escritura “tem por único fim a vida, através das combinações que ela faz” (DELEUZE, 1998, p. 14), por este motivo o escritor convive com a observação e o ato de pesquisar sobre as causas e os efeitos dos modos do viver; neste sentido, a permuta entre informações – recebidas, novas e outras já armazenadas – se torna material indispensável para a composição da rede de possibilidades que abrirá para o leitor o “jogo combinatório de fragmentos, que pode, no entanto, conduzir à visão da totalidade”. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 268). Pelas razões descritas acima, busca-se ler/escrever conjuntamente com os autores: enveredar por territórios que Arnaldo Antunes e Julio Cortázar percorreram e que serviram de base teórica para prescrever suas ideias num campo de invenção – o aspecto permutante que pertence às suas escrituras.

Para tal propósito, decide-se:

- a) abolir a letra/palavra para descrição dos capítulos e subtítulos, e adotar o número;
- b) saltar em direção aos fragmentos: se na raia do poema também na raia da prosa, uma vez com Arnaldo Antunes outra vez com Julio Cortázar – o fragmento “é, pela sua natureza, *um ponto onde se inicia*”, é uma “*máquina de produzir inícios*, uma máquina de linguagem, das formas de utilizar a linguagem, *que produz começos* – pois tal é sua natureza.”; (TAVARES, 2021, p. 36-37) (Grifos do autor);
- c) pensar o fragmento é perseguir a compreensão do geral: Walter Benjamin considera que a razão “histórica deve ser fundamentalmente entendida como uma vida posterior do que é compreendido e, por isso, aquilo que foi reconhecido da “vida posterior das obras”, de sua “fortuna crítica”, deve ser considerado como o fundamento da história em geral.”. (BENJAMIN, 2007, p. 502). A experiência literária ou mesmo a atividade de pesquisa do escritor, explica Jacques Derrida, traz consigo uma responsabilidade histórica: ou seja, um escritor

não pode deixar de estar envolvido, interessado, inquieto com relação ao passado, seja da literatura, da história, ou da filosofia, da cultura

em geral. Ele não pode deixar de levar isso em consideração de alguma forma, nem tampouco deixar de ser um herdeiro responsável, inscrito numa genealogia, quaisquer que sejam as rupturas ou as denegações a esse respeito. E quanto mais severa for a ruptura, mais vital é a responsabilidade genealógica. (DERRIDA, 2014, p. 83-84).

d) nesse sentido, olhar atentamente para o geral é se comportar como casuar, personagem do conto *Retrato do casuar*¹³, escrito por Julio Cortázar; casuar limita-se a “olhar sem se mover, olhar de uma maneira” enérgica e “continuada que é quase como se estivesse nos inventando, como se graças a um terrível esforço nos tirasse do nada que é o mundo dos casuares e nos pusesse diante dele, no ato inexplicável de estar a contemplá-lo.”. (CORTÁZAR, 2021a, v. 1, p. 416). Olhar juntamente com/como casuar é aprender a desconhecer, para logo após inventar; é recortar e se inscrever no universo literário: se comprometer com o risco de dar um salto à frente em direção ao vazio/ao desconhecido;

e) seguindo por esse caminho, terei jogado com lealdade, e o resultado desse ato deixará explícito um tom, um estilo: e assim será porque não consigo fazer de outra maneira.

¹³ O conto ‘Retrato do casuar’ faz parte do livro *Histórias de cronópios e famas*, tópico ‘Material plástico’ – com primeira edição em 1962.

Julio Cortázar

proSa

poesiA

Arnaldo Antunes

vanGArdas arTísticas

PoeSia cOncreta

Ideo

gRamaS

P_{er}F_{ormance}S

2 ou +

CORPOS

NO MESMO ESPAÇO

O joGo

Da

amArelinHa

JoGo

1.

Não tenho um caminho novo. O que eu tenho é um jeito de caminhar.

Thiago de Mello, poeta

Encontraria um jeito de caminhar? A definição por uma via que anseia apreender o modo como as ideias, orientadas por referenciais da realidade, atuaram no pensamento e movimentaram palavras, em que a forma linguística, responsável pela elaboração do que se quer dizer, se inclina para determinado jogo de palavras adotado por um escritor – “trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua” –, possibilita a reflexão sobre o que é narrado e possibilita a escolha por um percurso de leitura. Portanto, é no âmbito da exploração da palavra que foi escrita, do que chamamos de literatura, definida por Roland Barthes como “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”, no qual “as forças de liberdade” se ocupam com a encenação da linguagem e com a transformação do conteúdo de seus dizeres em saberes que refletem incessantemente sobre saberes; saberes esses que apontam para o “próprio fulgor do real”. (BARTHES, 2013b, p. 17-18).

Dessa forma, é sobre a composição das palavras e as possibilidades para a leitura – que se encolhe e se expande em direção ao viés que se escolheu, pois como descreve Julio Cortázar no conto *As mãos que crescem* (1937)¹⁴, são as palavras que decidem “o curso das ações, como costuma acontecer nesta vida” –, ou melhor, é no cenário literário, onde a palavra é texto, é narrativa, é modo, é tema, que surge as condições para a realidade. (CORTÁZAR, 2021a, v. 1, p. 20).

A expressão: ‘...como costuma acontecer nesta vida’ remete ao fato de que as palavras, principalmente da forma como foram organizadas pela literatura do século

¹⁴ O conto ‘As mãos que crescem’, escrito em 1937, foi publicado no livro *A outra margem*, em 1945. O prefácio para o livro traz as seguintes palavras de Julio Cortázar (Mendonza, 1945): “Forçando sua espaçada execução – 1937/1945 –, reúno hoje estas histórias um pouco para ver se elas ilustram, com suas frágeis estruturas, a parábola do feixe de varas. Toda vez que as encontrei em cadernos avulsos, tive certeza de que necessitavam umas das outras, que sua solidão as perdia. Talvez mereçam estar juntas porque do desencanto de cada uma se desenvolveu o desejo da seguinte.”. (CORTÁZAR, 2021a, v. 1, p. 15).

XX, ao privilegiar a indecibilidade, lidar com o efeito do inevitável e simular o real de maneira diferente da tradicionalidade, não excluindo a possibilidade de uma demonstração da vida como ela é, ou ainda, como o cotidiano é sentido e pensado, redefiniu as forças que residem na “maquinaria da linguagem”; (BARTHES, 2013b, p.30); sendo assim, se, a escrita literária é portadora de forças que residem na maquinaria da linguagem; se, essas forças possibilitam sentir o fulgor do próprio real: perceber a presença do que está descrito em cada texto poético; então, pode-se dizer que escrever talvez “tenha sido o primeiro ato performático consciente desde os tempos em que os homens lançavam seus desenhos nas cavernas, até o encontro com as formas idiomáticas e discursivas da representação.” (BEIGUI, 2011, p. 29).

Porém, esse enquadramento literário da realidade, o “aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística”, que interroga incessantemente a representação, e se detém mais avidamente na estratégia performativa da exposição da sensibilidade em relação ao real, tem sua primazia sobre a decisão que modificou a narrativa do século XX. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57). Logo, é a favor do “efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa”, que a obra literária reconhece a “realidade envolvendo o sujeito sensivelmente num desdobrar dinâmico de sua atualização no mundo”. (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 16).

De dois séculos para cá, segundo os autores Robert Scholes e Robert Kellogg, em *A Natureza da Narrativa*, o romance foi a forma de literatura narrativa mais difundida no hemisfério ocidental, e ao redigir suas pesquisas, os autores optaram por “encarar a natureza da narrativa e a tradição da narrativa do ocidente por inteiro, vendo o romance como apenas uma de uma série de possibilidades de narrativa”. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 1). O objetivo foi apresentar alternativas para conceitos formulados pela crítica que abordou narrativas clássicas como se estivesse avaliando exemplares de modelos e/ou procedimentos científicos.

Diante da ideia de um estudo sobre evolução das formas narrativas da literatura ocidental formula-se algumas questões, a primeira pergunta: “o que é narrativa?”. O significado de narrativa, afirmam Scholes e Kellogg, se associa à permanência de certo hábito do ser humano, o ato de narrar, que por ser repetitivo desde o começo dos tempos, pode ser averiguado em sua tradicionalidade: a narrativa é uma obra literária

marcada por duas características: Primeira, a) a presença de uma estória e um contador dessa estória; b) a grafia da palavra ‘estória’ denota por si própria uma forma de enfatizar e direcionar seu sentido para a ordem da ficção; Segunda, a tradicionalidade é gravada como o início do ato de narrar, uma vez que os “artistas aprendem sua profissão em grande parte de seus precursores”. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 2).

Nesse sentido, são os artistas que encaminham sua profissão segundo as regras que lhes são familiares, ou seja, perseguem seu ofício a partir do formato apreendido, que é o tradicional, “podendo ampliar a tradição, abrindo novas possibilidades para seus sucessores”: foi o que ocorreu com alguns autores do século XX, como “Joyce, Proust, Mann, Lawrence e Faulkner” que se afastaram do modo de literatura do passado, criando outras possibilidades de narrar que diferem dos objetivos, técnicas e atitudes do tipo de um realismo que era prestigiado pela tradição. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 2).

O “conceito de literatura centralizado no romance”, lembram Scholes e Kellogg, pode tanto nos apartar da “literatura narrativa do passado” como também nos separar “da literatura do futuro e mesmo da vanguarda”, e para que isto não ocorra é preciso compreender que o romance representa apenas dois séculos na tradição contínua da narrativa no hemisfério ocidental,

que pode ser traçada até cinco mil anos. Duzentos anos de consideráveis feitos, não há dúvida; a Europa moderna não tem que se envergonhar no que diz respeito a sua produção de literatura narrativa, quaisquer que sejam seus defeitos em outras esferas; e, no entanto, são apenas duzentos em cinco mil anos. [...]. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 5).

A segunda pergunta elaborada é: como surgiu a literatura narrativa escrita no ocidente? Emerge “de uma tradição oral, conservando muitas das características da narrativa oral por algum tempo. Frequentemente assume a forma de narrativa heroica, poética, a que chamamos epopeia”: sendo que seu aspecto mais importante se situa na tradição dos modos de narrar. O mito, a ficção e a história se mesclam para desenvolvimento do texto (não histórico e não criativo), ou seja, “a primitiva narrativa é o fato da própria tradição”; é, segundo um impulso primário narrativo denominado *recreativo*: a fidelidade dos fatos contados se deve ao próprio *mythos*. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 7).

O *mythos*, para a Grécia antiga, era uma estória tradicional, continha um enredo que podia ser articulado e transmitido, devendo o contador épico preservar o ato de contar conforme a tradição – seguir determinada fidelidade. Para Aristóteles, o *mythos* é o enredo – “é a alma de qualquer obra literária”, que via de regra é a “imitação de uma ação”: o “enredo é, em todos os sentidos da palavra, a articulação do esqueleto da narrativa. Deste modo, um mito é um enredo tradicional que pode ser transmitido”. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 7).

O mito é um exemplo de sequência articulada denominada *topois*, na qual o mundo externo – o motivo – e o mundo das ideias – o tema – constituem o *topos* da narrativa oral ou escrita; melhor dizendo, o mito se forma segundo um motivo (representação do mundo: que é o enredo) e a ilustração (os temas, que são as ideias e conceitos, mais especificamente, o *topos* e o canto inteiro). Por sua vez,

[...] Um dos grandes processos de desenvolvimento, inequívoco na história da narrativa escrita, foi o gradativo afastamento das narrativas denominadas pelo impulso mítico de contar uma estória com um enredo tradicional. Na literatura do ocidente, este movimento pode ser traçado duas vezes: uma vez nas línguas clássicas e novamente nas línguas vernáculas. No curso deste processo evolutivo, a literatura narrativa tende a desenvolver-se em dois sentidos antitéticos. [...]. Os dois tipos antitéticos de narrativa que emergem da síntese épica podem ser rotulados de *empíricos* e *ficcionais*. Ambos podem ser tomados como maneiras para evitar a tirania tradicional no relato de uma estória. A narrativa empírica substitui a fidelidade ao *mythos* pela fidelidade à realidade. [...]. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 8) (Grifos dos autores).

Do impulso por uma narrativa estritamente tradicional desenvolve-se um desejo por uma síntese épica na literatura do ocidente, o qual se processa em ritmo de evolução gradativo para esses dois sentidos antitéticos: os empíricos e os ficcionais. Grosso modo, o impulso da narrativa empírica se afasta da fidelidade ao *mythos* e se aproxima da realidade, em que dois componentes principais se destacam: o histórico (verdade ao fato e ao verdadeiro passado, sem cumprir com a fidelidade à versão tradicional) e o mimético (“fidelidade não à verdade do fato mas à verdade da sensação e do meio ambiente, dependendo antes da observação do presente do que da investigação do passado”: (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 8): surge a preocupação com as bases comportamentais e o fluxo do pensamento.

“O ramo *ficcional* substitui a fidelidade ao *mythos* pela fidelidade ao ideal”, com ampla fidelidade ao que se quer contar; sem obrigação de frequentar as regras da tradição e do empirismo (o “histórico e o mimético”), a narrativa ficcional explora a medida ou do *romântico* (com a “justiça poética e os “adornos de linguagens” – se organiza de forma retórica) ou do *didático* (nomeada por fábula: forma breve, “regida por um impulso intelectual e moral, assim como o “romance” é regido pelo estético”), com o objetivo de provocar no espectador/na plateia somente o que se imagina que ela realmente desejaria receber: a bondade e a beleza, sem se preocupar com o mundo externo. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 8-9).

A nova “síntese na narrativa, que foi o principal progresso na literatura narrativa pós-renascentista”, pode ser vista na obra literária de Cervantes. Em *Dom Quixote de La Mancha*, por exemplo, a palavra escrita abre para a possibilidade de reconciliação dos impulsos antitéticos, empíricos e ficcionais, organizando o romance como uma síntese da forma literária, em que esses dois elementos são reunidos e efetivados na narrativa: o romance não é o oposto do “romance”,

conforme se costuma dizer, mas um produto da reunião dos elementos empíricos e ficcionais na literatura narrativa. A mimese (inclinada a formas breves como os “caracteres” e a “fatia da vida”) e a história (que pode tornar-se demasiado científica, deixando de ser literatura) combinam-se no romance com o “romance” e a fábula, assim como a lenda primitiva, o folclore e o mito sacro se combinavam originalmente na epopeia, para produzir uma grande e sintética forma literária. [...]. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 9-10).

Portanto, o começo da narrativa no ocidente ocorre quando em algum momento o homem manifestou o desejo de falar e falou; a expressão vocal pode ter originado uma espécie de prazer ao próprio falante e ao outro, o ouvinte, descobrindo no ato de narrar, de falar sobre os episódios vividos, um modo de reproduzir essa narrativa, formatando-a como literatura. A etimologia da palavra literatura define sua característica como uma arte das letras, ou seja, a literatura não acontece sem a apresentação das palavras e a exposição/disposição/intenção de um narrador: a literatura é “toda arte verbal, tanto oral quanto escrita”. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 11).

No “legado recebido pela narrativa escrita da narrativa oral da Grécia antiga e do norte da Europa” salienta-se “especialmente a influência da narrativa oral sobre as

formas subsequentes da narrativa escrita”; (SCHOLES; KELLOGG, p. 11); a valorização da narrativa oral em detrimento da narrativa escrita pode ser exemplificada com um trecho do diálogo *Fedro*, escrito por Platão, possivelmente por volta de 370 a.C.: a importância, na antiguidade grega, da narrativa oral e a desaprovação da narrativa escrita é demonstrada por Sócrates, com o relato da estória de Tote, deus egípcio que inventou a escrita; Tote provocou enorme susto em Tamus ao anunciar o surgimento da escrita; neste momento, o valor do conhecimento era medido a partir da presença do contador e do desenvolvimento do texto da narrativa em tempo real; a escrita era entendida como uma substituta da memória, como uma espécie de disfarce de falsos sábios e, por conseguinte, causadora de grande prejuízo ao exercício da sabedoria. Porém, o espanto de Tamus se refere a uma época em que a forma da estória, como as epopeias homéricas, era simplesmente espalhada e valorizada enquanto narrativas orais, com respeito ao formato e não à rigidez do conteúdo; embora

houvesse parecido inconcebível até que fosse conclusivamente demonstrado por Milman Parry, sabemos hoje que as composições homéricas ocorreram muito antes do difundido uso da escrita na Grécia com finalidades semelhantes às modernas. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 13).

É possível ver a contribuição oral das narrativas, como demonstrou o pesquisador Milman Parry (EUA, 1902-1935), na própria ligação das estórias a um eixo denominado por ele de fórmulas, ou seja, um “grupo de palavras” que respeitam a ordem métrica com o objetivo de expressar “uma determinada ideia”: há uma repetição (o fato de contar estórias e o fato de haver contadores) que se realiza segundo o instante, sem perder de vista a fórmula – a dicção poética – que é a estrutura essencial da narrativa oral. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 13).

Na tradição poética oral a concatenação dos versos era regida segundo uma fórmula predeterminada por padrões abstratos, oferecendo ao contador total liberdade na produção de novas frases; portanto, não importa como as palavras estão dispostas no texto, mas, sim, como o contador manipulará a gramática do texto para que aconteça o sentido/a aderência entre palavras e imagem. As formas características da composição oral: uma dicção formular, que se estabelece por meio de uma linguagem regida por uma gramática tradicional, viabiliza um certo limite de padrões que podem ser utilizados na linguagem total da cultura. O “domínio desta *gramática* permite ao artista

narrativo oral compor oralmente, diante de uma plateia”: diante da plateia a relação entre contador e estória se realiza; porém, “a narrativa escrita, não-tradicional, consiste, retoricamente, na imitação ou representação de um contador, sua estória e uma plateia subentendida.” (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 33; 34) (Grifos dos autores). Robert Scholes e Robert Kellog defendem que:

Retoricamente, o uso da escrita permite ao artista narrativo individual, criador, acrescentar um importante nível de complexidade e de potencial ironia a sua estória. O novo nível pareceu sempre resultar da introdução de um narrador autoconsciente e uma abertura de distância irônica entre ele de um lado e o autor e a plateia do outro. Entretanto, à luz de nossa discussão da narrativa oral, podemos ver que, o que de fato possibilitou a complexidade revolucionária do ponto de vista na narrativa escrita foi a introdução não de narradores, mas de *autores*. [...] Afirmamos que as epopeias homéricas, o *Velho Testamento*, *Beowulf*, *Roland Chanson*, as sagas familiares, o *Kalevala*, as baladas de Faros e outras narrativas orais não foram compostas por “autores no sentido moderno”. No caso da poesia narrativa, que é geralmente cantada, composta oralmente, podemos falar do “contador de estórias”. Em nenhum dos casos ele é um autor; é o instrumento através do qual a tradição assume uma forma tangível como representação. Ele é o narrador. Nas palavras de Stephen Dedalus em *Um Retrato*, ele coloca sua estória “em relação mediata entre si e os outros”. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 35) (Grifos dos autores).

O único testemunho extraído da narrativa oral para pensar a narrativa escrita é trazer ao campo da atualidade dois fatos curiosos: os “estudiosos de retaguarda lutam para conservar um autor em *Beowulf*”, precisamente quando o “conto de lendas e o canto de baladas são imitados por artistas narrativos vanguardistas” pelo simples desejo por alcançar uma “progressiva retirada do autor”. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 38).

1.1

A fonte de todo narrador, diz Walter Benjamin (Berlim, 1892 – Espanha, 1940), no ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, é a experiência de vida: experiência que passa de pessoa a pessoa, e que consegue ser transferida para a escrita com a mesma carga de emoção daqueles narradores de histórias orais anônimos. Entre os narradores anônimos há dois grupos: em um grupo estão os que viajam, e trazem na bagagem histórias de outras terras, como por exemplo, os marinheiros

comerciantes; o outro grupo pertence ao narrador que nunca saiu de seu país, e que se dedicou ao conhecimento das histórias e tradições de seu povo: o camponês sedentário; dois estilos de vida que construíram famílias de narradores:

[...] essas duas famílias, como já se disse, constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração, o mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina, cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoavam. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para a casa pelos imigrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1987a, p. 199).

Leskov é o exemplo de narrador que conseguiu congregiar esses dois tipos arcaicos: viajou por toda a Rússia a trabalho – foi agente de uma firma inglesa (função de grande valor para sua “produção literária”) – e durante esse período teve ocasião de “conhecer o funcionamento das seitas rurais, que deixou traços em suas narrativas. Nos contos lendários russos, Leskov encontrou aliados em seu combate contra a burocracia ortodoxa”; esse envolvimento com todas as formas de comportamentos de locais variados permitiu ao viajante (ao narrador) acentuar o senso prático, ampliando a dimensão utilitária da experiência, possibilitando ensinamento moral, seja em questões estritamente práticas, seja como uma condição normativa para a vida. (BENJAMIN, 1987a, p. 199-200).

Diante dessa informação, Walter Benjamin pontua duas considerações sobre o sentido do narrador: uma sobre a distância, outra sobre a experiência: a distância se refere ao intervalo entre o que foi dito e a condição da lembrança de um narrador; essa distância pode ser atenuada com a constatação de que a experiência de narrar está em vias de extinção.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos. [...] “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou

honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. [...]. (BENJAMIN, 1987a, p. 198-199).

Nicolai Leskov (1831-1895), cuja obra contribuiu para as considerações de Walter Benjamin sobre o comportamento daquele que narra, suscitou a seguinte observação do filósofo sobre o ato de narrar: descrever Leskov como narrador “não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele”: e se destacam justamente por causa dessa experiência, que faz jus à valorização do contexto do cotidiano, que é natural e “inalienável” do ser humano; porém, em determinado momento as ações das experiências que seduziam a vontade de contar foram desabilitadas, ocasionando a perda da faculdade da troca de experiências. (BENJAMIN, 1987a, p. 197-198).

A perda da faculdade de intercambiar experiências é comprovada com as informações que implicaram em inacreditáveis transformações na imagem do mundo exterior – em relação à reação e ao toque da repetição das ações ‘tradicionais’ – e na imagem do mundo ético, provocadas pela situação de final de guerra:

[...] Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca a boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada parecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1987a, p. 198).

Num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano, não atingiu um grau de superação para o trauma, sua dor não foi amenizada: ele deixou de ser receptivo à substância viva da experiência e da existência, a sabedoria de verbalizar as situações definhou, para dar lugar ao silêncio que constantemente rememorava o medo estampado nos rostos dos combatentes, escondidos “em trincheiras como animais em tocas enquanto eram bombardeados por projéteis tecnicamente cada

vez mais sofisticados –, graças aos avanços da tecnologia militar”, diante de uma guerra que, “ao contrário das anteriores, foi despojada de heroísmo”. (SOARES, 2021, p. 66). Conforme destaca Leonardo Francisco Soares (2021, p. 69), a imagem dos combatentes da Primeira Guerra Mundial, que voltavam silenciosos do campo de batalha, é utilizada por Walter Benjamin para refletir a respeito do empobrecimento da experiência em dois momentos: primeiro no ensaio “Experiência e pobreza” (1933) e posteriormente em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936):

Reiteração que aponta para a tarefa incessante de pensar sobre o fim da experiência e o lugar da narrativa no contexto do mundo do entreguerras, a reflexão de Walter Benjamin indica a necessidade de se reconstruir a experiência (*Erfahrung*) no mundo da técnica – inclusive das guerras tecnológicas – para além do seu redutor (*erlebnis*), da ordem da vivência, característica do indivíduo solitário [...]. (SOARES, 2021, p. 70).

Dessa forma, se, para ser narrador é preciso contar “sua própria experiência ou o relato dos outros”, e incorporar as “coisas narradas à experiência dos ouvintes”; então, o “lado épico da verdade” – o “discurso vivo” do “senso prático” de um fazer artesanal – ao ser derrotado, desmoronou as forças que eram capazes de constantemente serem reiteradas: se não há histórias para contar, não há o que conservar; por outro lado, se o “dom de ouvir” desaparece da “comunidade dos ouvintes”, a arte de contar histórias também desaparece: (BENJAMIN, 1987a, p. 200-201):

[...] Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 1987a, p. 205.).

O romance como modalidade de narrativa ganha força com a invenção da imprensa e a veiculação do livro. No entanto, o romancista que publica livros, ao contrário do narrador oral, não se preocupa com a “tradição oral nem a alimenta”, simplesmente segrega-se para escrever – observa de longe, e sua atitude individualista dificulta a compreensão do todo (a forma artesanal da comunicação), modificando a arte de contar (não há mais a transmissão de uma experiência em sentido pleno – mas há informações que evitam explicações). Escrever “um romance significa, na descrição de

uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites”; por este motivo o romancista “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes”, não “recebe conselhos nem sabe dá-los”. (BENJAMIN, 1987a, p. 201). Dessa forma, a atenção do romance se volta para sentimentos de perplexidade diante da vida, de resistência aos conselhos, e de apagamento da sabedoria – características ilustradas no primeiro grande livro do gênero: *Dom Quixote de la Mancha*.

Os sentimentos de perplexidade diante da vida, ressaltados no romance, estão relacionados com a ascensão do modelo informativo da comunicação, onde o saber que vinha de terras distantes deixa de ter importância (por não poder ser comprovado e por permitir livre interpretação do leitor), para dar lugar à veiculação imediata de fatos reais e de um olhar mais próximos para estas realidades:

[...] O romance, cujos primórdios remetem à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto do capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 1987a, p. 202).

A informação tem como objetivo avisar e cultivar a brevidade, e o homem acabou por adotar essa forma rápida de olhar para as coisas, de agir, de dar opiniões, de desejar e de trabalhar –, esquecendo de cultivar a paciência que pertencia ao contato direto com o trabalho produtivo: “a informação não é experiência”. A experiência, pronuncia Jorge Larrosa Bondía no *I Seminário Internacional de Educação de Campinas* (2002)¹⁵, é o “que nos acontece”, tem relação com o “gesto de interrupção”, requer “suspender o automatismo da ação”, o “falar sobre o que acontece”, “escutar os outros”, “ter

¹⁵ ‘Notas sobre a experiência e o saber da experiência’, título da Conferência citada acima, faz parte do primeiro capítulo do livro *Tremores: escritos experiência*, publicado em 2015, pela Editora Autêntica: nesse livro o nome do autor/pedagogo aparece como Jorge Larrosa.

paciência”; por outro lado, a informação não “deixa lugar para a experiência” – é “quase uma antiexperiência”. (BONDÍA, 2002, p. 24).

A paciência, diz Walter Benjamin citando Paul Valéry, se conecta com a alma, onde o “olho e a mão estão ali inscritos”, e “interagindo, eles definem uma prática”: o lugar que a mão “ocupava durante a narração” se comprometia com a forma artesanal do viver; pois, a narração,

em seu aspecto sensível não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos apreendidos na experiência do trabalho, que sustenta de cem maneiras o fluxo do que é dito. [...]. (BENJAMIN, 1987a, p. 220-221).

A sabedoria, o lado épico da verdade, consolida-se com o interesse em entender e “conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade de reprodução. Por conseguinte, é possível afirmar que a memória é a mais épica de todas as faculdades”, ou ainda, ela, a reminiscência, “corresponde à musa épica no sentido mais amplo”. (BENJAMIN, 1987a, p. 210-211).

Quando “no decorrer dos séculos o romance começou a emergir no seio da epopeia, ficou evidente que nele a musa épica – a reminiscência – aparecia sob outra forma que na narrativa”; a reminiscência “funda a cadeia da tradição que transforma os acontecimentos”: é por intermédio da memória que as narrativas são repassadas e que os fatos são transmitidos por gerações. (BENJAMIN, 1987a, p. 211).

A importância da memória para o ouvinte consiste na participação significativa de uma abordagem que remete ao cotidiano, com suas mazelas e alegrias, e com suas aberturas para soluções. Seria, talvez, o mesmo que tecer com uma linha que tanto o narrador quanto o ouvinte seguram, ou ainda, seria uma espécie de cooperação ‘artesanal’ com o que é narrado da mesma maneira que um artesão desempenha seu trabalho: desde a seleção do material até a finalização da obra. Por outro lado, ao leitor do romance não é possível tal reconhecimento, e o sentido da vida transcrito no texto possibilita apenas concorrer para uma verdade limitada da realidade, ou seja, o leitor abraça uma lembrança que não pode encontrar em seu destino. “O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida”; e, para isto, ele precisa “estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, que participará” dessa ‘escuta’ escrita; e na ânsia por

ver o destino alheio, o leitor poderá sentir o “calor” que não encontrará em seu próprio destino. (BENJAMIN, 1987a, p. 214).

A celebração de uma prática, a do narrador, em que alma, mão e olho se inscrevem num mesmo campo, que tem como “dom o poder de contar sua vida”, e como “dignidade” contar sua vida “*inteira*”, define sua função como: “o homem que sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio”: ele é a “figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”. (BENJAMIN, 1987a, p. 221). (Grifos do autor).

A reflexão sobre a tradição da narrativa oral como uma forma de estabelecer vínculos da experiência artesanal com a arte de narrar, ou seja, a relação desse ato com a atividade de construir/tecer uma obra em sua totalidade a partir do contato com o objeto desde a escolha do material até a conclusão de seu feitio – próprio do ofício dos artesãos –, contribui para entender como representantes arcaicos, viajantes e camponeses conseguiram alcançar um nível sofisticado em suas narrativas como também possibilita compreender como o texto de um romance por ser o reflexo de uma vida que se alimenta de ruídos da vida privada, por não conhecer o modo de fazer dos produtos que consome, por se reconhecer brutalmente na fragmentação, que convive com a multiplicidade: não se propõe a dar conselhos e nem mesmo quer recebê-los.

Se, a arte tradicional da narrativa oral contribui para fortalecer vínculos com a experiência artesanal; se, “a vida, como experiência, é relação: com o mundo, com a linguagem, com o pensamento, com os outros, com nós mesmos, com o que se diz e o que se pensa”; (LARROSA, 2015, p. 74); então, aproximar/associar a narrativa oral da atividade artesanal (do ‘feito à mão’) equivale estabelecer uma conexão intensa entre a ação da mão com o pensamento, como se o ato realizado pela mão fosse “*uma forma de pensar*”: “*uma forma manual de pensar*”. (TAVARES, 2021, p. 415) (Grifos do autor).

As mãos, insiste Gonçalo Tavares (Luanda, 1970), em *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*: “*pensam manualmente*, pensam sem utilizar fórmulas matemáticas ou filosóficas, pensam por processos de movimento explícito, pensam *dentro do mundo* e não fora do mundo (como fazem os pensamentos do

cérebro)”: a mão pensa “*dentro da matéria*”. (TAVARES, 2021, p. 415-416) (Grifos do autor).

A forma manual de pensar, a ação da mão, se envolve com a matéria a ser modificada e a modifica imediatamente – pensa dentro do mundo, enquanto que o pensamento “exterior ao mundo” – o “pensamento clássico” –, escreve Gonçalo Tavares, é um “pensamento autônomo, observador, de fora, *não envolvido*”: logo, é nas mãos

que reside a potência maior de um pensamento minucioso (como o raciocínio mental), porém dentro do mundo, interferindo nele. O gesto primoroso de segurar num fio de lã e de o passar pelo buraco da agulha é a manifestação de um *minucioso pensamento manual: a minha mão pensa*; e aqui reside a diferença: *quando a minha mão pensa, o mundo é alterado*. Pelo contrário, quando o meu cérebro pensa, o mundo (felizmente e infelizmente) não é de imediato alterado. No entanto, são os pensamentos mais interiores e mais longos que, com o tempo – e depois de se passar o raciocínio *para fora* como se passa um material de construção de dentro de uma casa para fora dessa casa –, são esses raciocínios então que poderão provocar importantes alterações no mundo. (TAVARES, 2021, p. 416) (Grifos do autor).

No campo da literatura, o pensamento autônomo, observador, de fora, não envolvido – pensamentos mais longos e mais interiores – se esforça incansavelmente para essa “conquista verbal da realidade”, perseguindo através da “presença inequívoca do romance em nosso tempo” obedecer “ao fato de que ele é o instrumento verbal necessário para a tomada de posse do *homem como pessoa*, do homem vivendo e sentindo-se viver”. (CORTÁZAR, 1999c, p. 205; 211) (Grifos do autor). Portanto, o pensamento autônomo, observador do escritor tem como intenção promover/resgatar o envolvimento entre leitor-autor-mundo. O romance, continuando com as palavras de Julio Cortázar em *Situação do romance (1950)*,

é a mão que segura a esfera humana entre os dedos, movimenta-a e a faz girar, apalpando-a e mostrando-a. Ele a abarca integralmente por fora (como já fazia a narrativa clássica) e tenta penetrar na transparência enganosa que lhe cede pouco a pouco um ingresso e uma topografia. [...] como o romance quer chegar ao centro da esfera, atingir a esfericidade, e não pode fazê-lo com seus próprios recursos (a mão literária, que permanece de fora), recorre então [...] à via poética de acesso. [...]. (CORTÁZAR, 1999c, p. 211).

Nesse sentido, o pensamento de fora – a mão literária – se envolve com a matéria no momento em que introduz no mundo o “*último ponto de expressão do pensamento*”. (TAVARES, 2021, p. 417) (Grifos do autor). No movimento da mão para escrever o livro – essa “espécie de espelho para quem se debruça sobre ele” (CORTÁZAR, 1999d, p. 231) – e no movimento da leitura existem as maneiras de agir, as possibilidades de “agir extraliterariamente”, fato que pode ser visto quando o “leitor tende a ultrapassar os limites da literatura que ama e a vivê-la existencialmente, como parte de sua experiência vital”, sem que, necessariamente, no livro contenha sinalizações explícitas, e quando o propósito do autor vai de encontro aos questionamentos sobre a realidade e o relacionamento humano. (CORTÁZAR, 2001b, p. 161).

Na introdução para a *Obra Crítica I*¹⁶, coleção de textos críticos de Julio Cortázar, Saúl Yurkievich comenta que ao mesmo tempo que escrevia sua obra literária, Julio Cortázar

produziu um considerável conjunto de textos críticos de inegável valor tanto por sua acuidade interpretativa como pela agilidade de sua prosa. Tais escritos constituem um complemento imprescindível daqueles propriamente literários, porque explicitam as concepções e os valores que regem a gênese da literatura cortazariana. Permitem completar a figura de Cortázar, recuperar outras facetas desse maravilhoso poliedro que é sua obra íntegra, conhecer melhor o homem que estas páginas condensam inteiramente. (YURKIEVICH, 1998, p. 5).

1.2

No ensaio *Alguns aspectos do conto (1962-1963)* Julio Cortázar defende a ideia de que o ato de permanecer demarca o aspecto do romance: escrever um romance se assemelha a dominar todos os elementos imprescindíveis – os detalhes e a textura da realidade assim como acontece na composição de um filme, ou seja, assim ocorre tanto no cinema como no romance; “a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é obtida mediante o desenvolvimento de elementos parciais, cumulativos que não

¹⁶ *Obra Crítica* é uma coleção de textos críticos escritos por Julio Cortázar, organizada em três volumes, e coordenada por três leitores atentos da obra geral do escritor, “ligados pessoalmente a Cortázar por um vínculo de conhecimento e amizade”: 1ª) Saúl Yurkievich – “encarregado da edição de *Teoria do Túnel* (1947)”; 2ª) Jaime Alazraki – “reuniu a obra crítica anterior a *O jogo da amarelinha* (1963)”; 3ª) Saúl Sosnowski, “que compilou a obra crítica posterior a *O jogo da amarelinha*”. (YURKIEVICH, 1998, p. 5).

excluem, naturalmente, uma síntese que dê o ‘clímax’ da obra”. (CORTÁZAR, 1999a, p. 351). A permanência, tanto no filme como no romance, sugere que as falas, ritmos, imagens, encadeamentos, personagens, permitem remanejamentos e subtrações; o filme, diz Jacques Derrida (1930-2004), é uma arte que deixa viver o corte, a interrupção: mas, via de regra, no filme há “um corte que não corta”. (DERRIDA, 2012, p. 110).

Em sua pesquisa sobre a correspondência das artes, Étienne Souriau assinala que é comum na arte literária os “retrocessos, as narrativas sucessivas de acontecimentos simultâneos e paralelos”, procedimentos “necessários para acomodar mutuamente a forma própria, mais ou menos densa, bífida, abundante dos eventos, e a forma indiscutivelmente linear da narrativa”. (SOURIAU, 1983, p. 127).

O romance, compara Étienne Souriau, é como se fosse um cortejo desfilando, que com sua melodia possibilita o desabrochar de flores; entretanto, para estabelecer o universo do romance é preciso saber conduzir esse desfile sem definhar as flores; portanto, esse

“recorte” (emprego a palavra no sentido dos cineastas), essa necessidade de recortar a riqueza dos acontecimentos em toros distintos, que são combinados uns aos outros por fragmentos, para criar um novo arabesco contínuo (o da narrativa, da frase, das frases reunidas), e fazer com que passem em sua totalidade, por fieira tão estreita, acontecimentos enormes construídos por mil coisas ao mesmo tempo: uma batalha, a evolução complexa de sentimentos correlativos em toda uma multiplicidade de personagens, etc., etc. – tudo isso, ou seja, a acomodação mútua do arabesco próprio e linear da narrativa (essa forma intrínseca da obra literária) e do arabesco próprio, inerente aos acontecimentos e a todo o devir do universo da obra (é essa a “forma do fundo”), é uma das ações artísticas simultaneamente mais concretas e mais essenciais esteticamente, na arte do romance. (SOURIAU, 1983, p. 128).

Literariamente, explica Étienne Souriau, os arabescos são as formas primárias, como as consoantes e as vogais arranjadas de tal maneira para que o som da linguagem se efetue melodiosamente “(pois trata-se realmente de um princípio melódico, de uma sucessão linear de *qualia*), seu ritmo e, mais amplamente, o movimento geral da frase, do período, das sucessões de períodos, etc.”. (SOURIAU, 1983, p. 126). Nesse sentido, pensa-se o romance como um universo no qual os contornos desfilam harmoniosamente pela estrutura geral da narrativa. Ainda nas palavras de Étienne Souriau:

Toda obra apresenta um universo. [...]. É o conjunto – forma e fundo, continente e conteúdo, ritmo, ideias, personagens, cenário, sentimentos, acontecimentos – de tudo que é trazido e apresentado pela obra, de tudo que a constitui e de tudo que ela constitui. O artista, que é um demiurgo, cria, constrói, fulgura em cosmogonia esse universo. E é nesse universo que o espectador, o ouvinte ou o leitor, durante sua contemplação ou leitura, vive, instala-se e situa-se. Nessa magia da arte, esse universo constitui, provisoriamente e por hipótese – seria melhor dizer mesmo, por tese – toda a realidade. (SOURIAU, 1983, p. 238).

No universo da obra literária, filosófica ou histórica, o desafio para o escritor (ou para quem escreve), relata Jacques Derrida, é encontrar o “tom certo”, e as mudanças exatas nesse tom: “jogar com o tom, o tom sendo precisamente o que informa e estabelece a relação. Não é o conteúdo, é o tom, e desde que o tom nunca está presente a si mesmo, ele é sempre escrito diferencialmente”. (DERRIDA, 2012, p. 42). Logo, escrever um texto é pensar no interlocutor – que não é único –, e nos diferenciais como os deslocamentos e os movimentos das frases; por isso, é de bom tom que a energia do texto se concentre na economia – na síntese (no reter as palavras) – e nas questões do endereçamento e do efeito desejado.

É certo que a “literatura é uma experiência corporal individual”. (TAVARES, 2021, p. 511). Como também é certo que o escritor quer se soltar das palavras e nos revelar um/seu segredo; esse segredo contém a textura de uma realidade mais ampla que não pode ser dita, e o que “não se pode dizer” é o “que se tem de se escrever”. Nesse sentido, a linguagem se torna o mundo de experiência para o corpo do escritor. Ao expor tudo o que “não pode dizer-se com a voz por ser demasiado verdade”, o escritor acaba por reconhecer que a “libertação” está naquilo que permanece – em sua escritura: a permanência, então, se efetiva com a aceitação de que há o segredo, e de que a única forma de reconciliação com a verdade é por intermédio da palavra escrita. Por fim, é a “reconciliação com as palavras” – com o perdurável –, que possibilita a comunicação, e permite o encontro da descoberta do segredo e do ato de “comunicá-lo”: dois “incentivos que movem o escritor”. (ÁLVAREZ, 2019, p. 20-21).

O autor, ao escrever uma ficção, projeta uma pitada de factual/ficcional em sua escrita, e, ao construir sua história, o faz a partir de suas verdades, e acaba por comunicar seus segredos:

O segredo revela-se ao escritor enquanto este o escreve e não se dele fala. [...]. Na solidão o segredo descobre-se perante o escritor, não no seu todo, mas num devir progressivo. O escritor vai descobrindo o segredo no ar e precisa de lhe ir fixando o traço acabando, por fim, por abarcar a totalidade da sua forma... E isto ainda que ele tenha um esquema prévio à última realização. O próprio esquema já significa que houve a necessidade de o ir fixando numa forma; de o ir recolhendo traço a traço. (ÁLVAREZ, 2019, p. 21).

Julio Cortázar fala que a literatura é sempre expressão da realidade, por mais imaginária que ela seja; o simples fato de que cada obra tenha sido escrita num determinado idioma situa-a de saída e automaticamente

num contexto preciso e ao mesmo tempo separa-a de outras regiões culturais, e tanto o tema como as ideais e os sentimentos do autor contribuem para localizar mais ainda o inevitável contato entre a obra escrita e sua realidade circundante. Acontece, porém, que os leitores de literatura – e é claro que me refiro aqui à literatura de invenção e de ficção, como o romance e o conto – tendem muitas vezes a encarar os livros como quem admira ou cheira uma flor sem se preocupar muito com a planta da qual ela foi cortada. Mesmo quando nos preocupamos com a biografia do autor e nos interessamos pelo assunto do livro como reflexo de um ambiente determinado, o que mais pesa é o interesse despertado por aquilo que nos contam e o estilo com o que é contado, isto é, em seus traços especificamente literários. (CORTÁZAR, 2001c, p. 207).

1.3

Será que os “textos ficcionalizados” são realmente tão “ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?”. Wolfgang Iser (1926-2007), em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, considera conveniente que o repertório elementar do saber tácito, definido pela oposição entre realidade e ficção, renuncie a este tipo de relação quando se tratar de textos ficcionais, para adotar como eixo orientador a reflexão sobre o fato de que textos literários/ficcionais misturam o real com o fictício. A essa relação, que inicialmente parece dúplice, deve ser acrescentada uma terceira ordem, a preparação do imaginário, estabelecendo, assim, uma relação tríplice, que pontua as seguintes conexões: real, fictício, imaginário – conjunto de trio ordenado formando a relação ternária. (ISER, 2002, p. 957).

Com a afirmação de que o saber tácito – “expressão cunhada pela sociologia do conhecimento” – atua segundo uma “determinação ontológica”, na qual há uma

separação concreta entre realidade e ficção, e a compreensão de que a existência dos predicados são aceitos somente para a descrição da realidade, eliminando esse dado da ficcionalidade –, permanece uma certeza irrefletida: um “problema que tanto atormentava a teoria do conhecimento do início da idade moderna: como pode existir algo que, embora existente, não possui caráter de realidade?”. (ISER, 2002, p. 958). O problema não foi solucionado com a permuta dos predicados de realidade, uma vez que a relação da oposição básica acabara permanecendo com este tipo de troca.

Seguindo uma justificação heurística – da descoberta da “tríade do real, fictício e imaginário” que permite comprovar o “fictício do texto ficcional” –, tem-se as seguintes determinações sobre a permuta da relação opositiva: - discutir sobre o fictício no texto sem estabelecer a relação de oposição entre realidade e ficção; - retirar do âmbito da averiguação alguns aspectos da realidade que podem pertencer ao texto ficcional, como por exemplo, a realidade social, sentimental e emocional: “estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais”. (ISER, 2002, p. 958). Se as realidades surgem no texto ficcional, é certo que não irão se repetir; porém, se houver repetições inesgotáveis da mesma referência, então, a realidade torna-se um ato de fingir, cuja finalidade não se relaciona com a própria realidade repetida, mas se refere ao imaginário que mantém relação estreita com as retomadas constante do texto.

[...] Assim o ato de fingir ganha marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração do imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. [...] Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. Contudo, o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência. Ele se manifesta em situações inesperadas e daí que de advento arbitrário, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas. “O próprio da fantasia”, opina Husserl, “é seu caráter caprichoso. Daí, idealmente falando, sua incondicional arbitrariedade.” Por isso, o fingir tampouco é idêntico ao imaginário. [...]. (ISER, 2002, 958-959).

O pressuposto de que é possível situar o “fictício no texto ficcional”, só ocorrerá se houver a compreensão de que existe a composição de vários atos de fingir. Estes atos de fingir são observáveis através de suas funções apresentadas a partir da mediação, no

“texto ficcional, do imaginário com o real”. Nota-se que, segundo este pressuposto, os atos de fingir correspondentes possuem como característica primordial a “realização de uma transgressão específica de limites”. (ISER, 2002, p. 960).

O texto literário é o produto de um autor, possui escolhas individuais, ou seja, possui uma tematização de mundo particular. É uma forma única que não é encontrada pronta, não está dada no mundo para ser simplesmente inserida, mas a forma precisa ser implantada no texto; implantar não é imitar, mas decompor as “estruturas de organização previamente encontráveis”; decompor significa realizar uma seleção de “sistemas contextuais preexistentes”; selecionar é acolher alguns elementos para o texto, desvinculando-os da “estrutura semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados”: é realizar uma transgressão de limites. (ISER, 2002, p. 960-961).

Os verbos imitar, decompor, selecionar, desvincular, para a composição do texto literário (ou para os sistemas contextuais), objetivam ressaltar os “campos de referência como tais, porquanto a intervenção seletiva neles operada e a reestruturação de sua forma de organização daí resultante os supõem como campos de referência”. (ISER, 2020, p. 961). Os campos de referência, estabelecidos no mundo prático, com sua organização sociocultural, apresentam-se de tal forma que são recebidos com a própria realidade; portanto, selecionar é retirar do campo de referência a identificação com a realidade para convertê-la em objeto de percepção. Logo, é o ato de selecionar que expõe ao conhecimento os campos de referência do texto, assim como, é o campo de referência, no momento em que é selecionado, que aponta a transgressão em curso. Então, transgredir é o ato de romper a forma de organização e a validade dos sistemas para recolocá-los em outra contextualização, de maneira que, ao texto, se integram elementos contextuais que não são fictícios – é o próprio ato de selecionar que é orientado e se efetiva enquanto ato de fingir:

[...] Se o ato de seleção constitui os campos de referência do texto como sistemas contextuais de contornos nítidos e diferenciáveis, cujo limite é transgredido, então neste processo ocorre uma perda de articulações precedentes e uma reintegração dos elementos escolhidos em uma nova articulação. Assim, os elementos escolhidos terão outro peso do que tinham no campo da referência existente. Suprimir, complementar, valorizar são, entretanto, operações básicas da “produção do mundo”, como as denomina Nelson Goodman em seu recente *Ways of wordmaking*. (ISER, 2002, p. 962).

A organização do texto pode, então, receber a seguinte sequência: imitar-decompor-selecionar-desvincular-ressaltar-selecionar-conhecer-transgredir os limites-selecionar/ato de fingir-apreender a intencionalidade para o texto. O ato de fingir, ato de selecionar/ato de combinar, encontra “sua correspondência intratextual na *combinação* dos elementos textuais, que abrange tanto a combinalidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações”: combinar é fingir. (ISER, 2002, p. 963).

No romance é a própria apresentação esquemática dos personagens que movimenta a transgressão de limites, aqui percebida como transgressão dos espaços semânticos: sempre segundo uma delimitação entre figura e fundo. Daí resulta em ponto de relevância para os campos de referência: por exemplo, o herói circula como elemento significativo do potencial semântico. Contudo, “como ato de fingir, a combinação desde muito tem sido compreendida como uma marca característica da poesia”. (ISER, 2002, p. 965).

Essa combinação do imaginário que, por certo, traz consequências para o real, considerada como ato de fingir, cria “*relacionamentos intratextuais*”: se o relacionamento é motivado pelo ato de fingir, este se revela como intencionalidade durante o processo de seleção. É, portanto, um relacionamento factual, que provoca a “aparência de ser real. Sua ‘facticidade’, portanto, não se funda no que é, mas naquilo que por ele se origina”. (ISER, 2002, p. 965-966).

A ficcionalidade é inerente à literatura; a diferença entre a literatura e a realidade se solidifica com o repertório dos signos, porém não há uma construção opositiva entre realidade e ficção, e sim “algo cuja alteridade não é compreensível a partir dos hábitos vigentes no mundo da vida (*Lebenswelt*)”. Entretanto, o que deve ser ressaltado é que o repertório dos signos “não se confunde com os signos do texto” – o que predomina na ficção é um “sinal” (sinal de ficção) que estabelece uma espécie de contrato “entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso”, mas como um “discurso encenado”. (ISER, 2002, p. 969-970).

No texto ficcional há critérios naturais que foram colocados entre parênteses pelo *como se*: uma espécie de constelação, caracterizadora da literatura desde o início da

modernidade, que recorta um aspecto da totalidade, em que a função de uso, “graças à qual a ficção entra na obra” assim como a “realidade apresentada no texto não deve ser tomada como tal; ela é a referência de algo que não é, mesmo se este algo se torna representável por ela.” (ISER, 2002, p. 973).

Para entender a constelação do *como se*, é necessário não esquecer que o mundo do texto ficcional é um mundo representado. Se o mundo representado no texto ficcional não é um mundo da realidade, ele não existe efetivamente, mas existe *como se* fosse mundo real. Então, o mundo representado não tem a si mesmo como referência, ‘ele’ representa “algo diverso de si próprio”: transgredindo os limites, materializa-se a partir do ato de fingir. Logo, “os efeitos acumulados de transgressão do fictício podem explicar como um mundo constantemente reformulado pelos atos de fingir ainda assim permanece acessível à compreensão”. (ISER, 2002, p. 975) (Grifos do autor).

O mundo que existe *como se* fosse um mundo real, que representa algo diverso de si próprio, que se concretiza a partir do ato de fingir, é um mundo que possui um saber no qual as relações imaginadas se constituem individualmente. Portanto, a imaginação “é um começo”: e começa-se por negar o “imaginário” que é comum, aquele do “mundo industrial”, no qual o “indivíduo dá uma ordem à forma atribuindo-lhe função”, que é fundamentada “num esquecimento (do industrial) e não numa memória”. (TAVARES, 2021, p. 519).

Na ficcionalidade, a memória pode produzir uma multiplicidade de pontos de vista sobre o espaço e o tempo, solicitar lugares distantes, modificar o passado, transformar uma condição, rearranjando poeticamente uma sonoridade ruim, ou seja, transformar o tempo passado como incentivo para a narrativa, assim, o discurso encenado – o *como se* – é potencializado:

Na memória que trabalha diretamente com o imaginário o que importa não é tanto a veracidade, mas a *intensidade*.

Não importa se foi assim que aconteceu, importa se a memória relatada excita, influencia, se sacode o ouvinte e o engrandece. Quando se narra uma história imaginativa (com o auxílio da memória enquanto ficção inconsciente) o que importa são os efeitos dessa história no mundo que aí vem, não a proximidade aos factos do mundo que já foi e já não existe. (TAVARES, 2021, p. 370-371) (Grifos do autor).

Sobre a memória e sua relação com a ficção (o *como se* do texto literário), James Wood, em *Como funciona a ficção*, diz que a “memória seleciona, mas não do jeito que a narrativa literária seleciona. Nossas lembranças não possuem talento literário”, ou seja, a vida é repleta de detalhes que passam despercebidos, cada um escolhe o detalhe que melhor lhe apraz; a literatura também elege detalhes, concebe o fascínio ou a destruição da narrativa; portanto, a literatura é hábil em construir artifícios que convencem o leitor. (WOOD, 2012, p. 57).

E essa “lição é dialética. A literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida; o que nos faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura, o que, por sua vez, nos faz melhor ler a vida” – a escolha do detalhe transforma um ambiente artificial em ambiente natural, e a única maneira de perceber o detalhe, diz o escritor Gustave Flaubert (1821-1880), é se conscientizar de que na “mínima coisa contém uma ponta do desconhecido.”. (WOOD, 2012, p. 63; 70).

O poeta Joseph Brodsky (Rússia, 1940-Nova Iorque, 1996) afirma que, sim, basicamente foram os “historiadores que nos deram a literatura que conhecemos”, porém para que a linguagem se manifeste literariamente, o escritor ou o artista precisa mostrar “às pessoas a verdadeira versão da escala das coisas”. Precisa apresentar a “vida como uma longa corrente”, e apontar “de maneira muito correta a posição de seu elo nessa corrente”; dessa forma, o artista é responsável por mobilizar o leitor a “criar a possibilidade para si”, para que seu reconhecimento no “próprio elo da corrente” seja natural: e para que isto ocorra, basta escrever bem. (BRODSKY, 2018, p. 66; 375).

Com o mapa de construção do texto narrativo-literário apresentado acima – onde o real com o fictício se chocam –, observa-se que a reprodução dos contornos gerais para um modelo de mundo se efetiva de acordo com a graduação dos atos fingir, ou seja, com a intensidade da provocação/intenção do autor por alcançar uma orientação natural – um mundo possível para ser representado –, e que tem como condição para sua dinâmica, a negação do próprio ato imaginário e a dificuldade, em primeira instância, de aceitar a linguagem. Portanto, durante o processo de criação, nega-se momentaneamente a linguagem; porém, após a reformulação para a realidade (literária) e com a seleção do contexto cultural, a combinação da relação dos campos semânticos entre si se organiza para que a forma de passagem do real para o imaginário aconteça *como se* fosse uma

complementaridade. Neste momento, a aproximação para a verbalização de uma realidade pertencente ao mundo literário se oferece para o escritor, e a intencionalidade se faz linguagem. Percebe-se, então, que no domínio compositivo, o escritor trabalha com uma sucessão caleidoscópica de rearranjo de fragmentações para a constituição do todo ficcional; logo, é em torno desse “quadro completo, colorido, como uma decalcomania”, que o “tênue desligamento”, o “tênue deslocamento” se ajusta para compor a estrutura da prosa literária. (BARTHES, 2017, p.105).

O quadro completo, colorido, como uma decalcomania, que o tênue desligamento, o tênue deslocamento se ajusta para compor a estrutura da prosa literária, é o que a literatura tem de melhor – o que a torna uma “linguagem conquistadora”: interpretada e nomeada por Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) como matrizes de ideias, ou seja, como uma comunicação apta a fornecer “emblemas dos quais jamais pararemos de desenvolver o sentido, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave”, nos ensinando a ver e nos fazendo “pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo”, a literatura nos introduz a “experiências estranhas”. (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 101). Experiências essas, continua Maurice Merleau-Ponty, que jamais serão nossas, e nos levam a pontos de vista diversos dos nossos e possibilitam desfazer todos os nossos preconceitos: é da mesma forma, imperiosa e breve,

que o artista, sem transições nem preparações, nos atira num mundo novo. E como nosso corpo não pode reencontrar-se entre as coisas ou frequentá-las a não ser com a condição de renunciarmos a analisá-lo para usá-lo – a linguagem literária só pode dizer coisas novas com a condição que façamos causa comum a ela, que cessemos de examinar de onde vem para segui-la onde for, que deixemos as palavras, os meios de expressão do livro se envolver nesse bafo de significação que devem ao seu arranjo singular, e todo o escrito virar em direção de um valor segundo e tácito onde alcança quase a irradiação muda da pintura. [...]. (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 101).

O arranjo singular das palavras – organização da linguagem literária para dizer coisas novas –, é a condição necessária para que o homem que escreve dê expressão ao/no livro. Porém, quando o escritor não se “contenta em continuar a linguagem que recebeu, ou em redizer as coisas já ditas”, e resolve “realizá-la e destruí-la ao mesmo tempo”, ele a “destrói como palavra toda feita”, e a realiza, segundo as considerações de Maurice Merleau-Ponty,

no entanto porque a língua dada que o penetra de parte em parte e já dá uma figura geral aos seus pensamentos mais secretos, não está lá como uma inimiga, e que ao contrário está inteiramente *pronta* para converter em aquisição o que significa de novo. É como se ela tivesse sido feita para ele, mas também ele feito para ela, como se o dever de falar que lhe determina a língua e à qual ele foi votado aprendendo-a, fosse ele mesmo, a mais justo título que a pulsação de sua vida, ou que a língua instituída já comportasse o escritor em si mesma como um de seus possíveis. [...] a palavra, ao contrário, não contente de ir além, pretende recapitular, recuperar, conter em substância o passado e, como não saberia, a menos que o repetisse textualmente, dá-lo a nós em sua presença, ela o faz sofrer uma preparação que o torna capaz de se manifestar nela: ela quer nos dar a *verdade* dele. Ela se ata sobre si mesma, se retorna e se reapodera. Ela não se contenta em impulsionar o passado fazendo-se um lugar no mundo, ela quer conservá-lo, em seu espírito ou em seu sentido. As propriedades do número fracionário não tornam falsas as do número inteiro, nem as geometrias não euclidianas as de Euclides, nem mesmo as concepções de Einstein as da física clássica: as novas formulações fazem aparecer as antigas como casos particulares especialmente simples, onde certas possibilidades de variações não foram empregadas, e que só seriam enganadoras se as fizéssemos à medida do próprio ser. [...]. (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 109-110) (Grifos do autor).

Impulsionar um lugar no mundo para o passado da linguagem e querer conservá-lo em seu espírito ou em seu sentido, significa reafirmar que o “passado da linguagem não é somente passado superado, mas também passado compreendido”. (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 111). O que implica dizer que a revisão histórica serve para fundamentar as próprias opções do escritor, e para “situar-se em relação às tendências que considera mais avançadas e enunciar seu programa romanesco pessoal”, fato que condiz com o projeto de escrita e de elaboração/concepção de livro para *Rayuela*. (YURKIEVICH, 1998, p. 6).

Quando Julio Cortázar começa a desenvolver a narrativa de *Rayuela*, primeiro, o faz sem saber se seria conto ou romance, ou seja, segue a intuição, acompanha o fluxo do pensamento. O conteúdo, distribuído em folhas soltas, conforme seu entendimento poético do mundo, se assemelha mais a uma constelação de poemas do que à composição de prosa. Segundo, ao perceber que o “mecanismo do livro já era em si estranho”, uma vez que não foi “concebido como uma arquitetura literária precisa, mas como uma espécie de aproximação de diferentes ângulos e de diferentes sentidos que pouco a pouco foi encontrando sua forma”, Julio Cortázar se dá conta de que a execução técnica de *Rayuela* subverte a operação metodológica centrada no princípio de

construção da realidade para a ficção, que se preocupa com a atuação do imaginário – vinculado ao ato de fingir – como um atalho que prepara a realidade para a ficção. (CORTÁZAR, 2015, p. 222).

A aproximação de diferentes ângulos e de diferentes sentidos que pouco a pouco foi encontrando a forma para o romance *Rayuela* colocou em evidência o predomínio de um olhar voltado para o próprio mundo, fragmentário e fragmentado, que via de regra, é sentido, e que deveria ser descrito e/ou copiado tal qual como esses relances/fragmentos atingem a consciência. Julio Cortázar diz que a escrita do romance demorou anos, e durante esse tempo sua rotina de ler jornais, revistas, anúncios, livros, poemas, acabavam por despertar em sua mente “eco com referência ao que estava escrevendo”¹⁷, e à medida que via “coisas que tinham conexão”, as “cortava ou as copiava e as ia acumulando”, para o momento de armar o livro. (CORTÁZAR, 2015, p. 222).

Desse modo, Cortázar instala “uma nova forma pelo agenciamento da linguagem,

como um impulso existencial articulando um discurso mais aberto, plural. Em *Rayuela* o fragmento adquire a condição de gênero, é a forma pela qual a vida se realiza ou realiza sua existência. A concepção do fragmento torna-se um conceito operacional decisivo no despontar da modernidade como valor positivo que se associa às noções de mimesis, cópia e simulacro. (SANTOS, 1998, p. 47).

Essa nova forma de agenciamento da linguagem, inaugurada em *Rayuela*, que se apoia no valor do fragmento para compor o ambiente constitutivo do romance, também esteve presente na fase de ordenar os capítulos para a finalização do conjunto-livro. Julio Cortázar explica para alunos, em aulas ministradas¹⁸ – Berkeley, 1980 –, que a reunião física dos fragmentos para o romance foi executada como uma espécie de jogo, no qual os capítulos, escritos em folhas soltas, distribuídos pelo chão do ateliê do poeta e pintor Eduardo Jonquières (Buenos Aires, 1918-2000), formando o design de uma trilha, seguiu o acaso como linha de força para a sequência definitiva, estrutural do

¹⁷ Na Terra (Introdução) – página 12 – há o registro ampliado dessa fala de Julio Cortázar.

¹⁸ O curso aconteceu entre outubro e novembro de 1980; foi ministrado para o Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, em Berkeley; para o Prólogo do livro Carles Álvarez Garriga escreve que o curso, ou melhor, “as jornadas têm duas partes; na primeira ocorre a aula; na segunda, se estabelece um diálogo com os alunos e se fala não apenas de literatura, mas também de política, de música, de cinema”; as aulas, “página que não foram escritas, mas faladas”, foram publicados em livro: *Aulas de Literatura: Berkeley, 1980*. (GARRIGA, 2015, p. 7-8).

romance. (CORTÁZAR, 2015, p. 223-224). Esse corpo a corpo com a matéria – nesse caso, com o passeio entre os fragmentos para a numeração dos capítulos –, alude a ao menos três pontos:

a) um movimento compenetrado de um poeta que estuda a melhor posição para os poemas em seu próximo livro;

b) remete à vontade de adotar um “método de levar a prosa em direção à poesia”; (SANTOS, 1998, p. 54);

c) pode ser visto como uma experimentação, que tem como domínio o querer aproximar os ecos do mundo fragmentado para a realidade do texto literário, por querer reescrever a tradição a partir desse “mosaico de referências”, numa tentativa de “expandir para além das respostas possíveis, a impossibilidade de uma única vertente, de um único método” de interpretação, e por querer revelar e ocultar “um projeto existencial”, como “possibilidade de encenar a vida”. (BEIGUI, 2011, p. 28; 31).

Porém, se essa ordem fragmentada, mecanismo adotado para o livro, se apoiou na leitura do próprio cotidiano para compor a sequencialidade dos episódios do livro; se, essa atitude criou uma realidade com base em uma releitura do mundo, ou seja, se teve como inspiração tudo que lhe chegava aos sentidos: principalmente as abordagens instantâneas das mídias e de suas formas de manipulação do real; então, quando Julio Cortázar inventou uma realidade para o livro *Rayuela*, subvertendo todas as expectativas de definição do gênero, sua conduta se configurou como uma forma de resistência, que jogou “sensivelmente, com as armas do sistema”, e esse ato, considerado como uma “*reversão da mídia*” (COHEN, 2002, p, 88) (Grifos do autor), é definido como linguagem da *performance*:

A linguagem fragmentada diz respeito ao nosso tempo. O século XX (segunda metade) é o século do fragmento. As tentativas unificadoras do século XIX, de se entender o mundo através do cientificismo racionalista, já não cabem mais. Se o século XIX produziu a fotografia, e depois o cinema que trabalham com o registro, a documentação; o século XX introduz a televisão, o vídeo, que trabalham com a imagem efêmera, fragmentada, sem memória. Qual a unidade que existe entre uma emissão e outra? Como bem coloca F. C. Ismael, após Hiroshima, o que nos sobra são os cacos, as peças do quebra-cabeça. (COHEN, 2002, p. 88).

Se for observar (apenas) o empenho de Julio Cortázar em conceber e/ou encenar um formato tecnológico para o livro *Rayuela*, pautado em sua reação diante da visão aérea das folhas datilografadas, e da ideia do “Tabuleiro de Direção” que abre o volume, pode-se afirmar que o escritor esteve conectado com seu tempo e espaço e quis dividir suas reflexões através da literatura. Julio Cortázar diz que em *Rayuela* há “um ataque direto à linguagem”, e uma busca incessante, principalmente com Horacio Oliveira, por associar palavra-pensamento-ação. Para o escritor chileno Luis Harss (Valparaíso, 1936), em *Los Nuestrós*, “Cortázar é nossa “vanguarda””. Julio Cortázar foi “brilhante, minucioso, exato, antecipando todos os seus contemporâneos latino-americanos em risco e inovação”, fato que desperta ainda hoje inúmeras considerações e debates. (HARSS, 1969, p. 50; 254; 285) (Tradução livre).

Neste sentido, o que vemos e como reagimos diante de boas narrativas é a essa “qualidade da mente que nos é transmitida pela linguagem da caracterização, motivação, descrição e do comentário – a inteligência e sensibilidade com os eventos ficcionais são relacionados ao mundo perceptível ou ao mundo das ideias”: a qualidade da mente é a “alma” do discurso narrativo, e não o enredo (esqueleto revestido pelos personagens, situações, que alavanca o proceder existencial no texto literário). (SCHOLÉS; KELLOGG, 1977, p. 167).

A forma do mundo como foi fotografada e refletida na ficção em sua beleza ou em sua idealidade repercute diretamente na visão do leitor sobre o texto e na afeição sobre o modo como o autor conduz o texto. O que comove e atrai não é a realidade, mas é a representação da realidade dos personagens. Realidade, essa, que pode trazer um reconhecimento do leitor com o personagem ou com a situação, onde a sintonia se manifesta de tal forma que é possível se compreender ou mesmo aprender algo com ‘ela/ele’ ou com a situação descrita para ele/ela.

Numa conferência, intitulada *Era da Conexão*, disponível no canal do *Youtube* na página de “Fronteira do Pensamento”, a atriz Bruna Lombardi questiona a escritora canadense Margaret Atwood sobre o quão importante é ler/escrever um bom romance; a resposta de Margaret movimentava a definição do saber tácito, e o redefine segundo estratégia voltada para o campo literário; por este motivo cito trechos de sua fala:

Há um conceito chamado Teoria da Mente. A Teoria da Mente diz que é provável que não sejamos a única forma de vida que é capaz de imaginar os pensamentos e emoções de outros seres. Não temos a certeza da total verdade disso, mas cremos ser o caso. De qualquer forma, seres humanos são capazes de supor e imaginar o que outros seres humanos pensam ou sentem, mas não são capazes de saber isso. Ou seja, eu posso olhar para a expressão no seu rosto e supor; posso supor o que você pode estar pensando ou sentindo. Se vejo você sorrir, posso pensar: “está feliz, talvez contente”; mas, é claro, você poderia ser uma ótima atriz. Você poderia estar atuando, podendo não condizer em nada com o que de fato se passa. O romance é o único meio que nos permite, é provavelmente o mais próximo possível de se chegar, de realmente estar dentro da mente e sentimentos de outra pessoa. [...]. Mas se você estiver lendo um romance, você está lá dentro, junto com a pessoa. Você tem acesso aos pensamentos e sentimentos mais íntimos; você está lá com eles. Romances são máquinas de empatia. Eles nos permitem estar, de verdade, com outros personagens, mesmo que estes personagens sejam imaginários. É o mais próximo possível de estar na pele de outro ser humano. (ATWOOD, 2021).

Figura 8: QR Code – acesso ao vídeo “Margaret Atwood responde à pergunta Braskem” – YouTube



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ytwX3BQRMSQ>>

1.4

Em *Meditações do Quixote*, José Ortega y Gasset (1883-1955) recorda que quando o poeta solicita a memória, a “*Mneme*” não busca por uma “memória subjetiva”, mas por uma “força cósmica de recordar que supõe pulsar no universo. A *Mneme* não é a reminiscência do indivíduo, e sim um poder elemental”: e essa afirmação se relaciona com a primeira etapa da vida cósmica, pois na segunda etapa cósmica está “nossa vida com seu ontem e seu hoje”. Assim, quando se pensa em Ulisses e Heitor, não se pensa

no homem comum como fonte de inspiração, mas numa espécie de homem e deus: em uma figura épica (poética), que para Homero, seria uma e a mesma personalidade. Deus e homem – uma criatura única; portanto, o poético para o grego seria a boa reprodução do que o antecedia – o antigo, ou ainda, o mais antigo. Homero não queria nada de novo com/em seu canto, pretendia apenas desenvolver com primor uma técnica para não surpreender seu ouvinte. (ORTEGA Y GASSET, 2018, p. 111; 114-115; 118). Ainda nas palavras de José Ortega y Gasset:

[...] Para nós, o real é o sensível, aquilo que os olhos e ouvidos nos vão vertendo adentro: fomos educados por uma idade rancorosa que havia laminado o universo e feito dele uma superfície, uma pura aparência. Quando buscamos a realidade, buscamos as aparências. Mas o grego entendia por realidade precisamente o contrário disso: real é o essencial, o profundo e latente. Plotino nunca deixou que fizessem um retrato seu, porque isso, segundo ele, era legar ao mundo a sombra de uma sombra. (ORTEGA Y GASSET, 2018, p. 116).

O ponto de partida da poesia, também da poesia realista é o mito, diz José Ortega y Gasset; mas a poesia realista desmorona a si própria por reter um tema que destrói o mito; e, ao destruir o mito, é a pura realidade que se representa. Citando como exemplo a brincadeira de vislumbrar nas nuvens a silhueta das coisas, numa complexa entrega ao jogo de esconde e esconde do sol entre as nuvens que trazem à visão a sensação de formatos reconhecíveis – uma áspera e inerte realidade –, é possível entender como a interpretação se realiza enquanto objetividade, que em sentido mais amplo é uma duplicação da realidade mesma. Esse real nada mais é que a luta por construir sentidos em torno de uma ideia – uma vontade por fazer com que a ideia da coisa que foi observada se encaixe na própria materialidade; mas “isso supõe a vitória de uma delas”. Se “a “ideia” triunfa, a “materialidade” fica suplantada e vivemos alucinados”; mas, se a “materialidade se impõe e, penetrando o vapor da ideia, reabsorve-a, vivemos desiludidos”. (ORTEGA Y GASSET, 2018, p. 135; 137). Portanto,

[...] existem distâncias, luzes e inclinações a partir das quais o material sensitivo das coisas reduz ao mínimo a esfera de nossas interpretações. Uma força de concreção impede o movimento de nossas imagens. A coisa inerte e áspera emana quantos “sentidos” queiramos lhe dar: aí está, à nossa frente, afirmando sua muda e terrível materialidade frente a todos os fantasmas. Aí está o que chamamos de realismo: manter as coisas a certa distância, colocá-las sob uma luz, incliná-las de modo que se acentue a vertente delas que desce até a pura materialidade. (ORTEGA Y GASSET, 2018, p. 136).

A pura materialidade, descrição poética de uma realidade, independente do objeto que se escolha, possui um “poder crítico, diante do qual se rende a pretensão de todo o ideal, de tudo o que é querido e imaginado pelo homem que se declara suficiente”: bastar-se a si mesma, ser um completo “estar aí” – tudo que é permanente, presente, inerte: será uma simples materialidade. (ORTEGA Y GASSET, 2018, p. 137-138).

O poeta quer reformar a realidade; quer, como “os homens de Homero”, pertencer ao “mesmo universo de seus desejos”. Ele está “decidido a não se contentar com a realidade”; pensa num caminho diferente daquele que percebe/ou que simplesmente seguem seus contemporâneos; luta pela negação da repetição de gestos cotidianos nulos de ponderações sobre o que vivencia. É, portanto, um herói, pois sobrevive em si o “*um*”, insiste “em ser ele mesmo”; resiste às imposições porque busca assentar, nele, e só nele, a origem de seus atos, repassando que a fonte de seu desejo pode ser sentida e compreendida por outros; pois, uma vez que o herói decide, não “são os antepassados nele, ou os anos do presente” que interferem no seu querer, e “sim ele mesmo”. Esse “querer ser si próprio é a heroicidade”: esse tipo de herói que não se contenta com a solidão de sua luta, que clama incessantemente por trazer para perto de si a compreensão de todos sobre o porquê se luta, define o fazer e a poesia de Arnaldo Antunes. Na postura profissional de Arnaldo Antunes e na materialidade de seus versos existe uma originalidade prática voltada para o outro lado do hábito, para um gesto que incentiva uma nova conduta diante do ato real de sua vontade. (ORTEGA Y GASSET, 2018, p. 141-142; 144).

O desejo por reformar a realidade constitui a verdade do poeta; e a verdade do poeta é a mais “invencível, a menos captável, a mais indemonstrável”, conclama a poeta Marina Tsvetáeva (1892-1941). A verdade do poeta é uma “senda onde as pegadas são logo cobertas pela vegetação. Não deixaria rastros nem para ele, caso fosse capaz de andar atrás de si mesmo”. (TSVETÁEVA, 2017, p. 171). O uso consistente da matéria-prima que compõe a verdade do poeta – a palavra –, é concebida enquanto forma para ser impressa no livro. Arnaldo Antunes, com o propósito de alterar a ideia do livro como único suporte – único veículo de apresentação/inscrição da verdade do poeta –, resolve subverter essa imposição para aproveitar outras plataformas midiáticas; ao conjugar arte da palavra em/com arte da ação da palavra, (re)elabora (re)adaptando

muitos de seus poemas com a finalidade de fundir o verbal-visual-movimento. Afinal não é só o livro que tem direito à verdade do poeta – à palavra embaralhada pelo poeta/poema; assim sendo, alguns poemas, como por exemplo o poema “apenas” (ver figura 10), se libertaram do espaço do livro para percorrerem outros suportes, e foram instalados em cartazes, monitores, exposições de arte, e em mural distribuído pelas ruas de São Paulo, formalizando um tipo de intervenção que possibilita o encontro imediato e muitas vezes inesperado entre leitor-poeta-poema.

O escritor, poeta e cronista Wilson Bueno (1942-2010)¹⁹ pergunta para Arnaldo Antunes: “Você parece não gostar da qualificação “multimídia”. Com que palavra então você definiria o teu fazer tão múltiplo, tão pluralizado?”. Arnaldo Antunes revela que realmente não gosta da qualificação “multimídia” para denominar seu trabalho: esse termo, pondera Arnaldo Antunes, não se adequa tão bem pelo fato de ele haver se tornado um jargão específico da área da informática,

para se referir a determinadas configurações de *hardware*, assim como à linguagem desenvolvida nos CD-roms, ou em *sites* da Internet. O que eu faço tangencia todo esse universo, mas não necessariamente se refere a ele. Ao mesmo tempo a mídia está sempre querendo uma palavra que traduza o meu trabalho, ao passo em que eu estou sempre me negando em dar essa chave, pois qualquer rótulo já existente sempre me parece muito redutor e, por isso, desconfortável. Além disso, não vejo motivo para se traduzir aquilo em uma palavra. Em uma canção minha no CD *O silêncio*, que contou inclusive com uma participação especial de Chico Science dividindo os vocais comigo, eu digo: “Somos o que somos/Inclassificáveis”. Essa (in)definição que, na música se refere à miscigenação racial, pode muito bem se aplicar à minha realidade estética. (ANTUNES, 2016d, p. 74).

A afirmação/citação de Arnaldo Antunes: “Somos o que somos/Inclassificáveis” aponta para uma visão ampliada sobre os acontecimentos e sobre a impossibilidade de fixar a atenção numa única perspectiva, num único sabor, num único evento, numa única linha de raciocínio. Portanto, o objetivo de Arnaldo Antunes é não ter qualificações para se referir à sua realidade estética: a “obra do poeta golpeia, chora a si própria” – “autopergunta”: essa é a verdade do poeta e das palavras nos poemas de Arnaldo Antunes. (TSVETÁEVA, 2017, p. 170).

¹⁹ Entrevista originalmente publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em julho de 1999.

Dessa forma, é a interação entre corpo-ambiente/eu-outro que acelera o pensamento. O pensamento, informa Arnaldo Antunes, viaja a “mil por hora/tormento a todo momento”; o pensamento é ligeiro porque a ação de pensar tem relação com o viver, ver, conviver, conhecer, sentir, tocar, saborear, odiar – ou seja, experimentamos o mundo pensando: o pensamento “vem de fora”, mas “pensa que vem de dentro”. (ANTUNES, 2006, p. 66). O poema “pensamento”, publicado nos livros *Tudos* (1990) e na Antologia *Como é que se chama o nome disso* (2006), também pode ser visto num aplicativo das redes sociais²⁰: o poema-canção de Arnaldo Antunes pode ser apreciado no *Instagram*, na página do poeta, postado dia 22 de setembro de 2020; segue abaixo o QR Code de acesso direto ao vídeo-poema:

Figura 9: “Pensamento” – QR Code – acesso ao poema-canção de Arnaldo Antunes – Instagram



Fonte: Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CFdUlhAAOox/> >

A pergunta: “por que é que eu penso agora/sem o meu consentimento?” – ao mesmo tempo que celebra o ato de pensar, contribui para cooperar com o desejo do poeta por não ser rotulado com breves classificações. Em *Para Arnaldo Antunes*, Antonio Medina Rodrigues enfatiza a ideia de que a poética de Arnaldo Antunes é de “fato um mundo de contorções diretas da frase e do som, vindas não de um eu promotor, mas de certa mineralogia, onde cada um pega nos outros com a sensação de estar pegando ao próprio corpo” – as “técnicas do homem são também o homem”. (RODRIGUES, 2006, p. 10; 15).

²⁰ Poema-canção “Pensamento” – de Arnaldo Antunes em parceria com Arnaldo Brandão. Vinil: Coração Geiger, Hanoi Hanói, Hanói Hanói, EMI, 1992. Disponível em: <<https://www.arnaldoantunes.com.br/pensament>> Acesso em: 14 abr. 2023.

As técnicas do homem-poeta provocam o leitor e ativam o modo do tormento a todo momento, reforçando insistentemente que o pensamento pensa sem o nosso consentimento. Sua estratégia é levar a poesia para locais em que os homens se esbarram sem se ver, nos instantes de passagens, local onde as “coisas só podem vir em sua nudez não estudada”, como pode ser visto no projeto-mural – poema “apenas” – realizado por Arnaldo Antunes e instalado nas ruas da cidade de São Paulo (ver figura 11); (RODRIGUES, 2006, p. 15); ainda com as palavras de Antonio Medina Rodrigues:

A poesia de Arnaldo Antunes não quererá mobílias. O simples não carece prolongar-se: é já prolongado aqui e agora em todo aqui e agora. Prolonga-se no que está sempre à mão, pois feito ele é de materiais diários, tal como a água, o alimento, o grito do automóvel ou do dinossauro, o movimento, sem dúvida – todos a dizer-nos: somos o que somos, e nossa ausência não nos tornará invisíveis. Aliás, ao contrário. (RODRIGUES, 2006, p. 15).

Figura 10 – “apenas”



Poema de Arnaldo Antunes

Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 83)

O poema “apenas”²¹, ver figura 10, parece ter saído de uma viagem mitológica; a disposição de suas letras lembra personagens exaustos com o desenrolar dos acontecimentos, que com o tumulto, ou logo após, tentam se recompor: há o caos e há a reconciliação, a presença viva da tentativa de um processo de transformação. É possível perceber nesta pequena ‘estrutura’ a tentativa de não extrapolar seus limites, a intenção de avaliar sua capacidade de, em meio a tanta desorganização, permanecer no intento da reestruturação. Da base ao seu topo, percebe-se que a reunião intensa de letras (talvez pessoas) aguardam ou se movimentam para o início de um espetáculo: é um aglomerado retangular dirigindo a atenção para o alto. Seu esforço, aparentemente fenomenal, tende para a elaboração da relação da posição das letras em sua disputa por reerguer-se adequadamente – corporificar-se. O fato de haver um emaranhado de linhas e tintas, a indefinição na base, as massas desses corpos não são irreconhecíveis, como também em nenhum momento há alusão ao abandono das forças, até que a suposta desordem, acontecimento visualizado/alcançado no ápice do poema, aponta para o seu intento: a inscrição ‘pensa’ no topo do retângulo resgata uma palavra que tinha uma atitude nebulosa, mas que floresceu límpida, clara, firme e bela. Desta forma, percebe-se que o corpo, que ora se desmancha e ora se recompõe, segue o ritmo daquele que o abraça, ou seja, se o olhar se deter na base, é a confusão que é convocada; porém, se a atenção se fixar na palavra que se organiza e salta no alto para a luz, verá que a importância deste corpo reside no ato de pensar – talvez é para o alto, local onde as letras se desembaralham e se recombinaem perfeitamente, que a reafirmação insistente aparece, nítida, com um convite para o pensar. Por outro lado, se o foco for o todo, o corpo do poema, a observação terá como norte de que o que não for visível em relação ao homem, como as constantes tentativas e erros, os desafios e as decepções, as tomadas de decisões, a vontade de ser e fazer da melhor maneira possível, são/serão sempre as perspectivas que se reúnem no pensamento e que traz ao âmbito da discussão, a beleza de ser humano.

Essa maneira orgânica de lidar com o mundo, ou mesmo com seu redor, como anuncia Joseph Brodsky, que tem “semelhança com o viver”, e que se “desenvolve

²¹ O poema “apenas” é parte integrante do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, escrito por Arnaldo Antunes, que teve sua primeira edição em 1997: é um poema, é uma caligrafia.

como rugas, como o cabelo branco” (pois é “o trabalho do tempo sobre o homem”, onde a forma pode se “desfigurar ou tornar sua pele apegaminhada”), é o que dá “sentido, especialmente naquilo que entra na composição”: as letras se juntam no poema ‘apenas’, se transformam na palavra ‘pensa’. Ao se embaralhar novamente formata-se em ‘apenas’; outra embaralhada, e surge uma interjeição/imposição/lição que vibra como um alerta por: ‘apenas pensa’ –, realiza um jogo semântico que se concretiza enquanto um “registro da sensibilidade humana”. (BRODSKY, 2018, p. 261; 338; 341).

Esse registro da sensibilidade humana não deseja definir, mas apenas nomear a relação do status do tema para o poema – o pensamento, que é interrogação/exclamação; o propósito é fazer pensar – ato que não implica num encontro definitivo com um mar de respostas e, sim, com a fantasmagoria de mil outras indagações – é o contato com esse vapor das ideias delineando e tentando se apoiar na firme materialidade, que propõe simplesmente ‘apenas pense’. É um convite ao exercício da liberdade diante da realidade, do olhar e do refletir sobre a continuidade, o que está acontecendo. O poema “apenas” foi gravado em mural gigante na esquina das avenidas Duque de Caxias com a São João, no centro da cidade de São Paulo:

Figura 11: Mural –Grafite: “Apenas Pensa”



Fonte: Colagem realizada usando recurso de captura de tela (*screenshot*) do aparelho celular durante a reprodução do *reel* que registra a visita de Arnaldo no local em que o poema foi grafitado.

Ali, no centro de São Paulo – no muro do hotel Rojas All Suítes –, o grafite de 600 m² com as duas palavras que compõe o poema, foi instalado em 2019 (ver figura 11): é a concretização de um projeto, “primeiro de três murais em empenas cegas da região que, quando finalizados irão formar um conjunto batizado de Esquina Literária”. A novidade está no fato do poema ser instalado para exposição permanente, na rua, para os transeuntes. O poema também foi disponibilizado em dois aplicativos – *Instagram* e *YouTube*: as figuras 12 e 13 trazem os QR Codes que acessam aos vídeos performáticos do poema. O projeto Esquina Literária é de autoria do produtor cultural Pagú, que pensou em Laerte e Akapoeta para os outros dois grafites; esse projeto, diz Pagú, foi inspirado no Museu da Língua Portuguesa/SP e no Museu Inhotim/Brumadinho. (ESQUINA, 2019).

Figura 12: QR Code – acesso ao vídeo: mural do poema “Apenas Pensa” – *YouTube*



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JvzWtBZWFs4>>

Figura 13: QR Code – acesso ao vídeo: mural do poema “Apenas Pensa” – *Instagram*



Fonte: <https://www.instagram.com/tv/CCKLbhfgKX_/?utm_medium=copy_link>

O poema grafitado “apenas” é um convite à reflexão, e sua maior e melhor inovação se refere ao estado performático no qual as letras soltas, vermelhas-chamativas, se dispersam/se juntam para desenhar um breve alerta: em minha moradia amarela corre um líquido espesso que foi tingido por uma verdade pulsante – essa verdade diz: apenas pensa na seguinte indagação: há veracidade em todas as informações?, sejam elas coloridas ou cinzentas/calmas ou barulhentas, que aparecem e somem, que é para um e também para todos, e que trazem em sua origem e finalidade a força que tem a palavra. Pois essa é a maneira como o poeta trabalha: ele “não é um homem de ação”, diz Joseph Brodsky, a sua “existência, as suas qualidades, não são definidas por suas ações, mas pelo que ele faz. Ele é um fazedor. O elemento crucial para o fazedor é o material”; e, como o “*métier* do poeta são palavras, fazer palavras, linguagem”, é na própria tensão na área de trabalho desse poema que foi dada para as suas letras, cores e palavras que a ênfase da atuação, tanto do poema grafitado quanto do poeta, se intensificam. (BRODSKY, 2018, p. 378).

A uniformidade da beleza que confere a existência ao grafitado, se traduz por trazer ao convívio de quem passa pela esquina das avenidas Duque de Caxias com a São João, uma versão gráfica expandida para ser lida no espaço externo/realidade externa, na rua, portanto, a leitura é oferecida a todos. O mural, – com formato “essencialmente poético” –, pode ser visto, sim, como uma “questão de democracia”, pois, como lembra Arnaldo Antunes, o que importa é o “contexto e o modo” como se diz e se pensa para que a “concretude necessária” da palavra “se torne precisa poeticamente”. Dessa forma, pensar/olhar na/para a poesia grafitada é constatar que se está diante da “linguagem em si”. (ANTUNES, 2016b, p. 24-27).

Esse formato de apresentação da poesia, em campo aberto, em escala arquitetônica/astronômica, acaba por agregar ao espaço (que antes era neutro) uma leitura voltada para experiências performativas e únicas – no sentido de que cada um pode ver, ler, crer ou descrer –, pode ser descrito, como defendem Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, no livro *A máquina performática, de campo experimental*. O poema gravado em estado de “regime de visibilidade” permanente se transforma em signos que, por sua vez, tornam-se parte de uma “dimensão performática do literário”. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 8-10). Converte-se em signos por poder emitir, como

diz Gilles Deleuze (1925-1995) em *Proust e os signos* (2003), algum ensinamento, pois interpretar signos é um ato de aprender.

Sobre a dimensão performática do literário, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara explicam: “os textos também falam, gritam ou murmuram. Dimensão em princípio suplementar, mas que por isso mesmo desempenham um papel configurador na leitura.”. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 11). A máquina performática, ainda nas palavras de Aguilar e Cámara, é um dispositivo de aplanamento. Como ponto de partida,

aplana a preeminência da textualidade, dos gêneros e das historicidades, originando-se na premissa de que nenhum signo é mais importante do que outro. O *campo experimental*, resultado da máquina performática, constitui-se como conclusão de uma série de operações: abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos. No campo experimental, o que está em crise é a hegemonia textual como única fonte de autoridade, mas não a textualidade em si mesma. Nele os signos ingressam em uma constelação que os despoja de suas marcas originais e permite construir novos sentidos transversais. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 11-12) (Grifos dos autores).

A teoria da performance como instrumento teórico e metodológico de análise pode ser visto como um discurso ontológico e epistemológico, no qual o sentido da identidade é permeado por ações que recuperam a memória e o saber individual/social. A performance oferece uma forma de conhecimento, que sistematiza relações com outros condicionantes como a técnica, a história, a linguística, e tem como intenção o desempenho do corpo em sua execução/expressão concomitante com a palavra, a dança, o teatro, e em sintonia e aproximação com a própria existência: “se a performance é *mise-en-scène*, a literatura é *mise-en-écrit*, sua configuração na contemporaneidade, contesta a sequencialidade e a separação escritor-narrador, artista-personagem, texto ficcional-texto-biográfico”. (BEIGUI, 2011, p. 32). Ainda nas palavras de Alex Beigui, retiradas do artigo *Performances da escrita*:

Literatura é performance, garatuja, desenho impróprio da gramática, desvio da sintaxe; com ela aprendemos que o cotidiano e a existência podem ser insuflados pelos fatos da própria vida, vida em potência. Se a performance nasce vanguarda, ela é tão antiga quanto o homem Neandertal, extrapolando o momento histórico de expectativa cronológica. Talvez, uma das formas mais corretas de pensar a literatura como performance seja verificar alguns caminhos que a

crítica literária e os trabalhos acadêmicos que envolvem o discurso literário como fenômeno e objeto de estudo vêm demonstrando, sobretudo, no campo da literatura comparada e das artes cênicas. (BEIGUI, 2011, p. 31).

A performance tem como propósito colocar em evidência a atuação – o corpo em cena; a literatura como performance objetiva evidenciar a descrição de uma atuação pensada, realizada ou falada – é a palavra em cena promovendo diálogos entre escritor-leitor-ato-escrita. Na literatura são os textos que falam, gritam ou murmuram; apesar disso, a ênfase se instala na noção de performance, e, na lógica da performance há a intervenção guiada pelo pensamento não-linear, ou seja, copia-se a mesma projeção provocada no pensamento humano diante da imprevisibilidade dos acontecimentos do cotidiano. A partir desse caráter de espelhamento do pensamento e da vida, apaga-se o real para adentrar no universo das possibilidades, no trânsito de significados que buscam em semelhanças díspares – em campos associativos diferentes –, articulações inesperadas com a intenção de criar roteiros baseados no “pensamento-corpo-vida”. Ambas, literatura e performance, “permanecem metáforas”, e seguem legislando sobre direitos por “criar atalhos” e reconfigurar “caminhos conhecidos”, e sobre o maior e melhor laboratório para o artista: o momento da encenação/de quando se escreve – o hoje. (BEIGUI, 2011, p. 33).

Portanto, o pensamento na dimensão performática enquanto princípio suplementar, se aproxima da forma como Jacques Derrida (1973) define o método de leitura que privilegia a lógica da suplementaridade, segundo a qual é com o jogo de significado/significante que a leitura do significado agrega novos sentidos que estariam para além do sentido original, no âmbito do entrecruzamento: entre realidade e ficção, entre o contínuo e o descontínuo, entre a vida e a sobrevida (da potência do viver), entre o pensamento e o momento da enunciação. Por outro lado, para que qualquer performance atinja seu real objetivo, explica Marina Abramović, é necessário dar “tudo, até não restar mais nada”, e “ele acontecerá por si mesmo”. Em um manifesto escrito para o artista, a performer enfatiza a importância do silêncio, compreendido como um suplemento para o ato de criar/planejar um espaço onde a identificação do leitor se potencialize, que cito: “*Um artista tem de entender o silêncio/Um artista tem de criar um espaço para o silêncio entrar na sua obra/O silêncio é como uma ilha num oceano turbulento*”. (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 168; 349) (Grifos da artista). Apesar do mural de

Arnaldo Antunes participar do cenário de um local onde o trânsito acelerado acelera quem por ele passa, é justamente no momento de ver o grafite que o movimento desacelera/silencia e reconecta cada um com o exercício de parar para apenas pensar.

1.5

No conto *O perseguidor*, escrito por Julio Cortázar, o personagem Johnny descreve da seguinte forma sobre o caráter que a palavra possui tanto de definir como de estar em todas as coisas: “[...] Não, não são as palavras, é o que está nas palavras, essa espécie de cola-tudo, essa baba. E a baba vem e cobre você”. (CORTÁZAR, 2016, p. 103). A palavra vista como grude, que cola-em-tudo, que vem, cobre, modifica ânimos, faz parte do repertório mental do escritor; essa palavra, exposta e oferecida por mero desejo ou “intuída admiravelmente” feita Clarice Lispector (1920-1977), como assim a descreveu sensivelmente Julio Cortázar em seu último livro – uma antologia pessoal de poemas. Organizado pelo autor e publicado pouco meses após sua morte, *Salvo el Crepúsculo* é um livro-colagem que reúne textos escritos no período de quatro décadas; distribuído em seções de constelações temáticas, que discorrem sobre a tormenta do tempo, homenagens aos poetas, à poesia e aos leitores (aqueles que tem gana por jogar), e reflexões sobre a ‘palavra’ se tornou um registro testamentário da vida profissional do autor; (CORTÁZAR, 1984c, p. 96); abaixo reproduzo o trecho retirado do livro de Clarice Lispector que Julio Cortázar incluiu em seu livro:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca algo foi escrito. Uma vez que se pesca a entrelinha, será possível expulsar com alívio a palavra. Mas aí se detém a analogia: a não-palavra ao morder a isca, a incorporou. O que salva, então, é escrever distraidamente.

Clarice Lispector

Aguaviva

(CORTÁZAR, 1984c, p. 126)

O trecho retirado do livro *Água viva* de Clarice Lispector, foi citado por Cortázar como uma bela composição sobre o homem moderno e sua luta com a tradição, com os poetas antecessores desde a Grécia antiga e com o tempo; incluído na seção *El nombre innominable*, tem como comentário do autor a seguinte conclusão: “[...] Não é a

primeira vez que me ocorreu escrever assim, alienado até um ponto modestamente babélico; mas eu sabia que não devia suprimir nem traduzir como outras vezes. O que nunca vou saber é porque eu já sabia.”²². (CORTÁZAR, 1984c, p. 127) (Tradução livre).

Nesse fragmento de Clarice Lispector, Julio Cortázar presente que as “rajadas de lápis ou tintas em camas e cafés e praias gregas”²³ parecem ter sido distribuídas sobre o papel distraidamente. (CORTÁZAR, 1984c, p. 127) (Tradução livre). O poema-relato, ainda sob a perspectiva de Julio Cortázar, comporta-se como um sonho para todo escritor que anseia por conquistar a entrelinha – que quer cercar com sua baba (a palavra), cobrindo toda sua extensão pela não-palavra do texto. A filósofa e escritora Maria Zambrano (1904-1991) define esse estado babélico pertencente ao contexto do poema e ao espírito do poeta como uma espécie de milagre – de invisibilidade visível – que surge “na plenitude quando, nos seus momentos de graça, encontra as coisas, as coisas na sua peculiaridade e em sua virgindade, sobre este fundo último; as coisas renascidas desde a raiz”: a poesia quer e é esta palavra/não-palavra – a entrelinha –, que nomeia uma relação ontológica com as coisas. (ZAMBRANO, 2021, p. 108).

O escritor convive com essa exploração em torno de todas as *possibilidades de passagem*, como explicou Julio Cortázar, ao citar sua relação com as palavras e com a escrita, que não se diferencia da relação que se mantém com o mundo em geral. Para Julio Cortázar, a palavra, usada com sentido adjetivado de *passagem*, determina “uma insatisfação frente às coisas dadas”; disso implica que a palavra, compreendida como *passagem* é, para o escritor, uma forma de transparência, um pensamento dotado de valor mágico para as coisas diante dessas coisas mesmas. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 30-31) (Grifos meus).

Em entrevista para o jornalista e amigo Omar Prego Gadea, Julio Cortázar lembra que passou a perceber o valor mágico das palavras na infância quando brincava de escrever no ar e imaginá-las flutuando e, logo em seguida com a descoberta dos

²² “[...] No es la primera vez que me há ocurrido escribir así, estar enajenado hasta un punto modestamente babélico; pero aquí supe que no debía suprimir ni traducir como otras veces. Lo que nunca sabré es por qué lo supe.”. (CORTÁZAR, 1984c, p. 127).

²³ “[...] ráfagas a lápis o tinta, en camas y cafés y playas griegas”. (CORTÁZAR, 1984c, p. 127).

palíndromos (como, por exemplo, brincar com a palavra ‘Roma’). Ao cercar as palavras com uma realidade tangível tinha como intenção desvincular-se da “utilidade pragmática”, manipulando o idioma. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 28-30).

Outro fascínio de Cortázar desde a infância diz respeito a tudo que é transparente como vidro, cristal, pois “o fenômeno da transparência, o fato de que a vista possa atravessar uma superfície opaca, uma superfície material como o cristal”, incita a ver “outras coisas na matéria além das que se veem habitualmente”. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 30). O encanto pelas transparências começa com o convívio com pessoas que guardavam muitos objetos em gavetas, aguçando ainda mais seu gosto por explorar todo esse mundo, que em sua maioria era transparente, como lentes de óculos, óculos, tampas de frascos de perfume facetadas,

[...] dessas que quando você olha vê a mesma coisa refletida cinquenta vezes, ou cristais coloridos que decompõem e refletem a luz, ou lentes de óculos que mostram uma imagem menor ou maior do que se está vendo, tudo isso era um pouco como fazer, com objetos da realidade, o mesmo que em outro plano eu estava fazendo com as palavras. Isto é, procurar todas as possibilidades de passagem. [...]. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 30).

Assim, percebe-se que ao ser encantado por brincadeiras como escrever no ar, jogar com palíndromos, e se entreter com as imagens refletidas em cristais coloridos e em lentes dos óculos, o movimento que Julio Cortázar seguiu se traduziu como uma maneira de ler o mundo, que parece seguir um itinerário que pudesse ser transferido para o domínio verbal da realidade – para a manipulação do idioma e para o mapeamento de todas as possibilidades de passagem (da palavra) que deixasse as palavras decidirem o curso de suas ações. É essa crença no fato de que ao “estabelecer um *modus vivendi* concreto entre o querer e o poder”, a partir do qual a matéria manifestaria seu desejo, que a zona de vizinhança, primeiro entre as artes (compreendida como um desenho que captura espécies artísticas diferentes), e segundo, sobre um pensamento que enfrenta a palavra na literatura de “fora para dentro, como uma abstração”, modelasse originalmente seu jeito de ser e de fazer literatura – uma ação que se determina por experimentação. (SOURIAU, 1983, P. 7; 37). Essa forma de encarar a literatura, diz Clarice Lispector em conferência sobre o conceito de

vanguarda²⁴, está no âmbito de se colocar diante de uma experimentação vanguardista, na qual se é tomado por “algum encanto” surpreendente que “soa como uma convocação de alistamento”. Clarice Lispector relata que, no momento em que se dedicou a pensar sobre o conceito de vanguarda, realmente se sentiu “inesperadamente alistada”: “[*Alistada, sim, mas bastante confusa*]²⁵”. (LISPECTOR, 1992, p. 120) (Grifos da autora).

A palavra vanguarda – do francês *Avant Garde* – faz menção a combatentes dispostos à frente de tropas e disponíveis para o combate. Quando essa palavra foi adotada para definir uma série de movimentos artísticos e políticos europeus do fim do século XIX e início do século XX teve como propósito trazer para o universo da arte, o padrão comportamental de militância. Alguns grupos, como o Dadaísmo e o Futurismo levaram ao extremo essa ideia de alistamento e luta, escrevendo manifestos e organizando debates em favor de mudanças radicais na cultura e no sistema das artes. Logo, esse sentimento de alistamento experimentado por Clarice Lispector após ser convocada para palestrar sobre o conceito de vanguarda, deriva da inquietação por encontrar no próprio exercício de seu ofício, manifestações que poderiam servir de modelo para refletir sobre o que é vanguarda, como o conceito afetaria o ânimo do escritor e como essa afecção interferiria no texto literário. Clarice Lispector afirma que:

Nessa minha experiência fui levada a pensar – pela primeira vez com atenção – na palavra “vanguarda”. E, por uma questão de auto-clarificação e auto-honestidade, precisei também tentar a configuração do que para mim significava vanguarda literária. Vanguarda seria, também, para mim, é claro, experimentação. Que eu estava alistada, já expliquei como; confusa, é o que explicarei. O que me confundiu um

²⁴ A palestra *Sobre o conceito de Vanguarda*, reflexão sobre o movimento artístico brasileiro da geração de 1922, foi escrita e proferida por Clarice Lispector – entre os anos 1970-1971 – em alguns lugares do Brasil e nos EUA; o texto foi enviado em 1971 para o Centro Acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília: Suzi Frankl Sperber explica que fizeram convite para a escritora falar a “um público estudantil”, mas como não foi possível financiar “passagens aéreas Rio-São Paulo-Marília-São Paulo-Rio, etc.”, Clarice enviou a “cópia xerox” do texto datilografado, que contém “inclusões a mão”, como “colchetes e em itálico”, além de palavras e trechos cortados, que foram mantidos no “corpo do texto, porém igualmente riscados”. O texto foi publicado somente em 1992 pela revista *Remate de Males* – UNICAMP.

²⁵ Em nota de rodapé está a seguinte explicação sobre a falta de fechamento dos colchetes: “A frase está escrita à máquina. Só os colchetes estão à mão, porém não há fechamento dos colchetes.”. (SPERBER, 1992, p. 120).

pouco a respeito de vanguarda como experimentação, é que toda verdadeira arte é também uma experimentação, e, lamento [contrariar] muito[s], toda verdadeira vida é experimentação. [Ninguém escapa]. [...] Qualquer verdadeira experimentação levaria a maior auto-conhecimento, o que significaria: conhecimento. Vanguarda seria, pois, em última análise, um dos instrumentos de conhecimento, um instrumento avançado de pesquisa. Esse modo de experimentação partiria de renovações formais que levariam ao reexame de conceitos, mesmo de conceitos não formulados. (LISPECTOR, 1992, p. 121) (Grifos da autora).

O instrumento de conhecimento, a experimentação, que se utiliza da palavra (que para o escritor é velha conhecida) – escrita ou falada –, é considerada por Clarice Lispector como uma ferramenta que alavanca a vanguarda literária. Julio Cortázar no ensaio *Notas sobre o romance contemporâneo* (1999b [1948]), demonstra a mesma dificuldade de Clarice Lispector em lidar/aceitar a divisão existente na expressão “forma-fundo”, que nos dizeres da autora são usadas em “contraposição ou em justaposição”, e que são naturalmente rechaçadas pelo intelecto, como por exemplo a divisão corpo-alma. Sem me deter muito no assunto, continua Clarice Lispector:

eu repelia quase que de instinto esse modo de, [modo] por [exemplo] se ter cortado um fio de cabelo, passar por isto a julgar que o fio compõe-se de duas metades. Ora, um fio de cabelo não têm metades, a menos que sejam feitas. [...]. (LISPECTOR, 1992, p. 121) (Grifos da autora).

Julio Cortázar em suas notas sobre o romance contemporâneo elabora uma análise com vistas a contextualização histórica, apontando que é necessário mostrar como a “etapa moderna do romance” propõe o “*modus vivendi* entre o enunciativo²⁶ e o poético para ver com mais clareza o brusco desacordo interno que explode no romance, a ruptura de alternância e a “*entente cordiale*” que o talento romanesco realizava e utilizava”. Na disputa entre o caráter enunciativo da linguagem, com sua força descritiva, e a ordem poética, acaba por realocar a permanência do mimético a uma condição meramente instrumental; portanto, é a ordem poética que revigora e define certos romances contemporâneos. (CORTÁZAR, 1999b, p. 136).

²⁶ O elemento *enunciativo* é qualificado por Julio Cortázar como o “uso científico, lógico”; o romance é, portanto, “uma associação simbiótica com o verbo poético, ou melhor, uma *simbiose dos modos enunciativos e poéticos do idioma*. (CORTÁZAR, 1999b, p. 133) (Grifos do autor).

Ao se posicionar contra o cânone tradicional, o elemento poético impõe sua vontade procurando “desalojar o elemento enunciativo que imperava na cidade literária. O poético irrompe no romance porque agora o romance é uma instância do poético, porque a dicotomia entre fundo e forma caminha para a sua anulação,

posto que a poesia é como a música, sua forma. Encontramos a mudança concretamente dada; a ordem estética cai porque o escritor só aceita como outra possibilidade de criação a ordem poética. (CORTÁZAR, 1999b, p. 137) (Grifos do autor).

O desejo por uma linguagem estritamente poética para o romance prova que na cidade literária só deveria haver lugar para a poesia; porém, o “mecanismo reitor do romance tradicional” de predomínio estético percebido no fim do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX, que ainda percorria na vizinhança (entre lógico e poético) as “motivações poemáticas”, acabava por desnaturalizar sua pretensão ao “dar-lhes forma, sem se atrever a quebrar a síntese tradicional” e enfatizar somente uma “linguagem metafórica à custa da enunciativa”. O passo decisivo foi reivindicar a passagem da questão estética, que comporta uma situação dialética, “situação com dois usos da linguagem”, para uma “ordem poética”, ou melhor, *somente poética*, liquidando, dessa forma, a separação dialética que existia entre romance-poema. Nota-se, então, que não cabe mais avaliar um romance pelo estilo como o escritor dosa o uso da linguagem, se consegue, durante a operação de narração, transitar de forma coerente entre o enunciativo lógico e o enunciativo poético, mas como se dispõe a construir uma narrativa em que somente a poética ‘gerencie’ e se manifeste harmoniosamente em sua totalidade. (CORTÁZAR, 1999b, p. 138-139) (Grifos do autor).

Com o objetivo de entender essa questão que envolvia a operação lógica da palavra no romance, a “divisão de fundo e forma”, Clarice Lispector, sugeriu que talvez essa exigência se tratasse de um recurso necessário, um “instrumento para o estudo” ou uma “hipótese de trabalho”; por se sentir confusa sobre esse assunto, seus questionamentos persistiram e delinearum um curso performático para a palavra:

[...] Se também eu usasse esse instrumento, vanguarda então seria inovação da forma? Mas a “inovação de forma” podia então implicar em conteúdo ou fundo antigo? Mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao fio de cabelo? qual é a existência que é anterior à própria existência? Vendo-me confusa, então me propus,

apenas para me facilitar e também apenas para hipótese de avanço meu, que para mim a palavra “tema” seria aquela que substituiria a unidade indivisível que é fundo-forma. um “tema”, sim, pode pré-existir, e dele se pode falar antes, durante e depois da coisa propriamente dita; mas fundo-forma é a coisa propriamente dita, e do fundo-forma só se sabe ler, ver, ouvir, experimentar. Eu me propus: tema, e a coisa pintada; tema, e a música; tema e viver. [...]. (LISPECTOR, 1992, p. 121).

O tema, seja ele qual for, em correspondência ou não com arte, se inspira e se assemelha ao ato de viver. Para Clarice Lispector, a “vanguarda não pode ser entendida da mesma maneira em todos os países”; portanto, pensar em vanguarda é se lançar a um “progressivo auto-conhecimento”, que por sua vez, significa ““pensarmos” a nossa língua”. Pensar a nossa língua significa “pensar sociologicamente, [psicologicamente,] filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos”: isto será verdadeiramente “língua[*gem*] literária, isto é,

língua[*gem*] que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisa que vivemos; numa linguagem real, numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma. É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha; que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição; em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa. Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma “consciência” mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende “variar”, mas uma liberdade mais verdadeira, e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e língua[*gem*] [,*pois*] qualquer aprofundamento é penoso; ferem-se, mas reagem vivos. [...]. (LISPECTOR, 1992, p. 123-124) (Grifos da autora).

A unidade indivisível denominada, no território da cidade literária, de forma-fundo, detentora da dimensionalidade de palavra enunciativa lógico-poético, perde o sentido e significado com a vanguarda. Conceito reconhecido por Clarice Lispector como projeto experimental progressivo do autoconhecimento que incentiva a reflexão sobre o plano de comunicação e de dinâmica da própria linguagem, recebeu as seguintes considerações para ser assimilado e aceito como vanguarda literária: o conceito de vanguarda vislumbra um formato de pensamento em que a sequência de palavras que compõe um texto literário não existe para definir uma experimentação corriqueira – uma finalidade meramente prática; a palavra, elemento mínimo que recebe e impulsiona

o teor composicional de toda proposta literária, preexiste como uma forma de expressão cujo conteúdo é recortado de acordo com uma “unidade indivisível necessária para pensar a literatura”: o tema que se deseja desenvolver. Dessa forma, segundo Clarice, captura o “modo de ver a realidade” e, contribui com as rajadas de tintas ou de lápis sobre a superfície (pensadas por Julio Cortázar). Logo, é na administração do desenho da palavra que a ideia do que se pensou veicula “conceitos novos sobre a realidade”, e se descobre violentamente livre: (SPERBER, 1992, p. 117;118): é a linguagem “descobrimo o nosso pensamento, e o nosso pensamento” formando “uma língua que se chama literária”, e que Clarice Lispector chama “linguagem da vida”. (LISPECTOR, 1992, p. 124). O escritor Guimarães Rosa, complementa Clarice Lispector, construiu uma escrita literária exemplarmente vanguardista:

[...] Pois criou uma linguagem que é subjacente à nossa, algumas vezes como se fosse um substrato de nossa língua, e que, por isso mesmo, na sua aparente estranheza, nos reconhecemos como tocando na nossa maior intimidade. Ele é de vanguarda porque se adiantou e precipitou nossa consciência de uma verdade que não é apenas linguística, mas da pessoa brasileira. [...]. (LISPECTOR, 1992, p. 124).

Clarice Lispector em sua luta por entender o conceito de vanguarda acaba por criar um método de trabalho no qual a palavra ao ser dignificada pelo tema recebe o status de ideograma, e atinge a pretensão máxima para o escritor: a invenção. Essa postura da autora participa de um movimento considerado performático que ao se envolver em um território desconhecido estabelece um jogo regrado por duas condições: a) a atitude pessoal por compreender e cooperar com as zonas de vizinhança; b) o respeito ao comportamento da palavra diante do conceito investigado.

Essa atitude do artista, que Clarice alude ao autoconhecimento e à consciência da verdade – operação consciente de um conceito, é registrada durante uma performance realizada pelo artista Renan Marcondes nas ruas de São Paulo (ver figura 14):

1) durante a performance existe a presença de três temas: uma faixa, óculos escuros e duas pessoas – três corpos diferentes:

a) a faixa enorme contém a explicação do que é performance (a forma como o ato é proposto, remete a uma espécie de propaganda que é possível encontrar pela cidade, ou ainda, lembra um manifesto/protesto/reivindicação como numa passeata);

- b) os óculos escuros impedem a troca de olhares;
- c) duas pessoas mantêm a faixa esticada, disponível para a leitura;
- 2) ao permanecer/pousar com a faixa, são os corpos que lideram o ato performático, ou melhor, o ato é responsável tanto pelo conceito quanto pela materialização do conceito;
- 3) ao fim, o que resta do ato é o registro fotográfico que poderá ser instalado em plataformas disponíveis ou em exposições fechadas: a performance pode ser lida enquanto imagem, palavra, ação, unidade, reprodução – conceitos que se desfazem e se aglutinam incessantemente e definem a performatividade do que se quer dizer.

Figura 14: “Show para ninguém”



Artista: Renan Marcondes

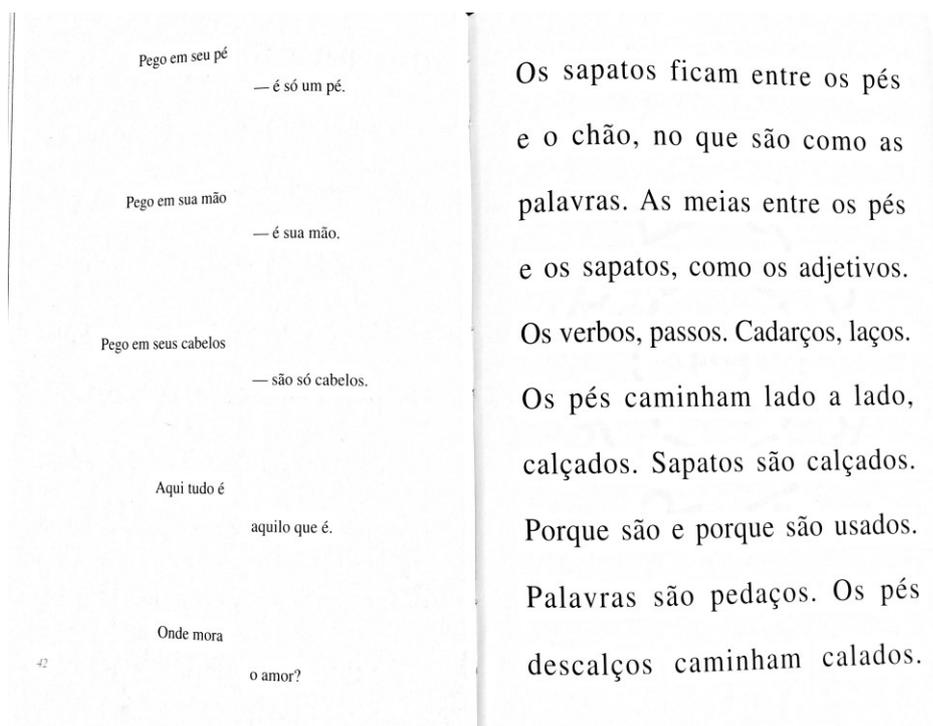
Projeto Invisível²⁷ – Impressão fotográfica. Dimensão: 40x60cm. Ano: 2019

Pensar a palavra como ideograma, que em seu mais simples significado pode ser uma ideia ou um poema ou um relato, é pensar no encontro do homem com o território literário, onde o tema e uma tela, o tema e uma escultura, o tema e uma dança “são, à sua maneira, poemas”. A “diversidade das artes não impede sua unidade”, ao “contrário, destaca-a”: se, como diz Octavio Paz, no livro *O arco e a Lira*, tudo é linguagem; se a

²⁷ O artista relata que: “O Projeto Invisível compreendeu uma série de ações para espaços públicos e áreas de convivência, tendo o objeto óculos como disparador de uma relação estranhada entre público e performers. Durante três anos, propus uma série de interferências espaciais e coreográficas ao criar uma série de óculos que impedem a troca de olhares entre performers e o público e que possuem objetos e estruturas de madeira que materializam o direcionamento do olhar dos performers.”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXuDwj9huac/?utm_medium=share_sheet>. Acesso em: 09 mar. 2022.

palavra “encerra uma pluralidade de sentidos”; se tudo que ingressa na poesia sofre uma “transmutação”; então, pode-se dizer que a palavra percebida como ideograma descreve com maior propriedade um conceito, uma “investigação filosófica ou filológica”, porque é no poema que é possível encontrar o que já existia “dentro de si”. (PAZ, 1982, p. 22-29). O sentido da palavra como performance/ideograma pode ser visto na forma como o poema “os sapatos” (ver figura 15), de Arnaldo Antunes, aponta para o espaço-tema: ali, em algum lugar, a palavra está para o tema assim como os suplementos estão para os espaços, ou seja, entre uma coisa e outra, há palavras que são pedaços, adjetivos vivem em suspensão, verbos que são passos, e para concluir, há o silêncio que chama a atenção para o vazio: na matéria que abriga 2 ou + corpos no mesmo espaço existe um espaço para o vazio.

Figura 15: “o amor” e “os sapatos”



Poemas de Arnaldo Antunes

Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 42-43)

O poema “sapatos” faz um convite à imaginação, chama a atenção para a pergunta que finaliza outro poema – “o amor” (ao lado do poema “os sapatos” – ver figura 15): “Onde mora/o amor?”. Arrisca-se a dizer que o amor está onde os poetas “espaçam a visibilidade sonora das palavras”: “no corpo sensível da letra” – no próprio poema.

(DERRIDA, 2012, p. 215). A abstração que faz nascer o corpo do poema oferece a possibilidade de visibilidade e/ou oralidade ao movimento em “caracol onde ressoa a música do mundo”. É no poema – lugar de “encontro entre o homem e a poesia” – que a poesia se ergue para a visibilidade; portanto, é o poema, “organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia”, lugar de possibilidade para o amor. (PAZ, 1982, p. 15; 17). As palavras dão forma ao poema enquanto que no desenho é o traçamento do traço que produz visibilidade: em ambos há o traçamento (a invisibilidade) que formatou e deu suporte para a condição de visibilidade. O traço do desenhista, explica Jacques Derrida em *Pensar em não ver: Escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*, está ligado a “uma história de memória” que “está imediatamente ligado ao passado” – e no momento

em que o traço avança, mesmo nos desenhos mais representativos, o trilhar do traço não pode fazer outra coisa senão avançar na noite, ou seja, não se vê o próprio trilhar, o traçamento do traço. O traçamento do traço não é visível, ele produz visibilidade, mas, em si mesmo, ele não é visível. Portanto, a experiência do desenho enquanto traçamento, atividade de traçamento, no fundo, é estranhamente estrangeira à visibilidade do presente. E uma vez o desenho desenhado – porque poderíamos dizer, bem, o movimento do traçamento no fundo segue um movimento, uma certa motricidade da mão ligada pela memória e, portanto, não está ligado ao visível –, mas uma vez o desenho desenhado, não se pode, pensamos, negar que o desenho seja, dessa vez, visível e ligado à lucidez. Então, é aqui que eu voltaria ao que eu disse a pouco a começar, a saber, que o traço puro [...], o próprio traço enquanto pura diferenciação, linha de partilha, intervalo, o próprio desenho não pode ser visto. Ele dá a ver o que é por ele repartido, separado, mas ele próprio enquanto linha pura, no fundo, se subtrai à visão. E, portanto, desse ponto de vista, pode-se dizer que o desenho é uma experiência singular do encegucimento²⁸. (DERRIDA, 2012, p. 182-183).

²⁸ A cegueira como “condição da visibilidade, e da pintura e do desenho” é tema “de um texto muito longo sobre os cegos” que Jacques Derrida escreveu: *Memórias de cego*. Nesse texto Jacques Derrida analisa o encegucimento a partir da “condição do ver de toda uma tradição” ocidental; a partir de uma busca por desenhos no Louvre com referências à “figura do cego”, a preocupação de Jacques Derrida se deteve, principalmente, na “travessia do encegucimento”, ou seja, em pensar o desenho como uma “experiência do “não ver””; outro detalhe importante em relação ao livro é a menção a “escritores cegos (Homero, Milton, Borges) ou a escritores que beiraram a cegueira (como Nietzsche, como Joyce) e também sobre o que eles disseram em relação a isso. E, evidentemente, ocorria que todos os discursos desses escritores, poetas ou filósofos cegos eram discursos sobre a memória, daí a ligação entre cegueira e memória”; em *Memórias de cego* há também uma descrição sobre o autorretrato: Jacques Derrida confessa que incluiu no texto “não apenas as memórias do cego que sou, logo o autorretrato – uma vez que o subtítulo é *O autorretrato* –, o autorretrato do cego que sou nessa experiência mas o tema da memória enquanto tema privilegiado por todos esses poetas ou escritores cegos”. *Memórias de cego* tratou, portanto, de uma “exposição sobre o olho e a memória”. (DERRIDA, 2012, p. 136; 172-173).

Assim sendo, quando lemos no poema que “os pés descalços caminham calados”, percebemos imediatamente que a atividade que os pés exercem em silêncio tem relação com o momento em que o poeta se descobre livre. E descobrir que se é livre, retomando as palavras de Clarice Lispector, é extremamente penoso, é um sentimento da ordem de uma violentação criativa. Seguem, então, poeta e palavras calados e feridos, mas reagem vivos. A pergunta que encerra o poema “o amor” (ver figura 15) – “Onde mora/o amor?” – não termina com o ponto de interrogação, mas cria um intervalo/diálogo entre o poema e o pensamento. Quando o pensamento pensa, comenta Jacques Derrida, ocorre um movimento “não apenas da ordem de um terremoto, ou de um instinto animal”, assim como da “autointerpretação, a interpretação da própria memória”, mas um movimento simultâneo, que pensa junto com o fazer da obra, ao mesmo tempo em que a obra é concebida. Em outros termos, o pensamento acontece na experiência da obra de arte, incorporado nela; dessa forma, pode-se dizer que o amor mora no campo da invisibilidade – no pensamento. (DERRIDA, 2012, p. 47).

Quando o pensamento está envolvido no “sentido da memória da história e da tradição da obra, ou da arte em geral”, projetando-se para a organização de alguma coisa, e a produção de “um tipo de obra que não era possível, digamos, vinte anos antes”, acontece, ocorre um avanço, e um procedimento inusitado em arte é inaugurado. Porém, isso não significa dizer que os “artistas conheçam a história”, mas entende-se que a memória – a sequencialidade de eventos –, foi interpretada. Eis o momento em que a morada do amor se oferece para a visibilidade – instante em que a explosão do não verbal aparece no verbal: é o pensamento. O pensamento ocorre, revela Jacques Derrida, quando “alguma coisa foi interpretada”. (DERRIDA, 2012, p. 39; 47). Na ilha da escrita, o poeta extrai sua pequena alegria, seu conforto, e “Os pés caminham lado a lado,/calçados” em direção à morada do amor, à multiplicidade dos sentidos. (MARTYNIUK, 2004, p. 111).

Pensar na sequencialidade de eventos – no conjunto de acontecimentos – é compreender que no mundo tudo está “disperso, desordenado”, não “estagnado”, e que o mundo “não é um conjunto de coisas, é um conjunto de eventos”. O “acontecer é difuso”; logo, os “eventos do mundo não se organizam em filas”, eles “se amontoam em

caos”. (ROVELLI, 2018, p. 80). A diferença entre coisas e eventos, explica o físico teórico Carlo Rovelli,

é que as coisas permanecem no tempo. Os eventos têm duração limitada. Um protótipo de uma “coisa” é uma pedra: podemos perguntar onde ela estará amanhã. Um beijo, por sua vez, é um “evento”. Não faz sentido perguntar para onde terá ido o beijo amanhã. O mundo é feito de rede de beijos, não de pedras. (ROVELLI, 2018, p. 81).

O ser humano, com “certeza não é uma coisa: é um processo complexo”, um “nó de nós em uma rede de relações sociais, de processos químicos, de emoções trocadas com seus semelhantes”: o homem experimenta a realidade/a estrutura humana a partir da linguagem. (ROVELLI, 2018, p. 82). Porém, é impossível transmitir integralmente em palavras nossas experiências. Nesse sentido, o discurso sobre a experiência da poesia, comenta T. S. Eliot, é “uma parte, uma extensão, de nossa experiência dela” – poemas são feitos com palavras, e “Palavras são pedaços.”: pedaços jogados no mundo que é feito de rede de beijos, não de pedras. (ELIOT, 2015, p. 31).

Julio Cortázar, em *Salvo el Crepúsculo*, faz uma analogia interessante entre os fones de ouvido e o ato de ler um poema: em um transporte coletivo, sentada ao lado de Julio Cortázar, uma mulher ouve música com os fones de ouvido e as reações refletidas no rosto da mulher com a escuta individual provocam o fascínio e o desejo do escritor por descrever sobre suas impressões. Se também estivesse ouvindo a música, diz Julio Cortázar, compreenderia as reações que vejo em seus olhos e em sua boca e conseguiria explicá-las, mas é somente a mulher que ouve a música, e o que seduz nas reações de sua boca ou de seus olhos, são as transformações instantâneas de sua expressão,

os leves gestos das mãos que convertem ritmos e movimentos gestuais, música em teatro, sons em melodia em escultura animada. Por momentos me esqueço da realidade, e os fones de ouvido em sua cabeça me parecem os eletrodos de um novo Frankenstein trazendo a faísca vital para uma imagem de cera, animando-a pouco a pouco, fazendo-a sair da imobilidade com que cremos escutar música e que não é assim para um observador externo. Esse rosto de mulher se torna uma lua refletindo a luz dos outros, luz cambiante que faz passar por seus vales e suas colinas um incessante jogo de matizes, de véus, de leves sorrisos ou de breves chuvas de tristezas. [...]. (CORTÁZAR, 1984c, p. 23) (Tradução livre).

Após observar a mulher escutando música com fones de ouvido, Julio Cortázar resolve escutar uma “gravação de um quarteto de Bartók²⁹” usando fones de ouvido, e se surpreende com a experiência. Ao terminar de ouvir, escreve: “sinto do fundo um puro contato com essa música que se cumpre em seu próprio tempo e simultaneamente no meu”. Essa “intimidade total entre a música e os ouvidos”, a experiência com o uso de fones de ouvido, que o escritor define como “pequena noite”, provoca a reflexão sobre o jogo de simultaneidade: o momento em que ocorre a (im)possibilidade de 2 ou + corpos ocuparem o mesmo espaço. (CORTAZÁR, 1984c, p. 23) (Tradução livre).

Foi imerso na dúvida – são os fones de ouvido que entram na cabeça ou a cabeça que entra nessa pequena noite – que Julio Cortázar estabelece a analogia entre os fones de ouvido e a poesia, e escreve: não tem como não pensar, depois,

que de alguma maneira a poesia é uma palavra que se escuta com fones de ouvido invisíveis apenas o poema começa a exercer seu encantamento. Podemos nos abstrairmos com um conto ou um romance, vivê-los em um plano que é mais seu que nosso no tempo da leitura, porém o sistema de comunicação se mantém ligado ao da vida circundante, a informação segue sendo informação por mais estética, elíptica, simbólica que se torne. Por outro lado, o poema *comunica o poema*, e não quer e nem pode comunicar outra coisa. Sua razão de nascer e de ser se torna interiorização de uma interioridade, exatamente como os fones de ouvido que eliminam a ponte de fora para dentro e vice-versa para criar um estado exclusivamente interno, presença e vivência da música que parece vir do fundo da caverna negra. (CORTAZÁR, 1984c, p. 25) (Grifos do autor) (Tradução livre).

O “silêncio interior”, como de “viva espera”, que sente a música começar e percorrer pela caverna negra do crânio, “abrindo os ouvidos para a escuta”, passando pela sensação/concentração/imaginação, como se fosse do próprio ouvido que a música surgisse, produz a ilusão de que quem ouve, ouve a si mesmo – “sou o meu ouvinte”, confessa Julio Cortázar, e defende: o poema é “em si mesmo um fone de ouvido do

²⁹ Béla Viktor János Bartók (Hungria, 1881- Nova Iorque, 1944) foi um compositor, pianista, professor e pesquisador de música popular. Foi um dos fundadores da etnomusicologia: antropologia ou etnografia da música: “Ciência que privilegia o estudo da música em seu contexto cultural ou o estudo da música como cultura”. (Wikipédia). Sobre Béla Bartók, Julio Cortázar escreve: “músico húngaro complexíssimo que inventa, transmuta e comunica uma estrutura sonora na forma de um quarteto de cordas. Através de mecanismos sensoriais e estéticos, e da técnica de sua transcrição inteligível, essa estrutura se cifra em um papel pentagramado que um dia será lido e escolhido por quatro instrumentistas; operando a inversão do processo de criação, estes músicos transmutaram os signos da partitura em matéria sonora. [...]”. (CORTAZÁR, 1984c, p. 23) (Tradução livre).

verbo; seus impulsos passam da palavra impressa aos olhos e de lá alcançam a altíssima árvore no ouvido interior”. Ler um poema é sentir um puro contato com as palavras, como se a forma surgisse ao mesmo tempo do traçamento realizado pelo autor e simultaneamente pelo leitor: é se sentir completamente submerso nesse jogo de simultaneidade. (CORTÁZAR, 1984c, p. 24-25) (Tradução livre).

1.6

Arnaldo Antunes, em *2 ou + corpos no mesmo espaço*, nos convida a submergir no universo do simultâneo: a partir da ideia do ideograma, escrita tradicional do Japão e da China, compõe os poemas para o livro. O poeta, ensaísta, professor e tradutor Décio Pignatari (1927-2012) explica que a “escrita ideogrâmica se organiza por parataxe. O ideograma não tem sinônimos. A poesia também não tem”. O uso da parataxe, modo de escrita que articula orações com elementos justapostos e com o “mesmo grau de importância”, é uma forma de convocar o leitor para “*ver* as palavras no espaço – como se fossem coisas concretas, objetivas.”. (PIGNATARI, 2005, p. 49-50) (Grifos do autor).

Os ideogramas são dinâmicos, eles “correm diante dos olhos do leitor como fotos ou fotogramas de um filme”, diferente do que ocorre com a escrita ocidental corrente, na qual é necessário “primeiro mentalizar as palavras e ligá-las por contiguidade a coisas e fatos – para poder saber o que elas significam”: o ideograma é ágil, procura mostrar e não dizer. (PIGNATARI, 2005, p. 51).

Os ideogramas não têm “categorias gramaticais fixas”, ou seja, um “mesmo ideograma pode funcionar como substantivo, adjetivo, ou verbo, dependendo de sua posição na “frase””; portanto, o modo de escrita ideogrâmica está associado ao pensamento analógico, o pensamento das formas. Décio Pignatari pontua algumas características que se referem ao pensamento analógico: a) pensamento que prioriza a “presença das formas” – “as formas estão ligadas ao mundo físico”, a tudo que pode ser medido e comparado; b) o “desenho é uma das formas principais do pensamento analógico”; c) não há divisão das coisas para o pensamento analógico, há a predominância do conjunto, do todo. (PIGNATARI, 2005, p. 51-52).

Arnaldo Antunes, na “medida em que discípulo dos concretos, em particular dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, na medida em que entrou na literatura pela porta da música popular” (SANTIAGO, 2004, p. 362), criou “modelos novos para a sensibilidade e para o pensamento analógico” (PIGNATARI, 2005, p. 53), como pode ser visto/lido no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, e em todos os outros trabalhos: livros, músicas, performances, exposições.

Silviano Santiago, no ensaio *Jogos de Simultaneidade*, comenta que os poemas do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* são “caracteristicamente informados pela *mise en page* típica dos poetas amantes de imagem, esses que compõem as páginas brancas com requintes só encontrados em sofisticados objetos gráficos”. O livro, continua Silviano Santiago, tem “dívidas impagáveis para com as vanguardas históricas”, que se fazem presentes também na poesia concreta. Os poetas concretos provocaram uma sincronização – uma leitura apurada – de procedimentos em arte de artistas que se denominaram concretos. (SANTIAGO, 2004, p. 363).

O aspecto de jogo de simultaneidade é compromisso assimilado por poetas concretos: ao deixarem de lado “as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado)”, as palavras para a poesia concreta passaram a atuar “como objetos autônomos”. A terminologia Concreta, “muito usada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda”, serviu de inspiração e suporte para a elaboração da teoria da poesia concreta. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 34).

Se for buscar uma genealogia da expressão arte concreta, argumenta o poeta e tradutor Augusto de Campos (1931), “vai encontrar aqui e ali; mas quem, especialmente no campo das artes, deu uma definição mais precisa e reafirmou, consolidou a expressão”, foi o artista plástico, arquiteto, professor e designer Max Bill (1908-1994) “quando distinguia a arte concreta da arte abstrata”. Na arte abstrata, a forma não se desliga da ligação/preensão/associação com a realidade figurativa/subjetiva – como por exemplo, um círculo vermelho pode remeter ao sol. (MISTRORIGO, 2021, p. 906-907).

Por outro lado, esclarece Augusto de Campos, diferentemente da arte abstrata, a arte concreta³⁰ se dedica às formas estruturadas no espaço:

[...] Também na França surgiu a terminologia “musique concrète” de Pierre Schaeffer: isso era música de ruídos feitos com fitas coladas. Estamos nos fins dos anos 40. E nós aqui, quando surgiu a oportunidade, começamos a pensar na ligação com a arte concreta. Começamos a usar a expressão para distinguir nossos poemas de outras formas de expressão artística. Aí houve também o encontro de Décio Pignatari com o Eugen Gomringer, poeta suíço-boliviano, em Ulm [cidade da Baviera, na Alemanha], na Escola de Estudos, Rádio e Design, e o Décio propôs essa expressão. Gomringer estava conduzindo sua pesquisa poética na mesma direção que nós, sem que nos conhecêssemos. Ele tinha lançado o livro *Constelações* e chamava os poemas dele de “constelaciones” enquanto nós chamávamos os nossos de “ideogramas”. Mas, a um dado momento, escrevendo para Décio quando se organizava exposição de arte concreta aqui em fins de 1955, eu já tinha dito para ele que eu achava melhor a gente passar a usar a expressão “poesia concreta” junto aos artistas plásticos que se chamavam de “concretos”. [...]. (MISTRORIGO, 2021, p. 907).

Em dezembro de 1956 o MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo – realizou uma exposição que apresentou entre esculturas e pinturas, poemas concretos desenhados/escritos em cartazes. Com essa forma de divulgação dos poemas, a dimensão da música das palavras, a poesia, encontrou, pela primeira vez, as paredes de um museu, e realizou o seu intento de tratar as palavras como formas livres no/do espaço, como coisas concretas, objetivas, assim como são os ideogramas – alcançaram, então, o espaço concreto.

No texto crítico *Poesia Concreta*, publicado numa coletânea que reuniu textos críticos e manifestos – escritos entre os anos 1950-1960 por Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos – sobre a Teoria da Poesia Concreta, Augusto de Campos, diz:

[...] eis que os *poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica,

³⁰ A abordagem da arte concreta – entre as décadas de 1930-1950 – é motivada pelas figuras geométricas (protótipos para serem industrializados), pela apresentação da forma (não por sua representação; portanto, não se preocupa com o significado): as figuras geométricas, construídas a partir de conceitos matemáticos, são experiências visuais que visam a aplicabilidade.

“verbivocovisual”³¹ – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 34).

De acordo com Augusto de Campos, o poeta João Cabral de Melo Neto (1920-1999) foi o primeiro no Brasil a sentir esses novos problemas: “arquiteto do verso, Cabral constrói seus poemas como que a lance de vidro e cimento”; Haroldo de Campos vê o artista brasileiro como um especialista de sua própria dicção, e afirma que é “hábito da literatura brasileira” a “obra em reflexo”, e “não em progresso”, e cita dois poetas que se distinguem: “Oswaldo de Andrade, João Cabral de Melo Neto”: por serem “raridades que nadam contra a corrente.”. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 34; 51).

Como processo consciente, argumenta Augusto de Campos, pode-se dizer que a formatação para as palavras adotadas pela poesia concreta, tem início com a publicação de um poema *Un Coup de Dés* (1897),

o “poema-planta” de Mallarmé, a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da Ideia”, e a espacialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances *Ulisses* (1914-1921) e *Finnegans Wake* (1922-1939), e sua “técnica de palimpsesto”, de narração simultânea através de associações sonoras. Com Ezra Pound e *The Cantos*³² [...] empregando seu método

³¹ Augusto de Campos, em conversa com Alessandro Mistrorigo, relata que a expressão “verbivocovisual”, “extraída do *Finnegans Wake* do Joyce”, sintetizava para eles (os poetas concretos) as “três dimensões da poesia, o semântico, auditivo e o visual”; a “ideia era enfatizar a materialidade da palavra”, ou seja, a palavra teria que ter uma “relação, uma posição gráfica, estrutural, que se justificasse tanto do ponto de vista gráfico, como do ponto de vista do que se chama vulgarmente de conteúdo, de significado, quer dizer, a semântica. [...]”. (MISTRORIGO, 2021, p. 899-900).

³² Na Introdução para o livro *The Cantos* José Lino Grünwald traz comentários importantes sobre o poeta Ezra Pound (1895-1972), cito alguns: a) “Ezra Pound é – com todas as honras – o maior poeta pagão neste mundo “cristão e ocidental”. Mas não se trata disso. Ele é também o maior poeta “participante” deste mesmo mundo “cristão e ocidental” – o maior poeta anticapitalista. E, nisso, durante partes dos *Cantos*, sabe contrapor a naturalidade do comportamento, do *estar* pagão, à hipocrisia da civilização cristã. Dizia que seria legítimo substituir o *Velho Testamento*, como texto sagrado, pelas *Metamorfoses* de Ovídio. Enfim, em matéria de criar, do fazer, constitui a sua obra um dos lances mais elevados da poesia atual”; b) a ideia para os poemas *Os Cantos* nasceram a “partir de uma conversa com ‘Bib’ – Bib, apelido do “reverendo Joseph Darlington Ibbotson (1870-1952)”, “professor de literatura inglesa, anglo-saxão e hebreu”; c) o livro *Os Cantos* foi escrito entre “1904-1972 – sessenta e oito anos de empenho: ainda mais do que em James Joyce, uma autêntica e alentada “obra em progresso”; d) sobre a idealização do livro, Ezra Pound comenta: “Comecei a escrever os *Cantos* creio que por volta de 1904. Tinha, em 1904 ou 1905, diversas concepções. O problema era escolher uma forma – alguma coisa bem maleável para englobar a matéria requerida”. (GRÜNEWALD, 2006, p. 15-16; 20) (Grifos do autor).

ideogrâmico, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidade díspares. Com E. E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 34).

Ezra Pound aplicou a poética do simultaneísmo com a intenção de “reconquistar a tradição da *Divina comédia*” – a “tradição central do Ocidente”. A proposta do poeta Ezra Pound, partilha Octavio Paz em *Os Filhos do Barro*, foi “escrever um grande poema de uma civilização, porém – *make it new!* –, utilizando os procedimentos e achados da poesia mais moderna”: reinstalando no discurso da vanguarda o discurso da tradição – o curso da história. (PAZ, 1984, p. 164). Haroldo de Campos (1929-2003) escreve que a arte da poesia,

embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apoie sobre um “continuum” meta-histórico que contemporiza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a ideia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa de culturmorfologia: “*make it new*”. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 26).

Dessa forma, a reconciliação entre tradição e vanguarda – o ato de “Colher no ar uma tradição viva”, cita Haroldo de Campos, “é culturmorfologia aplicada à poesia. Assim o fez Pound delimitando o campo de forças que serviu de base a sua obra, que ilumina o meio século.”. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 29).

A poética do simultaneísmo tem início com o cubismo e com o futurismo, afirma Octavio Paz (1984); refletir sobre o cubismo³³ implica em se deter em suas principais características:

a) as referências pontuais dos pintores cubistas – Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) – são Paul Cézanne, as esculturas africanas e egípcias, o primitivismo: elementos retirados de outras civilizações – de tradições não europeias – que passam a ocupar o mesmo espaço-quadro, acentuam a visão simultânea pela

³³ O cubismo foi “um dos principais pontos de mutação da arte do século XX”: “durou como forma pura de 1908 a 1914. O estilo recebeu esse nome a partir do desdém de Matisse ao ver uma paisagem de Georges Braque como nada além de “cubinhos”. Embora os quatro “verdadeiros” – Picasso, Braque, Gris e Léger – quebrassem os objetos em pedaços, que não era propriamente cubos, o nome pegou. O Cubismo liberou a arte ao estabelecer, nas palavras do pintor cubista Fernand Léger, que a “arte consiste em inventar, e não em copiar”.”. (STRICKLAND, 2002, p. 138).

complexa concentração de caracteres/informações justapostos num mesmo espaço. Esse estilo de concepção da anatomia da imagem, que destrói a representação do real e autonomiza a forma plástica, é considerado pelo ilustrador Allen Hurlburt (1910-1983) como um dos movimentos que alterou significativamente o curso do design moderno³⁴. Nas palavras de Allen Hurlburt, a fonte mais comumente apontada como a origem da moderna arte gráfica é o Cubismo: o ponto de partida para a revolução é localizado no ano de 1907,

precisamente no quadro *Les Femmes d'Alger*, exposto no Museu de Arte Moderna em Nova York; embora não sendo ainda uma pintura definitivamente cubista, revelava grande afinidade com a primitiva arte egípcia e africana, muito mais do que com a arte ocidental. Neste quadro Picasso nivelava a ilusão de terceira dimensão, e substituíva por contornos e ângulos agressivos a representação pictórica tradicional. (HURLBURT, 1986, p. 14-15).

b) os pintores cubistas também se apropriaram de fragmentos da dinâmica urbana, como jornais, revistas, embalagens, cartazes, e toda espécie de informação tipografada que circulava pela cidade para realizar colagens, compor pedaços multifacetados no ambiente do quadro, para logo em seguida pintar a letra em formato tipográfico na tela: “as palavras (a letra, o texto) irrompem no espaço do quadro, integradas ao discurso plástico, passando o texto a interferir no interior mesmo da imagem, funcionando também como imagem”; (VENEROSO, 2006, p. 148);

c) ao agregar papéis, tecidos e outros objetos no quadro, o cubismo priorizou a invenção da forma que beirasse o acontecimento, se distanciando da cópia fiel da realidade: a pintura se torna, então, “uma construção cromática *sobre* o suporte da superfície”. (ARGAN, 1992, p. 305) (Grifos do autor). Portanto, quando Pablo Picasso e Georges Braques abandonaram a ilusão tridimensional e recolocaram na pintura o plano bidimensional,

estabeleceram o design como o principal elemento do processo criativo. Ao grudar nas suas telas fragmentos impressos e rótulos, eles sugeriram novas maneiras de combinar imagens e comunicar ideias. Além disso, o uso de letras estampadas ou gravadas, em suas pinturas,

³⁴ O que chamamos de design moderno – o estilo do século XX –, explica Allen Hurlburt em *Layout: o design da página impressa*, “é uma complexa fecundação cruzada de influências e movimentos artísticos, isto é, seu desenvolvimento não seguiu uma simples progressão passo a passo de ideias e direções. [...]”. (HURLBURT, 1986, p. 14).

abria novas possibilidades para a tipografia. (HURLBURT, 1986, p. 18).

d) ao aplicar à superfície do quadro elementos extraídos da própria realidade (coisas concretas que acompanhavam o olhar e a dinâmica das cidades, como por exemplo panfletos de propagandas de produtos de toda espécie, revistas, jornais, ou seja, todo movimento do design moderno), o cubismo elimina a distinção, “também técnica, entre pintura e escultura”. O poeta Guillaume Apollinaire, teórico e crítico do Cubismo, discorre Giulio Carlo Argan, “foi quem transpôs para a poesia o princípio estrutural cubista”; (ARGAN, 1992, p. 305-306);

e) pesquisas estruturais semelhantes aos da pintura cubista foram realizadas na “música, principalmente por I. Stravinsky, na cenografia e na direção teatral, especialmente no balé” (com intervenções de alguns pintores, dentre eles Pablo Picasso e Georges Braque), e no “cinema”.”; (ARGAN, 1992, p. 306);

Maria do Carmo de Freitas Veneroso, ao pesquisar sobre *O diálogo imagem-palavra na arte do século XX*, estabelece uma relação entre as colagens cubistas de Pablo Picasso e os caligramas de Guillaume Apollinaire, entre palavra e imagem/artes plásticas e literatura; cito um trecho do artigo:

Os pintores cubistas trabalham a visualidade da letra, restituindo a ela sua característica de “coisa desenhada” e, ao mesmo tempo, fragmentando e desconstruindo seu significado ao inseri-la dentro da composição. Também os poetas, como Guillaume Apollinaire, vão explorar a visualidade da página. Esse poeta, com seus *Calligrammes*, explora os recursos formais do cubismo, fracionando a realidade através do uso de planos superpostos e simultâneos. (VENEROSO, 2006, p. 149).

O cubismo converteu o quadro em “um sistema de relações plásticas”, e o futurismo acrescentou a essa estética “dois elementos: a sensação e o movimento. Também o nome: simultaneísmo. Foram os primeiros a usar a palavra e o conceito”. (PAZ, 1984, p. 153).

Se o cubismo com suas formas geométricas e os “múltiplos pontos de vista para retratar naturezas-mortas e essencialmente objetos estáticos”, golpearam as “convenções da arte e do design”, o futurismo – apesar de teorizar sobre a reprogramação da página do texto literário segundo ordens tipográficas diversificadas visando o desenho perfeito

para a letra – reconstrói a realidade a partir de pontos de vista em movimentos que revelam “uma ação dinâmica em sucessivas imagens sobrepostas”, fato que teve mais relevância para a arte do que para o design gráfico. (HURLBURT, 1986, p. 20-22).

O futurismo começou como movimento literário – como manifesto; escrito em outubro de 1908 pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1878-1944), e publicado em 20 de fevereiro de 1909 – no jornal francês *Le Figaro* (escrito na Itália e publicado na França por seu alto valor de circularidade) –, a *Fundação e Manifesto Futurista* nasceu como teoria, como objeto publicitário/planfetiário, não tinha uma obra – pintura ou escultura – para ser apresentada, somente o próprio texto do manifesto: o primeiro de uma série de outros que seriam lançados até 1924³⁵. “Falando da Itália para o mundo”, o futurismo defendeu alguns traços marcantes que transformaram a experiência da vida de quem vivia nas cidades, que menciono: a) enaltecimento das máquinas e da beleza da velocidade; b) ênfase no aspecto dinâmico percebido nas ruas com seus cartazes e propagandas que condicionam a aceleração da comunicação: “glorificação do mundo moderno e da cidade industrial”; c) elogio da técnica e da ciência; d) rompimento com a tradição: com “o “passadismo” burguês e o tradicionalismo cultural”³⁶. (FUTURISMO, 2023).

Dentre o núcleo programático de *Fundação e Manifesto do Futurismo*, composto por onze itens, lembra a historiadora e crítica de arte Annateresa Fabris – em *O mito moderno: o automóvel* –, “dois destacam-se de imediato por sua virulência estética”: 1) a “proclamação da beleza da velocidade, que leva F. T. Marinetti a afirmar a supremacia do automóvel em relação a uma obra-prima do passado (Vitória de Samotrácia, 190 a. C.)”; 2) a vontade por destruir a academia, as bibliotecas e os museus. (FABRIS, 2008,

³⁵ FUTURISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo358/futurismo>. Acesso em: 03 de mai. de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

³⁶ Sobre a tentativa de muitos movimentos de vanguarda se denominarem avessos à tradição (esta “desconexão essencial”) – a ênfase no “contraste entre o velho e novo, passado e presente, *anciens* e *modernes* –, Giorgio Agamben, em *Infância e História*, escreveu: “(a vanguarda, quando é consciente, não se dirige jamais ao futuro, mas é um esforço para encontrar uma relação com o passado): o seu declínio marca o início de um tempo em que o presente, petrificado em uma *facies* arcaica, é desde sempre ruína, enquanto o passado, na sua alheada máscara moderna, não é mais que um monumento do presente.” (AGAMBEN, 2005, p. 162-163).

n/p). Ao declarar que um automóvel de corrida é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*³⁷, relata Annateresa Fabris,

Marinetti não está criando uma frase de efeito. Está, ao contrário, atestando a substituição das forças naturais, simbolizadas no movimento das vestes da escultura helenística, pela energia mecânica, e o surgimento de um novo tipo de sensibilidade, moldado pela “beleza da velocidade” e pela possibilidade de colocar em xeque os parâmetros tradicionais da arte. (FABRIS, 2008, n/p).

As facilidades oferecidas pelo automóvel para a “sociedade italiana do começo do século XX” participavam dos objetivos da vida moderna: a “economia de tempo e compressão de espaço” – não “poderiam prescindir da interdependência estabelecida entre automóvel e cidade, entre movimento e ambiente urbano”. Cria-se, então, toda uma estrutura/arquitetura que privilegia o espaço para o automóvel – e as ruas transformam-se em uma “pista de rolamento”, empurrando e/ou afastando o pedestre para as beiradas, laterais com espaços mínimos para circulação. (FABRIS, 2008, n/p).

Dessa forma, a velocidade, objeto de desejo do homem futurista, desempenha o papel de obstinação pelo “exercício de heroísmo e o desejo de grandes façanhas”, de provocar o ímpeto em favor da “renovação no “modo de dizer” e de “imagens”, de “introduzir a ideia de simultaneidade na arte e de levar o homem do século XX a perceber que a beleza residia na funcionalidade”. (FABRIS, 2008, n/p). Assim sendo, a exaltação da velocidade se transforma em um verdadeiro programa estético,

voltado para a construção incessante de uma arte moldada pelos valores da ação e do movimento. Por isso, os futuristas buscam signos estéticos equivalentes aos da civilização industrial. Proclamam a beleza mecânica. Prevêem a descoberta de uma “sensibilidade das máquinas” e a identificação do ser humano como motor. Propõem o “homem multiplicado”, a obra de arte “desumanizada” e uma sexualidade totalmente mecanizada, em aberto contraste com as “complicações hipnotizadoras da sentimentalidade”. [...] Por terem

³⁷ *Vitória de Samotrácia* ou *Nike de Samotrácia* é uma escultura feita em mármore branco da Ilha de Samotrácia (Grécia): - a estátua tem a forma de uma figura feminina alada; - seu corpo foi construído para ficar na proa de um navio de guerra – de mármore acinzentado – fato que sugere consagração por vitória obtida após batalha naval; - suas vestes grudadas no corpo dão a impressão de que o tecido está permanentemente sendo tocado pelo frescor do vento e pela evaporação da água do mar – efeito visual brilhante; - *Vitória de Samotrácia* convive, então, com a sensação de estar em alto mar em tempo infinito – eternamente triunfante; - a escultura é a personificação de Niké, a deusa da vitória; - foi encontrada em 1863 nas ruínas do Santuário dos Grandes Deuses; - não se sabe quem a esculpiu, nem o ano que foi feita – pensa-se nos anos de 220- 190 a. C.; - está no Museu do Louvre – Paris desde 1883.

descoberto um novo tipo de percepção, em consonância com o espírito materialista e anti-sublime do século XX, articulam um combate sistemático contra o culto do passado e repudiam a natureza em prol do artifício. [...]. (FABRIS, 2008, n/p).

Por sua vez, em *Notas sobre o Futurismo Literário*, Mariarosaria Fabris explica que o manifesto de fundação representou um “modelo para todos os outros que o Futurismo lançou, por seu duplo aspecto: ao mesmo tempo em que atestava a fundação do movimento, representava também a afirmação poética, que se relacionava dialeticamente com a literatura que o havia antecedido”. (FABRIS, 2007, p. 62).

A fundação do manifesto com sua dedicação por modificar o comportamento gráfico da letra no ambiente da página – forma radical de conceber a liberdade do verso – desejou a renovação literária, alterando “o significado dos termos como narrativa, sintaxe, livro, assim como os conceitos de *layout*, composição e tipografia”. Com o movimento do futurismo, a “literatura e o design gráfico estreitaram-se cada vez mais, e em alguns casos foram vistos como única coisa”; dessa forma, a compreensão do significado do texto se tornou “inseparável do seu *layout*”. (BORTULUCCE, 2013, n/p).

Embora o poeta e crítico literário francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), “já tivesse abolido a pontuação no seu *Un coup de dés*, em 1897, na revista *Cosmopolis*” (poema publicado em sua versão final em 1914, após a morte do autor) o “alcance de seu texto foi menor do que aqueles exaustivamente divulgados pelo poeta italiano” Marinetti a partir de 1912. (BORTULUCCE, 2013, n/p).

Stéphane Mallarmé, em *Um Lance de Dados*, brinca com a editoração da página ao compor uma poesia a partir da manipulação de diversas fontes tipográficas, abrindo para o espaço da folha um campo visual que tem verossimilhança com a estética das gravuras japonesas, em que a gestualidade, a bidimensionalidade, a conjunção verbo-imagem alcançam o vazio/o branco (“estanque/furioso”) como se o desenho da letra-palavra estivesse a bailar entre o limite da página, o branco e a significação do texto (“*COMO SE/Uma insinuação/ao silêncio/em algum próximo volteia*”), assumindo uma qualidade de linha que não se parece mais com uma partitura a ser desempenhada, mas com a própria música circulando pelo ambiente: como se o ornamento (“*pluma solitária perdida*”) estivesse (“*salvo*”). (MALLARMÉ, 2017, p. 92; 98; 100).

A proposta do futurismo foi pensar à frente da nova forma de expressão visual postulada por Stéphane Mallarmé: o futurismo defendeu “a ideia de que as palavras possuíam uma expressão visual para além do seu significado literal; isto significava usar a palavra de uma forma visual para expressar ideias além das palavras”. Contudo, sabe-se que todas as orientações sugeridas pelo futurismo sobre o grau de desempenho da letra na folha tem estrita relação com as inovações tipográficas, com a leitura da comunicação visual distribuídas por todos os cantos das cidades pelos meios de propagandas, e com a função do técnico-impressor, que colocou em prática o projeto da “poesia tipográfica”. (BORTULUCCE, 2013, n/p).

A “poesia tipográfica” construída pelo futurismo, em que “o texto comunica diversos significados, relacionados entre si”, “engatilha no leitor uma reminiscência de sons, cheiros e imagens: ao expor-se como carne estourada, dispara memórias”. (BORTULUCCE, 2013, n/p). Essa forma de construção de associar literatura e design gráfico, diz Vanessa Beatriz Bortulucce, vira do avesso os valores poéticos e materiais:

a poesia assume uma materialidade, uma textura, uma tangibilidade, livre dos aspectos simbólicos e transcendentais, ao passo que a tipografia avança para além de seus valores técnicos e práticos e transforma-se numa tipografia lírica, revitalizada e pulsante. Portanto, poesia e tipografia transformam-se em algo único, o que significa que o texto pode ser lido como um poema e observado como uma pintura, pois a função artística se torna mais uma das funções várias que o texto apresenta. (BORTULUCCE, 2013, n/p).

A poesia tipográfica, que pode ser lida como um poema e observada como uma pintura, movimenta seus elementos na página como se fossem “constelações de arabescos caligráficos”, vivem sua própria vida sem hierarquias ou limitações. “Chamadas para representar ações ou objetos, elas tomam formas análogas, imitando uma espiral, um trem em velocidade, o sol”, e o resultado da junção entre letra-palavra-imagem-caracteres tipográficos-apropriação espacial da/na folha é a compreensão imediata do leitor: processo análogo ao que acontece com a visualização de mensagens em cartazes – *outdoors* – de propagandas: ou seja, constituem um desempenho barulhento para ser distribuído em formato rotativo-efêmero-instantâneo. (BORTULUCCE, 2013, n/p).

Em relação ao “simultaneísmo poético” – à “representação simultânea da sucessão” adotada pelo futurismo –, Octavio Paz faz as seguintes observações:

- ao proclamarem uma estética da sensação, “os futuristas italianos abriram a porta à temporalidade”; (PAZ, 1984, p. 154);
- pela “porta da sensação entrou o tempo: não “um tempo disperso e sucessivo”, mas o instante: a “sensação é instantânea. Assim, o futurismo se condenou, por sua estética mesma, não às construções do porvir mas às destruições do instante”; (PAZ, 1984, p. 154);
- ao se tornar uma poesia instantaneísta (palavra que Octavio Paz considera como a melhor definição para o poema futurista), o texto na folha não seria nada além de um amontoado de “justaposição de interjeições, exclamações e onomatopeias”, ou seja, o poema não seria a representação de um movimento rumo ao futuro, mas a “petrificação” da sensação e do instante. A solução “contra a sensação e sua dispersão instantânea” seria a “reflexão” – entre uma “sensação e outra, entre um instante e outro, a reflexão interpõe uma distância que é também uma ponte: uma medida”. (PAZ, 1984, p. 154-155).

A medida coerente da distância que a reflexão interpõe ao poema – entre uma sensação e outra, entre um instante e outro – se “chama ritmo; também se chama símbolo e ideia”, confere Octavio Paz; (PAZ, 1984, p. 155); o poema de Stéphane Mallarmé ou de Paul Valéry, defende Octavio Paz, é um símbolo de símbolos:

um quadro cubista é a ideia de um objeto exposta como um sistema de relações. No poema simbolista e no quadro cubista o visível revela o invisível, mas a revelação se consegue por métodos opostos: no poema, o símbolo evoca sem mencionar; no quadro, as formas e cores apresentam sem representar. O simbolismo³⁸ foi *transposição* (Mallarmé); o cubismo foi *apresentação*. Na obra de Apollinaire se perfaz o trânsito da transposição à apresentação. O poeta talvez não tivesse podido dar esse passo decisivo sem a influência do pintor Robert Delaunay e seu orfismo. Derivada do cubismo, essa tendência

³⁸ O simbolismo – “corrente artística de timbre espiritualista que floresce na França, nas décadas de 1880 e 1890” – encontra “expressão nas mais variadas expressões artísticas, pensadas em estreita relação umas com as outras. O objetivo último das diferentes modalidades artísticas é a expressão da vida interior, da “alma das coisas”, que a linguagem poética – mais do qualquer outra – permite alcançar, por detrás das aparências. [...]”. (SIMBOLISMO, 2023).

foi uma das formas em que se manifestou o simultaneísmo em pintura. No orfismo³⁹ havia, ademais, como seu nome indica, certos elementos simbolistas – a ideia da correspondência universal – e afinidades indubitáveis com o hermetismo do abstracionismo, tal como o concebia Kandinsky (*O espiritual na arte*). (PAZ, 1984, p. 155-156) (Grifos do autor).

Filippo Tommaso Marinetti, ao desconsiderar que as “palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias” [ou melhor, são suas porque são datáveis, “pertencem a um povo e a um momento de fala desse povo”: o poema só nasce e se encarna – revelando-se – com o homem; são alheias porque os poemas são “anteriores a toda data”: são um começo absoluto – expressa a condição de existência do homem], rompe com o saber ativo que alimenta, ilumina e guia a existência humana. (PAZ, 1982, p. 226-228). Logo, ao desligar o poema da vida, transformando-o em uma arte desumanizada que se espelhava apenas num efeito mecânico contagiado pelo labor industrial – como se as palavras fossem uma espécie de réplica de orgânicos indispensáveis para o bom funcionamento de máquinas e/ou como se tivessem como único propósito compor portfólios para *outdoors*, que são substituídos a cada nova investida do comércio –, retira de circulação a mediação da experiência, e o conhecimento, não podendo encarnar-se na vida, “flutua no ar”, se tornando “estéril e desligado da vida”. (BONDÍA, 2002, p. 28).

Octavio Paz diz que o homem ao criar, quer se “identificar com suas criações”, tem como intenção “se reunir consigo mesmo e com seus semelhantes: ser o mundo sem cessar de ser ele mesmo”. No poema, o “ser e o desejo de ser pactuam por um instante como o fruto e os lábios”; na poesia “tudo está presente: será presença”. (PAZ, 1982, p. 347-348).

A pesquisa de escrita empreendida pelos futuristas se cumpriu como desejo por recriar a velocidade por meios turbulentos. A obra *Fundação e Manifesto Futurista* “instituiu a “declamação” como nova forma de teatro, que viria a tornar-se a marca

³⁹ O orfismo pode ser “descrito como uma tendência à abstração ou pintura pura, como era chamada na época em que se manifesta em Paris entre 1911 e 1914. O termo cubismo órfico é utilizado pela primeira vez pelo poeta e crítico Guillaume Apollinaire (1880-1918) para diferenciar um grupo de pintores que, partindo do cubismo, dirigiam-se cada vez mais à abstração. O nome faz referência a Orfeu, poeta e tocador de lira da mitologia grega que buscou formas puras de música e que simboliza a possível fusão desta com as outras artes. [...]. (ORFISMO, 2023).

registrada” do grupo; com essas apresentações/declamações pretendiam alcançar vaias e/ou reações rancorosas como uma forma de atestar a atenção/participação do público. Portanto, o grupo futurista almejava o acurado reagir dos nervos de todos que participavam de suas investidas performáticas: a “performance garantia o desconcerto de um público acomodado” – com essas atuações incitavam a violência, introduzindo os termos pugilato e batalha para se referirem ao desempenho de seus ‘atores-criadores’. (GOLDBERG, 2007, p. 18-20).

Um Lance de Dados, segundo as palavras de Maurice Blanchot, “nasceu de um entendimento novo do espaço literário, um espaço onde podem ser engendradas, por meio de novas relações de movimento, novas relações de compreensão.”. (BLANCHOT, 2005, p. 346). Walter Benjamin chama a atenção para o fato de Stéphane Mallarmé em *Um Lance de Dados* ter reelaborado “pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita”: (BENJAMIN, 1991b, p. 193): é patente, confere Walter Benjamin, a atualidade da pesquisa de escrita do poeta e sua descoberta:

daquilo que Mallarmé, monadicamente, no mais íntimo recesso de seu estúdio, porém em preestabelecida harmonia com todos os eventos decisivos do seu tempo na economia e na técnica, deu à publicidade. A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carreara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. Eis o árduo currículo escolar de sua nova forma. Se ao longo de séculos, pouco a pouco, ela foi se deixando deitar ao chão, da ereta inscrição ao oblíquo manuscrito jazendo na escrivantina, até finalmente acalmar-se no livro impresso, ei-la agora que se reergue lentamente do solo. O jornal quase necessariamente é lido na vertical – em posição de sentido – e não na horizontal; filme e anúncio impõem à escrita a plena ditadura da verticalidade. E antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, terá desabado sobre os seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adentramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo. [...]. (BENJAMIN, 1991b, p. 193-194).

Os poetas concretos brasileiros – formado pelos integrantes do grupo Noigrandes (década de 1950): Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos –, “procurando assumir as consequências de uma tradição viva, cujo quadrante” é Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce e E. E. Cummings, são os indícios de que

Um lance de dados constituiu o “vetor para o futuro”. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1991a, p. 191-192).

Décio Pignatari afirma que os preceitos e o experimentalismo desses escritores e poetas, como o uso de novos procedimentos de espacialização e visualização configuraram-se para a “poesia: concreta”, a partir do “impulso, pound”, da “beleza ativa” de “o olhouvido ouvê.”. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 42).

Diante dessa perspectiva, torna-se importante que:

- o olho experimente a propaganda, a imprensa, a televisão, o cinema, a arte popular; que o ouvido ouça o rádio, a “série dodecafônica (anton webern), a música eletrônica (boulez, stockhausen); (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 41);

- o ouvê sinta: - os letreiros, os anúncios luminosos, os gibis, e todas as outras estruturas dinâmicas; - o “livro de ideograma como um objeto poético, produto industrial de consumação.”, “feito a máquina.”; - “a colaboração das artes visuais, artes gráficas, tipográficas”; - “a importância do olho para a comunicação mais rápida”; (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 41);

- o olhouvido entenda que a tática da poesia concreta: “joyce, cummings, apollinaire (como visão, não como realização)”, e sua estratégia: mallarmé, pound (junto com fenollosa, o ideograma)”: organiza-se como um sistema que favorece a “TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.”; (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 42; 45) (Grifos do autor);

- o olhouvido ouvê um formato para a poesia que organizou o “conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele”: (POUND, 2006, p. 161): com um “elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico” – o paideuma operando no domínio da poesia concreta. Assim sendo, no “olho por olho a olho nu” do campo poético, os pontos mais significativos para o poeta/poema concreto são: a) o ideograma; b) o palimpsesto; c) a desintegração das palavras/efeitos gráficos/sinestesia dos movimentos; d) a fragmentação/valorização do branco na página/quebra da sintaxe tradicional: que correspondem, respectivamente, aos métodos de trabalho de Ezra

pound, James Joyce, E. E. Cummings e Stéphane Mallarmé. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 46-47).

O *Ensaio sobre os Caracteres Gráficos Chineses*, do sinólogo Ernest Fenollosa (1853-1908), compartilha Ezra Pound, é a “primeira afirmação definitiva da aplicabilidade do método científico à crítica literária”: no qual tenta “explicar o ideograma chinês como um meio de transmissão e registro de pensamento”. (POUND, 2006, p. 24-25). Augusto de Campos reproduz um trecho do estudo de Fenollosa e seus comentários; cito:

Acentuando a natureza privilegiada do ideógrafo chinês, dizia Fenollosa no importantíssimo estudo [...] “Neste processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas”. [...] Se a Fenollosa se deve o mérito de ter vislumbrado as relações da essência entre ideograma e poesia, a Ezra Pound coube a demonstração prática, com a aplicação do método ideogrâmico ao gigantesco arcabouço d’*Os Cantos*. Nessa extraordinária epopéia moderna, fragmentos se justapõe a fragmentos, Cantos a Cantos, sem qualquer ordenação silogística, atendendo tão somente aos princípios ideogrâmicos [...]. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 23).

Haroldo de Campos menciona em nota outro trecho do ensaio de Ernest Fenollosa. Um dos pontos capitais do ensaio, escreve, é aquele em que é posto em destaque a estrutura espácio-temporal do ideograma:

Uma superioridade da poesia verbal como arte reside em seu apego à realidade fundamental do tempo. A poesia chinesa tem a vantagem única de combinar ambos os elementos. Fala, simultaneamente, com a vivacidade da pintura e com a mobilidade dos sons. É, em certo sentido, mais objetiva do que ambas (poesia verbal ou pintura), mais dramática. Lendo chinês não pareceremos empenhados numa enganosa prestidigitação mental, mas estaremos contemplando coisas cumprirem o seu próprio destino. (CAMPOS; PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p. 72).

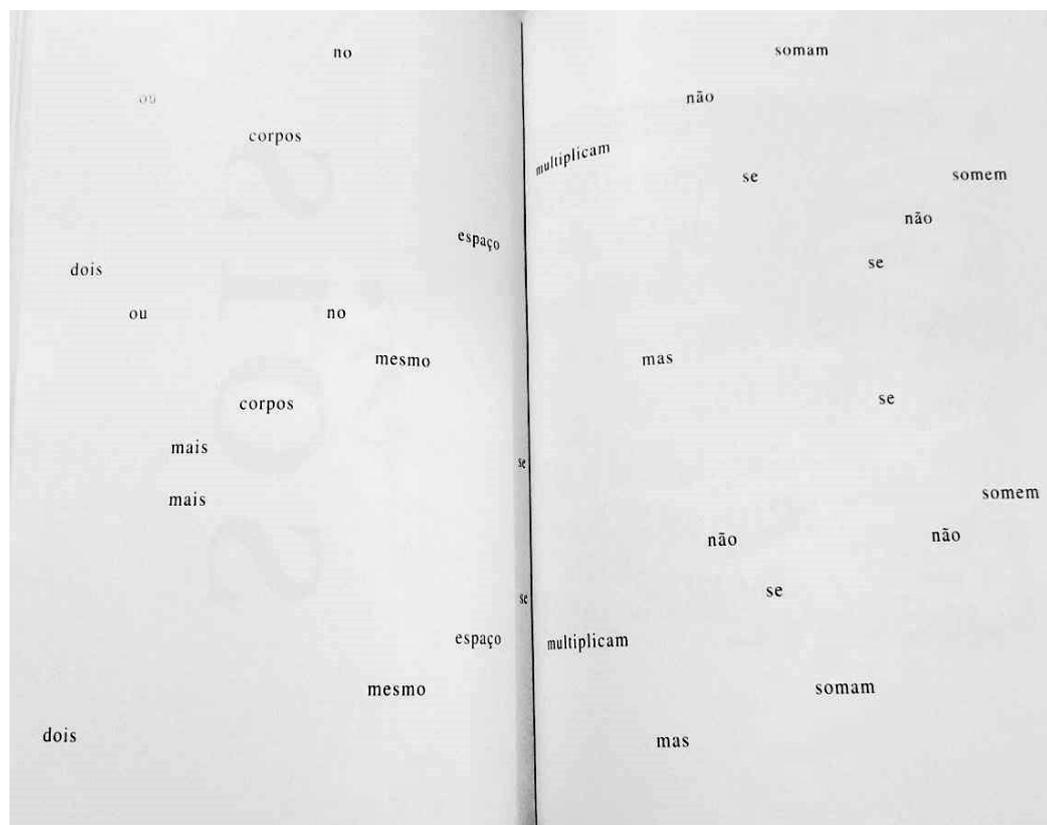
Arnaldo Antunes diz que o título do livro – *2 ou + corpos no mesmo espaço* – contém a ideia do ideograma:

em que partes formam uma terceira coisa, só que elas se preservam enquanto informação autônoma. Os radicais têm a informação deles, mas juntos formam um novo sentido. Então, você não tem uma soma, como na dialética, em que você perde as partes para ter uma síntese. No raciocínio icônico e poético, você tem uma preservação das partes e ao mesmo tempo a combinação delas. E assim cria-se essa

multiplicidade que se abre para várias interpretações. (ANTUNES, 2016c, p. 57).

Essa descrição de Arnaldo Antunes, que acentua a natureza privilegiada do método ideográfico, resgata o enunciado básico do ideograma, e traz consigo a lembrança das palavras escritas por Ernest Fenollosa em seu estudo sobre os caracteres gráficos chineses, tem verossimilhança com a busca empreendida pelos poetas concretos: o objetivo de “criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema”. Ao “criar o seu próprio objeto” a partir deste instrumento, o poeta aceita como elemento do processo de trabalho um fator importantíssimo para o ideograma – a simultaneidade; o mundo das coisas, o poema, se transforma: numa fala simultânea entre a vivacidade da imagem (de uma pintura, por exemplo) e a mobilidade do som, o leitor seguirá diante do poema-imagem compenetrado observando as coisas cumprirem o seu próprio destino. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 72).

Figura 16: “2 ou + corpos no mesmo espaço”

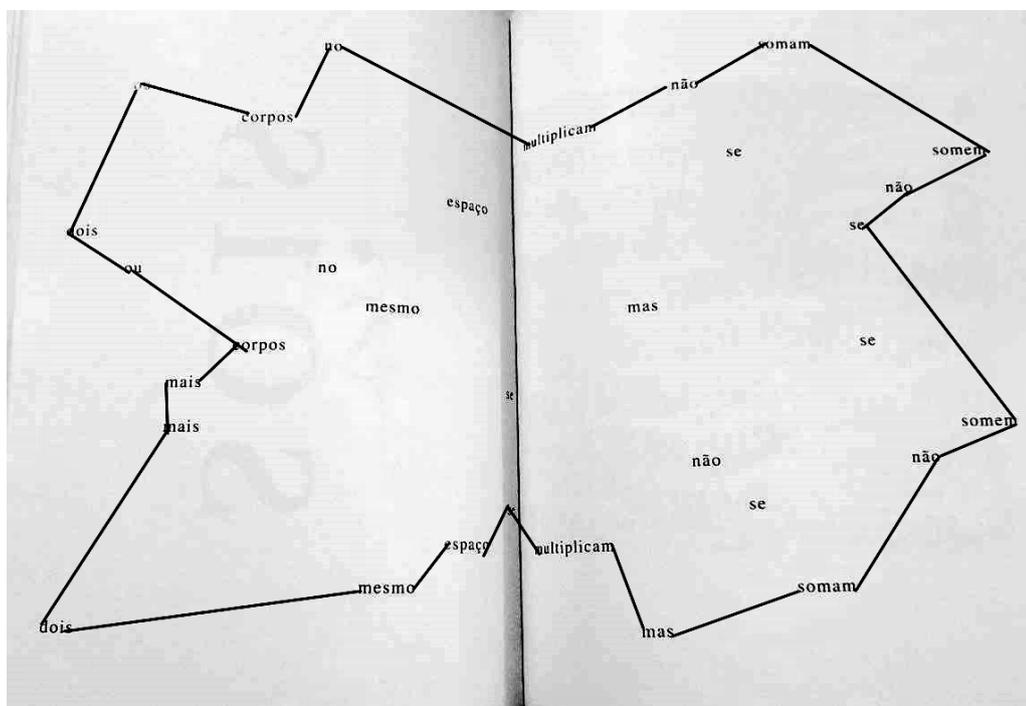


Poema de Arnaldo Antunes

Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 86-87)

Arnaldo Antunes diz: a “origem da expressão “2 ou + corpos no mesmo espaço” veio de um procedimento formal, que foi se tornando recorrente em minha poesia: o fato de mais de um vocábulo ocupar o mesmo espaço sintático”; dessa forma, continua o poeta, o procedimento para o livro surgiu “a partir de cortes de palavras”; diante do jogo com as palavras e com as letras o mundo construído pelos poemas movimenta o ato de ler, brinca com a ideia de deslocamento. Há, nos poemas, uma estrutura que brinca com a fisicalidade do papel, joga e incita o olhar. O poema que dá título ao livro (ver figura 16), convida o espectador a compartilhar uma jornada com o olhar; por não conseguir capturar um ponto fixo, o olho acompanha a aceleração imposta pela distribuição das palavras, vagueia de um lado para o outro se apegando no mapeamento organizado pelas palavras que se multiplicam, não somem, mas somem, não somam, mas somam, se espalham, estão no mesmo espaço, não estão no mesmo espaço – são o que são: palavras-ideogramas-conceito-unidade-indivisível-espaço-tema – existem para deixar o outro dizer. (ANTUNES, 2016c, p. 56-57).

Figura 17: Desenho gráfico –anamorfose



Fonte: desenho feito a partir da observação do poema *2 ou + mais corpos no mesmo espaço* – Marina Valesquino

Onde se situa esse outro? Esse outro se situa no jogo de simultaneidade que condensa todas as suas expectativas nas palavras, tornando-as em: - um conjunto de eventos; - um traçamento simultâneo entre leitor e autor: fone de ouvido do verbo (palavras de Julio Cortázar); - poema: composição reveladora que comunica a si mesmo – seu próprio jogo de escrita.

Como o jogo se comporta? Contemplando o quadro-poema ‘2 ou + corpos no mesmo espaço’ (ver figura 16) percebi que as palavras distribuídas pela página formam pequenos blocos. Comecei a traçar linhas imaginárias entre as palavras – brincar de ligar pontos entre uma palavra e outra –, e, curiosamente, me detive a compor uma ilustração semelhante à representação de uma área geográfica (como pode ser visto na figura 17) – um desenho estilizado que lembra o mapa do Estado de São Paulo. A estilização de um mapa – a anamorfose – causa estranhamento ao alterar a representação do mapa tradicional, adequando-o a uma temática: é um desenho caracterizado/distorcido que via de regra compõe uma realidade diferente de ver/representar mapas. Em relação ao poema ‘2 ou + corpos no mesmo espaço’, a visualização do mapa se tornou possível por intermédio da união de fios imaginários que acompanharam o ziguezaguear triangular em dispersão – a (des)organização das palavras que margeiam a página. Assim sendo, o poema retrata o jogo de simultaneidade ao libertar/liberar para a visualidade:

- a) a construção mental de um mapa – composição elaborada por triângulos que se multiplicam, não somam, não somem;
- b) a operação em blocos – palavras – lançados pela página;
- c) a temática de que 2 ou + corpos podem se esbarrar num espaço denso/populoso sem notar/olhar em quem esbarrou – como se participasse de um lance do acaso;
- d) a multidirecionalidade dos blocos no espaço favorece não somente a autonomia das palavras, mas também a liberdade de leitura.

Nesse sentido, pode-se dizer que os jogos combinatórios/simultâneos criados por Arnaldo Antunes partilham do mesmo propósito descrito na epígrafe do conto *Igitur ou*

*A Loucura de Elbehnon*⁴⁰, escrito por Stéphane Mallarmé: *2 ou + corpos no mesmo espaço* – o livro, o quadro-poema – “dirige-se à Inteligência do leitor que encena, ela própria, as coisas.” (MALLARMÉ, 1990, p. 43).

⁴⁰ *Igitur ou A Loucura de Elbehnon* é um conto inacabado de Stéphane Mallarmé, escrito entre 1869-1870, foi publicado postumamente em 1925, “vinte e cinco anos depois que sua filha e o marido, Edmond Bonriot, encontraram o manuscrito. O texto é especialmente interessante pela função que parece ter na obra mallarmaica, formulando a estrutura do sujeito em seu vínculo intrínseco com a linguagem”. (MEHOUDAR, 2010, p. 25).

aRNALdo anTUNes

poeSiA

proSA

JUlio coRtázAr

paLavraS

marCel dUchAMp

rOLand bartHES

Paul céLaÑne

vanguardas ARtísticas

o joGo

dA

Am**AR**elinha

2 ou

+ corpos

na mesma espaço

JOGO

2.

*Gosto da palavra **crer**. Em geral, quando alguém diz **eu sei**, não sabe, **crê**. Eu **creio** que a arte é a única forma de atividade pela qual o homem se manifesta enquanto verdadeiro indivíduo. Só através dela pode superar o estágio animal, porque a arte desemboca em regiões que não dominam nem o tempo nem o espaço. Viver é **crer** – pelo menos isto é o que eu **creio**.*

Marcel Duchamp

O conjunto de operações efetuadas por artistas para construir seus trabalhos se baseia em observações, ideias, pesquisas, encomendas, conexões, que demandam investigações apuradas e/ou procedimentos, nos quais o desempenho e o ponto de partida se relacionam com regras, caracteres da cotidianidade – na maioria das vezes com apego às referências –, e com o fato de se permitir lançar para novas experiências que implicam em reflexões, coragem e um consciente mapeamento sobre ‘o que se quer fazer e como fazer’. Características que se intensificam como traço comum para o processo de criação e organização da obra de arte desde o fim do século XIX. O que pode ser dito é que o período canônico, durante o qual havia formas de expressões que se dedicavam a panorâmicas com abordagens que asseguravam ritmos de classificações bem definidas entre o que era pintura, escultura, desenho, gravura, em “alguns momentos da história da arte do século 20”, diz Suzete Venturelli em seu estudo sobre *Arte: Espaço Tempo Imagem*, é alterado por artistas que destacam em suas obras uma proximidade da arte com “a ciência e a tecnologia, novas ou mais contemporâneas, como o computador”: a fotografia, o cinema e o vídeo são considerados por Suzete Venturelli, como novas tecnologias, enquanto que a computação é considerada como tecnologia mais contemporânea. Portanto, é a partir do surgimento da fotografia que a produção artística passa a se comprometer com o uso das “tecnologias para fins poéticos”; e esse comprometimento foi posto em vigência por artistas e/ou grupo de artistas segundo a inclinação de cada um: ora pela atração que ‘o novo’ provocava, ora pela vontade de se debruçar sobre a linguagem e redigir manifestos que expressassem a condição vertiginosa causada pela velocidade e seu efeito sobre a humanidade – das

tecnologias da comunicação (com a ênfase no imediato e instantâneo), dos meios de transportes, pelo domínio do tempo sobre o espaço –, ora por rejeição aos “cânones de uma tradição determinada por uma classe social burguesa elitista”. (VENTURELLI, 2011, p. 11-13; 16-17).

As novas orientações artísticas se destacaram a partir da releitura dos procedimentos que vinham desempenhando e de questionamentos sobre as novas tecnologias: fato que interferiu no modo de pensar e de agir diante do objeto de estudo e provocou alterações na concepção teórico-prática da arte.

O teórico Régis Debray (1994, p. 265), que soube valorizar e analisar a relação entre a arte e as novas tecnologias, apontou a invenção da fotografia como a causa da ruína de muitos profissionais que viviam no passado do ofício artístico (a maioria ocupava-se da pintura de retratos), ao mesmo tempo em que levou alguns outros a proclamarem a liberdade da arte.

O comentário do artista cubista Pablo Picasso, citado por Debray, dizia que a fotografia havia chegado à hora certa para libertar a pintura de toda literatura, anedota, temática e ilusionismo. Ou seja, sem a fotografia, considerada concorrente para a arte do século 19, o pintor Paul Cézanne jamais teria declarado que era o primitivo que se encontrava na pré-história de uma nova arte. Livre para experimentar uma outra aventura, na medida em que a fotografia se ocupou de uma de suas funções, a arte, ou melhor, a nova arte, que se proliferou no século 20 em movimentos artísticos conhecidos como futurismo, surrealismo e expressionismo abstrato, entre outros, acabou participando de uma profunda avaliação da arte tradicional, abrindo espaço inclusive para uma aproximação visceral de alguns artistas com as novas tecnologias. Assim, a fotografia, ao mesmo tempo em que libera a arte de sua função de representar o real, instiga os mais ousados para a possibilidade de criação de imagens por meio do processo mecânico e químico. (VENTURELLI, 2011, p. 16).

A novidade com a descoberta do ato de fotografar e da fotografia estabelece uma relação de força com a pintura, uma vez que tanto para uma como para a outra, é a construção de pose e de narrativas de cenas que constituem seu corpus. Porém, por ser a fotografia um método mais objetivo e mais rápido de se adquirir/construir uma imagem, o pensamento sobre o ato de pintar se altera, e acaba por repousar sobre a pintura, o fato de que para si há a possibilidade de poder usar e manipular as cores, enquanto que, para a fotografia, principalmente em seu início, os tons obtidos na imagem revelada ficavam entre o preto e o branco. A reflexão sobre a fotografia sugeriu as seguintes indagações: - “é arte e não arte”; - aproxima-se ou afasta-se da realidade: se, pode ser vista como “um

espelho que reflete algo que não existe fora do espelho”; então, a fotografia, é, dessa maneira, “autorreferencial, autorreflexiva”, e, conseqüentemente é da ordem do “mimético” –; mas, como diz Natalia Brizuela, em *Depois da fotografia*,

o é falsamente, ou mentirosamente. Porque toda fotografia é, também, antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade – e por isso a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética. (BRIZUELA, 2014, n/p).

Segue que a crença revelada por Marcel Duchamp (1887-1968), de ser a arte a única forma de atividade pela qual o homem se manifesta enquanto verdadeiro indivíduo, adquire ares de especulação, interfere nos ânimos e nas atitudes dos artistas, e conduz ao desempenho de novas possibilidades, outras adequações: as mudanças impostas pelo surgimento do domínio da técnica – ou seja, a partir da primeira manifestação da imagem industrial: o processo de invenção da fotografia em 1839, alterou a supervisão voltada para a única mídia disponível – a obra de arte.

O meio de informação de comunicação que existia até o início do século 19, a pintura, se dedicava tanto ao pensamento plástico como, mais importante ainda, era o único registro do visível; os artistas, após o surgimento da fotografia, precisaram encontrar outros meios para lidar com essa novidade, com esse diferente: o modo experimental ganhou força, e as regras do tradicional – no sentido do habitual/artesanal/modular – precisaram ser reajustadas segundo a funcionalidade/especificidade de cada área, e, para cada exercício que envolvia o ato manual, um novo jogo, uma renovada busca, outras regras, um novo trabalho de síntese. Esse diferencial que permitiu a liberdade e/ou necessidade em torno de temas e procedimentos, trouxe ao campo artístico originalidades que se apresentaram de acordo com a vontade e a pesquisa de cada profissional; como também possibilitou ao observador eleger prioridades por escutar (compreender) o que estava sendo disponibilizado.

Arnaldo Antunes e Julio Cortázar delinearam seus territórios e construíram suas narrativas a partir da eleição de algumas dessas fontes, evocando o tempo todo as matrizes de onde se inspiraram. Cito uma declaração de Julio Cortázar para exemplificar essa atitude: “Sei que a pintura incidiu sobre meu trabalho de escritor”, e,

alguns pintores, como Paul Klee, Pablo Picasso e Henry Matisse, “influenciaram indubitavelmente sobre minha maneira de escrever, ainda que no momento de fazê-lo não tenha pensado sobre isso”; porém, adverte Julio Cortázar, “os elementos plásticos” estão contidos apenas no “plano da descrição” dos personagens. (CORTÁZAR, 2014g, p. 114).

Os elementos plásticos que estão presentes nas narrativas de Julio Cortázar se inserem na “*characterologia*” do personagem, e seus sinais podem ser vistos como “uma conduta, uma palavra, uma voz que lhe dão fisionomia”, de modo que o leitor é responsável por construir a imagem de uma pessoa-personagem. A Maga, por exemplo, pode ser “mais alta ou mais baixa, mais loura ou mais morena, com tal ou qual cor dos olhos”, detalhes que, para o escritor, não interferem na “fisionomia geral”; (CORTÁZAR, 2014g, p. 115) (Grifos do autor); consegue-se, então, perceber a fisionomia geral através

da vida da personagem. Para que se dar ao trabalho de fazer o que faziam os escritores do passado: “entrou fulaninho de tal, de estatura mediana, sua cabeça coroada de belos cabelos etc.”. Considero isso completamente inútil.

Digamos que diretamente não há uma presença plástica em meus livros, mas creio que há, em troca, uma espécie de lição de economia que dá a grande pintura. [...]. (CORTÁZAR, 2014g, p. 115).

Pode-se notar que Julio Cortázar acompanhou todas as mudanças ocorridas na modernidade – esteve conectado com todas as ocorrências que estavam modificando o modo de conceber arte –, e se apropriou de forma magnífica das lições das artes, pois, ao dispensar as descrições físicas dos personagens, solicitou o jogo da imaginação e da invenção do próprio leitor. Esse entendimento do mundo que é asseverado pela criação, confere vida ao sujeito; a invenção para/em Julio Cortázar, escreve o pesquisador Alexandre Moraes, em *O outro lado do hábito: modernidade e sujeito*:

é não apenas uma racionalização do corpo e do mundo, mas uma *possibilidade* deste corpo e deste mundo. Possibilidade de modernidade efetivamente, mas também a utopia de uma fuga da dominação que se abate sobre este mesmo corpo. A literatura latino-americana do século XX, sobretudo da década de 40, [...], vai ter muito clara a noção de uma lógica diferenciada daquela europeia a que a modernidade na América esteve sempre submissa.

O sujeito moderno só se entende como sujeito de uma invenção. Seu corpo é o lugar onde sua história será filtrada e produzida. O corpo é o lugar da estética, da sensação, do poder que atravessou outras

tipologias de sentido. A estética torna-se lugar do homem moderno justamente porque a modernidade descobre não somente a estética como ferramenta de dominação mas sobretudo porque descobre no corpo um lugar de invenção como matriz para a vida. [...].

Ser original neste contexto de ideias é, portanto, *ser*. O *ser de um texto*, isto é, aquilo que define materialmente, suas delimitações estruturais e sua lógica de construção e de leitura, passam a ser seu caráter de *original*. Ser original é *ter* um texto. “Ter um texto” é sobretudo ser um autor. As noções, como se vê, estão todas interligadas e fazem parte de um só “corpo” e, certamente, mais do que poderíamos, à primeira vista, pensar. E, ainda, só se entende um autor quando este “*cria*” toda uma estrutura “nova” para os sentidos e fluxos de subjetividade enfeixados no texto. [...]. (MORAES, 2002, p. 62-63) (Grifos do autor).

Por outro lado, Arnaldo Antunes entende que a modernidade possibilitou uma “arte múltipla”, e que é o envolvimento com o uso das palavras que determina sua produção, “em suas múltiplas possibilidades e conexões com música, imagem, performance”, e ainda, que pode “até prescindir da palavra, mas não de sua significação poética”: dessa forma, declara Arnaldo Antunes, a palavra é como se “fosse um porto seguro, de onde me aventuro em direção a outras linguagens.”; (ANTUNES, 2016g, p. 192); isto porque:

[...] sinto estarem cada vez mais precárias as delimitações entre as linguagens e cada vez mais fluente o trânsito entre elas. A modernidade, de uma maneira geral, borrou essas bordas. E os meios digitais vieram para misturar as cores de vez. (ANTUNES, 2016g, p. 193).

Pensando nessa arte múltipla, na significação poética que a palavra suscita no âmbito artístico/literário, e nas borras que a modernidade provocou nas bordas das artes, três momentos foram escolhidos por apontar a relevância da atitude experimental como também a capacidade de transitar entre domínios – escrita, imagem, objeto –, que trouxeram para a História das Artes, na concepção de Julio Cortázar, o “máximo de intensidade sacrificando tudo o que é subsidiário ou inútil.”: (CORTÁZAR, 2014g, p. 115):

a) primeiro, a originalidade da visão de mundo que se torna gesto na pintura: a investigação realizada por Paul Cézanne (1839-1906) com ênfase na cor, na liberdade das linhas e no olhar atento para a apreciação da realidade e do fato pictórico, se eternizou como reflexão por meio da pintura (principalmente, entre os anos 1878-1887). Seu objetivo era esquecer tudo que existiu em termos de técnica da pintura, para se

dedicar unicamente ao que o olho via – as pinturas são exemplos vivos de sua determinação e experimentação. A comunicação de Paul Cézanne sobre sua pintura também foi eternizada por meio de correspondências, para amigos e família, que foram organizadas e publicadas em 1937, por John Rewald (1912-1994), estudioso da obra do artista. Esse fato, o livro impresso, confirma sua preocupação e sua esperança em propagar suas inquietações, descobertas e frustrações;

b) segundo, as considerações sobre o elemento que permite registrar e revelar uma imagem do presente, para guardá-la para a posteridade/eternidade (a eternidade fotografada sussurra, conforta e recupera dias agradáveis). A câmara fotográfica é o objeto responsável pelas declarações redigidas em tom de notas filosóficas por Roland Barthes (1915-1980), no livro *A câmara clara*;

c) e, por fim, o discurso de Marcel Duchamp que deslocou a perspectiva da arte e do fazer artístico para um campo estritamente experimental: uma tomada de decisão incisiva e radicalmente original.

O percurso por esses três momentos – três exemplos de desempenho metodológico-teórico-prático – pretende demonstrar como a situação histórica afetou e modificou a crítica do artista em relação ao seu objeto de estudo e à sua postura diante da questão obra-autor-leitor – motivando-o a criar as próprias regras para seu espaço de trabalho. Porém, o jogo criativo que tem como base a reestruturação da realidade, não perde de vista a conexão orgânica com “as tradições vivas de sua época”, que ao “revivê-las a nível pessoal e ao absorver as influências que lhe dizem respeito, conseguem reformular essas influências” de tal maneira que na obra a “forma expressiva surge como algo” estranhamente novo, como se “fora vista pela primeira vez”, compondo uma “visão única e universal”. (OSTROWER, 1987, p. 135; 139).

Vários são os caminhos, vários são os movimentos, porém todos têm em comum a vontade por definir, defender e representar sua visão da realidade. Representar, lembra Johan Huizinga, em *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, significa mostrar a forma expressiva construída por sua imaginação; portanto, ao captar o significado dessa imaginação e transformá-lo em ação, em obra de arte, o valor em ato se compromete com uma “qualidade lúdica”, cujas características, como “ordem, tensão,

movimento, mudança”, “ritmo, entusiasmo”, podem ser verificadas na estrutura de jogos infantis e de animais: visto dessa maneira, o “que é importante é o próprio jogo”. (HUIZINGA, 2014, p. 6; 17; 20-21).

Nesse sentido, pode-se dizer que artistas agem como jogadores quando, diante de situações críticas (como as bruscas alterações causadas pelas novas tecnologias e seus efeitos sobre a humanidade), assumem uma atitude inesperada, ainda que, para fazer o que não deve fazer: segundo Julio Cortázar, essa é a característica de “alguns jogadores geniais”. Os “melhores gols de Pelé”, cita Julio Cortázar, “foram marcados fazendo exatamente o contrário do que faria outro jogador”; logo, se uma atividade extremamente séria for executada como um exercício lúdico, como uma brincadeira, o lúdico passa a ser visto como “algo que tem importância em si mesmo, seu sistema de valores, que pode proporcionar uma grande plenitude a quem pratica.”. (CORTÁZAR, 2014g, p. 52-53).

Julio Cortázar, em conversa com Ernesto G. Bermejo⁴¹, declara que o ato de escrever lhe traz muita felicidade, e sua intenção é compartilhar esse sentimento com os leitores. O escritor acredita que a “literatura serve como uma das muitas possibilidades do homem de realizar-se como *homo ludens*” – “como homem feliz”; “fazer e ler literatura” é um “dos meios que o homem tem para potencializar-se como tal e aspirar a níveis mais altos”. Diante dessa declaração de Julio Cortázar percebe-se que muitos artistas, como Arnaldo Antunes, seguiram buscando essa condição: realizar-se como *homo ludens*. (CORTÁZAR, 2014g, p. 87-88).

Esse perfil teórico diante da prática, de liberdade que conduz o fazer, de atitude diante do tempo – de um tempo que o escritor escolhe para ser seu contemporâneo –, tem relação com o sentimento de felicidade e de verificação dessas posturas fundadas pela modernidade, que tanto Julio Cortázar quanto Arnaldo Antunes seguem e perseguem como inspiração para seus registros, suas reflexões e para seus espaços de trabalho.

⁴¹ A coletânea de Conversas/Encontros de Julio Cortázar com Ernesto G. Bermejo foi publicada por duas editoras: - a Editora Azougue destacou nome do entrevistado – Julio Cortázar (CORTÁZAR, 2014g); - a Jorge Zahar Editor, destacou o nome do entrevistador: Ernesto González Bermejo (BERMEJO, 2002).

2.1

A imagem que ocupa o espaço na pintura, é planejada, desde o período da renascença, a partir do domínio das leis da perspectiva prática. A perspectiva é uma invenção da área da matemática, explica José Parramón no livro *Como desenhar em perspectiva*, que permite “desenhar as três dimensões – altura, largura e profundidade – com a simplicidade e a segurança de uma operação aritmética”. Para que o desenho em perspectiva adquira porção ilusionista de realidade é necessário a reunião de figuras geométricas, em adequação a “certas linhas e pontos” formatando a porção que originará o desenho: “a linha do horizonte, o ponto de vista e os pontos de fuga”. (PARRAMÓN, 1986, p. 9; 15).

Porém, essa solução, provocada por desvios e macetes, como distorções em relação ao espaço e à proporcionalidade, encontrada para o ambiente do quadro, constrói uma falsa aparência da realidade. Em muitos casos, essa simulação da realidade acaba por dificultar a apreensão do cenário que será construído pelo desenho de observação, por não termos no olhar o recurso que a máquina fotográfica possui: o ponto fixado:

A fotografia ilustra claramente o que ocorre. A máquina fixa a direção do “olhar” em um único ponto por uma fração de segundo. Quando deslizamos os olhos sobre uma foto, a sua perspectiva não muda – continuamos observando *o mesmo ponto fixado pelo “olhar” da máquina*. A estrutura dos vários objetos que surpreendemos numa foto é determinada por um olhar, vemos os objetos *como se* estivéssemos observando um outro lugar. Ao contrário, quando pintamos um objeto e, em seguida, mudamos para um outro dentro da mesma composição, o olhar não permanece estático diante de um ponto à nossa frente. Ao olharmos para o segundo objeto, mudamos nosso ponto de vista e, com isso, alteramos todas as relações entre os pontos de fuga que antes serviam para estruturar o primeiro objeto. (PEREIRA, 1998, p. 15) (Grifos do autor).

A estratégia de adequar visualmente todos os planos do espaço à linha do horizonte para obter uma harmonia realista ao que se desejava retratar na pintura estabelecia como critério o comprometimento com o “cone ótico tradicional da perspectiva, que foge em direção à linha do horizonte”. (PEREIRA, 1998, p. 19). Dessa forma, a perfeição da composição dependia desse movimento de simulação que definia e delimitava a imagem desenhada como o espelho do mundo natural. Marilena Chauí,

no texto *Merleau-Ponty: o que as Artes ensinam à Filosofia*, defende que a diferença entre o nosso olho e a máquina fotográfica reside no fato de nosso olho não ser um objeto técnico, ou seja, não ter um dispositivo que ajusta automaticamente o cenário que será retratado. (CHAUÍ, 2010, p. 275).

Paul Cézanne rompe com as regras preestabelecidas de representação do espaço, para se dedicar apenas ao que o olho vê, no momento em que se vê. O artista, portanto, se dedicou a pensar sobre a experiência da visão.

Empiricamente Cézanne descobre as regras da perspectiva geométrica. Descobrir, aqui, deve ser entendido em seu sentido estrito; Cézanne põe a descoberto as regras que até então eram tidas como verdade e não como regras. [...].

O diálogo que Cézanne manteve com Émile Bernard esclarece seus objetivos em relação à linguagem pictórica. “Devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém viu antes...” afirma Cézanne a Bernard. [...]. (PEREIRA, 1998, p. 19-20).

Ao romper com a verdade das “linguagens constituídas (das leis da perspectiva geométrica, das ideias e da ciência)”, Paul Cézanne desenvolve um “raciocínio plástico, mais voltado para uma pesquisa da pura visibilidade”, que compreende o mundo como um “diálogo” entre a sensação da “superfície colorida das coisas” com a sensação da “estrutura, o esqueleto linear” dessas coisas mesmas: é a “realidade” e a “densidade” do mundo no mesmo fato pictórico – o jogo entre as cores, as pinceladas e os espaços em branco da tela: para Paul Cézanne se pinta desenhando. (PEREIRA, 1998, p. 22; 30; 36).

Marilena Chauí comenta que Maurice Merleau-Ponty, no ensaio *A dúvida de Cézanne*, descreve que Paul Cézanne busca incansavelmente uma natureza intocada pela presença do homem. Sua busca gira em torno de uma “paisagem sem vento, o lago sem movimento, os objetos gelados, hesitantes como na origem da terra, o fundo desumano primordial sobre o qual o humano se instala”; tem como proposta, revelar “o não humano”, e isto “só é possível para um ser humano que vai às raízes das coisas”. Paul Cézanne demonstra que tem um espírito selvagem (da *práxis* – que faz porque quer) e é um ser bruto (ser único, que não aceita divisões como corpo e alma, sujeito e objeto) – portanto, percebe-se, em Paul Cézanne, que o entrelaçamento do espírito

selvagem com o ser bruto que luta pelo invisível visível possibilita, com seu trabalho, traduzir o modo de seu temperamento em obra: (CHAUÍ, 2010, p. 274; 276):

O que é a experiência da visão? É o ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível, que misteriosamente os sustenta. O que é a experiência da linguagem? É o ato de dizer como advento simultâneo do dizente e do dizível, graças ao silêncio, que misteriosamente os sustenta. O que é a experiência do pensamento? É o ato de pensar como advento simultâneo do pensamento e do pensável, graças ao impensado, que misteriosamente os sustenta. A experiência é o que em nós se vê quando vemos, o que em nós se fala quando falamos, o que em nós se pensa quando pensamos. (CHAUÍ, 2010, p. 271-272).

Dessa forma, a contribuição do pensamento de Paul Cézanne para a arte está relacionada ao desenvolvimento de uma técnica para a pintura sem contornos precisos para o desenho, e de uma fórmula que poderia modificar o olhar sobre o cotidiano. O ato de ver a natureza e a forma de interpretar e proceder foram transgressões que ultrapassaram as regras; suas palavras enfatizam que olhar para uma pintura movimenta o pensamento, e, quando o leitor entende que não há um “autor virtuoso e hábil na reprodução de um modelo”, mas um “pintor que propõe e decide sua visão de pintura”, que o convida a participar de sua visão de mundo, ocorre uma espécie de abertura, na qual sensibilidade e inteligência são instigadas para mais longe do que o episódio visual: (CAMPS, 2007, p. 33): “O olho não é suficiente. É preciso refletir.”, confere Paul Cézanne. (CÉZANNE, 2007, p. 82).

A professora Teresa Camps, no ensaio sobre *A pintura como exercício mental*, escreve que, a partir dessa operação, Paul Cézanne “denominou “construir” por meio de linhas e “modular” mediante a cor”. Modular e não modelar; é uma questão de gradação – modular no sentido de não demarcar fronteiras entre cores, mas de ultrapassar gradualmente o limite dos tons e das cores. (CAMPS, 2007, p. 32). Nas palavras da professora:

Devemos a Paul Cézanne não apenas essa visão como todo o esforço para chegar a ela, para estabelecer o difícil processo de conscientização sobre a pintura, de libertá-la do visualmente atraente para estabelecê-la como elemento dialogante com o espectador, que já não pode ser juiz dos acertos da representação, mas deve se transformar em alguém capaz de pensar a pintura, entendê-la nela mesma, em sua forma interna de ser e de existir. Ou seja, a partir de ordens puramente pictóricas: equilíbrio, construção, ordem, relação

entre fundo e forma, sentido plano, movimento virtual, matiz de cor, entonação, compensação. Com Cézanne pensamos a pintura. Pintar, dali em diante, poderá ser um exercício mental. (CAMPS, 2007, p. 33).

De acordo com Marcelo Duprat Pereira, em sua Tese intitulada *Padrão vivo: Um fundamento compositivo da Pintura numa perspectiva contemporânea*, Paul Cézanne é um dos “melhores exemplos de um pintor que desenvolveu um processo de formação inspirado na naturalidade da natureza (na *phýsis*), e não em sua aparência exterior momentânea”. A *phýsis* é o “local definitivo de onde tudo emerge e para onde tudo submerge constantemente”. (PEREIRA, 2021, p. 116; 136). O importante, para Paul Cézanne, era sentir a atmosfera do local, as vibrações das cores, antes de registrar as sensações da localidade – antes de modular os contornos na tela.

O pintor constrói uma *phýsis*. Mais do que uma forma, ele cria a força que as faz nascer, brotar, desenvolver-se, renovar-se incessantemente. [...] A arte do pintor não é apenas um saber ver o fazer como uma abertura (condição própria do observador que salvaguarda no criado a criação), mas, antes disso, a decidida instauração da abertura originária (*phýsis*) na ideia-formação-forma (gênese) da obra. (PEREIRA, 2021, p. 117).

A *phýsis*, esclarece Marcelo Duprat Pereira, é uma palavra que foi “utilizada por Homero com o sentido de nascer, produzir, fazer brotar. Significava a fonte originária de todas as coisas, a força que as faz nascer, desenvolver-se, renovar-se incessantemente”: (PEREIRA, 2021, p. 116): significado de verdade pensada por Heráclito: a realidade que está por traz de todas as coisas da experiência – e remete à ideia do que é a Natureza.

[...] Para Heráclito, a realidade é conflito, diferença, mudança, ou seja, é o *logos* (a palavra, a expressão) visitando o efeito dos contrários, a alteração das coisas. Neste sentido, a verdade como sistema filosófico de Heráclito, reside no *devenir*, na potência da palavra associada à ação, à possibilidade de vir-a-ser, no fato de que tudo pode retornar, e ao retornar, o local do retorno pode ser o mesmo, contudo a substância nunca será a mesma [...]. (SANTOS, 2018a, p. 24).

A *phýsis*, expressão percebida na palavra ‘natureza’, que foi definida como uma abertura originária da criação por Marcelo Duprat Pereira, pode ser entendida como uma predisposição da consciência em lidar com os obstáculos. Com o objetivo de aperfeiçoar e manter o equilíbrio do organismo diante de uma situação-limite, o comportamento negocia e joga com a criatividade, numa busca desesperada para

melhorar a condição da existência, classificando e organizando conhecimentos. Antonio Damásio diz que se “a criatividade for dirigida com sucesso, mesmo modestamente, permitiremos à consciência, mais uma vez, cumprir seu papel de papel regulador homeostático da existência. Conhecer contribuirá para ser”. (DAMÁSIO, 2000, p. 399). Paul Cézanne estabeleceu diálogos inesperados entre a apreciação da realidade e o fato pictórico, e inventou uma possibilidade de realidade para a realidade da pintura.

2.2

Sobre as aproximações e distinções entre arte e mídia (tema abordado neste tópico), Arlindo Machado, no livro *Arte e mídia*, afirma que a arte “sempre foi produzida com os meios de seu tempo”, ou seja, a arte é “um processo em permanente mutação” e, independente das técnicas que o artista adota para “conceber, construir e exibir seus trabalhos”, todo seu esforço não se reduz às “ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados”, mas são “carregados de conceitos”. (MACHADO, 2010, p. 9; 16; 23).

Apesar de a fotografia ter sido concebida e desenvolvida “segundo os mesmos princípios de produtividade e racionalidade” da indústria, e “dentro da mesma lógica de expansão capitalista”, o fotografar, que tem como pretensão o dispositivo criativo, não se submete às “determinações do aparato técnico”, mas preocupa-se continuamente em subverter a “função da máquina” e a finalidade do “projeto industrial”, reinventando a “maneira de se apropriar da tecnologia.”. (MACHADO, 2010, p. 11; 15). A categoria da reinvenção funda e compõe, com o ato de fotografar, uma narrativa: essa é a essência da fotografia, é seu acompanhamento conceitual – tocar a literatura – dignificar a sensibilidade. Tal diálogo/embate entre tecnologia e sensibilidade foi sinalizado por Roland Barthes em suas notas sobre a fotografia.

A reprodução exata da realidade, a fidelidade em sua comprovação, aquela que oferece um sentimento de certeza de que o que vemos na representação é uma informação que pertence ao mundo, e que esse pertencimento faz parte de uma expressão de valores contínuos, cuja instância denuncia e/ou aprimora a existência de seu conteúdo, é uma característica marcante do processo fotográfico e de seu resultado

original – a foto/fotografia. A fotografia tem a propriedade de provar uma situação, de fazer referência a um contexto específico, porém seu discurso, aquilo a que todos exclamam com o olhar, muitas vezes não se apresenta de forma estática como a imagem, percorrendo campos de leitura que se sensibilizam por uma visão particular do mundo, por um jogo de interesses. O interesse despertado pela fotografia se imprime como um momento de pura sensação: onde a foto de cada um vive e convive com sua originalidade, que não é completamente expressa por exame oral, mas que contempla uma espécie de recondução que prolonga as forças da individualidade e que sugere sistematicamente uma recuperação da essencialidade daquele que por ‘ela’ se sentiu fustigado.

A partir de expressões como – “Olhem”, “Olhe”, “Eis aqui” –, é possível perceber como a fotografia se desenha no imaginário e, ainda assim, refletir como estes gestos orais traçam provas de que os movimentos de quem olha não se conectam unicamente ao que lhe é demonstrado como única e exclusivamente reprodução de uma coisa/objeto/alguém ou a imposição de um efeito, mas seguem por caminhos que cativam a atenção e definem-se como instantes de “pequenas solidões”. Roland Barthes interroga, em seu livro *A câmara clara: notas sobre a fotografia*, sobre estes momentos que direcionam expectativas e inquietações de cada um. A questão que Roland Barthes nos confia em suas notas giram em torno da especialidade da foto – de um “Particular absoluto” –, ou melhor, da propriedade que a foto possui por reproduzir ao infinito aquilo que só ocorreu uma vez, e da particularidade do olhar que, ‘por sorte’, esteve próximo do objeto fotografado. Uma proximidade que desperta respeito e veneração tanto pela atividade do fotógrafo quanto por seu alvo: o que vê, o que é olhado e o responsável pela foto – o fotógrafo – pelo que se vê – três emoções, três situações que se dirigem a uma única expressão – a fotografia. (BARTHES, 2015, p. 13-17).

As notas sobre a fotografia, escritas por Roland Barthes, originaram-se como ponto de partida para uma definição totalmente diversa de um procedimento de escrita técnica e laboriosa sobre o ato de fotografar, com suas nuances temáticas, ou enquanto profissional com seus juízos reprodutores de observações críticas. O que Barthes revela em sua redação é uma contribuição original sobre seu modo de recepção das imagens fotográficas, sobre suas afecções, sobre o sentido que a foto imprime no corpo daquele

que a vê e sobre o encontro do corpo fotográfico, a foto, com um conjunto de gostos e preferências que se direcionam para uma experiência e para uma leitura interpretativa, na qual as impressões são guiadas por um jogo entre o que é visto – algo ou alguém, pois a foto sempre traz uma escolha, um desejo em relação ao objeto, que pode ser uma coisa(s) ou corpo(s) – e o que realmente desperta o interesse com o ver.

O que é um só, o corpo, acolhido por seu atributo como fonte de atenção em virtude de um estado de ânimo que foi estimulado por uma perda afetiva, é reconsiderado por Roland Barthes em suas notas sobre a fotografia, como um elemento compositivo importante, comprometido com a atmosfera de eterno recordar, como objeto que traz ao olhar a recordação de uma época que talvez esteja nebulosa para memória – um retorno do morto, uma espécie de recompensa do passado ao presente. Essa dádiva lhe foi oferecida com o encontro de uma foto de sua mãe, que o levou como em um ‘sonho’ a um momento anterior a seu nascimento. (BARTHES, 2015, p. 17; 62). Roland Barthes conta como uma foto de sua mãe, com apenas cinco anos de idade o tocou profundamente por conter traços da expressão da bondade, de uma “imagem justa”:

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri.

A fotografia era antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão sete, [...].

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. [...]. (BARTHES, 2015, p. 61).

Uma imagem perdida entre os pertences da mãe, a lembrança de uma mãe saudável, uma vida em sua mais bela inspiração. Diante da leitura desse relato, as perguntas possíveis sobressaem: “O que meu corpo sabe da Fotografia?”; Como o corpo se comporta ao ser fotografado?; Como o corpo fotografa?; Qual a imagem da minha existência? Perguntas formuladas em momentos de “pequenas solidão” que antecedem o momento da escrita das notas sobre a fotografia e que começaram a ganhar esboço enquanto repostas no instante em que Roland Barthes reencontrou a imagem de sua mãe – uma foto de sua infância – que comunicava a essência de sua existência, de sua pureza

material, de sua energia, de uma força vital ainda não comprometida pela doença, de uma pessoa que amara e agora a via (apenas) eternizada por/em um objeto: “uma fotografia que reunia todos os predicados possíveis de que se constituía o ser de minha mãe”. (BARTHES, 2015, p. 62).

E esse objeto e o produto que ele oferece, a máquina fotográfica e a foto, receberam menção de corpo literário, de organização descritiva que traduz sensações dignas de silêncio:

Algo como a essência da Fotografia flutuava nessa foto particular. Decidi então “tirar” toda a Fotografia (sua “natureza”) da única foto que com segurança existiu para mim, e tomá-la de certo modo como guia de minha única busca. Todas as fotografias do mundo formavam um Labirinto. Eu sabia que no centro desse Labirinto não encontraria nada além dessa única foto, cumprindo a palavra de Nietzsche: “um homem labiríntico jamais busca a verdade, mas unicamente a Ariadne.”. A Foto do Jardim de Inverno era minha Ariadne, não porque ela me fizesse descobrir uma coisa secreta (monstro ou tesouro), mas porque me diria de que era feito esse fio que me puxava para a Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte. (BARTHES, 2015, p. 65).

Roland Barthes observou que o fio que o puxava para a Fotografia o conduzia a sentimentos que afetavam o ânimo – a morte e o amor –; e que a ponta inicial deste fio era resultado de “três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar”. O corpo do fotógrafo – o “*Operator*” – tira a foto – faz a imagem, transforma afecções em imobilidade pura, pois traz consigo a habilidade de manipulação da máquina: “é o modo como nosso tempo assume a Morte: sob o álibi denegador do perdidamente vivo, de que o Fotógrafo é de algum modo o profissional”; o corpo – como “*Spectator*” – será afetado com o sentimento da morte e a imobilidade da contemplação ao observar (olhar) na foto a imagem de alguém que talvez ame; e o corpo – que posa para a foto – aquele que aceita o processo – o *Spectrum*: é aquele que suporta a ocasião, o alvo que se deixa fotografar. O que Roland Barthes nos diz, tanto no primeiro momento de suas notas quanto no segundo momento, é que a importância da fotografia está intimamente ligada ao espetáculo da simulação da pose. A pose, suspensão momentânea da naturalidade, antecede o instante em que a imobilidade colará permanentemente ao referente, no qual a imagem originada se deslocará

estaticamente para um mundo que não é estático, movimentando-se para a permanente constatação – isto é isto, e nada além disto. (BARTHES, 2015, p. 17; 78).

A definição do *Spectrum* da Fotografia nos encaminha para a seguinte questão: Como meu corpo se comporta ao ser fotografado? E esta pergunta, por sua vez, nos conduz à natureza da Fotografia, a uma postura diante da objetiva, que não se assemelha a uma atitude convenientemente ajeitada/sugerida por um artista a um modelo que está prestes a ser representado em uma obra de arte (numa pintura, por exemplo), mas tem a ver como uma intenção de leitura individual, como uma espécie de preparação do corpo, o qual mobiliza seu pensamento em torno de julgamentos precipitados de si mesmo, assumindo modos de como deseja ser visto. E essa intenção faz parte do jogo do fotografado, no qual há uma relação de inquietude em torno do nascimento da imagem e do sofrimento por não prever como a imobilidade de uma existência será revelada. A imagem originada com o disparo não pretende ser reconhecida com um envoltório frio, desumano, petrificado, mas quer ser vista em traços de liberdade de gestos, autêntica em sua expressividade: “ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho.” E essa sensação de preparo do corpo e a obstinação do olhar fixo em algum ponto que a foto instantaneamente registrou, nos diz incessantemente: você/ele se preparou, esteve ali e esse momento se foi – seu corpo passou por uma provocação incômoda, a foto comprova, e isto é o que seu corpo é no local por onde passou, ou melhor, o que seu corpo foi para aquele ambiente, naquele instante – a imagem de um/seu espetáculo. (BARTHES, 2015, p. 68).

Como o corpo fotografa? O corpo do fotógrafo, do *Operator*, é, para Roland Barthes, um corpo que tem como desejo surpreender; e em sua vontade por causar surpresa, pode capturar alguém ou algumas coisas, usando-se do artifício de que tem uma vontade: apanhar de improviso. Sabe-se que o limite do fotógrafo se situa no pequeno orifício da câmara, e que seu desejo será plenamente satisfeito se o seu alvo não tiver consciência de que será fotografado. O disparo da câmara exige um olhar atento, um corpo firme e posicionado, com habilidade para encontrar o foco que provoque surpresas, que entusiasme ou que choque divinamente o *Spectator*: todo o trabalho do fotógrafo “consiste menos em traumatizar do que revelar aquilo que estava

tão bem-oculto, que o próprio ator dele estava ignorante ou inconsciente” – surpresas que são para o fotógrafo “desempenhos”, mas que para o *Spectator* significam desafios para o intelecto. Portanto, o corpo fotografa, muitas vezes, com especulação (examinando com atenção o momento certo para o clique), procurando aplicar toda gama de aventura para satisfazer seu desejo por capturar uma cena emblemática, diferenciada, comovente e que seja espetacularmente original. (BARTHES, 2015, p. 34-35).

O que meu corpo sabe sobre a fotografia? O corpo percebe, sente, saboreia, sofre, ama, odeia, confraterniza-se e revive diante de certas imagens; e a intensidade dessas reações está intimamente conectada com a faculdade receptiva do *Spectator*, com um modo peculiar de receber, rememorar e transformar porções de reconhecimentos, vistos na fotografia, em leituras que se diferenciam quanto à qualidade de interesse dispensada da quantidade de informação que a composição contém. O interesse pela composição da fotografia advém da capacidade que seu conteúdo tem de tornar perceptível o volume, as intensidades entre luz e sombra, o cenário e o contexto, mas também, de uma vontade primeira do fotógrafo, o *Operator*, por comunicar seus textos. Segue que uma determinada situação torna-se válida de uma informação para exposição fotográfica; a exposição é capturada por meio de uma técnica apurada – a máquina fotográfica. A informação, que poderá surpreender até mesmo aquele que disparou o dispositivo, se soltará para a superfície do papel e originará outro texto; o texto poderá atender ao testemunho do fotógrafo, como também, poderá construir-se de acordo com a sensibilidade do leitor. Todas essas leituras, que resultam de uma aproximação ao objeto, e que são oferecidas por uma técnica elaborada, preenchem de sentidos o contexto fotografado, e traduz-se em sensações por reconhecimento que harmonizam imagem/sentimento, ou seja, elementos reconhecidos na foto fortalecem a convicção de que uma fatia da história por ali passou, provocações que trazem à tona a força refinada de um modo de vida – de uma cultura, do que Roland Barthes denominou de *Studium*. Por outro lado, a foto que pode se restringir à identificação de características puramente subjetivas, na qual aquele micro espaço pode conter a espacialidade de uma história pessoal, um detalhe que movimentará a sensação corporal com a recuperação de um movimento importante para a existência de um único ser, retraindo a atenção deste mundo em favor de uma comoção anterior.

A foto pode, também, participar de uma leitura de mundo que traz a essência da individualidade – uma verdade subjetiva que tem como elemento motivador o retorno do que se foi, a intensificação da expressão – “*Isso foi*”: isso aconteceu com aquele que amo, isto faz parte de minha existência: o *Punctum*, assim nomeado por Roland Barthes, confere a mais bela expectativa de reencontro, ao mais soberbo toque na alma, ao mais sincero sentimento de apego por alguém ou por algo. (BARTHES, 2015, p. 80) (Grifos do autor).

Esses dois temas, o *Studium* e o *Punctum*, são, para Roland Barthes, modos de posicionamentos de leituras da imagem fotográfica, e são interligados, ou seja, seguem em vias de sequencialidade. No primeiro, os elementos estão comprometidos com uma intencionalidade provocativa do *Operator*: “o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação de uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. [...]”. (BARTHES, 2015, p. 29).

No segundo tema, o *Punctum*, é o acaso que mortifica, fere, revolve todo o ser: “Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escruto-a”, para logo em seguida entender que o meu corpo sabe o que é a fotografia: Ela é uma provocação e uma ansiedade constante por reconhecer-me aderido a alguns laços de parentesco ou a algo que sempre fizeram parte da ficcionalidade de uma realidade. As notas sobre a fotografia esclarecem sobre os ruídos dessa verdade que carregamos silenciosamente, e que Roland Barthes gentilmente nos confidenciou. (BARTHES, 2015, p. 29; 82-84).

2.3

Na introdução do livro *Iniciação à Pintura* os autores, Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado, trazem a seguinte informação: “o “trabalho de ‘cozinha’, que obrigava um contato direto e permanente do artista com os pigmentos, aglutinantes, suportes, diluentes, foi substituído pelas facilidades oferecidas pela industrialização”. Esse convívio de relação artesanal com o material para o trabalho, que continha a ciência dos cuidados e a visão geral de todo processo de trabalho a desempenhar,

conduzia ao conhecimento da totalidade, e compunha um aviso prévio sobre os possíveis defeitos, que poderiam ser acudidos com vistas à qualidade do produto final, a pintura concluída. Tal processo foi modificado com a produção e comercialização em escala industrial de tintas acrílicas e vinílicas, e de suportes como madeiras, compensados, papelões, lonas, eucatex, chapas de acrílico: materiais que, muitas vezes, ao serem misturados, dificultam na “conservação e permanência da obra de arte”. (MOTTA; SALGADO, 1976, p. 9).

Marcel Duchamp nomeou esse material produzido industrialmente, que possibilitou ao artista resolver problemas de construção de um objeto numa escala de tempo inferior, se a base para a comparação for a seleção e operação manual de cada elemento para constituir um todo – o ‘feito a mão’, de ‘achado pronto’ ou ‘feito-pronto’: o *readymade*. O hábito de seu uso significou, segundo a interpretação de Marcel Duchamp, a aceitação e interiorização da produção em massa. O ‘feito-pronto’, como os tubos de tintas a óleo, possibilitou a realização de pinturas ao ar livre, e modificou a atmosfera na pintura: Ive-Alain Bois, em *A Pintura como modelo*, declara que, “a industrialização significou muito mais para a pintura do que a invenção da fotografia e a incorporação do mecânico no processo artístico, através do tubo de tinta comprado pronto.”. (BOIS, 2009, p. 281). A atitude de Marcel Duchamp, de abordar de forma completamente inovadora o uso desses objetos na arte, colocou em evidência suas inquietações sobre a “natureza da obra de arte e das determinantes de sua qualidade estética”. (SCHWARZ, 1987, p. 11).

Ive-Alain Bois cita uma declaração de Duchamp sobre esse novo estado das coisas, e o reproduzo abaixo:

Foi essa interiorização em massa que levou à aversão de Duchamp pela pintura e a inventar o *readymade*. (“Digamos que você use um tubo de tinta: você não o fabricou. Comprou-o e usou-o como um *readymade*. Mesmo que você misture dois vermelhos, ainda é a mistura de dois *readymades*. Portanto, o homem nunca pode esperar começar do zero; ele deve começar das coisas como, até mesmo, seus próprios pais”). [...]. (BOIS, 2009, p. 280).

O homem nunca pode esperar começar do zero: esta é uma ideia que se centraliza numa ambientação que não compreende o todo, que convive com o fragmento. Quando Marcel Duchamp diz que o artista não prepara mais seu material, e, sai para comprá-lo

pronto, ele faz menção a um processo de produção de bens, que em seu início era constituído por indivíduos que realizavam uma atividade na qual o produto era construído manualmente: desde a idealização, feitiço e sua finalização – a comercialização. Os artesãos, como eram chamados, eram especialistas em fazer determinados produtos, como sapatos, roupas, ou seja, dominavam todo o processo de construção de um tipo de objeto. O desejo por aumentar ganhos induz ao aumento da produção, e a demanda cria um sistema de manufaturas que gera riqueza para o dono da pequena fábrica que surge. Aos poucos um sistema industrial se forma, permitindo o desenvolvimento industrial. Aparece entre a produção e a necessidade humana, que antes eram resolvidas em âmbito local, outro elemento: o consumo desenfreado. Esse desejo humano por adquirir produtos se torna generalizado, e a produção em alta escala, com a comercialização internacional, demanda indústrias sofisticadas, com máquinas avançadas, e trabalhadores especializados, que serão distribuídos em setores, ou seja, nesse momento a fragmentação da produção se instaura.

Durante esse período de expansão industrial, aquele artesão que se dedicava ao trabalho manual é forçado a fechar seu estabelecimento; porém, com o camponês a situação é diferente (pior): ele é empurrado para fora do campo, e suas terras se transformam em pastagens para a indústria, e o campo também se torna um espaço capitalista. Expropriado de sua terra, o camponês é jogado na cidade, num processo violento e cruel. Como nas cidades não havia trabalho suficiente para tanta gente, alguns se transformam em ‘vagabundos’, e, deslocados, ficam a vagabundear pela cidade. A única alternativa que encontram é saquear mercados para sobreviver. Diante dessa situação, criam-se leis sanguinárias para impedir a ação desses ‘vagabundos’: alguns foram tratados como bandidos e são mortos ou mutilados, e/ou outros foram colocados em hospitais, casas de saúde, sendo abandonados e tratados como loucos.

No momento em que a atividade humana, como modo de trabalho, nas indústrias, adquire uma dinâmica totalmente diferente, trabalhar se torna um exercício repetitivo, fragmentado, e com valor de troca em espécie, em dinheiro, mas uma quantia inferior a que realmente justificasse o tempo e energia empregados. O valor dessa troca compõe um salário mínimo, pouco e suficiente, para o trabalhador conseguir manter a família, que muitas vezes, trabalha no mesmo local. Nesse sistema o modo de trabalho é

considerado livre, porque o homem volta (e pode-se dizer, por vontade própria, mesmo que por necessidade): a mercadoria é a força de trabalho desse homem, e o potencial humano em ação se reduz à capacidade, no sentido de habilidade, exercida com os instrumentos que o capitalista oferece ao trabalhador. Nessa nova forma de apresentação da vida aparece, também, novas formas de relações sociais, que estão implícitas nesse processo – uma delas é a alienação (o sentido de alienação dado por Karl Marx é o estranhamento de quem trabalha na linha de montagem em relação ao produto final, ou seja, na produção industrial, o todo, o objeto pronto, é a última etapa do processo, e o operário por construir e visualizar apenas pedaços desse todo, participa de setores, seções que se encaixarão na complexidade do todo; portanto, o operário domina as partes, e é alheio ao resultado de sua atividade).

O Manifesto Comunista, escrito em 1847, por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), foi publicado, em sua primeira versão, em 1848, num momento em que vários movimentos populares se formavam. Encomendado pela Liga dos Comunistas para ser apresentado num congresso, em Londres – 1847, que aconteceria às escuras, em regime secreto, com o objetivo de mostrar aos trabalhadores como se estruturava o capitalismo e qual a sua maneira de operar, esclarecendo, assim os porquês das condições de vida miserável que estes trabalhadores viviam. O conhecimento da real situação em que o trabalhador estava envolvido provoca o nascimento das associações de trabalhadores e o surgimento, posteriormente, dos Partidos Comunistas, porém, em seu início tudo aconteceu clandestinamente.

O manifesto surgiu como um pequeno livro com vinte e três páginas, e uma primeira edição com apenas mil cópias. O livro suscitou inúmeras controvérsias e alimentou debates intermináveis desde que foi publicado, por ser um texto influente e decisivo sobre a história política do mundo e da luta de classes. O adjetivo comunista contido no título do manifesto indica uma inspiração, quem sabe científica ou laboratorial, de quem está a estudar como se formou a relação entre empregador e trabalhador, numa tentativa de compreender a construção da sociedade capitalista, e de como as sociedades, em seus formatos diferentes, estruturaram o trabalho para a produção de bens considerados necessários para a manutenção da vida, pois é este o ponto crucial do conceito envolvido: a forma de organização do trabalho, que se

constitui em entender como essa base, o trabalho, se estruturou como capitalismo. Dessa forma, o que Karl Marx conseguiu registrar foi que o homem, apesar de possuir potencialidade para desenvolver atividades com o objetivo de melhorar a sua vida, deixou que esse potencial fosse cerceado no momento em que precisou se sujeitar à dominação externa, e tem-se aí, a apropriação de seu maior bem – o domínio de si: a sua liberdade: o homem deixou de ser *senhor de si* para ser *senhor fora de si*. (Grifos meus).

Octavio Paz, no livro *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, comenta que, para Karl Marx, “a missão do filósofo não consiste tanto em interpretar o mundo como em transformá-lo”⁴²: (PAZ, 1984, p. 216) (Grifos meus):

O marxismo foi provavelmente a expressão mais coerente e ousada da concepção da história como um processo linear progressivo. Mais coerente porque a concebe como um processo dono do rigor de um discurso racional; mais ousada porque esse discurso abrange tanto o passado e o presente da espécie humana quanto o seu futuro. Ciência e profecia. Para Marx, a história não é plural, mas una, e desenvolve-se como a série de proposições de uma demonstração. Cada proposição engendra uma réplica e assim, através de negações e contradições, a demonstração produz novas proposições. A história é um texto produtor de textos. Esse texto é um processo único, que vai do comunismo das sociedades primitivas ao futuro comunismo da idade industrial. Os protagonistas desse processo são as classes sociais, e o motor que o move são as diferentes técnicas de produção. Cada período histórico marca um avanço perante o anterior e, em cada período, uma classe social assume a representação de toda a humanidade: senhores feudais, burgueses, proletários. Estes últimos encarnam o presente e o futuro imediato da história... Repetirei o que todos nós sabemos: se as violências e mudanças do século XX confirmam o gênio apocalíptico de Marx, a forma com que foram produzidos nega a suposta racionalidade do processo histórico. (PAZ, 1984, p. 192).

A história é um texto produtor de textos. Na etapa da modernidade em que o modo de produção capitalista põe em atividade sua visão de mundo para a civilização ocidental, percebe-se que o capitalismo desencadeia um processo por meio do qual há a forma econômica, a reorganização do tempo dos indivíduos (produção/consumo) e de sua disposição de domínio do espaço (por exemplo, a arquitetura da metrópole, com sua

⁴² Essa afirmação de Octavio Paz sobre o pensamento de Karl Marx pode ser verificada no Anexo do livro *A Ideologia Alemã – Teses Sobre Feuerbach*: XI tese: “Os filósofos só *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; do que se trata é de *transformá-lo*.”; o que Friedrich “Engels acrescentou: “porém, ...”.”. (MARX; ENGELS, 2001, p. 103; 119) (Grifos do autor).

exposição para o fenomenal e para a solidão compromete o status de cada um); nesse sistema repleto de regras que visam quantificar, não existe lugar para qualificar; diante desse cenário, a arte se dispõe a escrever um texto que repertorie um posicionamento que vigie e contradiga esse sistema, ou seja, a intenção é assimilar essa situação para repensá-la; dito de outra forma, pretende-se deixar de lado a frivolidade, o consumo, para pensar: visto que o pensamento é o inimigo do consumismo.

Yve-Alain Bois observa que Giorgio Agamben notou que em um capítulo do livro *O Capital*, de Karl Marx, há uma descrição sobre o caráter fetichista da mercadoria – seu caráter fantasmagórico ou místico –, que foi pensado após uma

visita que o filósofo alemão fez à Grande Exposição de Londres de 1851, onde os produtos industriais recebiam o tipo de apresentação gloriosa anteriormente reservada às obras de arte: “Por meio dessa exposição, a burguesia do mundo está erigindo seu panteão na Roma moderna onde mostra, com arrogante satisfação, os deuses que criou para si. (...) A cidade está celebrando sua mais importante festividade”. Para Marx, o caráter fetichista da mercadoria, que ele chamava de sua “sutileza metafísica”, baseia-se na repressão absoluta do valor de uso e de qualquer referência ao processo de produção ou à materialidade da coisa. [...]. (AGAMBEN, apud BOIS, 2009, p. 281-282).

Ao refletir sobre a naturalidade com que os artistas aceitaram o produto industrial para os seus trabalhos – ou seja, aderiram à dinâmica de comprar o ‘feito-pronto’ para pintar –, Marcel Duchamp percebe que o artista deixou de se importar com a criação como um todo, para se preocupar com a compra e utilização dos materiais para a realização de seu trabalho. Se os artistas compram seus *readymades*, diz, então, “todas as telas do mundo são *readymades* ‘acrescentados’ e trabalhos de montagem”; e, apesar do pensamento ser inimigo do consumismo, constata-se que o “primeiro produtor da obra é o industrial; o segundo, é o artista que escolheu utilizar um objeto industrializado”. Dessa maneira, o artista colabora com uma “etapa da produção industrial”: há uma contribuição tanto para os *readymades* quanto para seu “fabricante”. (CAUQUELIN, 2005, p. 97).

O que Marcel Duchamp teve a perspicácia de perceber, diz Yve-Alain Bois,

é que obras de arte – assim como pérolas ou grandes vinhos (outros exemplos dados por Marx) – não são trocadas segundo a lei geral do mercado, mas segundo um sistema monopolista sustentado por toda a

rede de arte, cuja pedra angular é o próprio artista. Isso significa que a troca de obras de arte não obedeça à concorrência ou a qualquer outra manifestação da lei de mercado, mas que seu preço, às vezes astronômico, está relacionado com a ausência de um valor mensurável. Valor, no mundo da arte, é determinado pelos mecanismos “psicológicos” que estão no centro de qualquer sistema monopolista: raridade, autenticidade, singularidade e lei de oferta e procura. Em outras palavras, objetos de arte são fetiches absolutos sem valor de uso, mas também sem valor de troca, que satisfazem de maneira absoluta a fantasia, por parte do colecionador, de um valor ideal puramente simbólico, um complemento da alma. (BOIS, 2009, p.285-286).

A partir desta constatação, registra a filósofa, artista visual Anne Cauquelin, no livro *Arte Contemporânea: uma introdução*, Marcel Duchamp reconsidera o que pensa ser arte. Arte “não é mais uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente”; o continente é o “lugar de exposição”, o responsável por confirmar ao objeto o status de obra de arte: que “concede peso artístico: galeria, salão, museu”, ou toda e qualquer publicação crítica sobre o objeto. (CAUQUELIN, 2005, p. 92; 94).

Os *readymades* podem ser qualificados como uma exploração crítica tanto do objeto como do gosto – palavras de Octavio Paz retiradas do livro *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, e citadas, no catálogo da exposição “Marcel Duchamp” (situada no pavilhão térreo da 19.^a Bienal Internacional de São Paulo), pelo estudioso, colecionador das obras do artista e um dos curadores dessa edição, Arturo Schwarz (1987): sua pesquisa sobre o artista nos informa que:

- Marcel Duchamp decide expor a “origem *verbal*, isto é, poética, de sua obra”, por não “padecer” da “cegueira supersticiosa” daqueles que idolatram o objeto – que se preocupam em comprar e vender coisas; (SCHWARZ, 1987, p. 89);
- esse primeiro movimento culmina na rejeição das convenções na pintura;
- e contribui para suas “especulações e revisões ligadas às convenções sociais e à linguagem”: impulsos que adquiriram significado histórico por sua radicalidade crítica e por sua essência revolucionária. (SCHWARZ, 1987, p. 42).

Figura 18: *Boîte-en-Valise* – Marcel Duchamp – 1935-1941 – Pintura e Escultura



Fonte: Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/80890>> Acesso em 01 abr. 2022.

A função de continente para a arte enquadra, num mesmo território, as exposições em locais específicos e os textos críticos sobre essas exposições, que são publicados em jornais e revistas. Essa função de continente traz a noção de que qualquer pessoa pode ter acesso ao que está acontecendo no meio artístico, e olhar não somente catálogos com comentários críticos, mas obter um catálogo visual com as reproduções das próprias obras. Com base nessas informações veiculadas incessantemente, surge a ideia de fazer réplicas miniaturizadas do conjunto das obras de arte do artista. Em 1935, Marcel Duchamp pôs em prática esse projeto que denominou *Caixa-em-Valise* (ver figura 18): o artista encaixotou “cópias em miniaturas, e reproduções em cores de suas obras mais significativas.” (SCHWARZ, 1987, p. 74). As caixas foram distribuídas por temáticas de trabalhos realizados “(caixa de 1914, caixa verde, caixas em valise)”, e, colocadas dentro de valises. Esse procedimento desempenhou a função de “museu portátil”; o museu-caixa/museu-portátil “pode nunca ser aberto, ou mesmo uma caixa pode estar selada e não conter nada”: a finalidade, diz Marcel Duchamp, é “Fazer um *readymade* com uma caixa encerrando alguma coisa irreconhecível pelo som e colar a caixa.” (CAUQUELIN, 2005, p. 94).

Em relação à obra, ela pode então ser *qualquer coisa, mas numa hora determinada*. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto. A divisão entre estética e arte se faz em benefício de uma esfera delimitada como palco, onde o que está sendo mostrado é arte. Nesse caso, o autor desaparece como artista-pintor, ele é apenas aquele que mostra. Basta-lhe apontar, assinalar. [...]. (CAUQUELIN, 2005, p. 94) (Grifos da autora).

A realidade para a arte se torna, então, um jogo no qual de um lado há a “esfera da arte”, e de outro, a “estética”. A esfera da arte “integra-se” a “outras esferas de atividades”; nessa esfera de atividades, os “produtores, intermediários e consumidores” não tem mais um papel definido, e o “percurso da obra até o consumidor presumido não é mais linear, mas circular.”. (CAUQUELIN, 2005, p. 90).

Essas informações se estabelecem para o mundo da arte como um “sistema de signos entre outros, a realidade desvelada por meio deles é construída pela linguagem, seu motor determinante”. Os “jogos da linguagem” e a “construção da realidade” se tornam importantes na medida em que o fazer passa a ser regido pelo pensamento/sensação e não mais pela emoção/tradição (cópia dos grandes mestres): a “arte pensa com palavras” – ao observador e ao observado digita-se a tarefa de construir a realidade a partir dela mesma. (CAUQUELIN, 2005, p. 90; 101).

A “arte moderna é moderna porque é crítica”, comenta Octavio Paz, e a crítica se fortalecia em duas direções contraditórias: negando a si mesma e negando o “tempo linear” da própria modernidade. (PAZ, 1984, p. 189). A crítica de Marcel Duchamp em relação aos artistas que se aproveitaram dos produtos industriais para desenvolver seus trabalhos serviu como base teórica para justificar sua atitude de romper com o processo habitual de compor um objeto de arte. Essa crítica, em sua determinação mais radical concretizou-se com os *readymades*, que de maneira mais abstrata, têm relação com o “contexto lógico do objeto”, ou seja, o “deslocamento do contexto *físico* é alcançado através da mudança do ângulo visual a partir do qual o objeto é normalmente percebido e do isolamento de seu meio habitual”. Esse princípio operante tem seu início em 1913, e segue com a *Roda de Bicicleta*, em 1914, com o *Porta-Garrafas* ou *Secador de Garrafas*, e em 1917 com o *Porta-Chapéus* e o *Armadilha*. (SCHWARZ, 1987, p. 42) (Grifos do autor).

Os títulos para os *readymades* foram escolhidos como forma de isentar qualquer relação óbvia com o objeto: o mais famoso é a *Fonte* – de 1917 –, um “mictório de louça de banheiro público masculino”, enviado para uma exposição com legenda no lado superior direito contendo a data e o pseudônimo R. Mutt. Ao rebatizar o objeto, Marcel Duchamp acrescenta a esse “objeto um colorido verbal”, que se compõe sob a versão de trocadilhos: (SCHWARZ, 1987, p. 42): descontextualiza o objeto que foi

deslocado para contextualizá-lo em outra esfera – a esfera da arte. Essa contextualização dos *readymades* se afasta da “natureza criadora” e se aproxima da “técnica industrial” –, por este motivo, segundo declaração do artista: “o título era muito importante”: seu “gesto é uma crítica, não da arte, mas da *arte como objeto*”, enfatiza Octavio Paz. (PAZ, 1984, p. 199-120) (Grifos do autor). Como adverte Arturo Schwarz:

[...] O relacionamento entre trocadilhos e *readymades* fica mais claro ainda quando lembramos que o *readymade*, por vezes é um trocadilho em “projeção tridimensional”. *Armadilha (Trébuchet)* é, assim, um exemplo não apenas de deslocamento físico, como também, de deslocamento lógico, na medida em que a própria palavra é um trocadilho do termo xadrez, foneticamente idêntico, *trébucher*, significando em francês, “tropeçar”. [...]. Os trocadilhos, como a poesia, abalam pressupostos básicos de uma realidade estática e imutável, visto que estão voltados ao equacionamento de duas realidades distintas. (SCHWARZ, 1987, p. 44).

A importância dada por Marcel Duchamp aos trocadilhos, acabaram por tornar os próprios trocadilhos uma “forma de *readymade*”, e por demonstrar um posicionamento de descompromisso quanto ao aspecto estético de uma obra de arte,

para a qual reclama a “beleza da indiferença” e sua atitude mais genérica de não envolvimento e suspensão de julgamento. Isso implica uma falta de dogmatismo, que Duchamp expressou com perfeição numa fórmula: “Não há solução porque não há problema.” Encontramos esse pensamento expresso por Ludwig Wittgenstein: “Na realidade, os problemas mais profundos não são problemáticos” já que a “solução do problema da vida é vista no desaparecimento desse problema.”. (SCHWARZ, 1987, p. 44).

Encontramo-nos diante desses três territórios: com Paul Cézanne, que pensa no conteúdo para a pintura por meio de linhas geométricas, e mediante o toque gradual/modular da cor; com Roland Barthes, que se sensibiliza diante da força de uma individualidade que pode ser eternizada com a técnica da câmara fotográfica; com Marcel Duchamp, e seu ato ‘criativo’, que tem início com a eleição e deslocamento de um objeto feito-pronto, industrial-funcional, para o continente da arte, o disfuncional, usando como recurso-justificativo-irônico o colorido verbal, o trocadilho, que abala os pressupostos de realidade para o mundo da arte. Esses três momentos citados são exemplos de atitudes que radicalizaram a forma de conceber a arte, tanto o objeto quanto o dizer sobre o objeto confiaram para os observadores repertórios que abrigaram aquilo que os tocaram; e, para cada individualidade, uma gestão sobre o modo de

consentir e de gesticular sobre as coisas do/para o mundo. Portanto, em cada território há uma espécie de vazão que motiva e impulsiona o jogo entre o fazer e o dizer: e essa proximidade entre o discurso e o procedimento em arte seduz o campo experimental, cruza a fronteira de métodos. Ao que já existia para as artes plásticas, a materialidade, foi acrescentado a fala/a escrita do artista: o campo da linguagem. Dessa forma, a possibilidade de uma experiência literária, na qual a realidade do processo de construção da obra de arte se abre para um texto que descreve sobre a biografia da obra, é vista com o objetivo de enfatizar e assegurar a verdade para a obra de arte, e, conseqüentemente, a narrativa do processo para o sistema das artes plásticas se inscreveu como uma espécie de dossiê biográfico da obra de arte. É a complexidade do procedimento geral que é oficialmente escrito/descrito/relatado: é o jogo de palavras sobre como se pensou aquilo que se criou.

Em *Reduchamp*, livro-poemas/texto escrito por Augusto de Campos & com iconogramas de Julio Plaza (edição e design), os autores discorrem/versificam sobre a importância da abordagem teórica que Marcel Duchamp buscou/eternizou para a concepção metodológica do trabalho prático em Artes. A descrição do perfil-referencial do artista se concretiza nos versos com as seguintes informações:

- Duchamp é um nome bem conhecido, mas nem todos o conhecem bem; já o copiaram sem saber, é verdade: “(eu também)”, diz Augusto de Campos; mas como saber?: “duchamp é o maior **inventor** anônimo do século/aos poucos ele foi sendo desenterrado:/debaixo da montanha picassiana/sob o brilhante arabesco dos klees ou kandinskys/sob os cristais perfeitos de mondrian/ lá estava ele/intacto [...]”; (CAMPOS; PLAZA, 1976, n/p) (Grifos dos autores);

- ao desencarnar de dadá, ficar livre da “maquiagem surrealista/duchamp revolve a mallarmé/e não me digam q vejo mallarmé em tudo/lebel john cage octavio paz (e o próprio duchamp)/também o viram [...]”; (CAMPOS; PLAZA, 1976, n/p) (Grifos dos autores);

- Octavio Paz, em 1966, afirma: “o antecedente direto de duchamp/não está na pintura mas na poesia: mallarmé./a obra gêmea do **grande vidro é un coup de dés.**”; (CAMPOS; PLAZA, 1976, n/p) (Grifos dos autores);

- a aproximação entre Stéphane Mallarmé e Marcel Duchamp, confere Augusto de Campos, diz respeito “a vida de duchamp/q me parece cumprir/todo um desígnio mallarmaico/**sem presumir do futuro/o que sairá daqui:/nada ou quase uma arte**/um projeto global nos limites extremos/entre arte e não-arte”; (CAMPOS; PLAZA, 1976, n/p) (Grifos dos autores);

- com 35 anos deixou de pintar – o ano? 1923: “cessou a “pintura”/mas a criação não cessou/ficou só criação/acima e além dos cavaletes e do material pictórico/duchamp pignatari:“o poeta é um designer da linguagem” – não parou de pintar, mas se dedicou a “projetos sobre o acaso”: um lance mallarmaico; (CAMPOS; PLAZA, 1976, n/p) (Grifos dos autores);

- Augusto de Campos pergunta: Duchamp continuou produzindo quadros? “não/coisas./objetos achados./trocadilhos./peças de xadrez./objetos./achados./sua produção sempre rara/fixou-se de modo geral em duas linhas:/os ready-mades/e as pesquisas ópticas. [...]”; (CAMPOS; PLAZA, 1976, n/p);

- uma sequência de discos – em cores – realizada em 1935 – “**rotoreliefs**/para serem colocados num toca-discos./discopteca./instruções:“estes discos, girando a uma velocidade de 33 rotações,/darão a impressão de profundidade/ e a ilusão de óptica/ será mais intensa/ com um olho/do q com dois””; (CAMPOS; PLAZA, 1976, n/p) (Grifos dos autores);

- resultado de uma “neutralidade geométrica/(como os ready-mades no avesso semântico)”, os discos em rotação respondem ao distanciamento que Duchamp quer ter da pintura. (CAMPOS; PLAZA, 1976, n/p). Uma versão do *rotoreliefs*, pesquisa ótica realizada por Marcel Duchamp (“série de seis discos de papelão coloridos nos dois lados” – *Discos Ópticos* ou *Rotorrelevos*) (SCHWARZ, 1987, p. 73), faz parte do acervo do MASP: o vídeo *Disco em movimento*, doado pela Galeria Arturo Schwarz para o acervo do Museu de Arte de São Paulo, foi postado dia 11 de novembro de 2022 no *Instagram* – na página do museu; destaco a seguir um trecho da descrição que acompanha o vídeo:

[...] Em 1935, Duchamp realizou pela primeira vez um conjunto de discos óticos, reeditados sob sua supervisão diversas vezes – a série do

MASP foi realizada em 1965, pela Galeria Schwarz, em Milão. Neste trabalho, abandonando os instrumentos tradicionais como a tinta e o pincel, Duchamp procura uma outra dimensão entre pintura e escultura, explorando os efeitos visuais ligados à ilusão de ótica. A série ‘Disco em movimento’ foi uma possibilidade encontrada pelo artista de criar a sensação de relevo por meio do movimento incorporado dentro das obras. Os discos óticos, quando em rotação, fazem surgir, em relevo, formas inesperadas, de objetos tridimensionais. Interessa a Duchamp trabalhar sobre a visão, que recebe a impressão do movimento devido à ação do cérebro, integrando as diferentes formas em um registro contínuo. As figuras dos discos apresentam pontos centrados que parecem imóveis, e por consequência distantes, e pontos ligeiramente fora do centro que parecem se locomover mais ou menos rapidamente, dependendo também da posição do espectador. (MASP, 11 nov. 2022).

Figura 19: QR Code – acesso ao vídeo: ‘Disco em movimento’ – página do MASP – Instagram



Fonte: Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Ck1RW8wJv1Y/>>

Figura 20: “Disco em Movimento” (trechos)



Fonte: Trechos do vídeo “Disco em Movimento” – Marcel Duchamp: acervo do MASP – disponibilizado na página do museu – Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Ck1RW8wJv1Y/>>
Acesso em: 19 mai. 2023.

A imagem do QR Code (ver figura 19) dá acesso à postagem do MASP via *Instagram*: no vídeo ‘Disco em Movimento’ é possível ver a colagem em rotação realizada por Duchamp em suas sucessivas etapas – por meio da rotação dos discos; na figura 20 é possível ver trechos capturados do vídeo em movimento. O movimento circular que converge ininterruptamente muitos planos para a centralidade – compondo o efeito espiral – se assemelha à constituição dos livros-colagem *A volta ao dia em 80 mundos* (1967) e *Último Round* (1969) de Julio Cortázar, ambos projetados com a cooperação da técnica de montagem realizada pelo pintor e escultor Julio Silva (os livros contém ilustrações do próprio pintor e de imagens que ele selecionava para a composição). A característica principal dos textos destes livros é a diversidade de sua natureza, prática comum em revistas-almanaques, como o *Seleções Reader’s Digest*; o primeiro texto do livro *A volta ao dia em 80 mundos*, tomo I, ‘Assim começa’, traz uma descrição que Julio Cortázar retirou de *La double vue*, livro escrito pelo ensaísta, poeta, romancista, especialista em pinturas antigas e historiador de arte Robert Lebel⁴³; Julio Cortázar comenta que Robert Lebel descreve perfeitamente este livro quando diz:

[...] “Tudo o que se vê neste quarto, ou melhor, neste depósito, foi deixado pelos inquilinos anteriores; portanto você não verá grande coisa que me pertença, mas prefiro estes instrumentos do acaso. A diversidade de sua natureza não me permite ficar restrito a uma reflexão unilateral e, neste laboratório cujos recursos submeto a um inventário sistemático e, bem entendido, no sentido contrário ao natural, minha imaginação se expõe menos a ficar marcando passo.” Eu necessitaria de mais palavras, com toda certeza.

O personagem que fala pela boca de Lebel é ninguém menos que Marcel Duchamp. Sua maneira de suscitar uma realidade mais rica – fazendo cultivos de poeira, por exemplo, ou criando novas unidades de medida pelo sistema não mais convencional que outros de deixar um pedaço de barbante cair numa superfície encolada e acatar sua longitude e seu desenho – soma-se aqui a uma coisa que eu não poderia dizer explicitamente mas que talvez consiga se dizer, depreender-se de tudo isso. Estou aludindo a um sentimento de substancialidade, a esse estar vivo que falta em tantos dos nossos livros, ao fato de escrever e respirar (no sentido indiano da respiração como fluxo e refluxo do ser universal) não serem dois ritmos diferentes. Algo parecido com o que Antonin Artaud tentava *dizer*: “... falo desse mínimo de vida pensante e em estado bruto – que não chegou à palavra mas que poderia fazê-lo se necessário –, e sem o

⁴³ Robert Lebel (1901-1986) escreveu a primeira monografia dedicada a Marcel Duchamp: *Sur Marcel Duchamp* – 1959. Disponível em: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Lebel_\(critique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Lebel_(critique))>. Acesso em: 19 mai. 2023.

qual a alma não pode viver e a vida é como se já não fosse.”. (CORTÁZAR, 2014a, t. I, p. 11-13).

Há uma imagem que está na falsa capa (no olho do livro) do tomo I e do tomo II do livro *Último Round*, na qual o rosto de Julio Cortázar foi cinetizado à maneira dos rotorrelevos de Marcel Duchamp – ver figura 21: 16 círculos concêntricos foram utilizados para deslocar/desestabilizar a uniformidade da face; a rotação dos círculos aumentou o olho direito, diminuiu o olho esquerdo, diluiu o formato do nariz – movimentou completamente a estrutura da face; porém, os cortes espiralados não deformaram a cabeça e nem o busto, ou seja, Julio Cortázar não ficou irreconhecível.

Figura 21: fotografia de Julio Cortázar cinetizada por Pol Bury



Fonte: (CORTÁZAR, 2014j, p. 72).

A imagem cinetizada de Julio Cortázar foi realizada pelo escultor belga Pol Bury (1922-2005) a pedido de Julio Silva e do pintor e gravador Pierre Alechinsky na época em que Julio Cortázar estava escrevendo *Último Round*. Cortázar comenta que ficou surpreso quando lhe entregaram a foto, e ressalta que a imagem dá “a impressão de que é uma espécie de piscadela ao leitor para mostrar-lhe que assim como em uma obra há muitas facetas, também há muitas facetas em um rosto”⁴⁴. (CORTÁZAR, 2014j, p. 72)

⁴⁴ Trecho retirado do livro *Cortázar por Cortázar*, de Evelyn Picon Garfield. (CORTÁZAR, 2014j, p. 72).

(Tradução livre). A imagem-estrutura/fotografia-em-movimento, recortada em formato 3x4, foi fixada na falsa capa dos dois tomos do livro *Último Round*. Davi Arrigucci Jr., em *O escorpião encalacrado*, defende que os *readymades* de Marcel Duchamp são pontos de referência constante na obra de Julio Cortázar: primeiro, por seu caráter lúdico; segundo, por sua intenção irônica; terceiro, pelo “desejo íntimo de atingir dimensões imprevistas da realidade, saltando o fosso que isola a vida do mundo “respeitável” e distante da arte, misturando-a na impureza do mundo cotidiano, ao se transformarem em objetos artísticos objetos do dia-a-dia”. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 84).

O Lance de dados de Marcel Duchamp, diz o crítico de arte Aguinaldo Farias,

consistiu em implodir a lógica do sistema artístico enviando-lhe um objeto outro, um objeto industrial, anônimo, desfuncionalizado, nem feio nem bonito, um objeto apenas. Ao fazê-lo demonstrou que a produção de sentido, o interesse estético, não é coisa que se esgote no objeto instituído como artístico, e que arte é uma prerrogativa de quem olha, não necessariamente de quem faz.

[...] Natureza transformada, todo objeto é uma presença que testemunha nossa presença ativa. Por partir de nós, todo objeto tem a nossa medida, carrega necessariamente traços atávicos de sua paternidade, o que não o impede de estar pejado de estranheza. Fazemos pouco disso, mantemos uma relação seca, rotineira, em função da sua ubiquidade, o ar doméstico de alguns. Quando então, à maneira de um trocadilho – jogo de que Duchamp tanto gostava –, o doméstico passa a demoníaco, colocado em outro contexto, insurgente à sintaxe, ou visto com vagar, o objeto já é outro: obstáculo, corpo estranho. (FARIAS, 1999, p. 44; 49).

A observação registrada por Aguinaldo Farias: a arte é uma prerrogativa de quem olha, não necessariamente de quem faz, coaduna com a ideia e com a preocupação de Julio Cortázar de aproximar a escrita literária dessa composição multifacetada/rotineira, estilo “nuvens de letras-gafanhotos, que “obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles”. (BENJAMIN, 1991b, p. 194). Ao pretender atingir dimensões imprevistas da realidade, transformando objetos do dia-a-dia em objetos artísticos, Julio Cortázar afasta-se do ar doméstico da concepção e formatação da obra literária, alterando significativamente a relação entre escritor e leitor, entre leitor e modo de ver/ler o texto literário: testemunha-se, então, a obra literária em sua presença ativa, cuja versão final se envolverá com o outro lado do hábito.

Miguel Nicolelis, em *O verdadeiro criador de tudo*, traz a seguinte descrição sobre Artes e Artistas, extraídas do livro *História da Arte*, escrito por Ernest Gombrich:

De fato, aquilo que chamamos de Arte não existe. Existem apenas artistas. No passado, eram homens que usavam terra colorida para esboçar silhuetas de bisões em paredes de cavernas; hoje alguns compram suas tintas e criam cartazes para colar em tapumes: eles fizeram e fazem muitas coisas. (GOMBRICH, apud NICOLELIS, 2020, n/p).

Existem apenas artistas, atesta Gombrich, e cada artista “devolve ao mundo” uma “particular abstração mental”, acrescenta Miguel Nicolelis. (NICOLELIS, 2020, n/p). Porém, quando os artistas resolveram buscar na tecnologia um modelo para exercer seu ofício, a pintura e a escultura se tornaram também literárias, e ao devolver ao mundo uma particular abstração – uma “imagem distorcida”, partiu de uma “especulação empírica sobre o real” e sobre a melhor forma de associar esse real enquanto projeto para a imagem/objeto em concordância com a palavra-valise preterida para essa imagem (bidimensional/tridimensional). A palavra-valise aproximou o elemento pictórico/escultórico da literatura, e trouxe para a superfície um a um ponto de vista daqueles que se empenharam em abordar e aproveitar em/para sua temática não apenas o objeto a fazer/já feito, mas também as implicações verbais do processo em trânsito. (FUKS, 2016, p. 12).

2.4

A rede de palavras que passou a fazer parte do conteúdo da obra de arte integra uma verdade possível. E a “verdade possível”, pensa Horacio Oliveira, argentino, protagonista do livro *O jogo da amarelinha*, escrito por Julio Cortázar, tem “que ser *invenção*, ou seja, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas as turas deste mundo. Os valores, turas, a santidade, uma tura, a sociedade, uma tura, o amor, pura tura, a beleza, tura das turas”: e todas as verdades, diz Horacio Oliveira, passam pela escrita, pela fábula, basta escolher a sua tura, que se associa ao modo inventivo do saber. (CORTÁZAR, 2014h, p. 436).

Todas as ‘turas’ que existem foram transmitidas ao “mundo por meio de decorações corporais, tatuagens, painéis rupestres, esculturas, gravuras, pinturas, música, prosa e poesia, de forma a criar um registro,

senão permanente, bem mais duradouro das memórias mais queridas ou sofridas, dos sentimentos e das emoções mais pungentes e profundos, dos medos e desejos, das visões de criação, da cosmologia dominante, das crenças arraigadas, das premonições, da história, dos mitos, do presente e do futuro, nos mais variados meios e mídias. Começando com a própria pele do corpo, passando a ossos, conchas, rochas, à madeira das mais diversas árvores, até invadir as paredes das cavernas subterrâneas, os mais diversos metais, rolos de papiro, pergaminhos, folhas de papel, tetos e as janelas de capelas, igrejas, catedrais e templos, até se expandir mundo afora por ondas eletromagnéticas, fotografias, filmes, fitas de vídeo, CDs, DVDs, microchips e memórias de silício, até ascender à “nuvem digital”... [...]. (NICOLELIS, 2020, n/p).

Na trajetória universal do homem, a linguagem está por toda parte: conforme as palavras de Wilhelm von Humboldt⁴⁵, citadas por Martin Heidegger⁴⁶, o homem fala mesmo quando não deixa “soar nenhuma palavra”, quando ouve e lê, quando não ouve e não lê, quando trabalha e quando não faz nada, acordado ou dormindo: “a linguagem é o que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem”: por falar, “o homem é: homem”. (HEIDEGGER, 2003, p. 7).

O homem fala mesmo quando não deixa soar nenhuma palavra, e esta característica fundamental da mente humana – a linguagem – profere Martin Heidegger, “encontra-se por toda parte”; “tão logo o homem faça uma ideia do que se acha ao seu redor”, ele encontra “imediatamente também a linguagem, de maneira a determiná-la numa perspectiva condizente com o que a partir dela se mostra.”. (HEIDEGGER, 2003, p. 7). O conteúdo da literatura, o texto, é objeto de linguagem, escreve Domício Filho Proença, e a repercussão do texto se abre para a universalidade quando o poder de comunicabilidade de uma obra literária possibilita via livre para, independentemente do tempo, lugar, língua, leitor, que a concentração e o deleite provoque o leitor e ao

⁴⁵ Wilhelm von Humboldt (1767-1835) foi filósofo, linguista, educador e diplomata – fundador da Universidade de Berlim, em 1810.

⁴⁶ “A essência da linguagem”: “três Conferências realizadas no Studium generale da Universidade de Friburgo na Brisgóvia aos 4 e 18 de dezembro de 1957 e aos 7 de fevereiro de 1958”, por Martin Heidegger – é conteúdo do livro *O caminho da linguagem*. (HEIDEGGER, 2003, p. 218).

provocá-lo o torne confiante em retirar de sua leitura o que quiser. (PROENÇA FILHO, 2007, p.7).

O ser humano pensa com palavras: essa afirmação é posta em evidência com as atitudes do personagem Horacio Oliveira: sua presença no texto não se propõe a entrar em atividade (ele é inoperante), mas se relaciona com a potência de palavras-exposições. O núcleo de *O Jogo da Amarelinha* são as conversas/monólogos – a busca de Horacio Oliveira prioriza a relação de seus pensamentos e contemplações sobre ações. Suas observações e análises, muitas vezes severas, sobre a realidade, advertem sobre a particularidade e a importância da palavra: absorto em seus pensamentos, Horacio Oliveira afirma que é por intermédio das palavras que “inventamos o nosso incêndio, ardemos de dentro para fora, enfim, talvez a eleição seja isso, talvez as palavras envolvam isto como o guardanapo de papel rodeia o pão, e dentro está a fragrância”. (CORTÁZAR, 2014h, p. 437).

Dessa forma, se é a palavra que envolve e guarda sentido e garante o conteúdo para o corpo da linguagem: então, argumenta Horacio Oliveira, em conversa com seus amigos do Clube da Serpente⁴⁷, a linguagem, para a literatura, é “tudo o que se fala e tudo o que se pensa”. (CORTÁZAR, 2014h, p. 508). E, continuando sua reflexão: ardemos de dentro para fora. Etienne, pintor, amigo de Maga [Maga o apresentou a Horacio Oliveira], enfatiza que a linguagem precisa ser incendiada pelo escritor:

[...] o escritor precisa incendiar a linguagem, acabar com as formas coaguladas e ir mais longe, pôr em dúvida a possibilidade de que a linguagem ainda esteja em contato com aquilo que ele pretende nomear. Não tanto as palavras em si, porque isso é o que menos importa, mas a estrutura total da língua, de um discurso. (CORTÁZAR, 2014h, p. 508).

Martin Heidegger declara que o “homem fala à medida que corresponde à linguagem. Corresponder é escutar. Ele escuta à medida que pertence ao chamado da quietude”; a escuta de que Martin Heidegger fala é um trabalho da linguagem, que está relacionado com o desvelamento de cada época, e que acontece na e através da

⁴⁷ O Clube da Serpente, com residência em Paris, reúne amigos de Horacio de Oliveira para trocar ideias, ouvir música e discutir sobre artes, filosofia, história, e outros assuntos de interesse dos membros. Seus integrantes são: Etienne, pintor; Ronald, músico americano; Babs, ceramista; Perico, espanhol, Ossip Gregorovius, intelectual; Wong, amigo de Gregorovius; Maga, nome verdadeiro Lucía; Horacio Oliveira.

linguagem. Arnaldo Antunes e Julio Cortázar se entusiasmaram com a perspectiva do jogo que envolve procedimento em artes e discurso literário/conceitual – numa dinâmica experimental que adere em um só território escutas diferentes; as respostas de ambos ao método de trabalho posto em prática por Marcel Duchamp, a comunicação labiríntica, pode ser vista no horizonte da produção literária de cada um. (HEIDEGGER, 2003, p. 26).

O que se denomina por comunicação labiríntica se refere ao momento em que os artistas precisaram – e muitos ansiaram por isto – avançar seus projetos para o campo investigativo, no qual as novas intenções e proposições para o modo de proceder em artes poderia tanto resgatar procedimentos e/ou temas saturados, quanto se lançar a partir destes para propostas originais. Portanto, ao conceito de procedimento, cuja associação se vincula à ideia de algo consolidado, com parâmetros evidentes, foi incorporado o formato investigativo, que além das normas e referenciais, outras organizações para o trabalho ocorreram, pois ao assumirem problematizações inovadoras, que na maior parte do tempo, são atravessadas pelas *figuras mentais* – como diz o artista Anish Kapoor (Bombaim, Índia, 1954) ao se referir sobre as referências para as quais ele vive retomando –, os artistas assumiram os riscos que todo sistema investigativo impõe. Suzete Venturelli pontua que ninguém melhor que Marshall McLuhan entendeu o impacto das novas mídias no cotidiano; para o teórico,

cada uma das novas mídias é de certa maneira uma nova linguagem, uma nova codificação de experiências realizadas coletivamente pelos novos hábitos de trabalho e uma tomada de consciência coletiva global. Dizia que as novas mídias não nos colocam de maneira alguma em reação ao mundo antigo “real”, elas são o mundo real refazendo o que resta do mundo antigo. (VENTURELLI, 2011, p. 42-43).

Nesse sentido, a fusão entre o modo de proceder e o modo investigativo, aquilo que se retoma (temas, técnicas, reflexões), aquele que se invoca por ter afinidade, e, portanto, se torna prazeroso rememorar seu *modus vivendi*, constituem a ideia do que é o contemporâneo: a junção de ideias, investigações, figuras mentais, atravessamentos e deslocamentos. Esse diálogo entre campos associativos diferentes, que busca um raciocínio não linear, é o princípio da criatividade e remete à imagem do silogismo labiríntico, que intenta resolver os problemas propostos a partir de uma programação percebida e acompanhada de dentro do próprio labirinto. Dentro da valise de Arnaldo

Antunes e de Julio Cortázar, as palavras se mantêm livres feito respiração esponja, pois entendem que em tudo há movimento – na vida real não há interrupção de uma coisa para outra começar: logo, as variadas proposições/propostas artísticas também aconteceram/acontecem ao mesmo tempo. Por este motivo, ambos são considerados como os “contemporâneos do dia seguinte”: essa expressão foi usada por Clarice Lispector para diferenciar os artistas que assumiram os riscos de colocar em prática seus projetos, por mais inusitados e estranhos que fossem – ou seja, defenderam e potencializaram a excelência do respeito à sua intuição –, daqueles artistas que conduziam sua preocupação para uma “vanguarda forçada”; a esse respeito, Clarice diz: “Só me alegra muito a originalidade que venha de dentro para fora e não o contrário”. (LISPECTOR, 1992, p. 127).

Arnaldo Antunes reconhece que as tecnologias modernas “fizeram com que territórios de pesquisa” possibilitassem várias “ocorrências da palavra”, e o encontro com a fusão de linguagens em seu trabalho foi acontecendo: da poesia escrita foi para poesia visual e/ou cantada, a essas juntou-se uma “terceira linguagem, que é a do vídeo, por exemplo. Onde você pode ler, ouvir e ver ao mesmo tempo”. A poesia passou por exposições em museus, foi grafitada nas ruas de São Paulo, está em CDs, no *Instagram*, no *YouTube*, e outras plataformas; dos livros, as palavras de Arnaldo se deslocaram para outras linguagens, outros suportes, outros meios de comunicação, feito palavra pictórica, que viralizou plasticamente, e, ao se insinuar/inclinar para colagem – adequar a palavra, a poesia, a linguagem, ao hibridismo – o poema deixou de pertencer apenas ao livro, para ganhar aspecto visual de obra em trânsito. (ANTUNES, 2016e, p. 88). Ainda nas palavras do artista:

[...] O procedimento de colagem surgiu com a modernidade, no começo do século passado. Os movimentos de vanguarda começaram a usar a colagem não só do papel, mas a escrita como colagem de informações fragmentárias, estilhaços de palavras, de várias formas, até a partícula mínima, que é a letra. Isso ocorre na literatura, nas artes plásticas e no cinema, que apresentou a possibilidade de decupar, usar a montagem como efeito de colagem sequencial. Sinto-me um fruto dessa tradição. Transformo em matéria os rascunhos, os pensamentos. Tenho de escrever, olhar, cotejar as versões, reordenar. Os meios digitais são muito adequados a esse pensamento fragmentário. Quando faço uma arte-final, posso experimentar várias versões, salvar, imprimir, rascunhar, mudar a ordem das partes. Eu penso materialmente, olhando as versões possíveis. Trabalho criando

informações e eliminando sobras até chegar ao que realmente interessa. Esse é um processo que muitas vezes leva a um desvio. Inicialmente eu quero dizer uma coisa e acabo dizendo outra. [...]. (ANTUNES, 2016f, p. 154).

O depoimento de Arnaldo Antunes deixa claro que em seu método de trabalho a questão da edição está em tudo que faz, “não só em obras híbridas, mas em textos e canções.”. (ANTUNES, 2016f, p. 154). Esse modo de estilhaçar as palavras do poema, desmontá-las de várias formas, até alcançar a partícula mínima, que é a letra, dilui a palavra, sem, no entanto, descaracterizá-la, deixando em aberto a montagem visual para a palavra. Portanto, o que se põe em marcha são jogos para o olhar, ou seja, cria-se uma cena, que é o poema, descentraliza-se a cena rompendo com todos os eixos que configuram visão dinâmica/linear do conteúdo no suporte; ao enfatizar o aspecto visual/descentralizado para o poema, a estrutura do poema adquire ares de imagem pictórica/barroca, ganha ritmo e harmonia, adquire um aspecto visual que impressiona até o próprio poeta. (OSTROWER, 1996, p. 94).

Figura 22: “azul”

zul
pedr vo
a a
ve fund
a

Poema de Arnaldo Antunes
Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 20)

O poema “azul” (ver figura 22), de Arnaldo Antunes, tem uma estrutura que qualifica a “figura do espectador” como o responsável por decifrar a “imensa rotação de

espaços”, em que a visão da unidade, o sentido das palavras, precisa ser ligada(o)/montada(o) por cada um para que se consiga entender o que foi escrito (e, sabe-se que muitas vezes a dúvida permanecerá). Essa visão fragmentada, segundo Fayga Ostrower (1920-2001), provoca “grande agitação” no espectador, por exigir uma “contínua movimentação” do olhar e do pensar. (OSTROWER, 1996, p. 327). Nesse sentido, se o poema não tem linha para mudar, não sugere um “suspiro”, “não impõe uma pausa”, esse poema nasceu simplesmente com o intuito de retirar constantemente o leitor da zona de conforto. (ECO, 1989, p. 238). E, se a tarefa for prontamente aceita, é porque o gosto por brincar de reestruturar as palavras na tentativa de decifrar o poema se configura a partir de uma atividade voluntária. Dessa maneira, posso realizar uma brincadeira com o poema “azul” espelhada numa leitura que acompanha a visão do artista em seu trabalho. Partindo do princípio de que “azul” pode ser um esboço/uma pré-forma estruturada, consigo elaborar uma dinâmica simples, breve: há aves de voo leve e pedras no fundo do mar. O local é uma ilha – não há humanos ali, apenas a natureza que segue a dinâmica em seu habitat; aves voando, dança na/da água do mar, e pedras submersas – azul do céu/azul do mar; a partir desse enredo é possível fazer uma associação da forma estruturada enquanto poema com o exercício de orientação e direção espacial proposto por Fayga Ostrower no livro *Universos da Arte*. A descrição dessa energia voltada para o desempenho de um artista na criação de cenário/composição para uma tela possui “uma *dupla estrutura espacial*. As duas estruturas ocupam a mesma área física e perfazem a mesma totalidade visual. Coexistem no espaço da forma mas *não* coincidem nas qualificações”. (OSTROWER, 1996, p. 53) (Grifos da autora). As duas estruturas, explica Fayga Ostrower, são:

- “*Estrutura geométrica* – percebemos centros e eixos centrais fixos (mesmo que implícitos). É sempre uma estrutura de sentido simétrico, cujas qualificações estáticas e dinâmicas são iguais de ambos os lados”; repassando essas informações para a organização do poema “azul”, tem-se que: - o centro é composto pelos versos ‘a’ e ‘a’; - os eixos centrais fixos são: ‘pred’, ‘ve’ no segundo e terceiro quadrantes; ‘vo’ e ‘fund’ no primeiro e quarto quadrantes; (OSTROWER, 1996, p. 53);

- “*Estrutura visual-perceptiva* – percebemos também o centro, mas os eixos centrais são relativos (pelo fato do núcleo perceptivo ter uma posição relativa). Essa segunda

estrutura é *assimétrica*”, cada lado tem valor diferente e transmite qualificações diversas; nesse sentido, a área de entrada para o campo visual do quadro-poema se inicia no canto superior esquerdo, na leveza do ‘zul’, segue em linha diagonal até o canto inferior direito – no ‘a’; ambos são conduzidos por um campo de energia preparado pela seguinte diagramação de intensidade: - entrada – lado de cima, leveza; - “lado direito, *ação e energia*”; - “lado de baixo, *peso visual*”; - lado de baixo e lado direito sustentam o desenvolvimento formal – o clímax: em percurso espiralado – do ‘zul’ para o ‘a’(s), do ‘a’(s) para o centro, do centro para o ‘zul’; (OSTROWER, 1996, p. 53-54) (Grifos da autora);

- A resultante é a “natureza complexa do equilíbrio numa imagem artística e o fato do espaço configurado na arte poder expressar qualidades de vida”: (OSTROWER, 1996, p. 54):

1) segundo o “*contexto geométrico*” – a visão do plano central e as subdivisões desse plano seguem demarcações rigorosas para se obter “o equilíbrio mecânico da forma”; (OSTROWER, 1996, p. 54) (Grifos da autora);

2) segundo o *contexto visual-perceptivo* – as partes das áreas que ocupam o plano “não são iguais, fisicamente são até desiguais; no centro perceptivo, essas partes não-iguais mas *equivalentes* se compensam; assim, sendo de ordem unicamente *funcional*, o *equilíbrio* adquire caráter *orgânico*.”. (OSTROWER, 1996, p. 54) (Grifos da autora).

Nesse sentido, se for pensar no poema como se este resultasse do desempenho do trabalho de um artista visual, ou seja, do modo como o profissional determina/escolhe as possibilidades para um quadro, observa-se que no quadro-poema “azul” não há “um vazio e sim a forma de um espaço”; e a proposta oferecida ao leitor é a liberdade de formular a “imagem de seu *espaço vivenciado*”. Formulo-a com a seguinte expressão: azul é a água que cerca a ilha; azul é a atmosfera das aves; azul é a linha do horizonte cristalino que habita o poema de Arnaldo Antunes. Assim, uma pintura inspirada nesse poema se destacaria pela quantidade de tonalidades, pela complexa qualidade de vida e pela intensidade de sentir a alegria da natureza nessa/dessa escrita. (OSTROWER, 1996, p. 54).

A liberdade de se preparar para participar de uma leitura – para a realidade de um texto literário – se aproxima da postura de quem se prepara para participar de um jogo; é possível afirmar que essa liberdade se assemelha à característica preponderante do jogo, como salienta Johan Huizinga (1872-1945), que é o gosto pela brincadeira, tal como é verificado nas atitudes das crianças e dos animais, justamente pelo fato de que há privilégio por escolher quando e como se quer brincar. Porém, para o adulto, adverte Johan Huizinga, o jogo se “torna uma necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade”. Ainda de acordo com Johan Huizinga⁴⁸, em *Homo Ludens: estudo sobre o jogo como elemento da cultura*, todo “ser pensante é capaz de entender à primeira vista que o jogo possui uma realidade autônoma”; (HUIZINGA, 2014, p. 6; 10-11); essa realidade autônoma pode ser averiguada em características fundamentais bem definidas, que merecem destaque:

1. o jogo incentiva a liberdade;
2. quem aceita jogar tem plena consciência do limite entre o mundo real e o mundo do faz-de-conta, e, portanto, ao jogar consente tanto em dar uma pausa para se isolar do cotidiano, quanto em acatar todas as limitações predeterminadas: o jogo tem um “caminho e sentido próprio”; (HUIZINGA, 2014, p. 12);
3. o jogo é uma atividade desinteressada, temporária, e tem regras que devem ser respeitadas;
4. o jogo reina em um “mundo temporário dentro do mundo habitual”; (HUIZINGA, 2014, p. 13);
5. no domínio do jogo há “uma ordem específica e absoluta”; (HUIZINGA, 2014, p.13);
6. o jogo cria a ordem e é ordem:

[...] Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta:

⁴⁸ O primeiro parágrafo do ensaio *Huizinga e o jogo*, escrito por Umberto Eco, traz as seguintes palavras: “Publicado em 1939, em língua alemã, em Amsterdã, e na Itália em 1946, *Homo ludens* tinha muitas qualidades para provocar e intrigar os nossos leitores: um impudente gosto interdisciplinar, uma liberal curiosidade para com as culturas não europeias, uma desabusada coragem em nivelar, aos olhos da pesquisa, os frutos da cultura “alta” às manifestações cotidianas da vida...[...]. (ECO, 1989, p. 269).

a menor desobediência a esta “estraga o jogo”, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. É talvez devido a esta afinidade profunda entre ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico aquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. [...] São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. O jogo lança sobre nós um feitiço: é “fascinante”, “cativante”. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia. (HUIZINGA, 2014, p. 13) (Grifos do autor).

7. a essência do “espírito lúdico é ousar, correr riscos, suportar” a tensão; “tensão significa incerteza, acaso”, e isto “aumenta a importância do jogo”. (HUIZINGA, 2014, p. 14; 59).

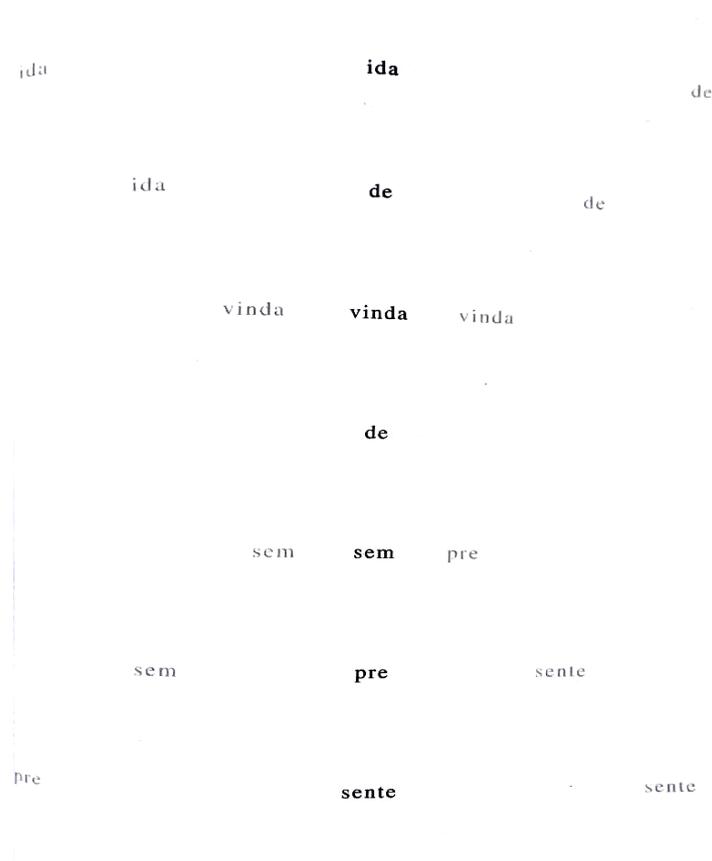
Dessa forma, é certo que Johan Huizinga escolheu estudar o jogo, como “*parole*”, como argumenta Umberto Eco (1932-2016), e, essa decisão interessa para esse contexto, pelas seguintes razões: - Huizinga “podia estudá-lo como *competence* e o estuda como *performance*”; - se preocupa em examinar frases e “as modalidades de pronúncia das mesmas e o fato de que as pessoas *gostam de falar*”; - se dedica a elaborar uma “teoria do comportamento lúdico”; - “estuda o jogo *jogado* e o hábito de jogar”; (ECO, 1989, p. 276-277) (Grifos do autor); portanto, a definição de Huizinga que reverbera – que interessa – é a de que a poesia deriva da “esfera lúdica”: (HUIZINGA, 2014, p. 144):

[...] A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isto poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico. Não é de modo algum uma metáfora chamar à poesia, como fez Paul Valéry, um jogo com as palavras e a linguagem: é a pura e mais exata verdade. (HUIZINGA, 2014, p. 147).

A afinidade existente entre jogo e poesia, confere Johan Huizinga, pode ser vista na própria estrutura do poema, como também diante da constatação da criatividade; ou seja, à “intervenção de um elemento lúdico” pode haver o “desenvolvimento de um tema”, e a espontaneidade de um “estado de espírito”. (HUIZINGA, 2014, p. 148).

Retomando o raciocínio sobre o poesia/prosa de Arnaldo Antunes e de Julio Cortázar, pode-se dizer que, apesar do conteúdo expressivo da arte literária ser uma articulação de maneira verbal, por meio das palavras, e não de “*maneira formal*, através das formas”, quando o poema/prosa se propõe ao jogo, lança-se sobre o leitor um feitiço rítmico e harmônico no qual o “modo de comunicação” se sente livre para pressupor a “mediação das palavras” e também pressupor a mediação expressiva através das formas – compor o verbal pelo/com o não-verbal –, e a resultante será da ordem da palavra pictórica-verbal – palavra-valise; logo, o modo de comunicação alcançado com esse jogo exige a “inteligência, sim, e sempre a sensibilidade.”. (OSTROWER, 1996, p. 23).

Figura 23: “idade”



Poema de Arnaldo Antunes

Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 77)

O poema “idade” (ver figura 23), desenhado/escrito por Arnaldo Antunes, lança sobre nós o fascínio por brincar com as palavras e com a imagem construída por essas palavras. A brincadeira com as palavras corresponde ao que é essencialmente autêntico

e presente no pensamento e no sentimento do ser humano: a tomada de uma medida; medir “consiste, sobretudo, em se conquistar a medida com a qual se há de medir”; na “poesia, acontece com propriedade o que todo medir é no fundo de sua essência. Por isso, cabe prestar atenção ao ato fundamental realizado pelo medir.”; (HEIDEGGER, 2008, p. 173); no sentido rigoroso da palavra, confere o filósofo Martin Heidegger⁴⁹ (1889-1976),

poesia é uma tomada de medida, somente pela qual o homem recebe a medida para a vastidão de sua essência. O homem se essencializa como o mortal. Assim se chama porque pode morrer. Poder morrer significa: ser capaz da morte como morte. [...]. (HEIDEGGER, 2008, p. 173).

Se essencializar como o mortal é conduzir uma certeza: a tomada de medida para a vastidão da essência do homem é observada na/pela poesia. O conteúdo do poema “idade” comunica sobre a tridimensionalidade do tempo (passado, presente e futuro) e convoca suas significações/implicações através dos seguintes indícios: a) pelo afastamento das palavras – abertura para os vazios; b) pela imagem da ampulheta implícita/sugerida: reconhecida instantaneamente por meio da arrumação triangular das palavras pré-formatadas por diagonais – são 4 fileiras de palavras que convergem para o centro, 2 linhas que se cruzam em direção às extremidades: canto esquerdo acima ↔ canto direito abaixo/canto direito acima ↔ canto esquerdo abaixo, 1 objeto formado – a ampulheta; c) pela linha-fita central-vertical – direção norte-sul/sul-norte – grafada com palavras em negrito que coopera para a sensação de escoamento tal qual grãos de areia alinhados/condensados aguardando o momento de passagem; d) por organizar possibilidades de reunião/conjunção para cada expressão-palavra: vinda sente – presente vinda – sempre sente – sem presente – presente sente – ida sente – ida presente – sempre ida – idade de vinda: combinações que confluem para o centro onde o ‘de’ foi isolado em virtude de uma função: compor o elo-medidor de tempo. Logo, é no centro que o olhar se estabiliza e pensa sobre as 4 vertentes que se lançaram sobre o ponto onde o poema “idade” assume o que realmente aparenta ser: - relógio de areia; a consciência da tridimensionalidade do tempo percebida na forma expõe a verdade sobre a poesia:

⁴⁹ O trecho mencionado pertence ao ensaio “... *Poeticamente o homem habita...*”, escrito por Martin Heidegger: o título foi extraído de palavras de um poema tardio de F. Hordelin – *No azul floresce...* – a intenção de Martin Heidegger é “pensar essas palavras”, e “devolvê-las cuidadosamente para o poema.”. (HEIDEGGER, 2008, p. 165).

somente o homem morre, e morre “continuamente, enquanto se demora sobre esta terra, enquanto habita. Seu habitar se sustenta, porém, no poético”; (HEIDEGGER, 2008, p. 173); o habitar do homem só pode ser sem poesia, argumenta Martin Heidegger,

porque, em sua essência, o habitar é poético. Um homem só pode ser cego porque, em sua essência, permanece um ser capaz de visão. Um pedaço de madeira não pode ficar cego. Se, no entanto, o homem fica cego, então sempre ainda se pode colocar a pergunta se a cegueira provém de uma falta e perda ou se consiste num excesso e abundância desmedida. [...]. (HEIDEGGER, 2008, p. 179).

Pensar essas palavras sobre o poema: o habitar se sustenta no poético, mas habitar só pode ser real se for sem poesia –, coopera para entender que a “obra só é real como obra na medida em que nos livramos do nosso próprio sistema de hábitos e entramos no que é aberto pela obra”. (HEIDEGGER, 1977, p. 60). O modo de pensar o poema tem relação com a forma de uma criança real brincar. No fragmento 52 de Heráclito, diz o filósofo e professor universitário Zeljvo Loparic (1939), pode ser lido que para a criança o brincar “não tem um porquê (warum): ela brinca enquanto (weil) brinca”, ou seja, o ato de brincar para a criança faz parte de sua condição de ser. (LOPARIC, 1995, p. 25). Contudo, é através da repetição e da imitação, informa a professora de literatura Ninfa Parreiras em *O brinquedo na literatura infantil: uma leitura psicanalítica*, que a criança adquire

recursos para dissolver medos, ansiedades e ameaças. O adulto também tem seus “brinquedos” simbolicamente traduzidos nas expressões artísticas, como a literatura. Com a leitura, permitimos que muitos de nossos conflitos ganhem espaço para reflexão. Brincar, ler e repetir formam pontes para a subjetividade e para a sociedade. A literatura é uma ponte que pode conduzir ao saber, à formação, à informação. (PARREIRAS, 2008, p. 87).

“As crianças brincam com as palavras”, declama o poeta Boris A. Novak (1953), e “a brincadeira conserta as palavras deformadas”, “desenferruja as palavras velhas” e “gera novas, incríveis, incrivelmente belas palavras.”. (NOVAK, apud PARREIRAS, 2008, p. 33). Essa característica da essência do espírito lúdico – o ato de brincar de consertar palavras deformadas e de gerar novas palavras, ou melhor, de criar ou de construir seu universo a partir do que observa ao seu redor – demonstra uma ousadia acompanhada pelo desejo de arriscar que são espontâneos e estão presentes tanto na

“relação da criança ao brincar” quanto no comportamento do “escritor ao criar seu mundo de fantasia”. (PARREIRAS, 2008, p. 88).

Essa qualidade observada na conduta da criança durante a brincadeira – o fato dela criar seu próprio mundo dotando os objetos reais de uma lógica mais agradável e/ou diferenciada do real – que traz consigo indícios de atividade poética, compôs objeto de estudo do psiquiatra e neurologista Sigmund Freud (1856-1939). No ensaio *O poeta e o fantasiar* (1908) Freud nota que a mobilização afetiva investida no mundo criado pelo poeta é algo semelhante à diferenciação que a criança estabelece entre mundo da brincadeira do mundo concreto: “apesar de toda a distribuição de afeto, e empresta, com prazer, seus objetos imaginários e relacionamentos às coisas concretas e visíveis do mundo real. Não é outra coisa do que este empréstimo que ainda diferencia o “brincar” da criança do “fantasiar”.”. (FREUD, 2021, p. 54).

O poeta Boris A. Novak escreve: “Todo poeta é uma criança grande./E toda criança é um pequeno poeta.”, sendo assim, entende-se que a aproximação entre o poeta e a criança ocorre no modo como ambos utilizam a linguagem. Tanto o poeta quanto a criança tratam a palavra com afetividade, estabelecendo um vínculo entre real/imaginário muitas vezes incompreensível para o adulto – o poeta e a criança “escutam as palavras”, “sentem as palavras” “degustam as palavras”, “cheiram as palavras”, “amam as palavras”. (NOVAK, apud PARREIRAS, 2008, p. 33; 35). Freud informa que a linguagem é o fator responsável por manter a afinidade entre o brincar e a criação poética,

na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [*Spiele*]: comédia [*Lustspiel*], tragédia [*Trauerspiel*] e as pessoas que as representam, como atores [*Schauspieler*]. Mas, a partir da irrealidade do mundo poético, se seguem importantes consequências para a técnica artística, pois muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer. (FREUD, 2021, p. 54-55).

Nesse sentido, retomando as palavras de Johan Huizinga, observa-se a afinidade entre brincadeira/jogo/poesia: - “no jogo com as palavras e a linguagem”; - “na própria estrutura da imaginação criadora”; - “na elaboração de uma frase poética”; - “no

desenvolvimento de um tema”: portanto, “na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um elemento lúdico.”. (HUIZINGA, 2014, p. 147-148).

Há uma interpretação sobre a noção do jogo que foi relatada e aberta para discussão anos antes de Johan Huizinga compor seus estudos, elaborada por Martin Heidegger. Em comemoração do sexagésimo aniversário de Eugen Fink (1905-1975), Martin Heidegger escreve um discurso para homenageá-lo, e os dois últimos parágrafos definem com primor o que aqui também pode ser pensado sobre a conexão entre jogo e o ato de poetar, por este motivo, cito abaixo:

O começo do pensamento ocidental com os gregos foi preparado pela poesia.
Talvez no futuro o pensamento precise abrir primeiramente o espaço de jogo temporal para o poetar, a fim de que venha à tona uma vez mais através da palavra poetante um mundo que fala. [...]. (HEIDEGGER, 2011, p. 473).

O espaço de jogo temporal para o poetar mencionado por Martin Heidegger⁵⁰, diferentemente do viés antropológico-filosófico ou sociológico de Johan Huizinga – que compõe um universo em que o jogo é a base fundamental para o avanço de diversas manifestações culturais –, abre a perspectiva para o jogo da existência – para a noção de jogo como disposição ou tonalidade afetiva. Um trecho da explicação dessa interpretação sobre o jogo, extraído do artigo “Heidegger e a noção de jogo como disposição”, escrito por José Fernando Schuck, ressalta que “nossa existência é fático-histórica e revela-se como multifacetada e contingente”, ou seja, é com a vivência que se consegue compreender os aspectos mutáveis, múltiplos e acidentais da história. (SCHUCK, 2020, p. 199). Assim,

o jogo e o jogar nunca estão previamente determinados, havendo sempre um caráter contingente, mutável e de instabilidade que se sobrepõe ao fluxo e conjunto de regras de acordo com as quais um jogo é realizado. Ser-no-mundo é estar em jogo, não no sentido de seguir um regramento prévio, porque o jogar segundo regras não é uma relação imediata e nem resume o modo de ser dos jogadores. É necessário apontar algo mais originário e que se relaciona basicamente a uma alegria (*Freude*) que nos move ao jogar. Desta maneira, estar

⁵⁰ José Fernando Schuck adverte que cerca de “10 anos após as preleções de Heidegger, Johan Huizinga publicou *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura* (1938)”; sem, no entanto, “dialogar ou fazer referência à Heidegger, *Homo Ludens* popularizou o tema na academia, demonstrando a presença e a influência do jogo em campos onde ninguém antes a percebia”. (SCHUCK, 2020, p. 194).

em jogo significa estar na disposição (alegria, comoção, tônica, *animus*) que articula o modo de ser dos jogadores e possibilita o surgimento de regras ao jogar. Para Heidegger, é importante salientar que o ser-aí se constitui por uma disposição afetiva, fator essencial para a compreensão do fenômeno jogo, pois “de acordo com o seu caráter fundamental, jogar é estar-em-uma-tonalidade-afetiva” (*Idem*)⁵¹, uma disposição (*Stimmung*), um estado de espírito, pois não se joga porque existem jogos, mas porque se está afinado e dominado por uma tonalidade afetiva, por uma alegria própria do “estar em jogo”, que se joga. (SCHUCK, 2020, p. 199).

Como pôde ser visto, Martin Heidegger convoca uma noção de jogo em que a disposição por formar o mundo ao seu redor movimenta o modo de ser dos jogadores. Portanto, é o fato de estar-em-uma-tonalidade-afetiva que provoca ressonância no próprio estado de espírito, em que a alegria por estar em jogo acontece e se torna o fator preponderante para o “estar-aí-disposto” em um jogo. (SCHUCK, 2020, p. 200). Pensando no jogo temporal do poeatar, verifica-se, realmente, que é através da palavra poetante que o mundo fala; essa fala que está nos livros, pode ser distribuídas pela superfície do papel, e conter no próprio título do poema a permissão para “várias interpretações”, “afirmando uma impossibilidade” – é uma “potência do espaço artístico viabilizar uma coisa impossível” –, feito o poema “2 ou + corpos no mesmo espaço” (ver figura 16), que explora inversamente o espaço como filtro semântico, revelando à leitura a disposição de uma vista aérea que tem como premissa a (des)organização aleatória das palavras em um campo aberto. A impressão que dá é que a passagem, a transitoriedade, o modo operacional do cotidiano de uma via citadina está, ali, explicitada nas duas folhas ocupadas pelo poema. À primeira vista, o poema parece seguir em ordem retilínea, porém, alguns segundos após a leitura/contemplação, a atenção segue a pleno vapor, segundo um ritmo ditado por um serpentear incessante, em que a permanência é sobrepujada pela impermanência e vice-versa. À vista disso, há a lembrança de um fluxo tal qual o movimento de pessoas que se deslocam no centro de uma cidade, durante o horário comercial, quando a repetição e/ou improvisação de 2 ou + corpos no mesmo espaço que se cruzam e entrecruzam é uma rotina natural. Desse modo, a arquitetura planejada para as palavras lembra uma construção a partir de cartas/folhas soltas, para o leitor juntar/brincar/jogar à sua maneira, ao ritmo de seu

⁵¹ HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Filosofia*. Trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

desempenho, ou ao seu bel prazer: e, ao se entregar à essa *leitura salteada*, o hábito em torno da leitura se modifica e o sentido surge. (ANTUNES, 2016c, p. 56) (Grifos meus).

Nesse sentido, Martin Heidegger estrutura a determinação da obra de arte com vistas ao seu próprio “campo de manifestação”, ou seja, elabora considerações que se efetua a partir de um pensamento fenomenológico. Assim, a Fenomenologia se verifica como “um modo de reestruturação radical da própria forma de colocação dos problemas teóricos em geral”: o objetivo é criar um “espaço para pensar” que potencialize o “acontecimento poético da verdade” na arte, atravessando a “totalidade” e revelando o “seu poder histórico e fundacional”. (CASANOVA, 2010, p. 153; 177-178).

Em *Imagen de John Keats*, Julio Cortázar pergunta: “Não é o poeta aquele que fixa as imagens, retém sua dupla fugacidade de conteúdo e modo no verso? A fantasia é o luxo, o jogo real do homem; somente o poeta pode separar desse jogo as substâncias absolutas”. Sabe-se que o jogo é inerente à obra de arte, e que a poesia reafirma a noção de que o jogo, esse estar-em-uma-tonalidade-afetiva, participa da vida do homem desde o início do mundo. (CORTÁZAR, 2004, p. 219) (Tradução livre). Para explicar sobre essa característica do poeta, Cortázar traz uma citação do escritor e ensaísta Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), que cito abaixo:

[...] Em “The Trees of Pride”, G. K. Chesterton suspeitou dessa identidade: “O poeta tem razão. O poeta tem sempre razão. *Oh, ele está aqui desde o começo do mundo, e tem visto maravilhas e terrores que espreitam nosso caminho, escondidos detrás de um arbusto ou de uma pedra...*”. (CORTÁZAR, 2004, p. 577) (Grifos do autor) (Tradução livre).

A escritora e crítica literária Graciela Maturo de Sola (Santa Fe, 1928), em *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, relata que toda obra literária de Julio Cortázar tem esse “caráter de uma aventura interior” – ou melhor, contém uma alegria própria do estar em jogo –, e em *O Jogo da Amarelinha* essa alegria aventureira se acentua de modo particular. Esse livro, diz, “é fundamentalmente *um registro da experiência total do escritor*”: Julio Cortázar como “todo autêntico poeta” é “um buscador da eternidade”, e ao escrever, o “autor não vacila ante ao aproveitamento das mais diversas e audazes técnicas expressivas”. A obra de arte, continua Graciela, se for inspirada na realidade externa e na realidade individual alcança seu mais alto grau de identidade, que é a

compreensão/descrição plena do ser humano. (SOLA, 1968, p. 103; 109-110) (Grifos da autora) (Tradução livre).

Essa alegria de estar em jogo, parte de uma realidade que se inicia no pensamento, com plena liberdade para brincar/jogar e realizar o que foi pensado, e só tem sentido no universo da arte; Gilles Deleuze, em *A lógica do sentido*, explica que a “realidade do próprio pensamento” participa do “mundo como obra de arte”, o jogo considerado como ideal se concretiza a partir do pensamento, pois

só o pensamento pode *afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação*. E, se tentamos jogar esse jogo fora do pensamento, nada acontece e, se tentamos produzir um resultado diferente da obra de arte, nada se produz. É pois o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo *para* dominá-lo, *para* apostar, *para* ganhar. Este jogo existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo. (DELEUZE, 2007, p. 63) (Grifos do autor).

Ao retomar a magia da infância esquecida, o ato de jogar se alia ao estado de invenção, adentra no mundo da imaginação, e apega-se ao arrebatamento “constante de passagem para uma realidade inefável”, em que a realidade externa também se torna parte do projeto inventivo da composição literária. Julio Cortázar, fala Davi Arrigucci Jr., entendeu o valor da inventividade para a sua escrita, e essa compreensão se delineou segundo sua própria individualidade. O escritor foi fiel às suas buscas, recusou se acomodar, investigou constantemente, observou e refletiu atentamente sobre comportamentos, e soube apreciar, avaliar e se apropriar de todas as formas de arte de seu tempo. Tradutor e leitor incansável, teve como princípio encontrar seu leitor, deixá-lo ouvir e chamá-lo para entender e participar sobre o como e o que é contado, e também o permitiu contar com a história. (ARRIGUCCI, 2003, p. 30). O escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017), em *O último leitor*, esclarece que a “literatura faz isso: dá ao leitor um nome e uma história, retira-o da prática múltipla e anônima, torna-o visível num contexto preciso, faz com que passe a ser parte integrante de uma narração específica”. (PIGLIA, 2006, p. 25).

Indo além (ou antes) do texto literário, muitos escritores se empenharam em discorrer sobre suas buscas constantes por trazer à pauta visões explicativas e reflexivas

sobre o universo da historicidade das artes. As publicações de registros como ensaios, entrevistas, cartas, elaboradas por poetas, se constituem “instrumentos de trabalho indispensáveis para o estudo” da “obra” e da “visão literária”, são estruturados a partir da vontade por construir uma real comunicação com o leitor sobre o fazer e o pensamento sobre esse fazer. (ALAZRAKI, 1999, p.7). Julio Cortázar deixou muitos ensaios, cartas, entrevistas escritas e gravadas, e Arnaldo Antunes também mantém registros escritos e em vídeos sobre a operação realizada em torno do poematizar. O que contam estes registros? A pergunta que ambos lançam com suas escritas e escritos e falas, é: o que constitui a literatura? A pergunta “o que é um leitor?”, escreve Ricardo Piglia, é,

sem sombra de dúvida, a pergunta da literatura. Essa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta – para benefício de todos nós, leitores imperfeitos porém reais – é um texto: inquietante, singular e sempre diverso. (PIGLIA, 2006, p. 25).

2.5

Um texto se torna inquietante, singular e sempre diverso, “no momento em que se projeta na interioridade do leitor e se articula com seus sentimentos, ideias, desejos, obsessões”. Federico Medina Cano, no prólogo para a Tese-livro *Un tal Cortázar*, escrito por Gustavo Adolfo Arango Toro, diz que é com a leitura que se “reconstrói o universo imaginário da obra”. (CANO, 1987?, p. 5-6) (Tradução livre). Porém, esse universo imaginário, reconstruído pela leitura, é o resultado de operações da escrita que parte de um saber: pensado como um todo aberto, o texto literário tem procedimentos construtivos que são alinhados de acordo com a “natureza do relacionamento entre o mundo ficcional do autor e seu mundo real”. (SCHOLLES; KELLOGG, 1977, p. 58).

O escritor, leitor da tradição literária e de seu “antecedente literário mais imediato”, articula conhecimentos históricos aos conhecimentos específicos que fazem parte de sua trajetória, preparando um conjunto imaginativo que tenha sentido – significado para a narrativa: o significado, “numa obra de arte narrativa, é uma função do relacionamento entre dois mundos” – o ficcional e o real; a compreensão da narrativa

depende, então, do “relacionamento” ou de “um conjunto de relacionamentos satisfatórios entre esses dois mundos”. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, 57; 64).

Federico M. Cano diz que o escritor é um leitor atento: eterno estudioso das ações humanas e do processo histórico-literário, demonstra uma atitude positiva diante do texto, ou seja, manifesta ativamente sua visão diante do que está consolidado, modificando, rearranjando ou, ainda, reforçando a ordem vigente; portanto, ao estabelecer um diálogo criativo com o texto, o leitor, que o escritor também é, se sente livre para buscar soluções, convencionais ou não, para todas as suas indagações. O professor argentino, doutor em Filosofia, Claudio Martyniuk, fala sobre essa característica do fazer literário no livro *Imagen de Julio Cortázar*, que menciono abaixo:

Um escritor encarna a história da escritura porque a escritura é o futuro que atravessa a pele do escritor, escreve para a escritura e deforma e transforma a linguagem, cava a sensibilidade e fere a cabeça. A escritura segue, sempre encontra um novo começo, estrangeiro e hostil, sempre busca a conquista. (MARTYNIUK, 2004, p. 32) (Tradução livre).

Jacques Derrida, em *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*, diz que em sua “experiência de escrita como tal, senão numa atividade de pesquisa, um escritor não pode deixar de estar envolvido, interessado, inquieto com relação ao passado, seja o da literatura, da história ou da filosofia e da cultura em geral.”. (DERRIDA, 2014, p. 83-84). Nesse sentido, ainda nas palavras de Jacques Derrida, o escritor não pode deixar de levar isso em consideração de alguma forma,

nem tampouco deixar de se sentir herdeiro responsável, inscrito numa genealogia, quaisquer que sejam as rupturas ou as denegações a esse respeito. E quanto mais severa for a ruptura, mais vital é a responsabilidade genealógica. Não se pode deixar de levar em consideração, quer se queira ou não, o passado. Mais uma vez, essa historicidade ou essa responsabilidade histórica não está necessariamente ligada à consciência, ao conhecimento ou mesmo à temática histórica. O que acabei de sugerir é válido tanto para Joyce, essa imensa alegoria da memória histórica, quanto para Faulkner, que não escreve convocando em cada frase, e em várias línguas a um só tempo, toda a cultura ocidental. (DERRIDA, 2014, p. 84).

Desse modo, apesar do ato de redigir um texto ser uma atividade que “executa-se à sombra, na intimidade, lugar em que opera como um turbulento laboratório, confluência de saberes e intuições, memória e ideologia”, como escreve o crítico literário Noé Jitrik (1928-2022) (JITRIK, 2010, p. 16), as “multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade”, sentenciam Gilles Deleuze e Félix Guattari: portanto, a escrita resulta da operação que tem como ponto inicial a observação de uma vivência, ou seja, da contemplação das próprias multiplicidades. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 10).

Clarice Lispector confessa que diante do mundo: “um emaranhado de fios telegráficos em eriçamento” – há uma “luminosidade” “obscura”: é ela exercendo sua profissão – seguindo a “voz do mundo”; (LISPECTOR, 2020, p. 20); porém, solicita Clarice Lispector,

Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve. A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. [...]. (LISPECTOR, 2020, p. 20).

A “convulsão da linguagem” – densa selva de palavras envolvendo o sentimento do viver – que Clarice Lispector menciona ao falar na/sobre sua escrita, tem relação com a descrição elaborada por Jacques Derrida em *Papel-máquina* (2004) de que escrever é jogar e fazer todas as suas apostas em direção a um espaço histórico, a uma condição relativamente contextualizada. Nesse sentido, uma “entidade elástica”, com a sabedoria de “inventar um pensamento”, de sentir todo encantamento do “alvorço da novidade” coopera para a ocorrência da fusão imaginação e mundo em uma só realidade: (LISPECTOR, 2020, p. 22-23): essa significação entre imaginação e realidade é enaltecida com a frase enunciada por Julio Cortázar em *Imagen de John Keats*, que cito: “todo o imaginário é real e todo real é imaginário”. (CORTÁZAR, 2004, p. 223) (Tradução livre).

A regência do histórico que possibilita entender o percurso da cuidadosa atenção para com as palavras no campo da literatura, participa com a mesma intensidade do interesse que a filosofia dispensa à linguagem. O objetivo, escreve o filósofo Ian Hacking (1936), é assegurar uma linguagem técnica satisfatória que evite ambiguidades,

equivocos, contradições e paradoxos, uma vez que “os paradoxos surgem de confusões entre diferentes conceitos”; o “sintoma é a confusão entre diferentes sentidos das palavras”. (HACKING, 2006, p. 15).

Em particular, diz Ian Hacking, “se você pensa que algum filósofo anterior entendeu as coisas de modo errado, você pode dizer com Francis Bacon, em *The Advancement of Learning* [*Do progresso do saber*]” (HACKING, 2006, p. 15), que:

Embora acreditemos que governamos nossas palavras... com certeza são as palavras, qual um arco tártaro, que se voltam contra o entendimento do mais sábio, e poderosamente embaraçam e pervertem o julgamento. De forma que é quase necessário, em todas as controvérsias e debates, imitar a sabedoria dos matemáticos, estabelecendo desde o início as definições de nossas palavras e termos, para que outros possam saber como os aceitamos e entendemos, e decidir se concordam ou não conosco. Pois há de acontecer, na falta disso, que certamente terminaremos onde devíamos ter começado, ou seja – em problemas e discordâncias a respeito de palavras. (BACON, apud HACKING, 2006, p. 15).

A organização do pensamento que procura alcançar a melhor estrutura em favor da pulsação do texto, está presente na ordem da escrita planejada pelo literato, enquanto que para o filósofo, o pensar sobre a ordem das palavras se refere à preparação para a defesa de uma tese. Por este motivo, afirma Maria Zambrano, o filósofo “quer possuir a palavra, se transformar em dono dela”: é através da linguagem que a filosofia “mostra o que aconteceu de verdadeiramente decisivo para o homem”. (ZAMBRANO, 2021, p.41; 94). Conclui-se, então, que “*um texto filosófico, sendo lido em vista da tese que afirma, funciona como um documento*”. (CICERO, 2012, p. 35) (Grifos do autor).

A justificativa por reivindicar o modo como a filosofia é governada pela linguagem – para a elaboração de proposições teóricas em vista da tese que afirma – consiste no fato de que quando Julio Cortázar resolve romper com o plano da linguagem literária tradicional, abandonando a “autêntica correlação objetiva”, o faz para defender (propor a tese de) algumas proposições que destaco abaixo: (CORTÁZAR, 2014g, p. 88):

a) um novo formato de escrita, que “abre janelas para a realidade”, que mantém um “permanente ato de abertura de buracos na parede do homem, buracos que nos separam de nós mesmos e dos demais”, “destruindo todos os clichês” que poderiam ser

enganosos, como por exemplo “um sistema de adjetivação” desnecessário. (CORTÁZAR, 2014g, p. 89).

Esta abertura a uma realidade diferente, alerta a poeta Graciela Maturo de Sola,

(tanto interna como externa) comporta, evidentemente, uma rejeição de categorias, palavras e sistema prontos. Cortázar denuncia a *violação do homem pela palavra*, reclama um retorno à inocência, ao momento em que a palavra volta a nascer cobrando sua plenitude (do ser ao verbo, e não do verbo ao ser). “*Rebelião, conformismo, angústia, alimentos terrestres, todas as dicotomias: o Yin e o Yang, a contemplação ou a Tätigkeit, flocos de aveia ou perdizes faisandées, Lascaux ou Mathieu, que rede de palavras, que dialética de bolso com tormentas de pijama e cataclismos de living room*” (p. 438)⁵². [...]. (SOLA, 1968, p. 119) (Grifos da autora) (Tradução livre).

Todo leitor atento, continua Graciela, sabe que Julio Cortázar possui uma “veia reflexiva e opinante, indiscernível de sua criação literária”; é um homem “comprometido com os problemas de sua época; um escritor preocupado com as possibilidades da linguagem e da literatura; um estudioso e um amante de todas as formas de arte”. (SOLA, 1968, p. 135) (Tradução livre). No entanto, diz Graciela,

e apesar dessa aptidão “constitucional”, por assim dizer, de Cortázar para captar, valorar e organizar a matéria estética, aparece em sua obra uma forte tensão destruidora das formas, um ímpeto dinâmico que termina por tornar insuficientes as formas mesmas, uma aceitação tácita de que a poesia acaba sempre mais além do signo que expressa. (SOLA, 1968, p. 136-137) (Tradução livre).

b) um roteiro de leitura (ver figura 24) para o livro *O jogo da amarelinha* que solicita ao leitor um compromisso diferente, com orientações que afasta a passividade habitual, antevendo um outro lado para o hábito:

[...] As opções da forma já eram uma maneira de contrariar essa aceitação passiva de ir da página um à página quinhentos. Aqui começávamos na número quinhentos, baixávamos à trezentos, subíamos até a quatrocentos. Então há uma série de fatores que determinaram que *O jogo da amarelinha* fosse visto não como um romance, mas como uma espécie de laboratório mental, onde o leitor jovem ia se deparando pouco a pouco com diferentes problemas que, subitamente, ele se dava conta de que eram os seus, mas nunca os formulara. Então, eu teria me enganado tentando dar soluções. Eu mesmo era incapaz de dar soluções. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 150).

⁵² Trecho retirado do episódio 73 do livro *O jogo da amarelinha*. (CORTÁZAR, 2019f, p. 357).

Figura 24: “Tabuleiro de direção” – *O jogo da amarelinha*

73 — 1 — 2 — 116 — 3 — 84 — 4 — 71 — 5 — 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 — 37 — 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

Fonte: (CORTÁZAR, 2014h, p. 5)

A expectativa talvez se conjugue com o fato de impedir uma certa organização para a leitura que se pauta por programar o tempo, adequando-o às outras obrigações cotidianas. Se o leitor tem como referência um tempo destinado para ler e/ou concluir um livro/um capítulo (com vistas a uma outra atividade que pretende desempenhar), a proposta de leitura em saltos – com a indicação de uma sequência predeterminada –, modifica o planejamento e desestrutura o leitor, que acaba por perder a noção da quantidade de número de páginas que já foram lidas, e, conseqüentemente, do tempo que será preciso para terminar de ler o livro. Portanto, altera-se a noção do tempo, rompe-se com o hábito ‘natural/linear’ de leitura; e, com a demanda por procurar o capítulo subsequente, instala-se a obrigatoriedade de folhear o livro o tempo todo em busca do próximo capítulo. Nesse sentido, o jogo se estabelece diante dessa busca.

c) reclamar para si, como autor, o direito de ser várias pessoas e vários autores para o romance que escreve: Morelli-Cortázar-Oliveira:

- Morelli é um crítico explícito de sua própria obra e da literatura – sua negação conduz ao debate estético; é um autor clandestino, conhecido pelos participantes do Clube da Serpente (Paris, em *Rayuela – O jogo da Amarelinha*), que se reúnem para ler e discutir sobre seu romance e suas ideias, sem saber que, como outros personagens, constituem

os habitantes da cidade literária criada por Morelli-Cortázar; Morelli converge poesia e crítica, diz o crítico, poeta Julio Ortega (Peru, 1942), seu signo é a mediação.

Autor mítico ou mito do autor, Morelli é assim um espaço branco: o centro gerador de outro romance que vive detrás deste. Porque ao escrever *Rayuela*, Julio Cortázar não somente atuou criticamente no vórtice de sua ruptura, questionando a tradição Naturalista de um gênero; também questionou sua própria abertura, sua própria tradição de mudança, instaurando ao centro desta dublagem de sua escritura, o espaço subtraído ou despojado, que Morelli e as Morellianas deduzem. Poderia dizer que, dentro da exploração anti-racionalista e não-dualista do surrealismo, Cortázar buscou instaurar o espaço em branco de Mallarmé. Porém, esta fórmula seria apenas parcial, porque o espaço branco de Morelli, sendo um gerador analógico, atua frente a uma realidade profusa da cultura e da situação contemporânea, não diferindo nenhuma negação em sua necessidade de reavaliar as normas em um mundo que desvaloriza toda norma. [...]. (ORTEGA, 1988, p. 8-9) (Tradução livre).

- Horacio Oliveira escreve seu texto através da voz do pensamento; sua fala interior expõe e conduz a linha de raciocínio que tem como contorno para sua vida, a fusão e/ou afastamento das bordas que entram em contato com os outros. O personagem é jogador, é também leitor; o leitor recorre ao leitor-narrador que observa o mundo e comunica suas inquietações; o leitor caminha pelo “labirinto de açúcar sentimental” de Horacio Oliveira, “o qual avança, sem ir a nenhuma parte. A nuance de moralidade segue interpelando o leitor, inquieto com proveitosa frustração. O desejo e a insatisfação, o desespero e a rebeldia contra o absurdo.”: (MARTYNIUK, 2004, p. 124) (Tradução livre):

A voz de Cortázar parece fundir-se na de seu herói Horacio Oliveira. Embora Horacio se perceba como autor de suas ideias, o leitor o recebe como se fosse o objeto do discurso do autor. Recepção talvez impulsionada pelo próprio mito construído pelo escritor. (MARTYNIUK, 2004, p. 124) (Tradução livre).

d) ao propor um tabuleiro de direção (ver figura 24) como modo/movimento de/para ler, Julio Cortázar defende e apresenta a panorâmica performativa da colagem para *Rayuela* em dois sentidos:

- o primeiro aspecto é de ‘colagem e montagem’ que pode ser visto no exercício de referências que comparecem no texto de *Rayuela*, como nomes de artistas plásticos, escritores, movimentos artísticos-literários-filosóficos, músicos e estilos musicais, seriados de rádios, televisão, cinema, fotografia, que intrigam e demandam uma

constante busca para saber de quem ou do que se trata: fontes de interesse do autor, figuras mentais que aparecem naturalmente na composição do texto, e talvez, queiram demonstrar a quantidade de informações disponíveis pelas ruas das cidades, e em rádios-revistas-propagandas-televisores, ou seja, por todos os ambientes culturais que cruzaram e entrecruzaram os sentidos. Julio Cortázar participou ativamente de todas as problemáticas-questionamentos de seus contemporâneos, e organizou para o livro uma extensa lista de citações que não dispensa o uso de dicionário que contenha índice onomástico com descrições pertinentes: um verdadeiro almanaque;

- Saúl Yurkievich, em *Julio Cortázar: mundos y modos*, defende que Cortázar ao escrever o romance-colagem se inspirou na releitura do próprio contexto urbano: no estímulo incessante dos sentidos, nas proliferações de ações simultâneas, no ritmo acelerado e, também na leitura e aproximação das possibilidades técnicas disponibilizadas pela tecnologia, como a fotografia e o cinema. “O dispositivo colagem rege a composição de *Rayuela* em todos os seus níveis,

não só na estruturação externa do relato, como também na concatenação lógico-factual, na caracterização dos personagens, na ambientação, na disposição rítmica, no manejo tonal, na armadura discursiva. A colagem modela a história e o discurso; condiciona a forma perceptiva e prescritiva para o romance. A colagem determina a apreensão, a concepção e a representação do mundo; é a matriz mental e motora do verbal. [...]. (YURKIEVICH, 1994, p. 117-118) (Tradução livre).

e) Julio Cortázar diz que *O jogo da amarelinha* é um livro que “se apresenta como uma tentativa de começar do zero em matéria de idioma”; é uma “busca desesperada de eliminar os lugares-comuns, tudo o que ainda restava da má herança finissecular,

há uma série de contínuas referências à podridão dos adjetivos. É uma tentativa de faxina geral do idioma antes de poder voltar a usá-lo. E isso, claro, também vem do ponto de vista metafísico de Oliveira, que sustenta que se a questão é derrubar uma civilização que está nos levando à bomba atômica (nesse momento se usava esta linguagem, era o momento da psicose da guerra nuclear) como único caminho possível, se toda a civilização judaico-cristã se desenvolveu para nos liquidar com a bomba atômica, então não serve, temos que criar outra coisa. É preciso tentar descobrir em que momento o caminho do homem se bifurcou para o lado errado, quando na verdade havia opções melhores. [...]. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 154).

f) não ser portador de uma mensagem, pois não “há mensagem, há mensageiros, e a mensagem é isso, assim como o amor é aquele que ama”, anotou Morelli; e, continuando sua defesa sobre a narrativa, Morelli diz apoiar a palavra que atua “como coagulante de vivências”. (CORTÁZAR, 2019f, p. 370). A escritora e tradutora Carolina Orloff explica, em *La construcción de lo político em Julio Cortázar* (Livro-Tese), que essa condição de busca por uma narrativa que funcione como coagulante de vivências, acaba por aglutinar “diferentes fatores que podem chegar a desencadear processos de reflexão no leitor”, provocando uma reavaliação sobre a sociedade e sua atuação “dentro dela”, ou seja, pode incentivar o leitor a rever sua posição ideológica e política, principalmente pela observação da atitude do personagem: ou melhor, que faça o leitor sentir que a eterna contemplação de Horacio Oliveira, seu distanciamento – não se envolvendo com problemas –, e sua completa falta de ação não são atitudes que contribuem para alterar uma situação. (ORLOFF, 2014, p. 203) (Tradução livre).

A dimensão política implícita de *Rayuela* reside na capacidade do livro de fazer com que o leitor reflita não somente sobre a revolução das convenções estéticas e tradicionais das narrativas, mas também sobre as implicações de uma consciência política reavaliada. Não é por acaso que, ao ser publicada, a maioria dos intelectuais de esquerda argentina, receberam e entenderam a *Rayuela* como um modelo de questionamento ideológico. [...]. (ORLOFF, 2014, p. 205) (Tradução livre).

Julio Cortázar concorda com a dimensão política de *Rayuela*, como pode ser constatado em suas anotações, uma década depois após a publicação deste texto seminal, diz o escritor:

enquanto eu me distancio pouco a pouco de *O jogo da amarelinha*, uma infinidade de rapazes aparentemente chamados a estar longe dele se aproximam do risco de seus quadrados de giz e jogam a pedra em direção ao Céu. E esse céu, e isto é o que nos une, eles e eu chamamos de revolução. (CORTÁZAR, 2014i, p. 174).

Saúl Yurkievich listou dez razões⁵³ para ler os livros de Julio Cortázar, porém, a décima razão é muito importante – a razão humana: “Cortázar escreve sua literatura para mostrar tudo que o homem é, pode ser e deve ser. Concebe o literário como a

⁵³ As dez razões para ler os livros de Julio Cortázar apresentadas por Saúl Yurkievich são: 1. Razão literária; 2. Razão estética; 3. Razão fabulosa; 4. Razão existencial; 5. Razão erótica; 6. Razão lúdica; 7. Razão humorística; 8. Razão cultural; 9. Razão cognoscitiva; 10. Razão humana. (YURKIEVICH, 2004, p. 30-31) (Tradução livre).

potência do humano, colocado em uso pelas faculdades e disponibilidades adormecidas de todos os seres humanos possíveis e impossíveis.”. (YURKIEVICH, 2004, p. 31) (Tradução livre).

Essas proposições, e muitas outras que não foram rastreadas, compartilham da ideia de que a literatura não tem como obrigação levar a realidade para o texto, mas, sim, tem como princípio fazer do texto literário uma realidade. Julian Fuks, em *A História abstrata do Romance* (Tese), observa que, “cada romance é uma teoria do romance ainda que assim não se conceba, uma teoria expressa na forma que o romancista engendra.”. (FUKS, 2012, p. 12).

Julio Cortázar organizou um propósito para sua escrita: admite que escreveu *O jogo da amarelinha* “sem pensar no leitor”, mas pensando exclusivamente em si mesmo – em seu fascínio por escrever – e esse romance, como o *62 Modelo para armar*, foram denominados pelo escritor de romances permutantes. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 152; 204).

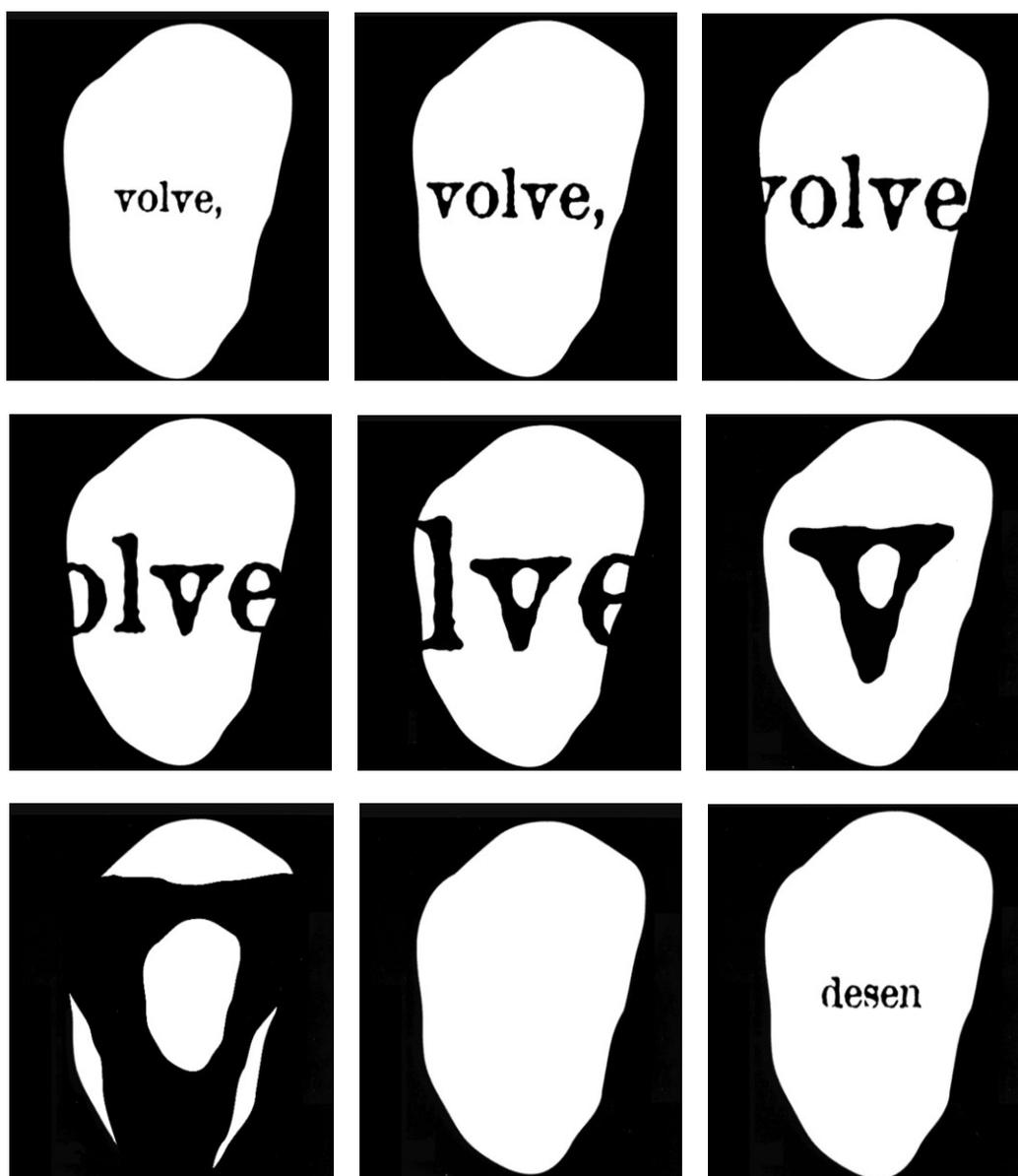
[...] Sempre fui fascinado pela ideia de deixar a linguagem solta, a possibilidade de armar, de articular um poema, uma prosa que tenha um repertório não de infinitas leituras, mas de diferentes leituras mediante um simples movimento, a troca de blocos semânticos. Isto sempre me fascinou, porque é como devolver à linguagem uma espécie de vida pessoal.

Você escreve o poema permutante, e depois as coisas começam a funcionar conforme seus olhos escolhem a leitura, eliminando essa coisa de certo modo mecânica e consecutiva da linguagem racional, particularmente a prosa. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 204).

Esse modo de Julio Cortázar de entender o funcionamento da linguagem, de conceber o poema e a prosa como uma permuta entre blocos semânticos, desordenando o ritual uniforme de leitura, se ajusta ao modo Arnaldo Antunes de ser poeta. Aqui o fator permutante entrelaça romance-poema/Julio-Arnaldo no único desejo que é devolver à linguagem uma espécie de vida pessoal. Ambos, Arnaldo Antunes e Julio Cortázar, se deixaram contaminar por enunciados da história das artes e das artes visuais, e, a partir do conhecimento das experiências históricas-artísticas-literárias, das figuras históricas da experiência, tal como exploradas por Walter Benjamin (1987a), construíram um repertório para suas próprias experiências. Logo, o sentido do percurso está em reconhecer-se nos rastros. A segunda estrofe do poema 23, do livro *Árbol de*

Diana (1962), da escritora argentina Alejandra Pizarnick (1936-1972), admirada por Julio Cortázar, discorre sobre o valor da pausa – de um “silêncio quase eco” (ANTUNES, 2012, p.11) – para o processamento das informações: “A rebelião consiste em olhar uma rosa até pulverizar os olhos”. (PIZARNICK, 2017, n/p).

Figura 25: “volve”



Poema de Arnaldo Antunes

Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 98-115)

Figura 26: “Dentro Brasil” – Exposição de poemas visuais, caligrafias e painéis gráfico-poéticos com cartazes em tipografia – Long Beach Museum of Art, CA/EUA, 1995



Fonte: Disponível em: <https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/41_g.jpeg>

O poema “volve”, ver figura 25, escrito por Arnaldo Antunes, tem uma estrutura fragmentada: é composto por nove imagens, distribuídas uma a uma em páginas separadas. São, portanto, nove quadros negros bem delimitados que comportam uma assimetria, uma rasura; diante da sequência retilínea, armada para essa explanação, ficamos nós, observadores-leitores, com o olhares fixos – paralisados, analisando a passagem de “volve”: um jogo inusitado, no qual o leitor assiste o movimento da palavra, que caminha em direção à janela até encostar seu ‘corpo’ na fenda (a sensação é de que a palavra quer ver/ler o que está do outro lado), desaparece, e após um silêncio-branco, a imagem retoma: “desen”. Se pensarmos que possa ocorrer um movimento cíclico, ininterrupto e com uma certa velocidade, talvez a palavra “desenvolve” chegue a se formar na retina, mas, se olharmos fragmento por fragmento, como está no livro e na exposição (ver figura 26), não é possível formar a palavra.

Segue que o poema articula palavra – espaçamento/vazio – palavra, conduzindo uma viagem entre o olhante, o poema, e o olhado, o leitor, movimentando o pensamento

em ao menos duas direções. Primeiro, dialoga com o ato do retornar – com o sentido do poema reviver com a leitura, diante dos olhos do leitor; segundo, ao retornar, o poema é portador do desejo de (re)significar: a cada novo olhar, o passado se faz presente, e a significação será sempre remodelada em outro tempo e espaço – portanto, será tanto o mesmo como o outro, reatualizado a cada leitura.

Por outro lado, as fases, as nove imagens que compõe o poema “volve”, parecem solicitar, com sua varredura pelo quadro negro, uma espécie de força mimética pertencente à palavra, que pode ser notada no comportamento infantil durante as brincadeiras, pois as crianças não imitam apenas as pessoas, brincam, também, de ser “moinho de vento e trem”. Nesse sentido, a questão das considerações sobre a tradição não pretende apenas iluminar como a tensão entre passado e presente possibilita configurar algo inovador – como uma leitura ou uma escrita diferenciada –, mas ambiciona, também, mostrar outra versão para a noção de cânone. O que aproxima a experiência (“do conceito”) da “semelhança”, diz Walter Benjamin, é a linguagem – a materialidade requisitada pela palavra. (BENJAMIN, 1987b, p. 108; 110). Dessa forma, olhar/ler o poema com atenção e liberdade se assemelha a mimetizar o momento de violentação criativa (palavras de Clarice Lispector), da fixação do olhar diante do motivo até pulverizar o olho (Pizarnick, 2017): esse empreendimento, que pode significar uma forma de rebelião, é descrito por Julio Cortázar da seguinte maneira: no encontro entre escritor e linguagem é permitido deixar as coisas funcionarem conforme seus olhos escolhem a leitura – deixar a linguagem falar.

RAYUELA

0

JoGO

dA

AmareLINHA

Julio CORtáZAR

2

ou

+

CORPOS *no*

MESMO

EsPaço

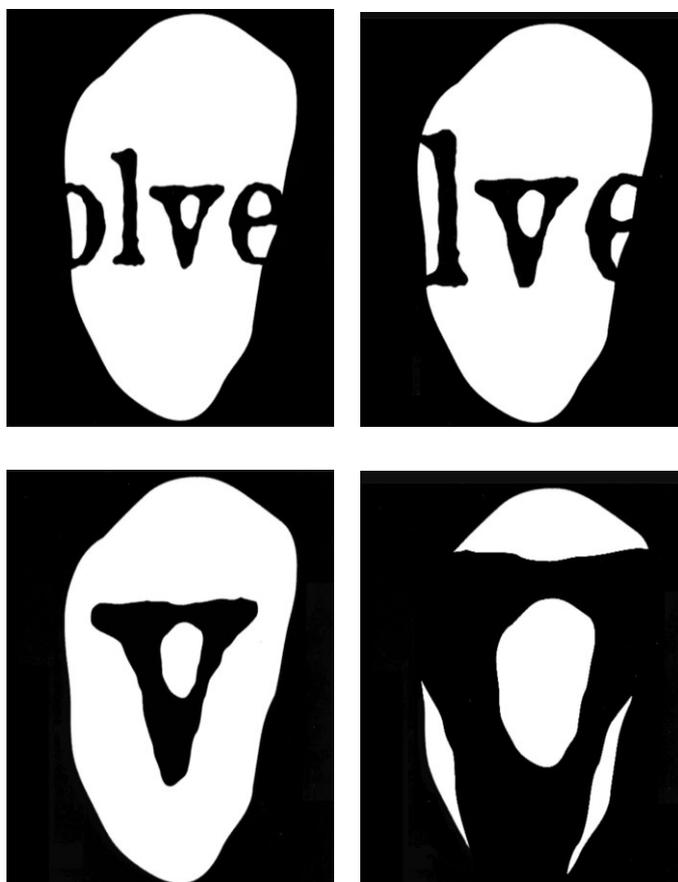
Arnaldo AntuNES

3.

Acontecia-me às vezes que tudo ia por si mesmo, abrandava-se e cedia terreno, aceitando sem resistência que se pudesse passar assim de uma coisa a outra.

Julio Cortázar, *O outro céu*

Figura 27: “volve” – poema de Arnaldo Antunes (fragmentos)



Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 105-111)

Deixar que tudo prossiga por si mesmo, aceitando sem resistência passar assim de uma coisa a outra: olhar de perto, cada vez mais de perto, deixando as coisas funcionarem segundo o vai e vem do olhar atento e interessado/interessante em relação à leitura pode comunicar outra possibilidade de pensar o poema “volve” (ver figuras 25 e 26). Tem-se a impressão de que ‘volve’ pinça a tela para conseguir acessar com maior

nitidez a imagem do leitor – estica ao máximo a imagem com o objetivo de visualizar seus mínimos detalhes – como se a própria palavra-poema estivesse pressionando (escolhendo) qual parte da tela quer maximizar. E a cada comando do toque uma nova operação para a visibilidade até chegar ao ponto zero – ao branco total – o abismo da zero-dimensionalidade – “processo rumo ao vácuo dos *quanta*” (ver figura 27). Vilém Flusser, ao discorrer sobre o universo das imagens técnicas, considerou quatro gestos-passos básicos realizados pelo homem para a escalada da abstração, esse estreito contato com as “superfícies que se condensam sobre semelhante abismo”; diz o filósofo: o fato é que tanto o animal quanto o homem “encontram-se mergulhados no espaço-tempo, no mundo dos volumes que se aproximam e se afastam”; porém, somente o homem possui mãos com as quais pode segurar/manipular objetos/volumes: ao manipular objetos, o homem “abstrai o tempo” e desse modo modifica o mundo em “circunstância”. (FLUSSER, 2008, p. 12).

Esses quatro gestos básicos – quatro circunstâncias – realizados pelo homem o conduziram em direção à abstração: 1) manipulação; 2) visão; 3) conceituação; 4) cálculo e a computação; um a um são descritos abaixo:

1) A abstração tem início com a projeção mental que surge em torno do homem – o primeiro passo para a construção do objeto. Segue que o projeto é um problema proposto a ser resolvido: objeto e problema são sinônimos, informa Vilém Flusser; assim sendo, a “circunstância abstrata, objetiva, problemática” ao ser informada precisa ser posta em prática – ser manipulada. A manipulação é, portanto, o primeiro gesto: “graças a ele o homem abstrai o tempo do mundo concreto e transforma a si próprio em ente abstraidor, isto é, em homem propriamente dito.”; (FLUSSER, 2008, p. 12);

2) A manipulação, por sua vez, não opera isolada, ‘ela’ obedece ao controle dos olhos; “a coordenação das mãos com os olhos, da *práxis* com a teoria, é um dos temas da existência humana”: a visão é o segundo gesto abstraidor – “(abstrai-se a profundidade da circunstância)” – graças à visão o homem pode planejar a ação; (FLUSSER, 2008, p. 13);

3) As mãos, por sua vez, são orientadas pelo projeto e manipulam os recursos necessários para o desenvolvimento do planejado; os olhos acompanham a atividade das

mãos; a cena construída em torno do que se precisa fazer produz um texto: da “circunstância imaginada” → à “circunstância palpável” → desta, para o comportamento conceitual/para “conceber o imaginado”. Dessa forma, a “conceituação é o terceiro gesto abstraidor”: graças a esse gesto o homem “transforma a si próprio em homem histórico, em ator que concebe o imaginado”; (FLUSSER, 2008, p. 13-14);

4) O texto (“série de conceitos, ábacos, colares”) é uma “circunstância palpável”, composto por cenas “contáveis”: “tal universo contável é ordenado conforme os fios do texto”. (FLUSSER, 2008, p. 14). Sobre o universo do contável, Vilém Flusser diz: mais de três mil anos se passaram até que tivéssemos descoberto este fato,

até que tivéssemos aprendido que a ordem da “descoberta” no universo pelas ciências da natureza é projeção da linearidade lógico-matemática dos seus textos, e que o pensamento científico concebe conforme a estrutura dos seus textos assim como o pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura das suas imagens. Essa conscientização, recente, faz com que se perca a confiança nos fios condutores. As pedrinhas dos colares se põem a rolar, soltas dos fios tornados podres, e a formar amontoados caóticos de partículas, de *quanta*, de bits, de pontos zero-dimensionais. Tais pedrinhas soltas não são manipuláveis (não são acessíveis às mãos) nem imagináveis (não são acessíveis aos olhos) e nem concebíveis (não são acessíveis aos dedos). Mas são calculáveis (de *calculus* = pedrinha), portanto tateáveis pelas pontas dos dedos munidas de teclas. E, uma vez calculadas, podem ser reagrupadas em mosaicos, podem ser “computadas”, formando então linhas secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas), volumes secundários (hologramas). Destarte o processo se transforma em jogo de mosaico. Em consequência, o cálculo e a computação são o quarto gesto abstraidor (abstrai o comprimento da linha) graças ao qual o homem transforma a si próprio em jogador que calcula e computa o concebido. (FLUSSER, 2008, p. 14-15).

A breve explicação de Vilém Flusser sobre a história da cultura se encaixa no modo como é percebido o comportamento do poema “volve” [‘volve’ dança no espaço] joga o tempo todo, comporta-se como se estivesse olhando para uma tecno-imagem – como se nós, os leitores, fôssemos uma tecno-imagem e o poema estivesse nos acessando – pinçando parcelas de nossa imagem para olhá-las bem de perto. A dança realizada por ‘volve’ segue num ritmo ininterrupto que parece estar diante de nós, quando na realidade está passeando pelas páginas do livro e/ou pelas placas em exposição, manipulando inquietantemente todas as escalas da abstração, mobilizando o seguinte ritmo: tridimensionalidade-bidimensionalidade-unidimensionalidade-

zerodimensionalidade → mão-olho-dedos-pontas dos dedos/olhar-jogo-jogador → poema e observadores do poema em ação. Esses quatro passos sugeridos por Vilém Flusser “não formam série ininterrupta: foram sempre interrompidos por passos de volta para o concreto. O propósito de toda abstração é o de tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor”: manipular, olhar, imaginar, calcular não dimensionam estados progressivos, mas funcionam como processos regressivos – recua-se para saltar melhor: a história da cultura não é “série de progressos, mas dança em torno do concreto”. (FLUSSER, 2008, p. 16).

Essa leitura da realidade que revela a escalada da abstração tal qual uma dança em torno do concreto também considera coerente conhecer/aceitar o discurso científico-técnico sobre a vivência concreta de fotos, programas televisivos, hologramas, filmes, vídeos: a vivência concreta é o que “caracteriza as tecno-imagens” – trata-se de “imagens imaginadas. Não são como imagens tradicionais, ou como chaves, ou como mesas”. (FLUSSER, 2008, p. 50).

Nesse sentido, os físicos e os químicos, ao falarem sobre a imagem técnica, não dizem nada “que tenha referência às experiências, aos valores e aos conhecimentos que nos proporcionam as imagens técnicas no televisor ou na sala de cinema”. Portanto, “não usam o termo no mesmo sentido através do qual o receptor de imagem técnica” o utiliza. O conceito dado por esses profissionais, por exemplo, de mesa e/ou da apresentação de uma ópera num televisor difere completamente do uso corrente. (FLUSSER, 2008, p. 49-50). Sendo assim, Vilém Flusser sugere um modo diferente do usual de se pensar o termo “imaginar” – o modo pensado pela perspectiva do físico e do químico:

[...] No significado corrente, “imagino” que a mesa é sólida quando “realmente” é vazia, e “imagino” que ontem vi *Così fan tutte* quando “realmente” vi traços de elétrons. Pois sugiro que tal significado corrente não considera que se trata de duas imaginações inteiramente diferentes e incomparáveis. No caso da mesa estou como que dando as costas a todas as explicações abstratas, para me ater ao concreto. No caso de *Così fan tutte* estou como que fazendo esforço para concretizar o abstrato. A experiência morzatiana é concreta, não por recusar a abstração, mas por “imaginar” que a abstração é concreta. A morzatiana é abstração concretizada. Sugiro pois que o termo “imaginar” significa a capacidade de concretizar o abstrato, e tal capacidade é novaque; que foi apenas com a invenção de aparelhos produtores de tecno-imagens que adquirimos tal capacidade; que as

gerações anteriores não podiam sequer imaginar o que o termo “imaginar” significa; que estamos vivendo em mundo imaginário, no mundo das fotografias, dos filmes, do vídeo, de hologramas, mundo radicalmente inimaginável para as gerações precedentes; que esta nossa imaginação ao quadrado (“imaginação²”), essa nossa capacidade de olhar o universo a fim de torná-lo concreto, é emergência de nível de consciência novo. (FLUSSER, 2008, p. 50-51).

As explicações técnicas e científicas dos físicos e/ou dos químicos são indispensáveis “para que possamos imaginar imagens” – e os “aparelhos são indispensáveis para imaginarmos. Mas, não obstante, não são “interessantes”. A visão próxima, “profunda”, revela banalidade. É a visão superficial que é aventureira”: eis o elogio da superficialidade elaborado por Vilém Flusser – a visão aventureira-distante. (FLUSSER, 2008, p. 51).

A leitura que toma o próprio olho humano como dispositivo de observação próxima pode ser contemplada/vivenciada no modo performático desempenhado pelo poema “volve” (ver figuras 25, 26 e 27). (FLUSSER, 2008, p. 48-49). ‘Volve’ realiza uma dança cíclica que acompanha gradualmente todas as etapas da visualidade, desde a relação profunda, que revela a banalidade do branco total – o zerodimensional – até chegar à superficialidade da imagem – a visão distanciada, aventureira. Ao cumprir o ciclo de sua trajetória – do seu brincar –, ‘volve’ imagina que concretizou a abstração – que a palavra desen-volve se revelou. São nove corpos – nove momentos – que compartilham a sequencialidade da viagem rumo à escalada da abstração. A brincadeira formatada por ‘volve’, a proposta de saltar de um bloco a outro/de uma página para a outra, por nove vezes, sendo sempre o mesmo em aparência de outro (ver figura 26), traz à lembrança dois pontos importantes que se referem ao jogo da amarelinha:

a) 9 é a quantidade de casas necessárias para composição do jogo da amarelinha (ou seja, entre o céu e a terra são riscados 9 quadrados, numerados de 1 ao 9);

b) como o poema “volve” que se desenvolve a partir de blocos sucessivos, o jogo da amarelinha tem início com o lançamento de uma pedra na casa 1: o jogador salta com uma perna só por todas as outras casas – evitando tocar o pé na casa onde a pedra estiver –, passa pelo Céu e retorna saltando até a casa 2, agacha, pega a pedra e volta para a Terra; o jogo segue dessa maneira até a pedra ocupar a casa 9, que será capturada do céu: o primeiro jogador que conseguir realizar esse percurso completo, sem nenhum

deslize, é o vencedor: o próximo passo é recomeçar (a continuidade participa do processo de brincar). O ato de brincar, comenta António Damásio, é uma função que faz parte de um instrumento crucial da mente cultural que é pouco celebrada:

brincar, o desejo de dedicar-se a atividades aparentemente inúteis que incluem mover peças do mundo, reais ou em forma de brinquedo, mover o próprio corpo nesse mundo, como quando dançamos ou tocamos um instrumento, mover imagens na mente, reais ou inventadas. [...]. (DAMÁSIO, 2018, p. 215-216) (Grifos do autor).

Como em saltos de um bloco a outro, à maneira do poema “volve”: saltos que desen-volve(m) outros modos de imaginar e recepcionar a imagem – de elogiar/comunicar sobre a superficialidade –, durante o ato de brincar/ler o livro *O jogo da amarelinha*, o leitor se depara com os saltos descritivos, imagens reais ou inventadas, que dimensionam a ordem reflexiva orquestrada por Horacio Oliveira, os seus não-saltos/não-ações diante de situações limites, e sua busca desesperada por eliminar os lugares-comuns e/ou situações rotineiras. Ao refletir sobre o modo como o mundo “continuava sendo algo petrificado e estabelecido, um jogo de elementos girando nos seus gonzo, uma madeixa de ruas e árvores e nomes e meses”, deseja conquistar o absurdo [uma forma de preservar sua liberdade], e acaba por experimentar o fundo do poço. (CORTÁZAR, 2014h, p. 23).

Em torno da contemplação desse olhar sensível que depressa descobre “o vazio entre os ladrilhos”: “a luz que passa”⁵⁴, destaca-se o confronto de Horacio Oliveira com a clocharde Emmanuèle e a Maga, com a morte do bebê Rocamadour, e com Talita-Traveler. (CORTÁZAR, 2014h, p. 422).

3.1

A recordação do brincar e do retrato da infância surge de forma inesperada no episódio 36 do livro *O jogo da amarelinha*. Horacio Oliveira descreve uma das brincadeiras mais conhecidas e que existe em vários lugares do mundo e tem

⁵⁴ Esse trecho aparece novamente no Céu (Considerações Finais): o parágrafo completo faz parte das recomendações de Morelli/Julio Cortázar para a construção de um muro de palavras.

denominações e formatos diferentes: o jogo da amarelinha é mencionado para ilustrar uma situação que concluirá um ciclo de sua vida – será expulso de Paris.

Amanhecia: após passar a noite debaixo de uma ponte na companhia de andarilhos, Horacio Oliveira resolve acompanhar a clocharde Emmanuèle até o bar do Habeb. Compram dois litros de vinho, passam pela *Rue de l’Hirondelle*, e se abrigam numa galeria coberta; sentado num tapete feito com jornais, extraído das coisas da clocharde, “mordendo os lábios Oliveira foi escorregando até ficar bem instalado no canto junto à parede, grudado em Emmanuèle, que já estava bebendo da garrafa e arfava satisfeita entre um gole e outro. Deseducação dos sentidos”, pensou, “aceitar a imundice humana” – vencer o nojo: não, Oliveira não venceu o nojo, mas se resignou à humilhação – bebeu no gargalo untado pela saliva da andarilha – e, depois de beber duas garrafas de vinho, completamente alegre/bêbado, aceitou receber as carícias da clocharde. (CORTÁZAR, 2019f, p. 195; 199). Porém, seu primeiro dia de clochard não acaba bem: surpreendidos por guardas, recebem tapas e pontapés e são jogados em um camburão. Instalado no banco de um camburão Horacio Oliveira resgata a atmosfera que envolve os espaços da infância e as estâncias secretas da realidade, e pratica um ato de liberdade: pensa – pensa no jogo da amarelinha:

[...] Ingredientes: uma calçada, uma pedrinha, um sapato e um belo desenho feito a giz, de preferência colorido. No alto está o Céu, embaixo está a Terra, é muito difícil chegar ao Céu com a pedrinha, quase sempre se calcula mal e a pedrinha sai do desenho. Pouco a pouco, porém, vai-se adquirindo a habilidade necessária para transpor as diferentes casas (amarelinha caracol, amarelinha retangular, amarelinha de fantasia, pouco usada) e um dia se aprende a sair da Terra e ir levando a pedrinha até o Céu, até entrar no Céu [...], o problema é que justamente a essa altura, quando quase ninguém aprendeu a levar a pedrinha até o Céu, a infância se acaba de repente e caímos nos livros, na angústia sem razão de ser, na especulação de outro Céu ao qual também é preciso aprender a chegar. E porque saímos da infância [...] esquecemos que para chegar ao Céu são necessárias, como ingredientes, uma pedrinha e a ponta de um sapato. [...]. (CORTÁZAR, 2019f, p. 203).

O jogo da amarelinha é uma brincadeira que exige ingredientes simples, diz Julio Cortázar; porém, a dificuldade maior do jogo é alcançar o objetivo de chegar e entrar no Céu. E a infância acaba sem compreendermos que a beleza de jogar o jogo da amarelinha está na simplicidade das circunstâncias:

- 1) na busca/no desejo por entrar no Céu;
- 2) na reunião dos participantes – o grupo selecionado para jogar;
- 3) na preparação para o brincar – o giz, ingrediente fundamental para o esboço do jogo, doa seu corpo para a superfície, ou seja, se desfaz lentamente enquanto o desenho é riscado no chão: se desintegra como giz – como traçamento do traço – para se tornar traço, ser espaço.

O poeta Francisco Brines (1932-2021) em *Los espacios de la infancia* pergunta: por que durante a infância “o ser existiu, e não existiu o tempo/como se este fosse sempre acabar?”. Talvez porque o que se apresenta e importa para a criança é unicamente o espaço, arrisca o poeta: “Todo es siempre presente,/pues todo se sucede y nada acaba./No hay tiempo, sólo espacios.”; nesse sentido, lembrar dos espaços é sentir pulsar o “coração de criança.”; portanto, o que permanece como zumbido do mundo para o adulto-criança são os espaços decalcados no corpo. (BRINES, 2017, p. 176-177) (Tradução livre).

O livro *Rayuela*, escreve Carlos Fuentes, foi desenhado “como um jogo infantil, que é uma busca pelo céu lúdico, mas, muito além do jogo, embora sem abandoná-lo, é a busca de uma utopia: a Ilha final, o kibutz⁵⁵ do desejo”. (FUENTES, 2019i, p. LI) (Tradução livre). Utopia, explica Vilém Flusser, “significa “sem chão”, ausência de lugar onde o homem poderia parar”. (FLUSSER, 2008, p. 8). Em momentos que antecedem a prisão e deportação de Horacio Oliveira, Julio Cortázar escreve: a ideia do kibutz do desejo rondava seu pensamento enquanto caminhava sem rumo pelas ruas e pontes que margeiam o rio Sena. Sentindo o amargor de ter sido abandonado por Maga, procura abrigo debaixo de uma ponte, se refugiando entre os andarilhos da *Pointe du Vert-Galant* – os sujeitos nômades – imigrantes que viviam nas ruas. Ali encontra a clocharde Emmanuèle – andarilha que tantas vezes foi observada pelo casal: ambos teciam muitos comentários sobre o jeito como Emmanuèle vivia, sobre sua paixão por Célestin, criando suposições sobre sua vida pregressa. Parado, desocupado, se sentindo

⁵⁵ Kibutz: “fazenda israelense de produção e consumo comunitário”. (CORTÁZAR, 2019b, p. 989) (Tradução livre).

um maltrapilho⁵⁶, a expressão kibutz do desejo ganha força na imaginação de Horacio Oliveira: pensava em um lugar longínquo, numa paisagem pura; pensava no kibutz e no jogo da amarelinha e no desejo de ser como a Maga que conseguira entender seus significados. Ao lado do rio, entre os desocupados, percebeu que naquele espaço também poderia haver uma esperança de kibutz; Horacio Oliveira decide aproveitar

a refrigeração noturna para sentir lucidamente, com a precisão descarnada do sistema de estrelas sobre sua cabeça, que sua busca incerta era um fracasso e que vai ver era precisamente nisso que residia sua vitória. Primeiro por ser digno dele (de vez em quando Oliveira tinha um bom conceito de si mesmo como espécime humano), por ser a busca de um kibutz desesperadamente longínquo, cidadela só alcançável com armas fabulosas, não com a alma do Ocidente, com o espírito, essas potências desgastadas por sua própria mentira, como tão bem fora dito no Clube, esses pretextos do animal homem depois de enveredar por um caminho irreversível. Kibutz do desejo, não da alma, não do espírito. E embora desejo fosse também uma vaga definição de forças incompreensíveis, ele o sentia presente e ativo, presente em cada erro e também em cada salto à frente, isso era ser homem, já não um corpo e uma alma e sim essa totalidade inseparável, esse encontro incessante com as carências, com tudo o que haviam roubado do poeta, a nostalgia veemente de um território onde a vida pudesse balbuciar a partir de outras bússolas e outros nomes. [...]. (CORTÁZAR, 2019f, p. 194-195).

Esses espaços que o *O jogo da Amarelinha* anuncia com o desenrolar de uma experiência desagradável vivenciada por Horacio Oliveira, que constitui o encerramento de um ciclo – da primeira parte do primeiro livro –, foi denominado por Julio Cortázar de “Do lado de lá” [intervalo entre episódio 1 ao 36]. A expressão usada para denominar a primeira etapa da narrativa sugere o olhar fixo, distante, de alguns sul-americanos que “buscam sua utopia na Europa” – do desejo por pertencer e/ou se adequar àquele espaço. (FUENTES, 2019i, p. LI) (Tradução livre). Essa sensação de olhar fixo/contemplativo que a expressão “Do lado de lá” transmite se assemelha ao comportamento do personagem do conto *O outro céu*: um suposto sul-americano, com nome francês (não revelado), que contemplava tudo com a “expressão de sempre, bonita

⁵⁶ Palavras retiradas do poema *Poemas humanos* (1939) escrito por César Vallejo – poeta peruano; o trecho do poema foi citado por Julio Ortega, em “A atualidade de *O jogo da amarelinha*”, no seguinte contexto: “Embora a perda da aura poética tenha feito Benjamin acreditar que a mercadoria fosse a nova forma da subjetividade urbana, os imigrantes que serviram de modelos a Manet e Picasso demonstravam que o sujeito nômade habitava as margens. Vallejo enxergou isso à beira do Sena: “parado en una piedra,/desocupado,/astroso, espeluznante.” (sobre uma pedra,/desocupado,/maltrapilho, assustador.). (ORTEGA, 2019d, p. 573) (Tradução livre).

e ausente e desligada.”; descreve Julio Cortázar: era como se o sul-americano oferecesse “distraído” a quem estivesse ao seu lado uma “expressão distante e ao mesmo tempo estranhamente fixa, o semblante de alguém que se imobilizou num momento de seu sono e se recusa a dar o passo que o devolverá à vigília.” (CORTÁZAR, 2021a, p. 533; 535, v. 1).

Em uma carta a Jean Barnabé (tradutor franco-uruguaio) – de 8 de maio de 1965 – Julio Cortázar registra:

[...] Paris exaspera todas as potências quando se entra em sua grande rosa negra; e os sul-americanos, subdesenvolvidos e ressentidos e com complexo de inferioridade cultural, sentem que ali podem ter uma experiência libertadora, e alguns – Vallejo, por exemplo, ou Picasso, esse sul-americano de Málaga – a realizam. O pobre Horacio não vai muito mais além de um palmo diante do nariz, porque desconfia inclusive da confiança, mas naquele momento tentou, ainda que dolorosamente, encontrar-se consigo mesmo em Paris. Suas ferramentas eram sobretudo mentais, e bem que a Maga reparou. Tudo o que se seguiu era consequência forçosa dessa salvação pela metade. [...]. (CORTÁZAR, 2019f, p. 555).

Nas páginas do livro *O jogo da amarelinha* encontramos Paris, com suas praças, pontes, ruas, o ritmo de seu povo que encantam os imigrantes; mas também encontramos Buenos Aires, através da descrição do modo de vida de um pequeno grupo, de um circo e de um hospício. Sentimos-nos provocados por compreender o propósito do escritor Morelli, um “artista com uma ideia especial da arte, que consiste basicamente em botar abaixo as formas sacramentadas, coisa corriqueira em todo bom artista”: sua meta ou hipótese de trabalho “é alterar os hábitos mentais do leitor”. (CORTÁZAR, 2019f, p. 418). O desejo por alterar os hábitos mentais do leitor conduz à proposta inovadora da forma de leitura do romance, uma espécie de manual de instrução, seguido de um Tabuleiro de direção (ver figura 24), com alguns cuidados interessantes e/ou importantes para lidar com o livro: procedimento que lembra um manual do usuário que acompanha produto eletrônico/tecnológico.

A apresentação que antecede a lista que compõe o Tabuleiro de leitura (Cortázar, 2019f) traz algumas recomendações: “Este livro é, à sua maneira, muitos livros, mas é acima de tudo dois livros. O leitor está convidado a *escolher* uma das duas seguintes possibilidades”: (CORTÁZAR, 2019f, p. 7) (Grifos do autor):

1) o “primeiro livro se deixa ler na forma comum e corrente, e termina no capítulo 56, ao pé do qual há três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra “fim”. Com isso, o leitor dispensará, sem remorsos, o que vem depois.”; (CORTÁZAR, 2019f, p. 7); no primeiro livro, relata Haroldo de Campos, as unidades sintagmáticas – os episódios, do 1 ao 56, foram divididos

em dois conjuntos (“Del lado de allá”, capítulo de 1 a 36; “Del lado de acá”, capítulos 37 a 56), segundo um critério que diz respeito às *unidades paradigmáticas* (personagens). Estas são manipuladas paralelamente: no primeiro conjunto, temos o par dominante Oliveira-Maga, ele argentino, ela uruguaia, movendo-se num cenário de exílio voluntário, Paris; no segundo, o mesmo par é substituído por Traveler e Talita, com a permanência de Oliveira [...]. (CAMPOS, 2019h, p. 563) (Grifos do autor).

Na primeira parte do primeiro livro – “Do lado de lá”, episódio 1 ao 36/em Paris – os personagens são: - Oliveira – trabalhou por um tempo como guarda-livros clandestinos para o velho Trouille (senhor que o socorre sempre que precisa de dinheiro); - Maga – foi para Paris estudar canto; - Etienne – pintor; - Ronald – músico americano; - Babs – ceramista; - Perico – um espanhol; - Ossip Gregorovius – intelectual que ama Maga; - Wong, amigo de Ossip: esses são os integrantes do Clube da Serpente, que “foi se formando nas noites de *Saint-Germain-des-Prés*” – com sede na *Rue de Babylone*; (CORTÁZAR, 2019f, p. 32); outros personagens: - Pola – antiga amante de Oliveira; - clocharde Emmanuèle; - clochard Célestin; - bebê Rocamadour – filho de Maga; - Madame Léone – clarividente; - Berthe Trépat – concertista; - Madame Irene, cuidadora do bebê Rocamadour; - Guy Monod, grande amigo de Etienne.

Horacio Oliveira, observa Maga, prefere a inação à ação; sobre essa forma de (não)agir, ela reage: “– [...] Você pensa demais antes de fazer qualquer coisa.”; Horacio responde: “– Parto do princípio de que a reflexão deve preceder a ação.”; (CORTÁZAR, 2019f, p. 28); Maga retruca logo em seguida:

– Você parte do princípio – disse Maga – Que complicado. Você é uma espécie de testemunha, é aquele que vai ao museu e olha os quadros. Quero dizer que os quadros estão lá e você no museu, perto e longe ao mesmo tempo. Eu sou um quadro. Rocamadour é um quadro. Etienne é um quadro, este quarto é um quadro. Você acha que está neste quarto, mas não está. Você está olhando o quarto, mas não está no quarto. (CORTÁZAR, 2019f, p. 28).

“Eu sou um quadro” – diz Maga, ou seja, sempre estarei/serei para o espaço-o presente. Assim é o mundo-Maga – em Maga o significado do jogo da amarelinha e do kibutz do desejo faz parte do seu modo de ser; Horacio Oliveira pensa sobre isto com as seguintes palavras:

[...] Feliz dela, que podia crer sem ver, que está fundida à duração, ao contínuo da vida. Feliz dela, que estava dentro do quarto, que tinha direito à cidade em tudo que tocava e convivia, peixe rio abaixo, folha na árvore, nuvem no céu, imagem no poema. Peixe, folha, nuvem, imagem: exatamente isso, a menos que... (CORTÁZAR, 2019f, p. 28-29).

A segunda parte do primeiro livro, “Do lado de cá” (episódios 37 ao 56), se passa em Buenos Aires, no espaço sul-americano. Manuel Traveler (Manú), amigo de juventude de Horacio Oliveira, resolve ir ao porto recepcioná-lo (não de boa vontade, pois ao saber do retorno do amigo “acertou um pontapé no gato calculador do circo”, e proclamou que a vida era uma porcaria). Saindo do “pavilhão da alfândega com uma única mala leve”, Horacio Oliveira reconheceu Traveler, e “ergueu as sobrancelhas com um ar entre surpreso e enfasiado”; Talita – Atalía Donosi, farmacêutica e namorada de Traveler, não se sentiu bem com a recepção de Horacio Oliveira e resolveu voltar para o circo, deixando-os à vontade. (CORTÁZAR, 2019f, p. 211).

Uma observação interessante sobre Traveler é que, apesar de seu nome significar viagem, ele nunca saiu da Argentina – verdadeira “paródia pela negação”: como se Traveler fosse o próprio Oliveira “sem se ter despaisado por longos anos europeus”, diz Haroldo de Campos – fato que o deixa extremamente enfurecido. (CAMPOS, 2019h, p. 563).

A função de Traveler é administrar as contas do Diretor de um circo – o *Las Estrellas* – que não tem condição nem pretensão de fazer apresentações fora da região, e muito menos ainda fora do país. Diferentemente de Horacio Oliveira, Traveler sempre foi um homem de ação, diz Talita – trabalhou em vários locais sem permanecer por muito tempo em nenhum: no “decorrer de quatro décadas passou por etapas concretas”; para dizer a verdade, conjectura Talita, Traveler é um homem “de ação restrita porque afinal não é o caso de andar se matando”. (CORTÁZAR, 2019f, p. 210).

Outros personagens “Do lado de cá” são: - Gekepten, antiga amante de Horacio Oliveira – que reata o relacionamento assim que se reencontram, principalmente, porque ela o oferece moradia; - Cuca Ferraguto e Dire Ferraguto – administradores do circo e de um asilo psiquiátrico; - Dr. Ovejero; - Remorino, enfermeiro do asilo psiquiátrico; dentre a delegação de doentes em tratamento no asilo, cito alguns nomes: Antunéz; d. Nicanor, o pijama gordo; a sra. Schwitt; o d. López com sua pomba; outros pacientes reconhecidos por seus números, como o 8 e sua habilidade em pular a amarelinha.

2) o “segundo livro se deixa ler começando pelo capítulo 73 e depois na ordem indicada ao pé de cada final de capítulo. Em caso de confusão ou esquecimento”, basta retornar à lista – figura 24; (CORTÁZAR, 2019f, p. 7); sob o título geral “De outros lados” (ou “capítulos prescindíveis”), diz Haroldo de Campos, são

99 episódios, que devem ser lidos entremeadamente com os demais, segundo uma ordem de encadeamento prefixada pelo romancista. O eixo sintagmático é, assim, perturbado por um segundo romance optativo, que se encorpa dentro do primeiro, encaixando nos seus vazios, como uma roda dentada em outra, e oferecendo uma variante a seu desfecho. [...]. (CAMPOS, 2019h, p. 563).

Nesse segundo romance (optativo – denominado por “De outros lados” ou capítulos prescindíveis – do 57 ao 155), “que se encorpa dentro do primeiro livro, “intervém muita coisa nova, desde capítulos acessórios que desenvolvem o entrecho dos anteriores, como ainda material aparentemente desconectado, introduzido por processo de *bricolage* (poemas, extratos de livros, recortes de jornais etc.)”. (CAMPOS, 2019h, p. 564). Porém, o que é encaixado nos vazios do primeiro livro da trama de *Rayuela*, diz a poeta e crítica literária Susana Boéchat, são:

- “elementos da cultura de massa”: “arte pop, história em quadrinhos”, “folhetins de rádios e televisão, música popular, gíria urbana”, Almanaque *Hachette* –, como também adentra por esses vazios “pensamentos de filósofos e autores”, citações e/ou nomes de artistas visuais, arquitetos, músicos, compositores, atores de teatro e de cinema, dramaturgos, críticos de arte, historiadores, cientistas, filólogos, políticos, diretores de cinema, boxeador, piloto automobilístico, médico, etnólogo, alpinista, personagens de obras literárias, assassino, etc.; (BOÉCHAT, 2014, p. 34; 45) (Tradução livre);

- “técnicas literárias experimentais”: “intercalação de relatos, jogos sonoros e sintáticos”, “alteração da ordem do relato, finais falsos, quebras, deslocamentos na narrativa”; (BOÉCHAT, 2014, p. 34) (Tradução livre);

- e existe ademais, em *Rayuela*, uma busca ansiosa “pelo centro”: por “encontrar-se consigo mesmo” – “tema central dessa obra única”: Julio Cortázar/Horacio Oliveira “põe em dúvida se o ser humano poderá alcançar a felicidade, representada pelo “céu” segundo o jogo proposto pelo autor”. (BOÉCHAT, 2014, p. 35) (Tradução livre).

Dessa forma, comenta Haroldo de Campos no ensaio *O jogo da amarelinha*⁵⁷, ao escrever *O jogo da amarelinha*, Julio Cortázar radicaliza se lançando de “corpo inteiro à aventura do romance como invenção da própria estrutura fabular, que caracteriza a mais consequente novelística de nosso tempo.”; e ao intervir “na própria sintaxe de seu relato” (CAMPOS, 2019h, p. 562-563), se inscreve “no que Umberto Eco chamaria de obra aberta”. (BOÉCHAT, 2014, p. 34) (Tradução livre).

A definição da obra aberta pressupõe que o sentido da obra:

a) “está nas entrelinhas”: (BOÉCHAT, 2014, p. 34) (Tradução livre): toda “*Rayuela* foi feita através da linguagem”, afirma Julio Cortázar, ou seja, foi feita a partir do entendimento de que a palavra pode nos enganar e/ou encobrir a realidade, e por sua dedicação à uma busca incessante de se livrar de palavras falsas que podem destruir a narrativa. Terrível dilema para o escritor que segue brigando com as palavras ressecadas, uma vez que é com a palavra que o texto se põe a falar. (HARSS, 1969, p. 285) (Tradução livre). Um exemplo notável aparece no episódio 86, quando os “do Clube, com duas exceções, garantiam que era mais fácil entender Morelli pelas suas citações do que pelos seus meandros pessoais”. (CORTÁZAR, 2019f, p. 382). Duas dessas citações encontradas, ambas de Pauwels e Bergier⁵⁸, segundo Wong, comprovam essa afirmação; reproduzo abaixo apenas a primeira:

⁵⁷ Ensaio “publicado originalmente no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 30 jul. 1967.” (CORTÁZAR, 2019h, p. 561).

⁵⁸ Jacques Bergier (1912-1978): engenheiro químico, alquimista, jornalista, escritor francês; Louis Pauwels (1920-1997): “jornalista e escritor francês, de origem belga”. “Em colaboração com Jacques Bergier publicou *El retorno de los bujos* (1960)”. (CORTÁZAR, 2019c, p. 1012; 1018) (Tradução livre).

Talvez exista um lugar no homem a partir do qual seja possível apreender a realidade como um todo. Esta hipótese parece delirante. Augusto Comte declarava que a composição química de uma estrela jamais seria conhecida. No ano seguinte, Bunsen inventava o espectroscópio. (CORTÁZAR, 2019f, p. 382).

b) “está no extraliterário”: (BOÉCHAT, 2014, p. 34) (Tradução livre): nas inserções de trechos de poemas, de elementos da cultura de massa e de nomes e citações de personagens importantes da história universal como também no fato de tornar os episódios prescindíveis/acessórios – uma estória infiltrada na estória e um escritor que ingressa na estória reafirmando e amplificando as ideias de Horacio Oliveira. Dessa maneira, apesar de haver em *Rayuela* o Do lado de lá, o Do lado de cá e De outros lados, “o melhor é ficar com todos”, comenta o jornalista Jair Giacomini em *À imagem e semelhança do homem*: pois, a “maior distância entre dois pontos nem sempre (ou quase nunca) representa o melhor caminho ou o percurso mais agradável. De fato, são as curvas da estrada, e não as retas, que costumam proporcionar as vistas mais belas.”; (GIACOMINI, 2014, p. 176-177);

c) “está na cabeça do leitor”: (BOÉCHAT, 2014, p. 34) (Tradução livre): quando o leitor se depara com as primeiras palavras do livro *Rayuela* – ‘você está convidado a escolher uma das duas possibilidades abaixo para ler o livro’ –, a primeira sensação que se tem é de ter recebido um convite inesperado para um encontro romântico, e o que vem logo em seguida é o fato de interrogar-se se seremos capazes de nos adequar à novidade. No episódio 73 – primeiro do Tabuleiro de leitura – há o seguinte lembrete para a razão: o “mero fato de interrogar-se sobre a possível escolha vicia e turva o escolhível. *Esta sim, esta não, nessa idade...* Até parece que uma escolha não pode ser dialética, que sua formulação a empobrece, ou seja, a falseia, ou seja, a transforma em outra coisa.”. (CORTÁZAR, 2019f, p. 357-358) (Grifos do autor).

Ainda no episódio 73 Julio Cortázar menciona o personagem napolitano, descrito por Morelli, que se torna o centro das atenções por simplesmente fazer prevalecer sua liberdade de escolha:

[...] Num de seus livros Morelli fala do napolitano que passou anos sentado à porta da sua casa olhando um parafuso no chão. À noite o recolhia e punha debaixo do colchão. O parafuso foi primeiro riso, deboche, irritação comunal, junta de vizinhos, sinal de violação de direitos cívicos, por fim um dar de ombros, a paz, o parafuso foi a paz,

ninguém podia passar pela rua sem olhar de viés para o parafuso e perceber que ele era a paz. O sujeito morreu de uma síncope e o parafuso desapareceu assim que acudiram os vizinhos. Um deles o guarda, talvez o pegue em segredo e olhe para ele, volte a guardá-lo e vá para a fábrica sentindo algo que não compreende, uma obscura reprovação. Só se acalma quando pega o parafuso e olha para ele, fica olhando para ele até ouvir passos e ter que guardá-lo às pressas. Morelli achava que o parafuso devia ser outra coisa, um deus ou coisa parecida. Solução fácil demais. Talvez o erro estivesse em aceitar que aquele objeto era um parafuso pelo fato de ter a forma de parafuso. Picasso pega um carrinho de brinquedo e o transforma no queixo de um cinocéfalo. Vai ver que o napolitano era um idiota, mas também pode ter sido o inventor de um mundo. Do parafuso a um olho, de um olho a uma estrela... Por que entregar-se ao Grande Costume? É possível escolher a tura, a invenção, ou seja, o parafuso ou o carrinho de brinquedo. [...]. (CORTÁZAR, 2019f, p. 358).

O olhar fixo do napolitano direcionado a um objeto tão inusitado, um parafuso depositado no chão, provocou riso, deboche, irritação, discussões e, finalmente, a paz – sim, o parafuso foi a paz: tornou-se um modo de expressão, uma resposta ao mundo à sua volta, e consolidou-se como sensibilidade pura, mapeada e assimilada por todos. Por conseguinte, sem pronunciar uma palavra sobre o parafuso, o napolitano enviou aos transeuntes que o observava um diferenciado modo de ser e de fazer; ou ainda, sem querer agradar e consolar, colocou em situação sua escolha: ao fazer um silencioso apelo à sua escolha, renovou a percepção e o modo de compreensão do Grande Costume. O esforço por compreender e familiarizar-se com o ato do napolitano possibilitou uma abertura para outros discursos – para a liberdade de escolha, para a “vontade natural de saltar”: situação que se aproxima do ato de jogar a pedrinha – de alcançar “saltos lúdicos, alegria pura” – Julio Cortázar propõe “caminhos para ler *Rayuela*. O livre arbítrio, caro leitor!”. (GIACOMINI, 2014, p. 169; 173-174).

Os caminhos propostos para ler o livro *Rayuela* – o convite para saltos lúdicos – introduz um formato de leitura que difere do modo convencional de como se lê um romance – que seria da primeira à última página. A informação que antecede o corpo do texto – os episódios: Do lado de lá e Do lado de cá –, delimita campos de ação, ou melhor, compõe uma ordem configurada por posicionamentos e por “relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar”; “os jogos de passos” que conduzem os “processos do caminhar”, “tecem os lugares”, “moldam espaços”, “podem reportar-se em mapas

urbanos”: traduzem o percurso enunciativo sobre a localização e o tempo necessário para cumprir o trajeto. (CERTEAU, 1998, p. 176; 201).

O tabuleiro de direção sugerido por Julio Cortázar recalcula a rota para o texto, modifica a expectativa do leitor-caminhante, interfere na maneira habitual de fazer e de ler um romance, e organiza um salto contínuo, tal qual uma criança ao brincar com uma perna só por entre os espaços-lugares que a pedrinha se instalou. Os episódios foram se instalando entre os pontos visitados – por todos os sulcos (vazios) deixados para trás durante o processo do caminhar. Os 99 episódios, que poderiam ser ignorados, distribuídos entre a sinuosidade dos jogos de passos, estabelece, com essa permuta, um enlace que passa a fazer parte do romance total – 155 episódios mapeados por uma sequência que solicita alteração de rota de leitura constante, onde a cada esquina do texto/fim de episódio, uma nova busca, um novo olhar para o mapa. Esse mapeamento, obtido a partir do processo permutante – entrecruzamento de fenômenos –, cria “instantaneamente uma apreensão de homogeneidade deslumbrante”, e transmite a sensação de um “contínuo espaço-tempo” como se tudo “**acontece (é) ao mesmo tempo**”. (CORTÁZAR, 2014f, t. II, p. 127; 129) (Grifos do autor).

O episódio 149 do livro *O jogo da amarelinha* traz uma poesia de Octavio Paz que descreve a intuição da realidade do caminhante (o poema desenha o caminhar), diante da articulação entre fenômenos – heterogêneos/homogêneos. Cito o poema:

Meus passos nesta rua
 Ressoam
 Em outra rua
 Onde
 Ouço meus passos/
 Passarem por esta rua
 Onde
 Apenas a nevoa é real.

Octavio Paz

(CORTÁZAR, 2019f, p. 521)

O último trecho da poesia de Octavio Paz: “Onde/Apenas a névoa é real” – vivencia o entrelaçamento entre o ver e o sentir na massa do cotidiano: uma espécie de clarão de luz que brilha ao perceber, como exemplifica Julio Cortázar, que a “batida de uma porta no momento em que me chega um perfume de flores e um cachorro late, ao

longe, deixa de ser essas três coisas para ser uma outra”. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 155).

Esse tipo de distração momentânea que nos transfere para outra realidade sem chegar a se definir, pois logo somos tomados pela força da realidade, ocorre porque o cérebro do homem, diz Julio Cortázar,

sua capacidade imaginativa, tem, de forma não evidente, a possibilidade de transformar a noção de realidade criando diferentes figuras. Há uma passagem maravilhosa em *Paradiso*, de Lezama Lima, no qual o personagem, acho que é José Semi, vê na vitrine de um antiquário uma série de pequenos objetos de jade, de cristal. E de repente percebe que aquelas coisas, que compõem uma figura, não são objetos separados, são uma espécie de conjunto, estão se influenciando mutuamente. Quer dizer, o movimento do braço de uma figurinha de marfim, aquele dedo, projeta uma energia que vai até um cavalinho de basalto que está mais adiante. É esse tipo de coisas que se dá em *O jogo da amarelinha*. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 155-156).

Os elementos da série de impressões descritas por Julio Cortázar: a batida de uma porta, um perfume de flores e um cachorro que late, ao longe, organiza uma cartografia que se apresenta “como facetas ou elos, como um relâmpago articulante que coalha o cristal num acontecer que não está na duração. Impossível que o retenhamos, pois não sabemos nos des-locar” – sabe-se que alguma “coisa estava ali, talvez tão perto. E não há nada mais” que uma porta, neste lado onde **a porta é a porta é a porta** e nada mais. (CORTÁZAR, 2014f, t. II, p. 129) (Grifos meus).

O cenário operacionalizado, o campo descritivo, que define num só conjunto todas as impressões – entrecruzando realidade e capacidade imaginativa – numa determinada prática do espaço, participa do sentimento de não estar totalmente. Em *A volta ao dia em 80 mundos* (Tomo I, 2014c, p. 34-44) há um texto “Do sentimento de não estar totalmente” que se refere a esse estado de coisas: Julio Cortázar começa o texto dizendo que sempre será criança para muitas coisas, mas uma criança que traz o adulto consigo desde o princípio (o parágrafo completo – o primeiro deste ensaio – está na epígrafe que anuncia o plano geral desta tese); porém, continua Julio Cortázar, no segundo parágrafo do mesmo ensaio:

Isto pode ser entendido metaforicamente, mas de qualquer modo indica um temperamento que não renunciou à visão pueril como preço da visão adulta, e essa justaposição que caracteriza o poeta e talvez o

criminoso e também o cronópio⁵⁹ e o humorista (questão de dosagens diferentes, de acentuação paroxítona ou proparoxítona, de escolhas: agora eu jogo, agora eu mato) se manifesta no sentimento de não estar totalmente em qualquer das estruturas, das teias que a vida constrói e onde somos ao mesmo tempo aranha e mosca. (CORTÁZAR, 2014c, t. I, p. 34).

Isto pode ser entendido metaforicamente, diz Julio Cortázar. Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*, lembra que na “Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir ao trabalho ou voltar para casa, toma-se uma “metáfora” – um ônibus ou um trem” – um transporte que todo dia organiza e reúne um conjunto de pessoas que precisam atravessar “percursos de espaços”: “os relatos poderiam ter igualmente esse belo nome” – por serem transportes/redes conectáveis por pensamentos. (CERTEAU, 1998, p. 199).

A palavra metáfora consiste na ordem de movimento concentrada numa constante busca – é como se a palavra/linguagem participasse de uma espécie de jogo que brinca incansavelmente com a possibilidade da verdade: na “metáfora localiza-se a liberdade de associação entre ideias, a liberdade de ligações”; (TAVARES, 2021, p. 505); vendo as coisas assim, o relato como uma aventura metafórica, uma viagem pelas “geografias das ações” que se detém no mapeamento do caminhar, entende-se o porquê da cartografia do espaço em *O jogo da amarelinha*. (CERTEAU, 1998, p. 200). Explica-se: em muitos países o jogo da amarelinha é denominado jogo do mundo como, por exemplo, em Portugal: o título *Rayuela*, traduzido para o português de Portugal, é o *O jogo do mundo*.

No prefácio para a edição portuguesa, o poeta, narrador e dramaturgo português José Luís Marques Peixoto (1974-) informa que foram “necessários 45 anos para que *Rayuela*, de Cortázar, chegasse a ter uma edição portuguesa” – de 1963 a 2008 – e que apesar do nome *Rayuela* ser uma palavra que parece se desfazer como um doce “pelo interior da boca”, o nome *O jogo do mundo* foi adotado por dar ênfase ao aspecto da

⁵⁹ Sobre os cronópios (personagens do livro de contos *Histórias de cronópios e famas* – 1962) Julio Cortázar comenta: a “palavra cronópio me veio como muitas outras palavras imaginárias que me vieram ao longo dos anos, e se associava com essa imagem de personagens muito simpáticos que flutuavam um pouco, [...] eu os senti como o que realmente eram: uns seres muito livres, muito anárquicos, muito loucos, capazes das piores tolices e ao mesmo tempo cheios de astúcias, de senso de humor, certa graça; [...]”. (CORTÁZAR, 2015, p. 197-198).

“ideia” e da “imagem do jogo”, ou seja, por querer evidenciar o traçado da forma do jogo da amarelinha que tem como fonte de inspiração o perfil imaginário do mundo; (PEIXOTO, 2018, n/p); *O jogo do mundo*, explica José Luís Peixoto,

é um livro que convoca cada leitor pra dentro de si, que o solta num labirinto sem lhe indicar a real saída, nem sequer se existe mesmo uma saída. O facto de não haver uma ordem única de leitura é um convite ao leitor intrépido para que arrisque encontrar os seus próprios caminhos nesta obra. Assim como o terá de fazer nesse jogo que, como indica o título português, é o mundo, é a vida. Isto porque é a própria vida que nos é apresentada de um lado e de outro. A vida, para a qual não existe qualquer “tábua de orientação”. Não creio que esteja a revelar demasiado se disser que é também assim que Horacio Oliveira, o protagonista, sente as imagens e as ideias que flutuam diante de si, consigo. O caos em luta permanente com a ordem: vitórias para ambos os lados. (PEIXOTO, 2018, n/p).

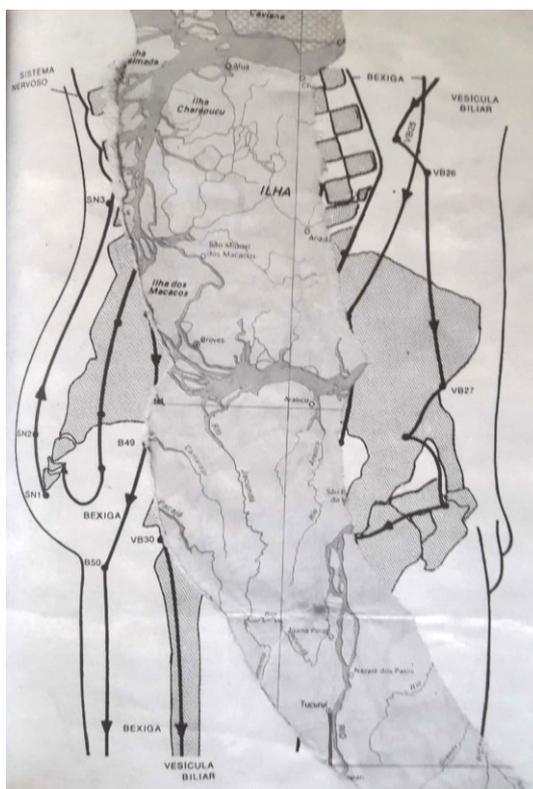
O título português *O jogo do mundo* potencializa o contorno da forma/da noção de espaço. Seguindo esse passo, retoma-se ao jogo da amarelinha: é um jogo realizado em grupo – agrega pessoas –, mas cada participante tem o momento certo de tentar passar pelos obstáculos, de mostrar seu desempenho/seu modo de jogar; portanto, cada um, apesar de pertencer ao grupo/estar diante de outros participantes, vive a intensidade/responsabilidade do jogar individualmente/isoladamente. Essa característica do jogo da amarelinha, o enfretamento individual dos conflitos, é intensificada com a expressão ‘jogo do mundo’, formato de perspectiva que comunica os espaços, os riscos e a apreensão perante o “vasto mundo: eis aqui uma qualificação que bem cedo amanhece no assombro do homem diante daquilo que o envolve e o prolonga. Vasto e vário, teatro para uma caçada inacabável.”. (CORTÁZAR, 1999c, p. 207). Dessa forma, ao escolher para o título do livro o nome de um jogo infantil bem como sua estrutura saltitante como modo de leitura que lembra a forma de jogar o jogo, Julio Cortázar indica que se empenhou em trazer para a narrativa a liberdade de associação entre ideias e a liberdade de ligações. Preocupou-se com o entendimento metafórico do mundo, ou seja, com o sentimento de não estar totalmente em nenhuma das estruturas das teias que a vida arma e nas quais somos simultaneamente aranha e mosca.

Por outro lado, a denominação *O jogo do mundo* resulta na cartografia dos espaços. “História”, breve relato incluído no livro *História de Cronópios e Famas*, mapeia uma rede de conexões – estratégia mental para compor um ambiente literário, um mapeamento aéreo da cidade literária; cito o conto: “Um cronópio pequenino

procurava a chave da porta da rua na mesa de cabeceira, a mesa de cabeceira no quarto, o quarto na casa, a casa na rua. Nesse ponto o cronópio se detinha, pois para sair à rua precisava da chave da porta.”. (CORTÁZAR, 2021a, v. 1, p. 428).

O nó de relações envolvido no universo descritivo/narrativo de Julio Cortázar constitui uma “forma de ver o mundo e de percorrê-lo segundo *pontos de vistas heterogêneos* associados uns aos outros”. Essa compreensão do espaço que reconfigura, redistribui, desorienta, em suma: desloca “ali onde pensávamos que era contínuo”, e reúne onde acreditávamos “que havia fronteiras”, se assemelha à forma de concepção de projetos destinados à confecção de mapas. (DIDI-HUBERMAN, 2010, n/p) (Tradução livre).

Figura 28: “ilha”



Poema de Arnaldo Antunes

Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 71)

Um ensaio disponível online no site da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* discorre sobre o imaginário cartográfico na arte contemporânea, seu autor, Gilles Tiberghien escreve: o “mapa tem tudo a ver com a arte, pois retrata, escreve para

descrever (literatura) ou permite fazer notações (música) – analogias e partituras não faltam”. (TIBERGHEIN, 2013, p. 238). O ensaio tem início com a citação de um parágrafo extraído do livro *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, da curadora de artes e escritora Lucy Lippard:

O mapa, assim como a arte que dele deriva, é em si fundamentalmente uma estratificação (*overlay*) – ele é simultaneamente um lugar, uma viagem e um conceito mental; abstrato e figurativo, distante e íntimo. Os mapas são como instantâneos de viagem, uma paralisação da imagem. A fascinação que experimentamos por eles deve ter relação com nossa necessidade de adquirir uma visão de conjunto, de situarmo-nos e de compreender onde estamos. (LIPPARD, 1983, p. 122, apud TIBERGHIEIN, 2013, p. 235).

A realidade estratificada do mapa – ser simultaneamente lugar, viagem e conceito mental, abstrato e figurativo, distante e íntimo – compõe a possibilidade de formação sequencial de lâminas/relatos sobre o espaço. O mapa, explica a escritora e roteirista de cinema Graciela Speranza, é a representação mais precisa e mais abstrata do mundo. A “arte encontrou no mapa um material infinitamente apropriado para desnaturalizar as ordens instituídas, interrogar as entidades territoriais, construir passagens em fronteiras intransponíveis, conjecturar outros mundos possíveis e traçar caminhos imaginários.”. (SPERANZA, 2012, p. 23) (Tradução livre).

Em *Mil Platôs* – v. 1 – Gilles Deleuze e Félix Guattari escrevem que o mapa é aberto, pois pode ser desenhado na parede, ser concebido como uma obra de arte; portanto, um “mapa é uma questão de performance”. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 30). Essas descrições da realidade da cartografia de um mapa podem ser comprovadas ao nos aproximarmos do mapa-poema “ilha” de Arnaldo Antunes (ver figura 28). Em “O lugar da poesia no mapa-poema *Ilha* de Arnaldo Antunes”, artigo que escrevi para o Congresso Internacional – ABRALIC – 2018, faço algumas reflexões sobre o mapa-poema, que considero importante recuperar aqui. A realidade do mapa-poema se insere em uma dinâmica em que o assunto e o conteúdo se organizam à maneira de um quebra-cabeça, cujas peças não se fecham num espaço, mas se expandem conforme a organicidade e a particularidade do olhar como se em cada mínimo espaço houvesse um desvelamento para múltiplas significações. Tal é o caminho traçado pela existência do mapa-poema, por sua particularidade – basta se posicionar diante do poema para sentir a potência do percurso emocionante da arte:

O mapa-poema foi constituído por camadas adicionais de identidades, quais sejam a imagem aérea de uma ilha, a apresentação de abreviaturas de rodovias e de órgãos do corpo humano e os traços negros vazados que remetem ao homem: precisamente, a geografia, a fotografia, o sistema linguístico e o desenho de contorno (matriz em negativo) contribuem para a formação de um exemplar que tem como máxima a relação da poesia com outras Artes. Vê-se que no poema a foto, algumas siglas e um negativo apresentam o visível e a lembrança de uma visibilidade; portanto, é possível dizer que imagens, palavras e significados não se mostram com vista em/para uma escala superior (distanciada) de realidade, formatando retratos que centralizam e direcionam o conhecimento, mas configuram-se a partir da articulação da correspondência das artes. Dessa maneira, é a partir da referência aos duplos que a imaginação se dirige: a ilha e o homem – circulação interna e circulação externa – proximidade e deslocamento – propriedades inerentes e particularidades divergentes. Há, portanto, um movimento – um jogo – que colabora para a consistência de cada individualidade, por meio de uma composição onde a insinuação desliza-se entre o isolamento e a participação; as regras desse jogo brincam com as possibilidades: tanto a união quanto a segregação se comprometem com a intensidade da unidade, prolongando e retomando o impulso de sua totalidade – do mapa-poema, ou ainda, para a composição do tema ‘ilha’ [...]. (SANTOS, 2018b, p. 2580).

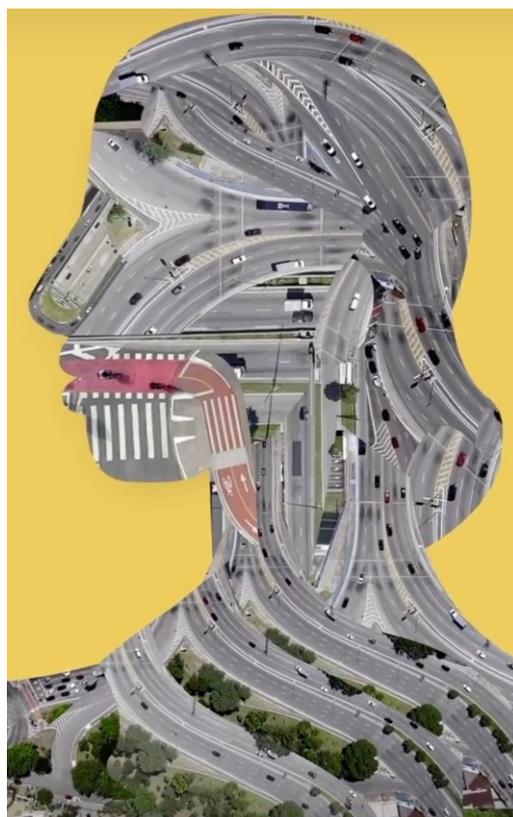
O mapa-poema *ilha* parece informar que a ilha pertence ao corpo, mas o corpo não pertence à ilha, está ali de passagem. Assim como todos os movimentos vitais necessários para manter a vida se renovam incessantemente – não são estáticos, são móveis –, a intersecção entre ilha e homem “seria tão-somente o sonho do homem, e o homem seria a pura consciência da ilha.” (DELEUZE, 2019, p. 19). Essa informação é capturada por meio dos contornos do corpo do homem desenhado ao redor do corpo da ilha. Os traços do corpo humano em volta da ilha parecem cumprir o mesmo trajeto percorrido pela água do mar que se arrasta pelas margens da ilha, recobre parte da superfície e retorna para seu habitat: indo e voltando conforme o balançar das ondas e o temperamento do vento, mas sempre deixando atrás de si um rastro do líquido impresso/seco no chão/na areia. São, portanto, 2 corpos no mesmo espaço: um corpo vazio/transitório que tem como recheio um corpo compacto/permanente – visto em conjunto compreendem uma figura fragmentada; logo, não ocorre a fusão entre eles, não é possível encaixar uma imagem à outra: é justamente por causa desse “jogo entre o real e o imaginário/a relação entre apresentação e representação”, que “o poema *ilha* se inclui na categoria de mapa”. A imagem brinca com o olhar sendo uma vez homem, outra vez ilha/ uma vez circulação, outra vez estagnação/uma vez interioridade, outra vez exterioridade, uma vez realidade/outra vez sonho; diante do mapa-poema “ilha”

sonha-se ilha/sonha-se homem – é homem-ilha e é ilha-homem –, e segue-se com a sensação de se estar recriando, recomeçando, partindo do zero: de um campo performático para a atuação. (SANTOS, 2018b, p. 2580-2581).

Sonhar ilhas, diz Gilles Deleuze em *Causas e razões das ilhas desertas*, é retomar o duplo movimento que produz as ilhas em si mesmas: “Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está se separando, ou que se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte do zero, que se recria, que se recomeça”. Nesse sentido, quando o homem retoma um e outro dos movimentos da ilha ele assume que está sobre a ilha e encontra-se separado do mundo. (DELEUZE, 2019, p. 18).

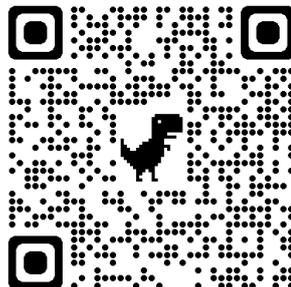
Figura 29: “Digital Collage – 02”

Artista: Tec Fase



Fonte: Disponível em < https://www.instagram.com/p/Cst9_7ZAqtm/ >

Figura 30: QR Code – acesso ao vídeo “Digital Collage – 02”



Fonte: Disponível em < https://www.instagram.com/p/Cst9_7ZAqtm/ >

O artista Tec Fase (Córdoba, Argentina, 1975) usa o asfalto como suporte para suas obras. Transitando entre intervenções performáticas, instalações de *site specific*, filmagem de ação, muralismo e pintura sobre tela, o artista combina suportes e técnicas, fazendo das ruas um campo de inspiração estética. Dentre os procedimentos para a realização de seus trabalhos estão os desenhos gigantes pintados no asfalto com uso de perspectiva à distância, mapeamento do circuito da produção através de filmagem e capturas das imagens com câmera acoplada a um drone. Uma colagem digital realizada por Tec Fase – postada no aplicativo *Instagram* – chamou a atenção por lembrar a forma mapeada – ampla cobertura para o que é visível e intensa abertura para os movimentos imprevisíveis – percebidos no mapa-poema “ilha” escrito/desenhado por Arnaldo Antunes.

A imagem “Digital Collage – 02” (ver figura 29) observada como fotografia divulga um mapa rodoviário onde carros, vegetação e vias delimitam um circuito fechado: o perfil de um busto – exemplar estático organizado/arquitetado pela complexa trama desenhada a partir da montagem do próprio cenário capturado. Visto por este prisma é possível sentir a energia das curvas e das linhas que transitam com precisão em direção à construção do volume da imagem. Porém, ao acessar o vídeo pela página do artista no *Instagram* (ver figura 30) captura-se instantaneamente um espaço comprometido com a visão aventureira-distanciada – com a superficialidade descrita por Vilém Flusser – de um complexo rodoviário colossal que pulsa/dança ininterruptamente através de um emaranhado de vias. O vídeo movimenta o mapeamento de uma perspectiva aérea calculada pela vegetação, faixas de pedestres, linhas referenciais – como pontes, estradas, túneis, praças –, sons de carros em trânsito contínuo-infinito,

buzinas. Segue que o contorno do busto não tem como recheio o emaranhado de vias cristalizadas (como visto na foto) –, mas é o sistema circulatório de um organismo urbano que atravessa o perfil e segue seu caminho; ou seja, a representação dinâmica e pulsante do asfalto com sua rede de conexões passa através do busto-asfalto e demarca seu espaço. Esse é o jogo do mundo cartografado por Tec Fase: o brincar com a interrogação sobre a cegueira humana diante da realidade da cidade, mapeando os “limites transportáveis e transportes de limites, eles também *“metaphorai”*.”. (CERTEAU, 1998, p. 215).

Onde o “mapa demarca”, explica Michel de Certeau, “o relato faz um travessia”, e traz para o campo de atuação um espaço performático de operações: (CERTEAU, 1998, p. 215): 1) o mapa-poema “ilha” acompanhou verticalmente a trajetória do corpo através dos elementos fronteiros da ilha mapeada: o vemos por intermédio de uma perspectiva aérea; 2) o busto-asfalto “Digital Collage – 02” registrou o fluxo intenso que serviu de guia para a criação do perfil; ambos – “ilha” e “Digital Collage – 02” –, trouxeram para dentro da circulação do corpo uma pequena amostra do vasto e vário mundo: no mapa dentro do mapa habita o universo das metáforas, onde o olhar percorre todos as aberturas e se depara com as múltiplas interpretações. A impressão que se tem é que o busto-asfalto convida ao leitor para um passeio aéreo, enquanto que o poema-ilha o conduz para as profundezas do mar.

O empenho individual em enquadrar uma obra de arte para o campo da observação implica em se deixar levar pela imaginação, palavra perigosa (assim como já o é a palavra imagem), pondera Georges Didi-Huberman (1953-) em *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, mas é preciso repetir,

com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin, que a imaginação, por mais desconcertante que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Ao contrário, é um *conhecimento transversal* que ela nos oferece, por sua potência intrínseca de *montagem* que consiste em descobrir – ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças óbvias – laços que a observação direta é incapaz de discernir [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20) (Grifos do autor).

A operação resultante do processo da observação: a imaginação – ou seja, o ato de reconduzir o que é visto para um sistema de relação inesgotável: para onde “há tantas coisas, tantas palavras, tantas imagens através do mundo!” – aceita o múltiplo e todas as

possibilidades de montagens. Inesgotável e montagem são palavras-chave para o conjunto de mapas: do atlas. Georges Didi-Huberman informa que ao pesquisar a palavra ‘atlas’ no dicionário normalmente concentramos nossa atenção para os sinônimos e/ou palavras “que apresentam um parentesco direto, visível”, porém, se nosso olhar percorrer a “página dupla do dicionário aberto” é possível descobrir conexões “íntimas e secretas” entre a palavra atlas e as outras palavras: começamos, então, “a desviar o próprio princípio do dicionário para um muito hipotético” – para o modo aventureiro que tem como princípio o ato de brincar, de jogar com as palavras. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20-21).

Essa pequena experiência relatada por Georges Didi-Huberman – o fato de não se deter unicamente no sinônimo da palavra buscada, mas percorrer o olhar pela página dupla do dicionário aberto –, lembra algo como um jogo infantil; o filósofo justifica sua afirmação:

pergunta-se à criança a *lectio* de uma palavra no dicionário, e ei-la logo solicitada pela *delectio* de um uso transversal e imaginativo da leitura. Criança tão pouco comportada quanto são as imagens (daí a falsidade, a hipocrisia de um provérbio tal qual *sage comme une image*). Ela não lê para pegar o sentido de uma coisa específica, mas para ligar essa coisa, imediatamente, a muitas outras, imaginativamente. Haveria, então, dois sentidos, dois usos da leitura: um sentido denotativo em busca de *mensagens*, um sentido conotativo e imaginativo em busca de *montagens*. O dicionário nos oferece inicialmente um instrumento precioso para a primeira dessas buscas, o atlas nos oferece certamente um aparelho inesperado para a segunda. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21) (Grifos do autor).

Da mesma forma que o atlas nos oferece um aparelho inesperado de uso transversal e imaginativo da leitura, ou seja, possibilita uma abertura para experimentações vinculadas às coisas do mundo – para uma leitura do que ainda não foi escrito, como cita Georges Didi-Huberman –, a representação do espaço através de mapas segue esse mesmo princípio. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 19).

O ensaio *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes* escrito por Graciela Speranza (Argentina) foi livro-atlas “muito antes da aventura sensível e intelectual” do trabalho de curadoria realizado por Georges Didi-Huberman para a exposição *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, montada no Museu Nacional de Arte Reina Sofia – em Madri, no período de 26/11/2010 a 28/03/2011. São

aproximadamente 400 obras que contam a história das imagens de 1914 até a atualidade. *Atlas* foi inspirado no atlas de imagens, *Mnemosyne*, composto por Aby Warburg (1866-1929). Entre os anos de 1924 e 1929, o historiador de arte alemão selecionou 60 lâminas – painéis móveis – que apresentam a persistência de arquétipos e símbolos desde a antiguidade, formulando uma releitura da arte e da ciência a partir da orientação/organização do mundo através de imagens. Porém, indaga Graciela Speranza, se em sua composição o *Atlas* de Georges Didi-Huberman é “em sua maioria europeu e norte-americano é porque na esteira do Atlas *Mnemosyne* de Warburg é fruto da *memória inconsciente*, que ignora agendas teóricas e as cotas de correção política.”. (SPERANZA, 2012, p. 9; 11; 12; 13) (Tradução livre) (Grifos da autora).

O livro *Atlas portátil da América Latina*, diz Graciela Speranza, foi realizado com o objetivo de “oferecer essa diversidade inquietante do atlas de montagem, abrindo não somente à arte como também às ficções da América Latina”. Porém, a denominação ‘atlas portátil’ também se refere à “mobilidade real ou imaginária”, à “viagem” ou ao “passeio urbano”, às “migrações voluntárias e involuntárias”; (SPERANZA, 2012, p. 16) (Tradução livre); a arte e as ficções presentes neste atlas, explica Graciela Speranza,

vão tramando na montagem respostas às perguntas pelo lugar da América Latina e da arte latino-americana, com seus próprios modos de figurar o mundo em cartografias imaginárias, registrar novas experiências psicogeográficas das cidades, abrir-se a redes de relações flexíveis ou enclausurar-se em esferas incomunicáveis, revelar sobrevivências na história da arte, repensar a identidade, o território, as raízes, a língua e a pátria. [...]. A “mesa de encontros” do livro reúne imagens e textos, obras e séries de obras, ficções e fragmentos de ficções, iluminações do pensamento teórico. A leitura crítica os recorta ou os reúne, pondera sobre o percurso do olhar ou do pensamento, ou simplesmente os monta e convida o leitor a ler nos intervalos. [...]. Olha e lê obras, artistas e autores porque crê que o primeiro impulso da crítica segue sendo decifrar como uma obra, um artista ou um autor diz ou faz algo que não havia dito ou feito nenhum outro. [...]. (SPERANZA, 2012, p. 17) (Tradução livre).

O “atlas de imagens se converteu em um gênero científico por direito próprio a partir do século XVIII (pensemos no livro de lâminas da *Encyclopédie*) e se desenvolveu consideravelmente nos séculos XIX e XX”: há atlas muito bonitos, hipotéticos, detestáveis, que são utilizados como ilustração para demonstração de

pesquisas em praticamente todas as áreas do conhecimento, esclarece Georges Didi-Huberman. (DIDI-HUBERMAN, 2010, n/p) (Tradução livre).

Nesse sentido, basta folhear um catálogo de atlas de imagens para constatar que o universo inteiro pode ser cartografado em uma sucessão de lâminas. Há atlas do cosmos, dos céus noturnos, das neves europeias, das cores, da Bíblia, das águas, informa Graciela Speranza:

[...] Porém, o atlas por antonomásia é o atlas de mapas, que deve seu nome ao titã da mitologia grega condenado a levar a abóbada celeste sobre os ombros. Como o colosso mitológico, o mapa carrega toda as informações e saberes sobre o mundo, e tem sido desde o começo da cartografia um instrumento de poder e dominação. [...] Se os planisférios abundam nos mapas dos artistas latino-americanos é porque desde o Sul alcançam outras visões globais: catástrofes gráficas, jogos visuais ou conceituais que recompõem as ordens hegemônicas, descobrem suas explosões inesperadas ou as dinamizam com contracorrentes de fluxos que dissolvem as oposições agudas. Porém, há também recortes parciais que estranham as geografias locais, nacionais ou continentais, itinerários irônicos do nomadismo turístico ou mercantilizado e superfícies impensadas para inscrever um mapa, como a palma de uma mão, uma fatia de carpaccio sobre um prato ou um par de sandálias: a cartografia da arte é uma fonte de metáforas. (SPERANZA, 2012, p. 23) (Tradução livre).

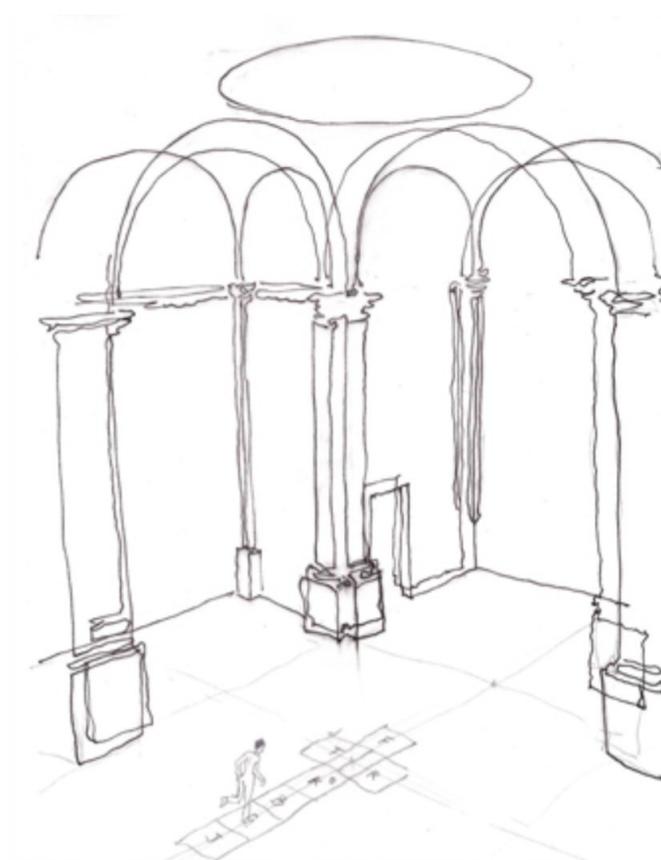
A cartografia da arte para o *Atlas portátil da América Latina*, apresentada por Graciela Speranza, traz a descrição de trabalhos/procedimentos artísticos de profissionais latino-americanos. Um artista que foi incluído no atlas portátil foi o arquiteto belga-mexicano Francis Alÿs, nascido em 1959 na Antuérpia, com residência fixa na Cidade do México desde 1986. Artista visual por paixão, Alÿs desenvolve trabalhos que combinam arquitetura, vídeo, fotografia, relatos escritos e performances inspirados em obras literárias, animação, escultura, pintura. Quando decidiu abandonar a arquitetura, comenta Francis Alÿs, seu primeiro impulso foi “não agregar nada à cidade”, mas simplesmente “absorver o que já estava ali, trabalhar com os detritos ou com os espaços negativos, os buracos, os interstícios”: inventando com suas intervenções uma linguagem que caminhe de “mãos dadas com a invenção da cidade.”. (SPERANZA, 2012, p. 97) (Tradução livre).

“Walking a Painting”, título escolhido por Graciela Speranza para compor a temática da cidade, faz referência a uma performance realizada por Francis Alÿs que

consistiu nos seguintes procedimentos: a) pendurar um quadro na parede de uma galeria; b) retirá-lo da parede assim que a galeria abrir suas portas; c) colocar o quadro embaixo do braço e levá-lo para passear pela cidade; d) retornar com o quadro no horário próximo ao encerramento do expediente da galeria, a tempo de pendurá-lo novamente na parede; e) cobrir o quadro como se estivesse colocando-o para dormir; f) no dia seguinte refazer a mesma trajetória.

O artista-performer caminhou “durante vários dias por Los Angeles, uma das cidades mais hostis ao passeante urbano”; a ação, que ocorreu entre “abril e maio de 2002”, desafiou “os limites de uma arte espacial para dar lugar ao tempo que somente tem lugar na narrativa”. (SPERANZA, 2012, p. 96-97) (Tradução livre).

Figura 31: Esboço para a intervenção em *Dominó Canibal*
Artista: Francis Alÿs



Fonte: disponível em: < <https://www.arteinformato.com/agenda/f/domino-canibal-septimo-round-francis-als-30106>>. Acesso em: 17 ago. 2023.

Durante a caminhada, escreve Michel de Certeau, seleciona-se e fragmenta-se o “espaço percorrido”: acontece que deste “ponto de vista, toda caminhada continua

saltando, saltitando, como a criança”, que joga o jogo da amarelinha – “num pé só”; o jogo da amarelinha foi proposta de intervenção elaborada por Francis Alÿs para o sétimo round da Bienal *Dominó Canibal* – ver figura 31. (CERTEAU, 1998, p. 181).

A Bienal *Dominó Canibal*, iniciativa do Ministério da Cultura e Turismo da Murcia, Espanha, fez parte do PAC (Projeto de Arte Contemporânea). A mostra ocorreu na sala Verónicas entre os anos de 2010 e 2011; o local é uma igreja desativada de estilo barroco do século XVIII. *Dominó Canibal*: abalo epistêmico “que ignora o modelo tradicional de bienal e transfere o poder da instituição e da curadoria para os artistas. Além do mais, o equilíbrio igualitário de gênero e a origem diversa na seleção dos artistas está de acordo com a pauta decolonial⁶⁰.” (MUÑIZ-REED, 2019, p. 10).

Para conceber uma prática curatorial decolonial, verifica o curador independente e escritor Ivan Muñoz-Reed, é importante entender que o pensamento decolonial

não é construído nem em oposição a narrativas europeias grandiosas, nem a partir delas; mas, sim, apoiado nas contribuições filosóficas, artísticas e teóricas que se originam no Sul Global. Muitos conceitos decoloniais importantes são articulados dentro do transmodernismo – movimento filosófico e cultural fundado pelo filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel –, e também no trabalho de intelectuais como os martinicanos Frantz Fanon (1925-1961) e Aimé Césaire (1913-2008), nomes que constituem sua espinha dorsal histórica. [...]. (MUÑIZ-REDD, 2019, p. 6-7).

A transmodernidade, diz o filósofo Enrique Dussel (1934-2023) em *Hacia una Filosofía Política Crítica*, é um “projeto mundial de libertação onde a Alteridade, que era co-essencial da Modernidade, se realiza igualmente”; (DUSSEL, 2001, p. 356) (Tradução livre); porém, a “realização” da Modernidade, ainda nas palavras de Enrique Dussel,

não se efetua numa passagem da *potência* da Modernidade para a *atualidade* da referida modernidade europeia. A “realização” seria

⁶⁰ O pensamento decolonial “objetiva a identificação dos domínios de controle da matriz colonial de poder para, assim, possibilitar a superação de suas estruturas de sujeição. Nesse sentido, a luta pela descolonização não pressupõe somente oposição, mas a possibilidade de criação e transformação. Se por um lado o colonialismo como sistema foi superado, a colonialidade não. O colonialismo é anterior à colonialidade e não implica hierarquias de poder fundadas na diferenciação racial, ou de gênero. A colonialidade é, portanto, o padrão de poder que se perpetua ao colonialismo.”. (DUARTE, 2021, p. 32-33).

agora a passagem transcendente, onde a Modernidade e sua Alteridade negada (as vítimas) se realizarão por mútua fecundidade criadora. O projeto transmoderno é uma co-realização de solidariedade, que chamamos analética, do Centro/Periferia, Mulher/Homem, diversas raças, diversas etnias, diversas classes, Humanidade /Terra, Cultura do Mundo Ocidental/Culturas do Mundo Periférico ex-colonial, etc.; não por pura negação, mas por *incorporação* da Alteridade. (DUSSEL, 2001, p. 356) (Tradução livre) (Grifos do autor).

O exemplo mais “interessante de uma estratégia curatorial e ilustrativa do éthos decolonial”, confessa Ivan Muñoz-Reed, é o “programa de Cuauhtémoc Medina” (México, 1965) para a exposição *Dominó Canibal*: a curadoria de Cuauhtémoc Medina “rompeu com a convenção curatorial, usando um contramodelo como dispositivo estruturante central.”; (MUÑIZ-REED, 2019, p. 10); o ponto de partida da exposição, diz Medina, foi a operação do jogo de dominó,

que é um ponto de produção transcultural bastante disseminado. Baseado em jogos de dados chineses, ele foi então levado à Itália, de onde se espalhou para o Novo Mundo com as colonizações espanholas e portuguesas, tornando-se bastante popular na América Latina. De um ponto de vista histórico, isso reflete a rota migratória do jogo, de Catai para o Caribe, passando pelas rotas europeias do início do capitalismo; trata-se de um mapa do processo histórico que levou ao mundo moderno. Além disso, o efeito dominó se refere à cadeia de momentos históricos e de argumentação que definem os vínculos entre colonização, pós-colonialismo e globalização capitalista. (MUÑIZ-REED, 2019, p. 10).

O jogo de dominó canibalesco contou com a participação de sete artistas – foram sete exposições individuais: porém, a intenção não foi demonstrar a “autonomia ou identidade individual”, observa o curador da Bienal, e sim “uma negociação contínua de linguagens, materiais e estéticas.”. (MUÑIZ-REED, 2019, p. 11). Na proposta temática da Bienal, relata Ivan Muñoz-Reed,

há também a alusão ao “Manifesto Antropófago” do poeta brasileiro Oswald de Andrade, de 1928, no qual ele descreve a convergência de influências estrangeiras no Brasil como uma espécie de canibalismo cultural, que dá origem a algo novo e único. Ao usar a antropofagia⁶¹ como princípio essencial e modelo de referência, Medina favorece um ponto de vista alternativo, não europeu, ao mesmo tempo em que

⁶¹ A “prática da antropofagia remonta aos rituais de guerra dos tupinambás que alimentavam-se de guerreiros rivais para absorção de seus poderes. [...] Como nas ações participativas, em que há entre *aesthesis* e *poiesis*, na antropofagia há convivência entre os processos de recepção, deglutição, apropriação e transformação. [...]”. (DUARTE, 2021, p. 117).

acena para uma condição cultural experienciada pelo mundo colonizado na “busca itinerante de suas origens”. (MUÑIZ-REED, 2019, p. 11).

Nesse sentido, a regra básica para cada artista compor um projeto para a exposição foi intervir sobre o conceito abordado pela exposição anterior, “acrescentando, removendo ou modificando algo da exposição anterior, “canibalizando” os esforços prévios.”: (MUÑIZ-REED, 2019, p. 10):

1ª exposição: de janeiro a março de 2010: Jimmie Durham (EE.UU. – 1940) pensou no espaço físico da igreja em sua relação com a noção de sagrado e do profano, e com os símbolos da cultura popular;

2ª exposição: de março a maio de 2010: Cristina Lucas (Espanha, 1973) retomou os elementos usados por Jimmie Durham transmutando-os para tons sarcásticos e festivos: para obter esse efeito a artista realizou uma performance que contou com a destruição de objetos (latões), transformação desses objetos em uma espécie de mesa/berço, transferência desses objetos para fora do espaço, e retorno dos objetos para a sala Verónicas; a dramatização movimentou muitas pessoas que caminharam arrastando os objetos em fila única, em silêncio, à maneira de uma procissão, de um ritual;

3ª exposição: de maio a julho de 2010: o coletivo *Bruce High Quality Foundation* (Nova Iorque, 2004) preferiu não abordar o tema dos dois artistas anteriores, conduzindo uma “reflexão sobre a memória e esquecimento centrada na figura de Walter Benjamin”; (METRÓPOLIS, 2011) (Tradução livre);

4ª exposição: de julho a setembro de 2010: Kendell Geers (África do Sul, 1968) recuperou elementos trabalhados por Jimmie Durham acrescentando “outros símbolos da cultura popular”, e restaurou os objetos destruídos (os latões) durante a intervenção realizada por Cristina Lucas; (METRÓPOLIS, 2011) (Tradução livre);

5ª exposição: de setembro a novembro de 2010: Tania Bruguera (Havana, 1968) “refletiu sobre a última greve geral na Espanha”; resgatou a técnica de desenhos monumentais e conceituais do Muralismo Mexicano para realizar suas imagens; (METRÓPOLES, 2011) (Tradução livre);

6ª exposição: novembro a dezembro de 2010: Rivane Neuenschwander (Brasil, 1967) “incluiu elementos cotidianos que ajudam a dissolver a barreira entre o público e a obra: alfabetos, calendários, mapas, plantas...”, transformando pequenas pinturas bidimensionais em situações tridimensionais; as pequenas pinturas continham os ex-votos do século XVIII e XIX latino-americanos e também europeus: imagens com escritos, nomes de Santos ou de Deus(es) com pedidos de milagres/cura/saúde; (METRÓPOLIS, 2011) (Tradução livre);

7ª exposição: de dezembro 2010 a janeiro de 2011: Francis Alÿs se apropriou do arquivo fotográfico das seis intervenções anteriores: 155 imagens – para compor sua intervenção; feliz coincidência: 155, número total de capítulos do livro *Rayuela* de Julio Cortázar; assim sendo, o artista adotou o “Tabuleiro de direção” para ler e reorganizar as intervenções anteriores: reordenou as imagens fotográficas e convidou “várias pessoas relacionadas ao projeto para interpretá-las a partir de sua experiência pessoal”: optou por gravar relatos desses participantes sobre o processo de desenvolvimento do trabalho e o resultado obtido, anulando, dessa maneira, a atenção para a obra enquanto objeto instalado num espaço físico, para dar ênfase à memória: a uma recordação panorâmica da ação através da materialização da palavra. (METRÓPOLIS, 2011) (Tradução livre).

Francis Alÿs se preocupou com a estrutura do jogo: 7 artistas de nacionalidades diferentes, 7 exposições individuais – não autônomas, mas em negociação contínua com as anteriores; 7 momentos diferentes: enquanto um artista jogava, o seguinte esperava a sua vez para atuar/jogar.

A preparação para a sétima intervenção ocorreu da seguinte forma:

1) Francis Alÿs gravou vídeos com relatos espontâneos; organizou (s)alas com sofás, televisores e aparelhos reprodutores de mídias programados para reprisar incessantemente os depoimentos;

2) no centro da sala Verónicas o artista colou fitas adesivas no chão com o objetivo de ‘riscar’ o formato do jogo da amarelinha: traçou 7 quadrados, e em cada quadrado ‘riscou’/colou uma letra, a primeira letra do nome de cada artista participante;

3) sendo assim, à semelhança da recomendação de Julio Cortázar logo no início do livro *Rayuela*, Francis Alÿs deixou claro as seguintes orientações para o leitor-visitante: esta intervenção é à sua maneira muitas intervenções, mas é acima de tudo duas intervenções; o leitor-visitante está convidado a *escolher* uma das duas propostas: a) a primeira se deixa ler/visitar na forma comum: há imagens, sons, e ambientes acolhedores: convido-o para contemplar – da primeira (s)ala à última; b) na segunda há o jogo da amarelinha e uma pedrinha: convido-o para jogar a pedrinha, pular com uma perna só: enquanto estiver aguardando a sua próxima vez, vá em direção a uma ‘(s)ala’ – assista ao vídeo –, e retorne para continuar a brincadeira.

Um esboço preparatório para a intervenção de *Dominó Canibal* (ver figura 31) traz o desenho do próprio artista pulando com uma perna só. Em outro esboço preparatório há no pé da página a seguinte declaração: “Um conto é bom até que se conte outro”, repara Graciela Speranza; a obra planejada por Francis Alÿs “resume bem sua ideia de uma arte móvel, que quer conectar espaços, desenhar caminhos, diluir fronteiras, contar e promover relatos.”. (SPERANZA, 2012, p. 104) (Tradução livre).

A intervenção proposta por Francis Alÿs, de jogar o jogo já jogado, se apoiou na recordação – na contínua busca por resgatar momentos memoráveis e/ou entender os mistérios da realidade –, desafio este apresentado logo no início do livro *Rayuela*: “Encontraria a Maga?” – oração interrogativa, no futuro do pretérito, que indica o rompimento de uma rotina, como especificou Davi Arrigucci Jr. (2003); um dos lamentos proferidos por Horacio Oliveira sobre a separação de Maga e a solicitação da memória pode ser verificado no pequeno trecho recortado do segundo parágrafo do episódio 1, que cito abaixo:

[...] Andávamos por Paris sem nos procurar, mas sabendo sempre que andávamos só para nos encontrar. Ó Maga! Cada mulher parecida com você trazia como um silêncio ensurdecedor, uma pausa, rendada e cristalina, que acabava por murchar tristemente, como um guarda-chuva molhado que se fecha. [...]. (CORTÁZAR, 2014h, p. 11-12).

Mas, ainda nessa direção, explana Davi Arrigucci Jr, o decisivo é o tom lírico de evocação nostálgica,

que domina todo o trecho examinado, mesmo quando exorcizado pela comicidade (sempre a mescla estilística) de algumas passagens, como

a lembrança do caso do “*terrón de azúcar*”, ao final do capítulo 1. Trata-se propriamente de um tom de elegia, de “*balance elegíaco en que ya sabemos que el juego está jugado*”, como se dirá no capítulo 93, que enlaça com esse núcleo inicial da história, explicitando-o conscientemente. O tom denuncia o modo de o narrador encarar o argumento que tem nas mãos e, neste caso preciso, revela a perspectiva globalizadora de quem tudo já viveu, mas permanece vinculado ao que se perdeu no fluxo temporal, buscando recuperá-lo pela narração, transformada, assim, num instrumento de regressão mítica contra a marcha do tempo. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 275).

3.2

O episódio do torrão de açúcar é um exemplo de como Horacio Oliveira encara os fatos corriqueiros. Desde pequeno acredita que ao derrubar qualquer coisa no chão, deve imediatamente apanhá-la, porque caso contrário alguma desgraça vai ocorrer com uma pessoa muito querida; e nada pode detê-lo, porque, se não for ele, e sim outra pessoa a pegar o objeto, “o malefício atuará da mesma forma”. Em algumas ocasiões foi considerado como louco por causa dessa superstição. A aventura com o torrão de açúcar aconteceu em um restaurante bem frequentado; Maga, Ronald e Etienne se divertiram muito observando a trajetória de Horacio embaixo das mesas em busca do torrão, resvalando em pés, botas, barras de saias e de calças compridas; Horacio contou com a ajuda de um garçom movido pela certeza de estar em busca de uma preciosidade, como uma “caneta Parker ou de um Luís de ouro”. Todos ficaram enfurecidos ao saber que se tratava de um torrão de açúcar; com o açúcar preso em sua mão, sentiu “como o torrão se misturava ao suor da pele, como asquerosamente se desfazia, numa espécie de vingança pegajosa”, como todo “tipo de episódio cotidiano”. (CORTÁZAR, 2014h, p. 18-19).

A caça ao torrão de açúcar soa como um chamado para adentrar em um universo construído a partir das (não)ações do mundo-Horacio Oliveira – processo de conhecimento que descreve níveis nostálgicos de absurdidades:

- o primeiro formato de absurdo é o relato sobre o torrão de açúcar – que pode ser considerado como uma atitude pueril diante da vida; o evento marcado pela crença de que há necessidade de resgatar objetos que caem das mãos – caso contrário, uma pessoa querida cujo nome começa com a inicial do nome do objeto derrubado sofrerá algum

dano físico – é um apelo cômico que produz um efeito nostálgico de busca/de reencontro e de controle ilusório sobre os acontecimentos;

- outra forma de absurdo se apresenta como uma crítica severa em relação aos hábitos: Horacio, realmente, não se sentia confortável em aceitar os episódios cotidianos – espécies de vinganças pegajosas pregadas pelo costume; criticava, por exemplo, a comodidade resultante do fato de “sair de manhã e encontrar a garrafa de leite na porta do seu apartamento, ficando muito tranquilo porque ontem aconteceu o mesmo e amanhã voltará a acontecer”; é “este estancamento”, continua Horacio, “este assim seja, esta suspeitosa carência de exceções” que faz com que o absurdo não pareça um absurdo. (CORTÁZAR, 2014h, p. 197).

O absurdo, diz Horacio se dirigindo para Ronald,

[...] é acreditar que podemos apreender a totalidade daquilo que nos constitui neste momento ou em qualquer momento, e intuí-lo como algo coerente, algo aceitável, se você prefere. Cada vez que entramos numa crise, o absurdo se torna total. É preciso compreender que a dialética somente pode arrumar os armários nos momentos de calma. Você sabe perfeitamente que no ponto culminante de uma crise procedemos sempre por impulso, ao contrário do previsível, praticando a barbaridade mais inesperada, e pode se dizer que, precisamente nesse momento, se verificará uma saturação da realidade; não lhe parece? A realidade precipita-se, mostra-se com toda a força e, então, a nossa única maneira de enfrentá-la consiste em renunciar à dialética, essa é a hora em que damos um tiro em alguém, em que pulamos do navio, em que tomamos um tubo de Gardenal, como Guy, em que libertamos o cachorro da sua corrente, em que fazemos qualquer coisa que nos ocorra. A razão só serve para dissecar a realidade na calma, ou para analisar as suas futuras tormentas, nunca para resolver uma crise instantânea. [...]. (CORTÁZAR, 2014h, p. 195-196).

- a realidade exposta com toda força – talvez um desejo por “viver absurdamente para acabar com o absurdo”, de “sair de si mesmo com tal violência que o salto acabasse nos braços do outro” –, foi provocada por Horacio Oliveira contra Maga, com a anuência de seus amigos: madrugada chuvosa, fria, momentos antes de Babs, Ronald e Etienne chegarem ao apartamento em que Maga estava instalada com seu filho, Horacio percebe que o bebê Rocamadour não respirava mais: “aproximou-se da cama”, encostou a mão no corpo do bebê, e constatou, ele “estava tão frio!”. (CORTÁZAR, 2014h, p. 121; 176-177).

O que deveria fazer, pensou Horacio Oliveira: “Gritar, acender a luz, armar um escândalo, normal e obrigatório... por que?” – não, decidiu, “Ah, não, já chega! Por que acender a luz e gritar, se sei perfeitamente que isso não vai servir para nada!”. Resolveu não alertar a Maga sobre a morte de seu bebê, e ainda conseguiu convencer seus amigos a serem solidários à sua decisão. Gregorovius foi o primeiro a concordar com a vontade de Horacio, único que se encontrava no apartamento nesse momento. Horacio seguiu observando os movimentos da Maga, conversando calmamente, aguardando a próxima dose do remédio, que seria por volta das duas horas. Babs e Ronald chegam com a notícia sobre a tentativa de suicídio de Guy de Monod (que ingeriu uma caixa de Gardenal). Um pouco mais tarde chega Etienne com a informação de que Guy estava fora de perigo, sobreviveria. Continuam a trocar ideias sobre música, literatura, pintura, morte; aguardaram silenciosamente: não foram solidários com a Maga – não a avisaram no momento certo, não a preparam para enfrentar a morte do filho, praticaram um ato violentamente dramático-brutalmente absurdo. (CORTÁZAR, 2014h, p. 177).

Quase três da manhã Horacio apagou um cigarro, e se preparou para saborear o desfecho desse ato dramático: agora, o velório, pensou agradecido:

São amigos de verdade, até o próprio Ossip, pobre-diabo. Agora, teremos um quarto de hora de reações em cadeia que ninguém poderá evitar, ninguém, nem pensando no próximo ano, a esta mesma hora, a mais exata e pormenorizada das recordações não será capaz de alterar a produção de adrenalina ou de saliva, o suor nas palmas das mãos... Estas são as provas que Ronald sempre se negará a compreender. Que fiz eu esta noite? Ligeiramente monstruoso, *a priori*. Talvez tivesse sido possível o balão de oxigênio ou algo assim. Idiota, na realidade; [...]. (CORTÁZAR, 2014h, p. 199-200) (Grifos do autor).

Horacio agiu de forma premeditada, não gostava da presença de Rocamadour – sentia ciúmes do bebê de Maga; Rocamadour, “que em Montevideu se chamava modestamente Carlos Francisco”: “nome do pai, mas desaparecido o pai, tinha sido muito melhor dar-lhe o nome de Rocamadour a seu filho”; Maga nunca falava “sobre a gênese” do filho, “a não ser que se tinha negado a um aborto”, fato que lhe causou arrependimento por não ter condições financeiras para manter os gastos com sua saúde e com sua estadia na casa da babá, Madame Irène; ao ver que o Rocamadour estava morto, Horacio prescreveu o momento exato em que a Maga entraria em confronto com a realidade. (CORTÁZAR, 2014h, p. 24; 33).

Que fiz eu esta noite? Foi ligeiramente monstruoso, avalia Horacio Oliveira, administrei o silêncio de todos e fui bem-sucedido; porém, a tristeza e o desespero da Maga ao perceber que o filho estava morto provocou revolta, e o choque diante da realidade selou o destino de Horacio, como pode ser visto na manifestação de repúdio proferida por Ronald: “– Porra! Deveríamos tê-la preparado – falou Ronald. – Não está certo, é uma infâmia. Todo mundo falando de besteiras, e isto e aquilo...”. (CORTÁZAR, 2014h, p. 202).

A vontade de Horacio por negar e se afastar da realidade do cotidiano foi ao extremo do absurdo, chegando ao limite da monstruosidade; Michel de Montaigne (1533-1592), no livro *Os ensaios: uma seleção* cita um trecho da *Epístola I* (ver nota de rodapé 62), do poeta Horácio que define perfeitamente esse tipo de ação: suavemente, feito “marionetes de madeira”, todos foram conduzidos pelos músculos de Horacio Oliveira. (HORÁCIO⁶², apud MONTAIGNE, 2010, p. 204).

A partir desse dia não seria mais natural atravessar ruas, subir escadas para acessar pontes, imbuído pela certeza de se deparar com a Maga. Agora ela não estaria mais por perto à sua espera, sorrindo sem surpresa, certa de que não existia casualidade para os dois – Horacio inicia, então, uma busca fadada ao fracasso (Arrigucci Jr., 2003); cito abaixo um fragmento que conduz a esse raciocínio:

[...] Contudo, se você tivesse estado na ponte nessa noite, como tantas outras vezes, eu teria sabido que este percurso mais longo tinha um sentido; agora, porém, eu aviltava o meu fracasso, dizendo que se tratava de um caminho demasiado longo. Já era tempo, depois de levantar a gola do meu casaco, de seguir pelas docas até entrar na zona dos grandes armazéns, que acaba no Châtelet, passar sob a sombra violeta da Tour Saint-Jacques e subir pela minha rua, pensando em não a ter encontrado e em Mme. Léonie. (CORTÁZAR, 2014h, p. 14).

As atitudes de Horacio Oliveira enfatizam um jogo que não progride “através de uma trama e assuntos predeterminados”, mas segue mapeando suas (não)ações por meio de “um intenso crescimento e revelando fases de estados emocionais”. Esses tipos de

⁶² No livro *Os ensaios: uma seleção*, escrito por Michel de Montaigne (1533-1592), lê-se o seguinte trecho da carta poética-epístola em verso – Epístola I, I, p. 98-99 – redigida pelo poeta latino Horácio (65 a.C. – 8 a. C.): “*Ducimur ut nervis alienis mobile lignum*. [Somos levados como uma marionete de madeira pelos músculos de outro.]”. (HORÁCIO, apud MONTAIGNE, 2010, p. 204).

absurdos desenvolvidos para compor o perfil do personagem sugerem uma semelhança com o modo como o dramaturgo Eugène Ionesco (Romênia, 1909 – Paris, 1994) pensou o texto teatral de sua época. (IONESCO, 1960, p. 4). Em um depoimento registrado na *Revista Tablado*, Ionesco adverte:

[...] Devemos desviar-nos dos lugares-comuns e nos livrar de um tradicionalismo obstinado, devemos redescobrir a única tradição verdadeira e viva. Não me gabo de ter sido bem-sucedido nisto, mas outros o serão e mostrarão que toda verdade e toda realidade é clássica e eterna. (IONESCO, 1960, p. 4).

Eugène Ionesco se aproxima do teatro – ou seja, decide ser dramaturgo – quando a necessidade lhe obrigou a aprender o idioma inglês. Nesse momento, o autor se deparou com o vazio das palavras e a mecanização das orações, orais e escritas. Em todas as fases de sua aprendizagem Ionesco experimentou lições práticas e teóricas que não tinham nexos, com trocas de diálogos que não serviam para incentivar, mas apenas entediar, distanciando-o, a cada tópico, da vontade por dominar o idioma. Esse método de aprendizagem, visto como natural, é aplicado até hoje, massacrando o desejo de muitas potencialidades, minando a expectativa do aluno com um falso reconhecimento de incapacidade para obter tal desempenho: comunicar-se em outro idioma. Um exemplo bem familiar, cita Ionesco, são as desconsoladoras frases dos manuais que nada dizem e que devem ser memorizadas como exercícios para conversação, como por exemplo: Quais são os dias da semana? E como se chamam?. Foi esta situação cômica/trágica que impulsionou Ionesco para a escrita literária: “E, parando para pensar sobre a trivialidade desesperadora das frases dos manuais, concluiu que eram elas que compunham o cotidiano dos homens de seu tempo, os sobreviventes de uma guerra cruel. Começou a escrever para o teatro.”. (IONESCO, 1976, IX).

Nesse sentido, o tema do absurdo surge, para Ionesco, como problematização metalinguística: - como um rompimento brusco e contínuo de comunicação; - como uma denúncia rotineira e uma forma de atingir o pensamento do leitor/espectador por meio de uma sofisticação artística: uma voz plantada para representar o autor.

Esse efeito metalinguístico foi interpretado como o nascimento de um novo estilo literário, uma nova maneira de apresentar peças teatrais: a escrita de um movimento

denominado por Martin Esslin (1918-2002) de “teatro do absurdo”; transcrevo abaixo a definição de teatro do absurdo disponível no Dicionário do Teatro Online:

Absurdo (Teatro do). Expressão criada por Martin Esslin, na década de 50, aplicada à estética em voga na Europa, que denunciava a angústia e o ceticismo da criatura humana que perdera a noção dos valores sociais pelos quais havia se regido até então. A nova estética denunciava e pretendia desmontar as mistificações da sociedade, pondo a nu as forças de opressão que agiam sobre ela. Caracteriza-se por apresentar personagens bizarras, que ora se comportam sem nenhuma motivação no centro de tramas absurdas ou inexistentes, ora impregnadas por um sentido de futilidade e constante adiamento de esperanças. [...]. (TEIXEIRA, 2005, p. 4-5).

Porém, a expressão criada por Martin Esslin – teatro do absurdo – coloca num mesmo patamar categorias que deveriam ser consideradas como formas de textos literários distintos: ensaio filosófico e texto teatral. O ‘homem absurdo’ e ‘situações absurdas’, respectivamente, são estruturas de raciocínios que podem se encontrar, mas neste caso, não se encontraram: enquanto Albert Camus (1913-1960), por exemplo, se refere em seus textos ao problema filosófico perturbador relacionado à crise existencial – o absurdo para Camus é um adjetivo que denuncia uma determinada condição –, para Ionesco, o absurdo tem relação com a crítica à dessacralização da linguagem das peças de teatro e a banalização da interpretação que acometia o ambiente do teatro em favor da valorização de outros mecanismos que deveriam ser secundários na composição do ato de representar, como a sofisticação dos cenários, o cuidado exagerado com a iluminação e outros efeitos que não são tão importantes quanto o texto e a ação. Uma ‘situação absurda’ – absurda: substantivo abstrato que nomeia estado ou ação, uma absurdidade, que pode ser observada pelo viés filosófico, mas que, sobretudo, deve ser compreendida como um traço característico inerente a uma atividade e que conjuga dois verbos simultaneamente: ver e ouvir, sendo, portanto, relacionada aos aspectos sublimes – condizentes à dinâmica da escrita literária/teatral.

O homem absurdo descrito no livro *O mito de Sísifo*, de Albert Camus, é uma reflexão sobre o homem e seu desespero diante de uma vida sem sentido. O livro foi escrito num instante de sentimento de horror diante da guerra, quando o sofrimento é geral e o suicídio aparece como alternativa para amenizar o desgosto de viver num momento tão turbulento. As opções para o homem são ou aceitar o absurdo ou se jogar

ao doloroso fim que culmina na morte: ou o fim da vida com a morte física ou o fim da vida com o abandono completo de um posicionamento crítico da existência, numa atitude existencial que rompa definitivamente com a reflexão filosófica.

Georgia Cristina Amitrano, em *Albert Camus: um pensador em tempos sombrios*, afirma que o absurdo e a revolta, duas linhas entrelaçadas do pensamento de Albert Camus, compõem uma luta que movimenta as entranhas de cada ser:

Ressalte-se que a partir de uma caracterização do absurdo, em *O mito de Sísifo*, Camus busca, como Descartes outrora, um método e não uma doutrina. Sua busca visa compreender esse estranhamento do homem para com o seu mundo. Seu método, aos moldes de Nietzsche, “confessa o sentimento de que todo conhecimento verdadeiro é impossível. Só as aparências podem enumerar-se e o clima fazer-se sentir”. Nesse mundo, como alude Arendt, Camus aparece como um pensador da *Existenz* e não como um existencialista, tal qual Sartre. Afinal, para o pensador argelino, as relações entre o homem e o mundo se dão na constatação deste ser desarrazado para o homem. Porém, mesmo sendo o mundo desarrazado, o homem almeja sempre uma coerência. Contudo, não é possível sustentar essa coerência tão almejada, afinal, este mundo é descontínuo. Sendo assim inapreensível e, justamente por isso, suscita no homem o sentimento do ‘absurdo’: um sentir-se estrangeiro em sua pátria. O absurdo aparece, portanto, como um sentimento ímpar, o qual não se basta em conceitos. Logo, faz-se imperioso, na captura do absurdo, manter a consciência viva. Ou seja, ao se proclamar que não se crê em nada e que tudo é absurdo, então não se deve nem se pode duvidar da própria proclamação feita. À vista disso, faz-se necessário, pelo menos, acreditar no protesto proferido. (AMITRANO, 2014, p. 27-28).

Porém, ao acreditar no protesto proferido, ou seja, na proclamação de que não se crê em nada e que tudo é absurdo, a “investigação intelectual do ‘estar-do-homem-no-mundo’ implica a compreensão do divórcio entre este mesmo homem e este mesmo mundo” – observação que se apresenta como problema filosófico para Albert Camus. (AMITRANO, 2014, p. 28). No primeiro parágrafo do livro *O mito de Sísifo* – um raciocínio absurdo: o absurdo e o suicídio – Camus escreve:

Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois. Trata-se de jogos; é preciso primeiro responder. E se é verdade, como quer Nietzsche, que um filósofo, para ser estimado, deve pregar com o seu exemplo, percebe-se a importância dessa resposta, porque ela vai anteceder o

gesto definitivo. São evidências sensíveis ao coração, mas é preciso ir mais fundo até torná-las claras ao espírito. (CAMUS, 2022, p. 19).

O suicídio entendido como problema filosófico traz à superfície desconfortos que estão relacionados à dor da finitude, à certeza do desamparo espiritual, da consciência de que não há nada nem ninguém a quem recorrer, o que provoca profunda tristeza e solidão; sendo assim, o homem “sem nenhum *a priori* para a sua existência, ‘toma o mundo em suas mãos’, tornando-se o ‘senhor de si’, sem culpas e sem pecados.”; (AMITRANO, 2014, p. 29); nesse sentido, continuando com as palavras de Georgia Amitrano,

[...] diante da finitude e desrazão de ser, matar ou não matar se revela enquanto uma possibilidade de escolha indiferente. Essa compreensão da indiferença no pensamento camusiano impele à temática do mal, haja vista o fato de que há, na indiferença, um distanciamento e, por conseguinte, uma distorção acerca da prática de atos entendidos como maléficis. Com efeito, a indiferença relativa ao ato de matar ou não matar se retirada do conceito do absurdo com o fim de constituir uma regra para ação prática, inserir-nos-ia em uma espécie de limbo moral. Esse raciocínio primário seria coerente caso não se ativesse à temática contígua ao absurdo: o suicídio. Afinal, a análise absurda acaba por condenar o suicídio, visto que este é uma fuga à confrontação entre o homem e o mundo ilógico em que vive. O homem só existe em tensão, pois tem que estar vivo para capturar o fato de ser a vida absurda. Como consequência, eliminar o outro significa retirar deste o direito de fazer tal constatação. Logo, se o homem absurdo não pode aceitar o suicídio, pois este lhe retira a possibilidade de viver e ‘marcar o mundo com seu selo’, por coerência, deve necessariamente condenar o assassinato. É nesse sentido que ‘absurdo’ e ‘revolta’ também se tornam contíguos. (AMITRANO, 2014, p. 29).

Em contrapartida, as ‘situações absurdas’ são procedimentos inspirados em jogos entre linguagem e temática, numa atitude de entreter-se com o texto, e jogar em acordo com o pensamento apurado sobre o seu tempo. Dessa forma, ao interligar em “cada momento, que é toda história”, a história que se quer imbuída de um sentido cênico “violentamente cômico, violentamente dramático”, o resultado adquire forma sacralizada percebida como os padrões clássicos de encantamento. Para Eugène Ionesco o teatro deve evitar “a psicologia ou então dar-lhe uma dimensão metafísica. O teatro está no exagero extremo dos sentimentos, exagero que desloca a chata realidade cotidiana. Também no deslocamento, na desarticulação da linguagem.”. (IONESCO, 1984, p. 6-8).

Dessa forma, desarticular a linguagem significa desordenar o texto de tal maneira que a realidade existencial encontre seu estado de pureza extrema; de uma pureza em que os deslocamentos sejam aos poucos reintegrados em peso de igual proporção: tranquilidade/brutalidade-realidade/irrealidade-absurdidade/sensatez, deixando o texto se guiar entre a fronteira de seus opostos: prosaico/poético – cotidiano/insólito; ou seja, jogar com integridade, cumplicidade, habilidade e sabedoria. Para “realizar uma espécie do deslocamento do real”, explica Ionesco, é necessário “empregar um procedimento: brincar com o texto.” O brincar é a forma de habilitação para o texto de *Rayuela*. (IONESCO, 1984, p. 8).

Sobre intitular suas comédias de “antipeças”-“dramas cômicos”, e seus “dramas “pseudodramas ou “farsas trágicas”, Ionesco confessa: parece que “o cômico é trágico e a tragédia do homem, irrisória”: contudo, o “cômico sendo intuição do absurdo, me parece mais desesperador que o trágico. O cômico não oferece saída.”. (IONESCO, 1984, p. 8).

A inspiração para a escrita de Ionesco está voltada para a peculiaridade de sua função, para a cumplicidade com a palavra que determina e direciona as ações, para o sentido que o texto possui na peça, e para a questão do compartilhamento do conhecimento que em seu movimento cíclico apura os sentidos de todos que estiverem envolvidos: autor-ator-leitor-espectador. Ionesco diz que “gostaria bem no fundo de “inovar” quando escrevesse”, mas este não foi o seu objetivo: “gostaria, sobretudo de dizer coisas além do significado das palavras habituais, ou através ou apesar delas.”; (IONESCO, 1966, n/p); o objetivo/desejo de Ionesco – ampliar a dinâmica cênica com textos que buscam ir além da trivialidade das palavras – tem relação com a forma como Albert Camus define o ato de criar, cito as palavras de Georgia Amitrano sobre o encaminhamento do raciocínio do filósofo em relação à arte:

[...] De fato, a arte permite ao homem fixar e fixar-se numa relação muito estreita com o mundo que o cerca. Criar, afirma Camus, é viver duas vezes. O artista, portanto, é aquele que se esforça para recriar a realidade, por encontrar-se afastado do eterno. Ademais, sua existência não passa de *mimesis*⁶³, de imitação, isto é, de uma

⁶³ “Deve-se entender esta *mimesis* no sentido aristotélico, em que “a arte imita a natureza” e, esse imitar significa atualização, isto é, dar à natureza aquilo que já é seu fim, ou seja, seu *télos*. (AMITRANO, 2014, p. 92).

incomensurável desmedida travestida sob a máscara do absurdo. Do mesmo modo, faz-se mister apontar para o fato de tanto o artista quanto a obra de arte não se apresentarem como fugas ao absurdo, antes, é na verdadeira arte que o absurdo se mantém. Para Camus, a alegria por excelência se dá no respirar, no reconhecer e encontrar a carne, o cerne do sentimento absurdo. E não há nada mais profundo que a alegria da criação. [...]. (AMITRANO, 2014, p. 92).

Tanto o artista quanto a arte não se apresentam como fugas ao absurdo, antes, é na verdadeira arte que o absurdo se mantém. Romancistas como “Greene, Malraux e Albert Camus jamais procuraram convencer alguém pela via da persuasiva; sua obra não considera nada seguro, mas é o próprio problema mostrando-se e debatendo-se.”: expondo a realidade com toda sua força. (CORTÁZAR, 1999c, p. 221).

Tomamos conhecimento do pensamento de Horacio Oliveira através das palavras escritas por Julio Cortázar, e ao lermos, produzimos um texto em tempo real – ou seja, constatamos que realmente pensamos falando (Ostrower, 1987); parafraseando Julio Cortázar afirma-se: o problema surge do outro lado da obra literária, nessa zona onde o leitor enfrenta e vive aquilo que o autor escreve. (CORTÁZAR, 2014i, p. 403). Sendo assim, ao ler o livro *O jogo da amarelinha* começa-se a pensar sobre o mundo-absurdo de Horacio Oliveira. Começar a pensar, explicita Albert Camus, “é começar a ser atormentado. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem. Lá é que deve procurá-lo.”. (CAMUS, 2022, p. 20).

No ensaio *O homem revoltado* Albert Camus admite que o romance “nasce ao mesmo tempo que o espírito de revolta, e traduz, no plano estético, a mesma ambição.”. (CAMUS, 2021, p. 336). Da perspectiva de um gênero literário, adverte Davi Arrigucci Jr., o romance,

cuja história, no Ocidente, como se sabe, foi sempre a de uma contínua violação do que a cada momento se entendeu por romance (essa espécie de estômago de avestruz que sempre devorou as demais formas de ficção e outras mais, que lhe passaram à distância da boca onívora), *Rayuela* parece ter reaprendido a voracidade das origens. Herdou, com efeito, a contundência crítica e autocrítica, a virulência humorística da melhor tradição hispânica, a que nega ou parodia a tradição: a pança pantagruélica do *Dom Quixote*, o marco inicial das violações possíveis, o primeiro grande romance, que é já também o primeiro grande anti-romance. [...]. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 262).

Julio Cortázar, em *Imagen de John Keats*, faz uma declaração jurada que coincide com a definição realizada por Albert Camus sobre uma espécie de verme que se encontra no coração do homem que o impele a ponderar sobre tudo: e é lá que se deve procurá-lo; cito a declaração:

Há anos que renunciei a pensar coerentemente, minha caneta *Waterman* pensa melhor por mim. Parece que ela reuniu energia no bolso, a guardo no jaleco, acima do coração, e é possível que a força de ouvir o ir e vir do grande gato redondo cardíaco, seu próprio coração de tinta, seu púlpito de elástico, vai se preenchendo de desejos e imaginações. Então ela pula na minha mão e o resto é fácil, é exatamente agora. (CORTÁZAR, 2004, p. 14) (Tradução livre).

3.3

Dentre as dez razões listadas por Saúl Yurkievich para ler os livros de Julio Cortázar – já aludidas no final do capítulo 2 –, a quarta razão se refere à proposta de Cortázar de fundir o romance existencial com o romance-poema: na 4. Razão existencial, a figura, ou seja, “o sujeito atribulado com toda sua carga psíquica (sua consciência febril, sua fantasia, suas paixões e pulsões) ocupa todas as instâncias do texto onde o existente se expressa vendo-se viver.”. (YURKIEVICH, 2004, p. 30) (Tradução livre).

Nesse sentido, concentrar-se no ato de ver-se vivendo implica, muitas vezes, em “levar até às últimas consequências as angústias pessoais” do personagem. (CORTÁZAR, 2015, p. 228). Julio Cortázar, em *Prosa do Observatório*, escreve: “não é tão difícil perder a razão”: (CORTÁZAR, 2005, p. 73): em Buenos Aires, Do lado de cá – onde há somente a apresentação de um circo e de um hospital psiquiátrico –, Horacio Oliveira vivenciou momentos de delírios em curto espaço de tempo:

- primeiro, reconheceu em Talita a presença da Maga; o auge desse delírio ocorreu quando Talita, Traveler e Horacio, escolhidos pelo casal Ferraguto para auxiliar/vigiar o asilo psiquiátrico durante o período de transição/reorganização da administração, foram obrigados a se manterem reclusos por ao menos duas semanas ou até que conduzissem satisfatoriamente a rotina do hospital; no episódio 54 há o momento em que Horacio

Oliveira tem uma alucinação passageira: instalado num quarto do segundo andar, “via o pátio com a fonte, o repuxo de água, o jogo da amarelinha do 8” (8 é um dos pacientes que dominava o ato de jogar/brincar amarelinha – o 4 e a 19 disputavam com o 8, mas sem sucesso: ele era “extraordinário”); diante dessa visão tão acalentadora – o desenho do jogo –, Horacio criou o hábito de chegar à janela para apreciar a vista aérea do jogo da amarelinha. (CORTÁZAR, 2014h, p. 363).

Quase onze horas da noite Horacio confundiu a Talita com a Maga e a Talita com um dos pacientes do hospital: a luz da farmácia se apagou; Talita saiu da sala e trancou a porta à chave, atravessou o pátio, passou pelo desenho do jogo, pulou a amarelinha e desapareceu debaixo de sua janela. Porém, a atenção de Horacio se deteve nos movimentos de Talita, na cor rosa de sua roupa – cor das vestes dos pacientes –, e na sensação de estar vendo a Maga e não a Talita brincando de amarelinha; mas, logo percebe que cometeu um erro:

[...] Quando a figura de cor-de-rosa saiu de algum lugar e aproximou-se lentamente do desenho, sem se atrever a pisá-lo, Oliveira compreendeu que tudo voltava à ordem, que a figura cor-de-rosa escolheria, necessariamente, uma pedra plana entre as muitas que o 8 amontoara na beira do canteiro, e que a Maga, porque era a Maga, dobraria a perna esquerda e, com a ponta do sapato, lançaria a pedrinha para a primeira casa do jogo. Lá de cima, via o cabelo da Maga, a curva dos seus ombros e o jeito com que levantava um pouco os braços para manter o equilíbrio, enquanto, com pequenos saltos, entrava na primeira casa, empurrava a pedra até à segunda (e Oliveira estremeceu um pouco porque a pedra esteve a ponto de sair do desenho, mas uma irregularidade do terreno a deteve exatamente no limite da segunda casa), entrava suavemente e ficava um segundo imóvel, como um flamingo rosa na penumbra, antes de aproximar pouco a pouco o pé da pedra, calculando a distância para fazê-la passar à terceira casa.

Talita levantou a cabeça e viu Oliveira na janela. Levou algum tempo para reconhecê-lo e, enquanto isso, equilibrava-se sobre uma perna como se se apoiasse no ar com as mãos. Olhando-a com uma desilusão irônica, Oliveira reconheceu seu erro, viu que o rosa não era rosa, que Talita vestia uma blusa cinza e uma saia provavelmente branca. Tudo (por assim dizer) se explicava: Talita entrara e voltara a sair, atraída pelo jogo da amarelinha e essa ruptura de um segundo, entre a passagem e a reaparição, fora suficiente para enganá-lo, como daquela outra vez na proa do navio, como talvez tantas outras noites. [...]. (CORTÁZAR, 2014h, p. 364-365).

- Horacio Oliveira lembrara do dia em que pensou ter visto a Maga no navio que o levava de volta à Buenos Aires; minutos após esse primeiro delírio, agora no porão – no

necrotério do asilo –, Horacio mais uma vez delira: conversa com Talita como se estivesse diante da Maga. Nesse momento, Talita notou uma alegria incomum esboçada no semblante de Horacio – sorria sem a ironia costumeira, mas o sorriso não era para ela:

[...] Jamais o vira sorrir assim, tristemente e com tanta franqueza, de frente, sem a ironia habitual, aceitando alguma coisa que lhe estaria vindo do centro da vida, daquele outro poço (com baratas, com trapos coloridos, com um rosto flutuando em água suja?), aproximando-se dela no ato de aceitar essa coisa sem nome que o fazia sorrir. E tampouco seu beijo era para ela, não ocorria ali, grotescamente, ao lado de um congelador cheio de mortos, a tão pouca distância de Manu dormindo. Era como se se alcançassem a partir de outro lugar, com uma outra parte de si mesmos; e não era deles que se tratava, era como se estivessem pagando ou cobrando algo em nome de outros, como se fossem as marionetes de um encontro impossível entre seus donos. [...]. De algum modo tinham ingressado em outra coisa, neste algo onde se podia estar de cinza e ser de rosa, onde se podia morrer afogada num rio (e isso ela já não estava pensando) e surgir numa noite de Buenos Aires para repetir no jogo da amarelinha a própria imagem do que acabavam de alcançar, a última casa, o centro da mandala, o Ygdrasil vertiginoso por onde se saía para uma praia aberta, para uma extensão sem limites, para o mundo debaixo das pálpebras que os olhos voltados para dentro reconheciam e acatavam. (CORTÁZAR, 2014h, p. 372-373).

Logo em seguida – episódio 55 – Talita conversa com Traveler sobre o beijo roubado e sobre o fato de Horacio Oliveira estar contente por sentir medo da reação de Traveler: “Creio que o medo que sente é como um último refúgio, a barra onde prende as mãos antes de se lançar no vazio.”, conclui Talita. Situação engraçada, pensou Traveler, Horacio em estado de euforia, contente, por estar com medo: “E eu devo estar muito inteligente esta noite, pois essa de medo alegre é algo duro de engolir, velha.”, confessa para Talita. (CORTÁZAR, 2014h, p. 377).

- episódio 56: estamos com Horacio Oliveira em seu último refúgio, o quarto do asilo; em suas mãos, barbantes – sim, ele tinha como hábito andar com barbantes – tinha o costume de construir figuras com fios coloridos e goma arábica – nos bolsos, mas para esse momento escolheu apenas os pretos; primeiro movimento: garantir que não seria perturbado por ninguém – pensando nisso entregou o plantão dez para as duas da madrugada – ou seja, dez minutos antes do horário determinado, com o seguinte relatório: os pacientes do primeiro andar precisavam de vigília cautelosa, fato que

poderia manter o enfermeiro Remorino (pre)ocupado por muito tempo naquele espaço; estratégia:

a) isolar a entrada do quarto com bacias cheias de água (três escarradeiras e uma lata vazia de doce de batata-doce), “dispondo-as numa primeira linha de defesa, um pouco atrás da primeira barreira de fios” – arquitetura imaginada para causar asco no invasor: molhar os pés numa bacia aquosa no chão, na escuridão, “configura uma série de valores defensivos bastante sutis: surpresa, talvez terror, em todo caso a cólera cega”, além de perturbar a base/o equilíbrio do corpo; (CORTÁZAR, 2014h, p. 378-379);

b) o absurdo também será provocado pela trama costurada com os barbantes pretos: cenário que tem como pretensão impedir/dificultar a aproximação do invasor – o suposto assassino –, Traveler, de Horacio.

As possibilidades de defesa se desenvolvem com as seguintes medidas (“absurdas al límite”), anota Julio Cortázar no *Cuaderno de Bitácora*: (CORTÁZAR, 2019a, p. 883): as bacias com água na vanguarda – próximas da porta –, os barbantes esticados do trinco da porta até as “costas da cadeira; colocando a cadeira sobre duas pernas, apoiada no canto na beira da escrivaninha, era suficiente que alguém tentasse abrir a porta para que a cadeira caísse no chão”. (CORTÁZAR, 2014h, p. 384). Horacio se acomodou na retaguarda: longe da porta, de frente para a janela, onde sua visão principal/primeira seria o pátio e, principalmente, o jogo da amarelinha. Três e meia Horacio termina de esticar os barbantes, envolve a lâmpada num pulôver verde e se encurrala entre a janela, a escrivaninha e a cama: fica na penumbra à espera de Traveler. Às dez para quatro Horacio senta no parapeito da janela, dali pensa novamente que observa a Maga, mas era Talita que o advertia incansavelmente para que tomasse cuidado e fechasse a janela. Quatro horas Traveler entra no quarto e enfia o pé na bacia com água: sua reação é de asco e raiva; enquanto todos do manicômio discutem sobre o possível suicídio de Horacio, Traveler tenta convencê-lo de estar errado sobre sua denúncia de o odiar – cito suas palavras abaixo:

– Eu estou vivo – afirmou Traveler, olhando Oliveira bem nos olhos. – Estar vivo parece ser sempre o preço de alguma coisa. E você não quer pagar nada. Nunca quis. Uma espécie de pureza existencial. Ou César ou nada, esse tipo de definições radicais. Você pensa que eu não o admiro, à minha maneira? Acha que eu não admiro o fato de você ainda não ter se suicidado? O verdadeiro *doppelgänger* é você, pois se encontra desencarnado; você é uma vontade em forma de cata-vento,

lá em cima. Quero isto, quero aquilo, quero o norte e o sul e tudo ao mesmo tempo, quero a Maga, quero a Talita, então o senhor vai visitar o necrotério e beija a mulher de seu melhor amigo. Tudo pelo simples fato de você misturar as realidades e as recordações de um modo estranhamente não euclidiano. (CORTÁZAR, 2014h, p. 392).

À essa fala de Traveler o raciocínio de Horacio Oliveira interpõe: “Somos como duas crianças que brincam num balanço, um sobe, o outro desce, ou simplesmente como qualquer pessoa diante do espelho. Você ainda não tinha notado isso, *doppelgänger*⁶⁴?”. (CORTÁZAR, 2014h, p. 391).

Julio Cortázar, no *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, escreve que o Grande solilóquio de Horacio é entender quais são as razões do absurdo. O escritor pergunta: não seria o absurdo existir múltiplas formas de realidades? Ou seja: 1) “o vizinho do lado vê outra realidade” – uma realidade diferente da nossa; 2) “Mas temos que nos conformar [a partir de] com a realidade que nos toca ou que criamos”; 3) “Portanto, tendemos a esquecer as outras” realidades. (CORTÁZAR, 2019a, p. 860-861) (Tradução livre).

A realidade de/para Horacio Oliveira foi construída a partir de solilóquios. Julio Cortázar registra no *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*: - para Oliveira, o conhecimento; - para Traveler, o viver; - e “cada um deseja o que é próprio do outro”; - Oliveira e Traveler, seriam a mesma pessoa? - o “homem e seu *doppelgänger*”? : se a resposta for afirmativa, Traveler é um *doppelgänger* com a “forma fraterna mais realizada” de Oliveira, conclui o escritor. (CORTÁZAR, 2019a, p. 868; 876; 987) (Tradução livre).

Diante das possibilidades: de Traveler ser Oliveira/de Oliveira ser Cortázar/de Cortázar ser Morelli – a imersão na escrita literária de Julio Cortázar vislumbra a perturbação/a imprevisibilidade/a incerteza em relação à realidade; dessa forma, confere Horacio Oliveira, é assim “que os que nos iluminam são cegos”; (CORTÁZAR, 2019f, p. 412); no episódio 98 Morelli falava algo parecido quando escrevia:

Leitura de Heisenberg até o meio-dia, anotações, fichas. O filho da zeladora traz minha correspondência e falamos de um modelo de avião que ele está montando na cozinha da casa dele. Enquanto me

⁶⁴ No glossário de *Rayuela* lê-se que o significado de *doppelgänger* é o duplo fantasmagórico de uma pessoa viva.”. (ATADÍA, 2019b, p. 987) (Tradução livre).

conta, dá dois pulinhos sobre o pé esquerdo, três sobre o direito, dois sobre o esquerdo. Pergunto porque dois e três e não dois e dois ou três e três. Ele olha para mim surpreso, não compreende. Sensação de que Heisenberg e eu estamos do outro lado de um território, enquanto o menino ainda está montado a cavalo, com um pé de cada lado, sem saber, e que logo estará somente do nosso lado e toda a comunicação terá se perdido. Comunicação com quê, para quê? Enfim, vamos continuar lendo; quem sabe Heisenberg... (CORTÁZAR, 2019f, p. 412-413).

O físico teórico Werner Heisenberg “criou a fórmula da mecânica das matrizes da teoria quântica”, o Princípio da Incerteza – interpretação reconhecida em 1927. O Princípio da Incerteza “afirma que não se pode, simultaneamente, medir a posição e o momento linear de uma partícula com total precisão ou determinar exatamente sua energia num momento específico”. (CLEGG, 2017, p. 64). Essa interpretação da teoria quântica teve início com duas maneiras diferentes de abordar uma dada situação experimental:

1^a) Alterar a modo de perguntar/abordar uma dada situação experimental – ou seja, dedicar-se à seguinte hipótese-questionamento: “seria verdade dizer-se que ocorrem na Natureza somente aquelas situações experimentais que podem ser demonstradas pelo formalismo matemático?”. (HEISENBERG, 1995, p. 37). Por certo, continuando com as palavras de Werner Heisenberg, a hipótese de que isso fosse realmente verdade,

deu lugar a limitações no uso de conceitos que tinham sido, desde Newton⁶⁵, básicos na física clássica. Da mesma maneira que na mecânica newtoniana, nada impede que se fale em posição e velocidade do elétron e , além disso, pode-se observar e medir grandezas. Mas, contrariamente ao que ocorre na mecânica de Newton, não se pode medir simultaneamente aquelas grandezas com alta precisão arbitrariamente. De fato, o produto das duas imprecisões, em suas medidas, resultou não ser menor que a constante de Planck⁶⁶ dividida pela massa da partícula. Relações análogas foram igualmente formuladas por outras situações experimentais. Todas elas são usualmente chamadas de *relações de incerteza*, diferentes instâncias do *princípio de indeterminação*. E, assim, apreendeu-se que os velhos conceitos não se adequam à Natureza de maneira exata. (HEISENBERG, 1995, p. 37). (Grifos do autor).

⁶⁵ Isaac Newton (1643-1727) – Matemático e físico “inglês cuja obra *Principia* (1687) forneceu um arcabouço matemático para a física durante 250 anos.”. (CLEGG, 2017, p. 78).

⁶⁶ Max Planck (1858-1947) – “Físico alemão que foi o primeiro a sugerir que a luz era quantizada.”. (CLEGG, 2017, p. 58).

2ª) Outra “maneira de abordar o problema foi o conceito de *complementaridade*” introduzido por Niels Bohr (1885-1962), revela Heisenberg; (HEISENBERG, 1995, p. 37); Erwin Schrödinger (1887-1961), explica Heisenberg,

tinha descrito o átomo não como um sistema composto de partículas, núcleo e elétrons, mas sim como constituído de núcleo e ondas de matéria. Essa descrição dos elétrons como ondas de matéria certamente encerrava um elemento de verdade. Já Bohr considerou a maneira quântica de descrever em seus dois aspectos, de partícula e de onda, como duas descrições complementares da mesma realidade. Cada uma dessas descrições pode ser só parcialmente verdadeira, e limitações devem ser impostas ao uso, tanto do conceito de partícula como do de onda, pois, caso contrário, não haveria como se evitar as contradições. Se levarmos em conta essas limitações, expressas pelo princípio de incerteza, as contradições desaparecerão. (HEISENBERG, 1995, p. 37-38).

Partícula é, por definição, uma “substância confinada a um volume muito pequeno”. Existe no tempo-espaço de um único lugar. Onda é uma “perturbação que se repete regularmente no espaço e no tempo, transmitida de um lugar a outro sem que haja transporte de matéria.”. (FARIA; SILVA, 2019, p. 163). Sobre o dualismo entre as duas descrições complementares – partícula e ondas – Werner Heisenberg se pronuncia:

[...] costuma-se dizer que a teoria quântica não é satisfatória porque, graças a seus conceitos complementares de “onda” e “partícula”, ela impede qualquer descrição da natureza que não seja dualista. No entanto, quem compreendeu a teoria quântica jamais sonharia chamá-la dualista. Ela é uma descrição unificada dos fenômenos atômicos, embora tenha que usar faces diferentes ao ser aplicada aos experimentos e, portanto, tenha que ser traduzida na linguagem cotidiana. Assim, a teoria quântica oferece-nos uma esplendida ilustração do fato de que é possível compreender plenamente uma ligação, embora só possamos falar dela através de imagens e comparações. Nesse caso, as imagens e comparações são basicamente os conceitos clássicos, isto é, “onda” e “corpúsculo”. Eles não descrevem inteiramente o mundo real e, ainda por cima, são parcialmente complementares e, portanto, contraditórios. Apesar disso, como só podemos descrever inteiramente os fenômenos naturais com nossa linguagem cotidiana, só nos resta a esperança de apreender os verdadeiros fatos mediante essas imagens. (HEISENBERG, 1996, p. 244).

Tem-se, então, que: - é o olho do observador que modifica e/ou compõe a realidade; - porém, a realidade microscópica só pode ser compreendida através de imagens e comparações, ou seja, a partir de conceitos clássicos; - para falar sobre os fenômenos naturais é necessário recorrer à linguagem cotidiana e ao modo ilustrativo,

uma vez que os fenômenos atômicos não descrevem inteiramente o mundo real: com essa situação – lidar com as divulgações científicas do século XX, mais especificamente, com a física do infinitamente pequeno (ou grande) –, “se recupera fortemente o sentimento do absurdo”, registra Julio Cortázar em *Julios em ação*, contudo, “agora é um sentimento ao alcance das mãos, nascido das coisas tangíveis e demonstráveis, quase consolador. Já não temos que acreditar por ser absurdo, mas é absurdo porque temos que acreditar.” (CORTÁZAR, 2014b, t. I, p. 28).

Dessa maneira, a sensação do absurdo deriva de ao menos dois pontos cruciais:

- primeiro, com o fim das certezas e causas do mundo mecânico estabelecido por Isaac Newton: as certezas deixam de existir quando a partícula, submetida a uma perturbação, “altera sua posição inicial. Apesar de indeterminado, o mundo quântico é probabilístico”; logo, se tudo é questão de probabilidade, a certeza só poderá ser almejada com a soma de todas as probabilidades. (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2019, p. 63);
- segundo, com a certeza, de que nós, leigos, somos obrigados a acreditar na teoria da física que foi denominada de Princípio da Incerteza: porém, pouco a pouco, explica Julio Cortázar, a compreensão e aceitação dessa realidade

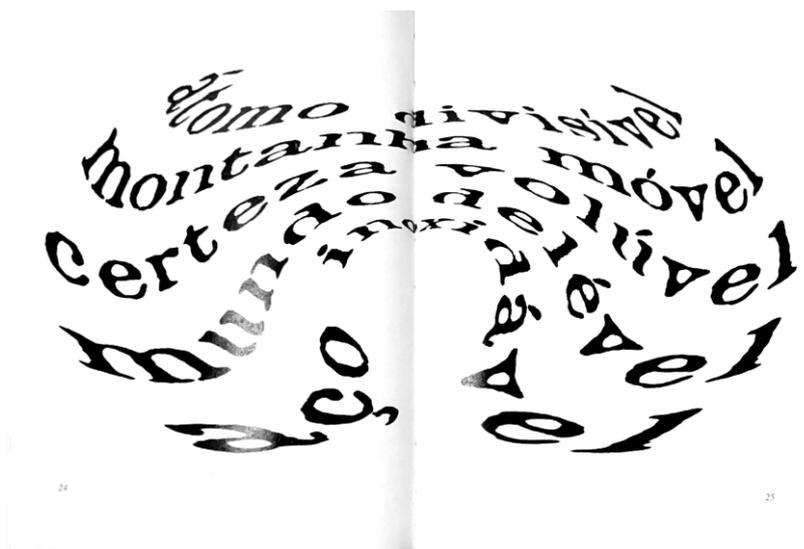
se instalou no resto dos até então perfeitos escaninhos. E em certo momento os intelectuais sentiram não apenas que os gêneros deixavam de ter sentido como tais, posto que algumas das mais importantes obras do nosso tempo anulavam toda convenção na matéria (basta pensar em James Joyce ou em Marcel Duchamp), mas que sua própria noção de intelectuais se estilhaçava em mil pedaços no embate com uma realidade cotidiana que já não permitia uma atitude presciente ou áulica e se instalava em cheio no laboratório central do escritor, ou do artista, impondo-lhe uma participação e um contato. Há anos, numa carta aberta sobre a situação do intelectual na América Latina, escrevi algo que cada dia me parece mais válido. “Se alguma vez se pôde ser um grande escritor sem sentir-se partícipe do destino histórico imediato do homem, neste momento não se pode escrever sem esta participação, que é responsabilidade e obrigação, e somente as obras que as reflitam, mesmo que sejam de pura imaginação, mesmo que inventem a infinita gama lúdica da qual o poeta e o romancista é capaz, mesmo que jamais indiquem diretamente esta participação, somente elas conterão de alguma indizível maneira o tremor, a presença, a atmosfera que as torna

reconhecíveis e entranháveis, que desperta no leitor um sentimento de contato e proximidade.”⁶⁷. (CORTÁZAR, 2001a, p. 109-110).

No território de *Rayuela* há um mundo condensado por fragmentos que despertam no leitor um sentimento de contato e proximidade com a busca de Julio Cortázar/Morelli/Horacio Oliveira, onde os dois lados, Do lado de lá e Do lado de cá, comunicam que ir mais além da posição em que se encontra, para logo depois retornar/saltar para a posição inicial, pode significar uma forma de abraçar outras cartografias – ou seja, examinar sobre todas as probabilidades de ação – com o objetivo de (re)conquistar a realidade que nos escapou.

Sendo assim, a forma precária que Horacio Oliveira, em seu último momento de lucidez, encontrou para se defender: usando barbantes e bacias cheias de água, munido apenas com certezas que oscilavam – ora em cinza ora em rosa/ora o real ora a imaginação –, traz para o centro da atenção a definição oferecida por Octavio Paz: *Rayuela*, “Prosa feita de ar, sem peso nem corpo, mas que sopra com ímpeto e provoca em nossas mentes uma multidão de imagens e visões, vaso concomitante entre os ritmos das ruas da cidade e o solilóquio do poeta.”. (CORTÁZAR, 2019e, n/p) (Tradução livre).

Figura 32: “átomo divisível”



Poema de Arnaldo Antunes
Fonte: (ANTUNES, 2012, p. 24-25)

⁶⁷ Parágrafo extraído do texto *O intelectual e a política na América Hispânica*, publicado em 1983.

O poema “átomo divisível” (ver figura 32), escrito por Arnaldo Antunes, traz a ideia de porções contínuas de ondas longitudinais; onda longitudinal é uma onda “na qual as vibrações são paralelas à direção de propagação da onda (para frente e para trás)” – um “exemplo de onda longitudinal é o som”; o som é a “vibração de um corpo que pode ser ouvida pelo ouvido humano”. (FARIA; SILVA, 2019, p. 164; 204). A performance vocal do poema – o som – foi gravado em CD com a interpretação do próprio Arnaldo Antunes, e pode ser constatado no áudio disponibilizado pela professora Alexandra Bujokas de Siqueira⁶⁸, na plataforma *SoundCloud* – ver figura 33:

Figura 33: QR Code – acesso ao poema sonoro “átomo indivisível” de Arnaldo Antunes



Fonte: Disponível em: <<https://soundcloud.com/alexandra-bujokas-de-siqueira/atomo-divisivel>>

No plano visual do poema “átomo divisível” o contraste das letras negras sobre fundo branco e as palavras/versos distribuídas em linhas curvas confluindo do centro para as laterais/extremidades traz para o olhar uma sensação de leveza, de repouso – tal qual asas de mariposa caídas obliquamente sobre o corpo, ou ainda, como se algo estivesse aderido ao solo, pulsando/respirando tranquilamente sobre a superfície. Por outro lado, a sonoridade do poema, o timbre grave que Arnaldo Antunes usou para recitá-lo, passa a impressão de que o corpo do poema no corpo do poeta descartou a serenidade e conduziu um estado de alerta. Nesse sentido, a força vocal e a forma

⁶⁸ O poema “átomo divisível” [3min37s] faz parte da 13ª faixa do CD que acompanha o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*; o livro é composto por 55 poemas; ao passo que o CD tem apenas 13 faixas/13 poemas sonoros; CD gravado e mixado no estúdio Rosa Celeste, SP, em julho de 1997, contou com a produção de Arnaldo Antunes e Alexandre Siqueira. (ANTUNES, 2012). O arquivo sonoro, que pode ser acessado pelo QR Code (ver figura 33), foi disponibilizado online pela professora Alexandra Bujokas de Siqueira com o objetivo de ser utilizado como “recurso didático em aula sobre Fundamentos da Semiótica nos cursos de formação de professores da Universidade Federal do Triângulo.”. Disponível em: <<https://soundcloud.com/alexandra-bujokas-de-siqueira/atomo-divisivel>>. Acesso em 08 out. 2023.

pausada de como o poema é pronunciado causa um efeito sonoro de eco que provoca medo e reflexão sobre as [in]verdades/[in]certezas; em consideração a essa dupla interpretação – entre a tranquilidade e a inquietação/a certeza e a dúvida – constrói-se a seguinte leitura para o poema: tendo como base a reunião entre substantivo e adjetivo, ou melhor, a negação da ação, exclusão do verbo, a ênfase se comunica com as expressões – as manifestações do pensamento:

1^a) átomo divisível – [átomo – do grego: *a*: não; *tomo*: divisível]; o nome átomo tornou-se inadequado, pois ele é divisível: a) o átomo é formado por partículas subatômicas: elétron, nêutron e próton; b) “Todo objeto material que conhecemos é feito de átomos, que são as unidades fundamentais da química teórica.”; (CLEGG, 2017, p. 16);

2^a) montanha móvel: o ambiente natural é destruído/modificado para dar espaço à urbanização, ao transporte; porém, a mobilidade também pode indicar que a forma de interação entre as pessoas está no projeto virtual (na imobilidade/na tranquilidade) como também no medo da destruição em massa (perda da tranquilidade/da mobilidade); dessa forma, a condição montanha móvel compreende tanto o que pode ser bom/benéfico quanto o que pode ser cruel/maléfico;

3^a) mundo delével: a ciência que produziu um conhecimento vivo, também “produziu a ameaça do aniquilamento da humanidade”, comenta o filósofo e sociólogo Edgar Morin (1921-); (MORIN, 2005, p. 16); a invenção de armas, especialmente as termonucleares, deu lugar a uma mudança fundamental na estrutura política do mundo, explica Werner Heisenberg:

Não somente o conceito de nação independente, isto é, de Estado, passou por uma transformação decisiva, isso pelo fato de que qualquer nação que não esteja de posse dessas armas terá que depender, de alguma maneira, daqueles poucos países aptos a produzir os artefatos de guerra nuclear em vastas quantidades: mas ao mesmo tempo, também, uma escalada bélica, em larga escala, regada a bombas nucleares, tornou-se, praticamente, um tipo absurdo de suicídio. [...]. (HEISENBERG, 1995, p. 143).

4^a) certeza volúvel: o mundo verdadeiro, afirma Maurice Merleau-Ponty, “não são essas luzes, essas cores, esse espetáculo sensorial que meus olhos me fornecem, o mundo são as ondas e os corpúsculos dos quais a ciência me fala e que ela encontra por trás dessas fantasias sensíveis.”; (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 3); Werner Heisenberg, em *A*

parte e o todo – no 10º encontro: a mecânica quântica e a filosofia de Immanuel Kant (1724-1804) –, registra uma fala do físico e filósofo Carl Friedrich (1912-2007) que confirma a veracidade do verso: “certeza volúvel” – cito o trecho:

[...] devemos lembrar que a própria estrutura do pensamento humano se modifica ao longo do desenvolvimento histórico. A ciência progride, não apenas por ajudar a explicar fatos recém-descobertos, mas também por nos ensinar, reiteradamente, o que pode significar a palavra “compreensão”. (HEISENBERG, 1996, p. 147).

5ª) aço inoxidável – o *stainless steel*-aço que não mancha: é uma liga a base de ferro, carbono, cromo, que possui também acréscimo de molibdênio e manganês; a adição de cromo à liga de ferro confere ao mesmo propriedades antioxidantes, ou seja, o torna resistente à corrosão pelo oxigênio do ar e da água; o aço inoxidável oxida, porém ele forma uma camada apassivadora em sua superfície altamente resistente à corrosão, que impede o ataque do oxigênio aprofundar-se em sua superfície – evitando, assim, a formação de ferrugem; contudo, a resistência à corrosão do aço inoxidável depende do meio em que ele está trabalhando, presente: isto porque há ambientes bastante agressivos ao aço inoxidável, que podem, sim, deteriorar sua camada apassivadora, causando destruição de sua espessura – do material para o oxigênio –, sendo corroído/oxidado/enferrujado.

Às vezes parece que o poema “átomo divisível” repousa entre as duas páginas – descansa tranquilo; outras vezes tem-se a impressão que flutua suavemente pelo branco do papel; em outros momentos, percebe-se a presença de um jogo de vai-e-vem – trajetória sinuosa do centro para as extremidades/das extremidades para o centro, refazendo infinitamente o percurso. Ao observar atentamente uma obra de arte nos distanciamos do tempo, somos, muitas vezes, transportados para o território da infância, sentimos um calor que nos enlaça: compartilhamos uma sensação de vastidão com a obra; a vastidão, observa Antoine Saint-Exupéry (1900-1944) em *Piloto de Guerra*, “é para o espírito não para os olhos, e não há vastidão sem linguagem”, pois é a “linguagem que enlaça as coisas.”; (SAINT-EXUPÉRY, 2015, n/p); a vastidão, rememora o piloto de guerra-Antoine Saint-Exupéry, aberta pelo poema, concedida pela casa da infância, observada através de bens frágeis e maravilhosos que só a civilização distribui, é presença densa/inesperada:

No dominicano que reza há uma presença densa. Esse homem nunca é tão homem como quando está prosternado e imóvel. Pasteur retendo a respiração sobre seu microscópio é uma presença densa. Pasteur nunca é tão homem como quando observa. Então, ele progride. Então, ele se apressa. Então avança com passo gigante, ainda que imóvel, e descobre a vastidão. Assim Cézanne, imóvel e mudo, diante de seu esboço, é de uma presença inestimável. Ele nunca é tão homem como quando, se cala, experimenta e avalia. Então, sua tela se torna mais vasta que o mar. (SAINT-EXUPÉRY, 2015, n/p).

Sobre as formas existentes de absurdo, Eugène Ionesco se posiciona dizendo: “... na realidade, a existência do mundo não me parece absurda, mas incrível.”. (IONESCO, 1976, XII).

CÉU

Agora que a primeira página em branco o esperava, como uma porta que, de uma hora para outra, seria preciso começar a abrir. Perguntou-se de novo se seria capaz de escrever o livro tal como o havia imaginado. [...].

Julio Cortázar, *Os passos nos rastros*

Seria capaz de escrever o livro tal como o havia imaginado? Esse questionamento também esteve presente em anotações de Morelli: o episódio 66 de *O jogo da amarelinha* traz três imagens principais – três metáforas –, diz a professora Dra. María de Lourdes Dávila, que de certa forma sintetizam a totalidade de um texto imaginado por Cortázar/Morelli:

- primeira, “a concepção da literatura como “almanaque literário” onde tudo cabe”: (DÁVILA, 2001, p. 18) (Tradução livre): em “A história de *O jogo da amarelinha* nas cartas de Julio Cortázar” há a citação do trecho de uma carta a Francisco Porrúa (editor da primeira edição de *Rayuela* e tradutor argentino) – escrita em 9 de agosto de 1960 – que descreve o formato para o livro *Rayuela*; Julio Cortázar escreve:

Por carta é sempre difícil dizer algumas coisas, mas quero que saiba o quanto valorizo sua opinião sobre o que escrevo. Eu já lhe disse, acho, em minha primeira carta, mas agora o senhor volta a empregar palavras que me comovem profundamente, não pelo elogio que encerram, e sim porque quem as diz é um crítico que não faz concessões. Um dia lhe pedirei que leia o que estou fazendo agora, e que é impossível explicar por carta, sem falar que eu mesmo não entendo. Ignoro como e quando vou terminar; são cerca de quatrocentas páginas que abarcam pedaços do fim, do começo e do meio do livro, mas que talvez desapareçam diante da pressão de outras quatrocentas ou seiscentas que terei que escrever entre este ano e o ano que vem. O resultado será uma espécie de almanaque, não encontro palavra melhor (a não ser “baú turco”). Uma narração feita a partir de múltiplos ângulos, com uma linguagem às vezes tão brutal que eu mesmo repudio sua leitura e duvido que ouse mostrar a alguém, e outras vezes tão pura, tão pouco literária... Sei lá o que vai ser disso. [...]. (CORTÁZAR, 2019g, p. 540).

No episódio 134 de *Rayuela* há um exemplo extraído desse “baú de turco”: uma matéria do *Almanaque Hachette* – enciclopédia popular francesa que reunia em um só espaço diversos assuntos para a vida prática (como calendário, horóscopo, misticismo, saúde), citações de obras científicas-literárias, atualizações da política e da economia, propagandas; ou seja, o almanaque é uma revista composta por cerca de 700 a 900 páginas repletas de novidades/atualidades e de temáticas fixas, “relativa aos assuntos do calendário” e outros assuntos habituais/banais. (PEREIRA, 2012, p. 101).

A reportagem copiada para o episódio 134 disserta sobre a maneira correta de plantar. *O Jardim de Flores* é uma recomendação para o jardineiro, principalmente o amador; o primeiro parágrafo informa: “Convém saber que um jardim planejado de maneira muito rigorosa, no estilo dos “parques à francesa”, composto de touceiras, canteiros e muretas dispostos geometricamente, exige grande competência e muitos cuidados.”; por outro lado, percebe-se que um jardim concebido a partir do estilo *mixed border* – o “canteiro misturado” (modelo usado em jardins dos EUA e da Inglaterra) – dissimula os erros do jardineiro amador além de oferecer um aspecto natural e espontâneo. (CORTÁZAR, 2019f, p. 496).

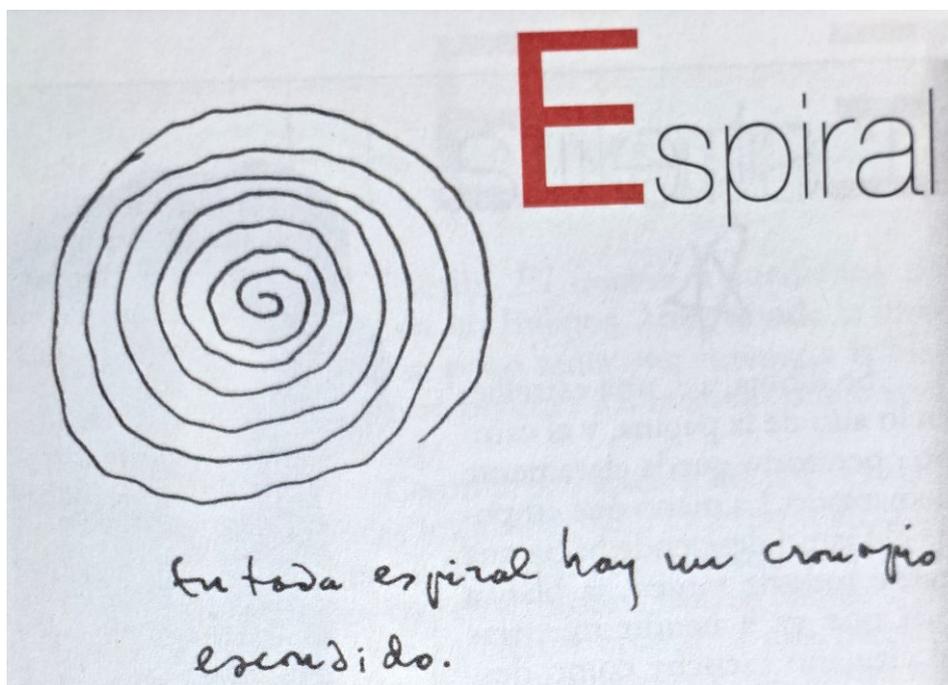
O método de plantação que utiliza o estilo *mixed border* – o canteiro misturado – faz jus à espontaneidade, à diversidade e ao modo ‘solto’ que o livro/almanaque *O jogo da amarelinha* foi construído; e esse desejo de esgotar a vida em pormenores compõe certa leveza e também comicidade para a vida (Schopenhauer, 2001), tal qual o modo pensado por Julio Cortázar para constituir-se como o mundo-Maga: “La Maga: Sentirse flor, sentirse gato, sentirse aire” – (In: *Cuaderno de Bitácora*); (CORTÁZAR, 2019a, p. 863);

- segunda, a descrição do desenho de uma “espiral trêmula” capaz de “desenhar” (representar) certas ideias”: (DÁVILA, 2001, p. 18) (Tradução livre):

a) no *Cuaderno de Bitácora* Julio Cortázar anota: espiral/ordem aberta/difusão/descentralização; (CORTÁZAR, 2019a, p. 856) (Tradução livre);

b) no álbum biográfico *Cortázar de la A a la Z* há um registro de Julio Cortázar sobre o significado da espiral (ver figura 34): “Em toda espiral há um cronópio escondido.”: (CORTÁZAR, 2014j, p. 101) (Tradução livre):

Figura 34: “Espiral” – desenho-escrita de Julio Cortázar



Fonte: (CORTÁZAR, 2014j, p. 101)

O desenho de uma espiral trêmula, capaz de representar-desenhar ideias, compõe o desejo de ir ao encontro do desenho do mundo-poema de um cronópio: como o de Alejandra Pizarnik, apresentado em *Salvo el crepúsculo* – do livro *Árbol de Diana* (1962):

El poema que no digo
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguiem em mí dormido
me come y me bebe.

(CORTÁZAR, 1984c, p. 163)

O poema que não é dito, e que a poeta diz não merecer, situa-se num sonho – no caminho de dois espelhos –, no encontro entre dois mundos: há ‘alguém em mim dormindo’, diz Alejandra Pizarnik – no sonho-silêncio que antecede o escrever; o poema parece ter se alimentado/se inspirado no mundo-escrita de outro cronópio, a

escritora Anaïs Nin (1903-1977); no episódio 110 de *Rayuela* há apenas um trecho do livro *Winter of Artifice* (1939), cito-o:

O sonho era composto como uma torre formada por camadas sem fim que alçaram voo e se perderam no infinito, ou desceram em círculos perdendo-se nas entranhas da Terra. Quando ele me arrastou em suas ondas a espiral começou, e essa espiral era um labirinto. Não havia nem teto nem fundo, nem paredes nem regresso. Mas havia temas que se repetiam com exatidão.

Anaïs Nin, *Winter of Artifice*

(CORTÁZAR, 2019f, p. 443)

No sonho composto por uma torre formada por camadas sem fim que alçam voo e se perdem no infinito ou descem em círculo que se perdem nas entranhas da Terra, arrastando o sonhador por ondas espiraladas – por linhas que arrastam palavras habitadas no impensado: a “preciosa morada de silêncio” (a obra literária) –, trouxe para o foco o pensamento por alcançar o impensado. (BLANCHOT, 2005, p. 321). A configuração dessa busca se traduziu no entrecruzamento/cruzamento de dois contextos diferentes: em Julio Cortázar com Arnaldo Antunes – na percepção de um encontro que pensa a literatura a partir de um mesmo propósito: “abrir a porta para ir brincar⁶⁹”. (CORTÁZAR, 2019f, p. 351) (ver figura 35).

Figura 35: Espiral: Julio Cortázar com Arnaldo Antunes – Marina Valesquino



Fonte: espiral: desenho realizado por Julio Cortázar – *Cuaderno de Bitácora* – In: (CORTÁZAR, 2019a).

⁶⁹ As duas traduções para o português do livro *Rayuela* – da Editora Companhia das Letras (2019f) e da Editora Civilização Brasileira (2014h) – optaram por traduzir “jugar” por “brincar” na seguinte frase: “... todos quieren abrir la puerta para ir a jugar.”. (CORTÁZAR, 2019c, p. 473).

A composição de um muro de palavras é um projeto pensado por Morelli para um dos muitos finais de seu livro inacabado: a “imagem que vai se revelando diante de nós conforme avança a narrativa – “... um muro de palavras... uma barreira atrás da qual não há nada...” – não é senão uma *grade* verbal que Morelli desenhou em suas notas.”; (DÁVILA, 2001, p. 18) (Tradução livre) (Grifos da autora); para a construção da grade verbal/do muro de palavras há um manual elaborado por Morelli/Julio Cortázar com as seguintes instruções:

[...] A página contém uma única frase: “No fundo sabia que não se pode ir além porque não há um além”. A frase se repete ao longo de toda a página, dando a impressão de um muro, de um impedimento. Não há pontos nem vírgulas nem margens. Na verdade, um muro de palavras ilustrando o sentido da frase, o choque contra uma barreira atrás da qual não há nada. Mas abaixo e à direita, numa das frases falta a palavra “*um*”. Um olho sensível descobre o buraco entre os tijolos, a luz que passa. (CORTÁZAR, 2019f, p. 344) (Grifos meus).

Um muro de palavras que brinca/joga com a editoração da página e dispensa qualquer pontuação ganhou corpo a partir das orientações de Morelli (ver figura 36); o muro de palavras, que se tornou uma imagem-poema, contém outras características – além das orientações de Morelli:

- 1) o espaço em branco é Morelli/Cortázar;
- 2) as duas cores: o cinza e o rosa brincam com a imaginação: ora a frase é cinza ora a frase é rosa/ora é Maga ora é Talita;
- 3) e as palavras saltitam pelo branco da página anunciando a “simultaneidade de sua presença instantânea e do devir de sua realização: logo que é feita, cessando de ter sido feita e não dizendo nada mais do que isto: que ela é”: é prosa com poesia/é Julio Cortázar com Arnaldo Antunes/é *Rayuela* com 2 ou + corpos no mesmo espaço; (BLANCHOT, 2005, p. 336);
- 4) a imagem-poema não tem um autor, pois é desenhada/imaginada a partir do desaparecimento de seu proponente original, Morelli: eis uma exigência essencial para o corpo da imagem-poema; Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, cita uma afirmação de Stéphane Mallarmé que define a trajetória do livro inacabado de Morelli/Julio Cortázar: “*Impersonalizado, o volume, na mesma medida em que dele nos separamos como autor,*

não reclama a aproximação de qualquer leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar sozinho: feito, sendo.”. (BLANCHOT, 2005, p. 335) (Grifos do autor).

Autores como Maurice Blanchot, profere Maurice Merleau-Ponty, foram a favor de estender ao romance e à literatura em geral o que Stéphane Mallarmé dizia da poesia;

um romance bem-sucedido existe não como a soma de ideias ou de teses, mas como uma coisa sensível e como uma coisa em movimento que se trata de perceber em seu desenvolvimento temporal, a cujo ritmo se trata de nos associarmos e que deixa na lembrança não um conjunto de ideias, mas antes um emblema e o monograma dessas ideias. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 65).

Em *Lucas, suas descobertas ao azar* Julio Cortázar compõe uma reflexão sobre o poema *Un coup de dés jamais ne abolira le hasard*; cito:

Hélène Cixous me ensina que *azar* vem de *az-zahr*, dado ou jogo de dados em árabe (século XII). Assim, um *coup de dés jamais ne abolira le hasard* retorna a si mesmo, os dados não abolirão os dados, o azar nada pode contra o azar

o acaso é mais forte que si mesmo,

hasarder quer dizer ousar (por que não, então, *hazar*): o acaso se torna ativo, move a si mesmo com sua própria e terrível força,

não pode evitar, ele se propulsa, *hazar* é ousar por si mesmo e a partir de si mesmo, sem poder se abolir, e como *toute pensée emet un coup de dés*, todo pensar *haza*, propulsa o irrevogavelmente pensado, fênix.

Resumo provisório da dinâmica humana: sou, logo hazo,
e hazo porque sou,
e só sou hazando.

(CORTÁZAR, 2014i, p. 137)⁷⁰.

O azar nada pode contra o acaso, o acaso é mais forte que si mesmo; o acaso moveu-se com sua própria e terrível força recentemente: em 11 de março de 2020 a OMS (Organização Mundial de Saúde) comunicou que um evento – a COVID-19 – foi caracterizado como uma pandemia. O termo “pandemia” se refere à “disseminação mundial de uma nova doença e o termo passa a ser usado quando uma *epidemia*, surto que afeta uma região, se espalha por diferentes continentes com *transmissão sustentada* de pessoa para pessoa.”. (SCHUELER, 2021, n/p) (Grifos do autor).

⁷⁰ “Publicado como “Descubrimientos azarosos” em *Unomásuno*, México, 11 de abril de 1981.”. (CORTÁZAR, 2014i, p. 137).

Em março de 2020 o resumo provisório da dinâmica humana trouxe para o nosso cotidiano uma avalanche de palavras-chaves que foram internalizadas como regras, tais como: isolamento, máscaras, álcool, higienização, luvas, vidas, mortes, caixão, lacrado, cemitério, covas, (sem) adeus – sequelas; testes, negativo, positivo, medicina online, antitérmicos, recuperação, isolamento, vida, sequelas; a pandemia paralisou planos, reuniu famílias, afastou amigos, desestabilizou famílias, separou famílias, aniquilou ânimos; a vida profissional por via online misturou ambientes – casa/trabalho/estudo/lazer – e o medo se concentrou em um único local: na nossa morada; a partir deste momento, passamos a explorar novas formas de viver junto; porém, o isolamento trouxe para cada um de nós a certeza de que não somos solitários, somos uma tribo; o viver-junto passou, então, a significar tanto viver na mesma residência – morar num mesmo lugar – quanto viver no mesmo tempo – neste momento feito, sendo pandêmico.

Sobre o viver junto/conviver: a co-curadora da 27ª Bienal de São Paulo Rosa Martínez lembra que quando a escritora Hélène Cixous (1937-) diz que “cada um de nós é uma tribo, está dizendo que nunca estamos sozinhos. Em cada um de nós habitam os espíritos dos ancestrais”; portanto, “cada um de nós é alimentado pelas redes de afetos e solidariedade” dos que já se foram e dos que são mais próximos; (MARTÍNEZ, 2006, p. 164-165); porém, ainda nas palavras Rosa Martínez, quando cada um de nós é interrompido por acidentes e atribuições, voltar-se para

[...] Contemplar os afetos – o amor, a dor diante da enfermidade ou da morte –, como sendo o eixo antropológico transcultural, pode ajudar a defender um território comum e verdadeiramente global, uma consciência contrapartida, ao mesmo tempo singular e plural, individual e coletiva, que dê sentido a uma nova ética de cuidado e a possível felicidade de viver junto. (MARTÍNEZ, 2006, p. 165).

Em *Rayuela* Julio Cortázar dedica um episódio à Antonin Artaud (1896-1948): cita o trecho de um parágrafo retirado do livro *O Pesa-nervos*. O fragmento citado discorre sobre a importância de alterar o modo de pensar em momentos em que a própria vida com suas forças negras – como a peste – demanda uma nova postura para o viver (Martínez, 2006); no episódio 128 não há o solilóquio de Horacio Oliveira nem as anotações de Morelli, há uma descrição de Antonin Artaud sobre “esse estado de absurdo impossível, para tentar fazer nascer um pensamento em mim”: “Somos alguns,

nesta época, a querer atentar às coisas, a criar em nós espaços de vida, espaços que não existiam e que não pareciam poder encontrar lugar no espaço.”; (ARTAUD, 1991, p. 45); no parágrafo que antecede essa citação, Antonin Artaud escreve:

Senti verdadeiramente que você rompia a atmosfera à minha volta, que fazia o vazio para me permitir avançar, para dar o lugar de um espaço impossível àquilo que em mim não era senão algo em potência, a toda germinação virtual, que deveria nascer, aspirada pelo lugar que se oferecia. (ARTAUD, 1991, p. 45).

Para Antonin Artaud tentar fazer nascer pensamento significa encontrar “a melhor condição para criar”: e, pensar o pensamento como uma “comunicação instantânea e ininterrupta com as coisas” é completamente diferente dessa “fixação e esse gelo, essa espécie de transformação da alma em monumento”, que se produz, “digamos assim, ANTES DO PENSAMENTO”. Nesse sentido, criar um modo de ser é buscar algo que está “coagulado num começo”: portanto, tudo que antecede ao pensamento, antecede a própria linguagem – provoca inquietação. (ARTAUD, 1991, p. 45) (Grifos do autor).

Em uma anotação (episódio 95) Morelli “aludia *suzukianamente*⁷¹ à linguagem como uma espécie de exclamação ou grito surgido diretamente da experiência interior.”: mantendo-se fiel à sua intenção de “escrever uma espécie de romance que prescindisse das articulações lógicas do discurso”, Morelli acabou por adivinhar algo como um procedimento (absurdo) de compor/escolher uma técnica para a narrativa com “fins que não pareciam narrativos”. (CORTÁZAR, 2019f, p. 403-404).

Dessa forma, os interesses de Morelli tendiam para a escrita de um romance “absolutamente antirromance, com o conseqüente espanto e o conseqüente choque, e talvez com uma abertura para os mais avisados.” ***

*** Como esperança deste último ponto, outro papelzinho retomava a citação *suzukiana* no sentido de que a compreensão da estranha linguagem dos mestres significa a compreensão de si mesmo pelo discípulo, e não a do significado dessa linguagem. Contrariamente ao que poderia deduzir o astuto filósofo europeu, a linguagem do mestre zen transmite ideias e não sentimentos ou intuições. Por isso não serve enquanto linguagem em si, mas, visto que a escolha das frases cabe ao mestre, o mistério se dá na região que é própria a este, e o discípulo se

⁷¹ O termo *suzukianamente* se refere “à maneira de D. T. Suzuki (1870-1966), divulgador do budismo zen e especialista em misticismo e psicanálise”. (CORTÁZAR, 2019b, p. 995).

abre para si mesmo, se compreende, e a frase banal se transforma em senha. [...]. (CORTÁZAR, 2019f, p. 404).

Com as anotações de Morelli nos debruçamos numa espécie de laboratório central do escritor – no olhar crítico daquele que avalia incessantemente enquanto está escrevendo/criando –, fato que permite entender melhor algumas coisas: Julio Cortázar em *Take it or leave it* compara esses momentos de olhar crítico sobre o próprio fazer com o “laboratório central do jazz” – com as consecutivas “gravações de um mesmo tema no decorrer de uma sessão fonográfica. O disco definitivo inclui o melhor *take* de cada um dos fragmentos” gravados, sendo que os outros são “arquivados e às vezes destruídos”, ou recuperados (“exumados”) quando um “grande *jazzman* morre”. (CORTÁZAR, 2014d, t. II, p. 157).

Os *takes* não contam como ensaios: no ensaio pensa-se em alcançar a perfeição – ou seja, em obter a melhor versão de um presente com vistas para o futuro. Por outro lado, nos *takes* experimenta-se a imperfeição: o *take* é sempre lance que nunca será melhor que o anterior, mas sempre algo diferente, sendo, por este motivo, necessário retomar/recomeçar. (CORTÁZAR, 2014d, t. II, p.158).

Gostaria de escrever somente *takes*, confessa Julio Cortázar; eis sua justificativa:

O melhor da literatura é sempre *take*, risco implícito na execução, margem de perigo que constitui o prazer do volante, do amor, com tudo o que acarreta de perda sensível mas ao mesmo tempo com aquele compromisso total que em outro plano dá ao teatro sua incontestável imperfeição diante do cinema perfeito. (CORTÁZAR, 2014d, t. II, p. 158).

O risco implícito na execução, margem de perigo que constitui o prazer de escrever, pode ser visto/lido nas duas epígrafes que anunciam a abertura para o livro *Rayuela*:

- a primeira epígrafe, tradução para o espanhol (de 1797) do *Espírito da Bíblia e Moral Universal. Tirada do Velho e do Novo Testamento*, principalmente no seguinte trecho: “E animado pela esperança” de “contribuir para a reforma dos costumes em geral, formei a presente coleção de máximas, conselhos e preceitos”: base para a ideia de um livro a partir de folhas soltas, de episódios romanescos; (CORTÁZAR, 2019f, p. 8);

- da segunda epígrafe, parágrafo do livro *O que eu gostaria de ser se não fosse o que sou* (capítulo: “Cão de São Bernardu”) de César Bruto, pseudônimo do escritor Carlos Warnes (1905-1984), extrai-se o encanto pelas “ideias de tipo essêntrico e ezótico”, “como por ezemplo”, com o desejo de “virar uma andorinha” para conquistar a liberdade de “voar aos paíz onde tem calor”, “ou de ser uma víbura como as do zolóxico”: inspiração para criar sua própria linguagem. (CORTÁZAR, 2019f, p. 9).

Em *Aulas de Literatura* Julio Cortázar faz menção a uma canção infantil antiga que “as crianças pequenas cantam na Argentina” – o trecho da música: “*sabían abrir la puerta para ir a jugar*” aparece no livro *Rayuela*. Abrir a porta para ir jogar *O jogo da amarelinha* e/ou ir jogar *2 ou + corpos no mesmo espaço* tem relação com a preparação e a alegria do ato de brincar/ler; como também tem relação com a seriedade, o comprometimento e o desempenho performático do escritor/leitor/brincante diante da realidade, da literatura e do compromisso total de experimentar a imperfeição. (CORTÁZAR, 2015, p. 196).

A capa da primeira edição de *Rayuela* planejada por Cortázar seria o jogo da amarelinha riscado em cor clara sobre um fundo negro – desenho único, em posição horizontal, traçado de forma contínua entre a capa, lombada e contracapa; em carta para Francisco Porrúa – 13 de março de 1963 – o autor escreve: “A ideia geral é uma rayuela desenhada com giz em uma calçada ou um pátio. Tudo meio pobre, cinza, cortiço, dia nublado”, em suma, este é o “clima do livro.” – clima de celebração da vida e da cidade literária. (CORTÁZAR, 2012, p. 359) (Tradução livre).

O clima de celebração da vida e da cidade literária pode ser visto/lido como uma dança e/ou como uma prece:

- como uma dança: na quinta aula do livro *Classes de Literatura* – tema “Musicalidade e humor na literatura” – Julio Cortázar revela que se apaixonou pelo tango argentino por ser uma música “um pouco à margem”: as “palavras dos tangos”, diz o escritor, ensinam “muito da fala do povo, da maneira como o povo expressa sua própria poesia.”. (CORTÁZAR, 2015, p. 164). Talvez a melhor forma de adentrar na cidade literária de *Rayuela* se situe no ato de mirar o mundo como os ciclopes se olham: *Rayuela* é a

segunda faixa do álbum *Tango 3.0*, de autoria do grupo musical Gotan Project⁷²; um vídeo disponível no *YouTube* traz uma composição complexa do movimento da dança em seu entrelaçamento/envolvimento com o som da letra de uma música e da leitura do episódio 7 de *O jogo da amarelinha* (a descrição de um beijo) na voz de Julio Cortázar – ver figura 37:

Figura 37: QR Code – acesso ao vídeo *Rayuela* – Gotan Project



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xHBeF1HIBsM>>

- como uma prece: no poema “reza” de Arnaldo Antunes: reza a “vida,/minha dádiva,/venha de manhã e dure a vida,/ minha dádiva, venha de manhã e dure a vida,/minha dádiva,/ venha de manhã e dure hoje”. (ANTUNES, 2012, p. 67).

A primeira razão listada por Saúl Yurkievich para ler os livros de Julio Cortázar – a Razão literária – transforma-se em lugar no espaço para se *Pensar a poesia permutante: Julio Cortázar com Arnaldo Antunes*: a literatura para os dois autores é “literatura em sua plenitude, ou seja, produto de uma imaginação em livre voo que molda a linguagem para alcançar adequação completa entre forma artística e mundo representado.”. Belas são suas línguas e ricos são seus mundos. (YURKIEVICH, 2004, p. 30) (Tradução livre).

“Agora – silêncio e leve espanto.”

Clarice Lispector, *Água viva*.

⁷² “Grupo musical formado em Paris, constituído pelos músicos: Philippe Cohen Solal (francês), Eduardo Makaroff (argentino) e Christoph H. Müller (suíço)”. O álbum *Tango 3.0* foi lançado em 2010 e a videografia em 2011. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Gotan_Project>. Acesso em: 11 dez. 2023.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIĆ, Marina. *Pelas paredes: memórias de Marina Abramović*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- ABRAMOVIĆ Marina. Uma arte de confiança, vulnerabilidade e conexão. *TED – Ideas Worth Spreading*. Trad. Raíssa Mendes; Rui Lopes Pereira. América do Norte, mar. 2015. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=pt-br#t-4615>. Acesso em: 17 dez. 2020. (ca. 15min 51s).
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALAZRAKI, Jaime. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 2*. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 7-12.
- ALENCAR, Beatriz Aparecida. Denominações para a brincadeira “amarelinha” no estado de São Paulo: análise diatópica e léxico-semântica. *Revista Estudos Linguísticos*. (São Paulo, 1978), [S.I]. v. 48, n. 2, p. 591-611, 2019. Disponível em: <<https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2311>>. Acesso em: 23 mar. 2023. <https://doi.org/10.21165/el.v48i2.2311>
- ÁLVAREZ, Maria Teresa. María Zambrano – Por que se escreve?. In: *Texto, Leitura e Escrita: Antologia*. Irene Borges-Duarte; Fernanda Henriques; Isabel Matos Dias. (org.). Covilhã: Tipografia da Universidade da Beira Interior, 2019, p. 19-25.
- AMITRANO, Georgia Cristina. *Albert Camus: um pensador em tempos sombrios*. Uberlândia: EDUFU, 2014. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-364-6>
- ANTUNES, Arnaldo. *Como é que se chama o nome disso: antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 2012 – (Signos; 23).
- ANTUNES, Arnaldo. “A arte está alterando a sensibilidade e a consciência do indivíduo”. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro (org.). *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016a, p. 210-213. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Camila Eiroa.
- ANTUNES, Arnaldo. “Tudos para quem precisa de poesia”. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro (org.). *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016b, p. 22-27. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Mario Cesar Carvalho.
- ANTUNES, Arnaldo. “Todo movimento se faz no vazio”. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro (org.). *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016c, p. 53-63. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Heitor Ferraz.

- ANTUNES, Arnaldo. “Dança, a última fronteira de Arnaldo Antunes”. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016d, p. 64-75. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Wilson Bueno.
- ANTUNES, Arnaldo. “Todas as palavras de Arnaldo”. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro (org.). *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2016e, p. 88-95. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Ana Naddaf.
- ANTUNES, Arnaldo. “Dentro da placenta do planeta azulzinho”. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro (org.). *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016f, p. 152-157. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Marco Aurélio Fiochi.
- ANTUNES, Arnaldo. “Eu prefiro as exceções às regras”. In: GONÇALVES, Bárbara Ribeiro (org.). *Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016g, p. 192-199. (Coleção Encontros). Entrevista concedida a Flavia Tebaldi.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann; Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ARTAUD, Antonin. *O Pesa-nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena Editora, 1991.
- ATADÍA, María Alejandra. Glosario. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Conmemorativa. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. – Real Academia Española, 2019b, p. 981-996.
- ATWOOD, Margaret. *Fronteiras do Pensamento-Era da Conexão*. Entrevista a Bruna Lombardi, 27 out. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ytwX3BQRMSQ>>. Acesso em: 25 fev. 2022.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013b.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013a.
- BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte: n.1, v. 21, p. 27-36, jan./abr., 2011. Disponível em:

<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18421/15210>>. Acesso em: 18 jun. 2022. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.27-36>

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a, p. 197-221. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b, p. 108-113. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Uma profecia de Walter Benjamin. Trad. Haroldo de Campos e Fábio Kothe. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991b, p. 193-194.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. [do alemão] Irene Aron; [do francês] Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

BERNARDO, Gustavo. Dois menos um pedacinho. In: FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. Coimbra: Annablume, 2012, p. 7-19.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOÉCHAT, SUSANA. *Cortázar y Sábado: dos creadores, un mundo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: De Los Cuatro Vientos, 2014.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em

<<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 30 mar. 2023. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Comunicação Gráfica Futurista e Seus Reflexos no Brasil. In: *Modernidade Latina – os italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, 2013. São Paulo. LATINA – os italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano. São Paulo: MAC-USP, 2013, v. único, n/p. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/VANESSA_PORT.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2023.

BRINES, Francisco. *Entre dos nadas* [Antologia consultada 1959-2017]. Editor digital: Titivillus, 2017. (E-book).

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2014.

BRODSKY, Joseph. *A musa em exílio*. Trad. Diogo Rosas G.. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Reduchamp*. São Paulo: Edições S.T.R.I.P., 1976.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991a.

CAMPOS, Haroldo. O jogo da amarelinha. In: CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Eric Nepomuceno. São Paulo: Companhia das Letras, 2019h, p. 561-566.

CAMPOS, Teresa. A pintura como exercício mental. In: *Paul Cézanne*. Trad. Martín Ernesto Russo. Barueri: Editorial Sol 90, 2007, p. 32-33. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura: 2).

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman; Paulina Watch. Rio de Janeiro: BESTbOLSO, 2022.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2021.

CANO, Federico Medina. Prologo. In: TORO, Gustavo Adolfo Arango. *Um Tal Cortázar*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 1987?, p. 5-8.

CASANOVA, Marco Antonio. Heidegger e o acontecimento poético da verdade. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 151-180.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer*. Trad. Efraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CÉZANNE, Paul. *Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura 2*. Trad. Martín Ernesto Russo. Barueri: Editorial Sol, 2007.

CHAUI, Marilena. Merleau-Ponty: o que as Artes ensinam à Filosofia. In: *Os Filósofos e a Arte*. Rafael Haddock-Lobo (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 267-287.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CLEGG, Brian. *Física: 50 conceitos e teorias fundamentais explicados de forma clara e rápida*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Publifolha, 2017. (50 conceitos).

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Todos os contos: 1945-1966*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a, v. 1.

CORTÁZAR, Julio. *Todos os contos: 1969-1983*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2021b, v. 2.

CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. Trad. Davi Arrigucci. Jr.. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção signos; 03).

CORTÁZAR, Julio. *Cartas 1955-1964*. Edición a cargo de Aurora Bernardéz; Carles Álvarez Garriga. Editor Digital: Um_Tal_Lucas, 2012. E-book.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto (1962-1963). In: *Obra Crítica 2*. Jaime Alazraki (org.). Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999a, p. 345-363.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o Romance Contemporâneo (1948). In: *Obra Crítica 2*. Jaime Alazraki (org.). Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999b, p. 131-140.

CORTÁZAR, Julio. Situação do romance (1950). In: *Obra Crítica 2*. Jaime Alazraki (org.). Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999c, p. 203-227.

CORTÁZAR, Julio. Vitória Ocampo: Solidão sonora (1950). In: *Obra Crítica 2*. Jaime Alazraki (org.). Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999d, p. 229-236.

CORTÁZAR, Julio. O intelectual e a política na América Hispânica. In: *Obra Crítica 3*. Saúl Sosnowski (org.). Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001a, p. 103-118.

CORTÁZAR, Julio. América Latina: exílio e literatura. In: *Obra Crítica 3*. Saúl Sosnowski (org.). Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001b, p. 145-163.

CORTÁZAR, Julio. Realidade e literatura na América Latina. In: *Obra Crítica 3*. Saúl Sosnowski (org.). Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001c, p. 205-217.

CORTÁZAR, Julio. O perseguidor. In: *Armas Secretas*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016, p. 72-131.

CORTÁZAR, Julio. *Julio Cortázar: conversas com Ernesto González Bermejo*. Trad. Amélia Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014g.

CORTÁZAR, Julio. *Salvo el Crepúsculo*. Editor Digital: Un_Tal_Lucas, 1984c. E-book.

CORTÁZAR, Julio. *Imagen de John Keats*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas S.A., 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Aulas de Literatura*: Berkeley, 1980. Trad. Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CORTÁZAR, Julio. Assim começa. In: *A volta ao dia em 80 mundos*. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014a, t. I, p. 9-15.

CORTÁZAR, Julio. Julios em ação. In: *A volta ao dia em 80 mundos*. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014b, t. I, p. 27-33.

- CORTÁZAR, Julio. Do sentimento de não estar totalmente. In: *A volta ao dia em 80 mundos*. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014c, t. I, p. 34-44.
- CORTÁZAR, Julio. Melancolia das malas. In: *A volta ao dia em 80 mundos*. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014d, t. II, p. 152-158.
- CORTÁZAR, Julio. Poesia permutante. In: *Último Round*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014e, t. I, p. 270-273.
- CORTÁZAR, Julio. Cristal com uma rosa dentro. In: *Último Round*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014f, t. II, p. 127-129.
- CORTÁZAR, Julio. Cuaderno de Bitácora y Transcripción. In: *Rayuela*. Edición Conmemorativa. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. – Real Academia Española, 2019a, p. 701-891.
- CORTÁZAR, Julio. Glosario. In: *Rayuela*. Edición Conmemorativa. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. – Real Academia Española, 2019b, p. 981-996.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Conmemorativa. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. – Real Academia Española, 2019c.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Conmemorativa. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. – Real Academia Española, 2019e. E-book.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara, 1984a. Disponível em: <<http://lelibros.org/>>. Acesso em: 11 out. 2018.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Eric Nepomuceno. São Paulo: Companhia das Letras, 2019f.
- CORTÁZAR, Julio. A história de ‘O jogo da amarelinha’ nas cartas de Julio Cortázar. In: *O jogo da amarelinha*. Trad. Eric Nepomuceno. São Paulo: Companhia das Letras, 2019g, p. 537-560.
- CORTÁZAR, Julio. *La casilla de los Morelli*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1988.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da Amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014h.
- CORTÁZAR, Julio. *Papéis inesperados*. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014i.
- CORTÁZAR, Julio. *Cortázar de la A a la Z: un álbum biográfico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014j.
- CORTÁZAR, Julio. *Territorios*. México: siglo veintiuno editores, sa, 1984b.
- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Trad. Dora Vicente; Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAMÁSIO, António. *A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DÁVILA, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel: La imagen em la literatura de Julio Cortázar*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, v. 1, 2017.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas [Manuscrito dos anos 50]. Trad. Luiz. B. L. Orlandi. In: *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2019, p. 17-22.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman; Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva – Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: Uma entrevista com Jaques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex; Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reino Sónia, 26 nov. 2010, n/p. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2023.

DUARTE, Sarah Marques. *Acções para despertar mundos outros: a participação como tática poética na arte latino-americana*, 2021, 337f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34433>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

DUSSEL, Enrique. *Hacia una Filosofía Política Crítica*. Espanha: Editorial Desclée de Brouwer, S.A., 2001.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIOT, T. S.. *O uso da poesia e o uso da crítica: estudos sobre a relação da crítica com a poesia na Inglaterra*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: É Realizações Editora, 2015.

ESQUINA Literária: ruas de São Paulo ganham poesia gigante de Arnaldo Antunes. São Paulo, 13 nov. 2019. Disponível em:

<<https://www.otempo.com.br/turismo/esquina-literaria-ruas-de-sp-ganham-poesia-gigante-de-arnaldo-antunes-1.2261434>>. Acesso em: 27 fev. 2022.

FABRIS, Annateresa. Um mito moderno: o automóvel. In: *A L – Jornal do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Brasileiros e Culturais*, ano 4, n. 5, n/p, maio 2008. ISSN 1809-3078. Disponível em:

<http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/jornal/maio08/content9.html#_ftn1>. Acesso em: 07 mai. 2023.

FABRIS, Mariarosaria. Notas sobre o Futurismo Literário. In: *TriceVersa – Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais*, v. 1, n. 1, p. 61-84, maio-out. 2007. Disponível em:

<<http://www2.assis.unesp.br/trice/publicacao/ed1/mariarosariafabris.pdf>>. Acesso em 03 mai. 2023. ISSN 1981 8482.

FARIA, Ana Claudia Trindade de Coutinho; SILVA, Ítalo Batista da. *Glossário Etimológico de Física*. Natal: IFRN, 2019.

FARIAS, Aguinaldo. Por que Duchamp? E por que Jac Leirner em “Por que Duchamp”? In: *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999, p. 42-51.

FARIAS, Aguinaldo. A vastidão dos mapas. In: *A vastidão dos mapas: Arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil*. Uberlândia: MUnA, 2018, p. 14-20.

FLUSSER, Vilém. ?. In: Suplemento Literário, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, edição 22, p. 36, 22 out 1966. Disponível em:

<<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19661022-28073-nac-0036-lit-4-not>>. Acesso em 13 fev. 2023.

FLUSSER, Vilém. *A dívida*. Coimbra: Annablume, 2012. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1131-0>

FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FOGO, Canção de. Cultura de Almanaque: o que é um almanaque?. *Blog Acorda cordel*. Ceará, 17 out. 2011. Disponível em:

<<http://acordacordel.blogspot.com/2011/10/cultura-de-almanaque.html>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

FREUD, SIGMUND. O poeta e o fantasiar (1908). In: *Artes, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 53-66. – (Obras Incompletas de Sigmund Freud; 3).

- FUENTES, Carlos. Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo. In: *Rayuela*. Edición Conmemorativa. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. – Real Academia Española, 2019i, p. XXXIX-LXII.
- FUKS, Julián Miguel Barbero. *História abstrata do romance*. 2016, 144f. Tese (Doutorado em Letras), Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-14032017-160249/publico/2016_JulianMiguelBarberoFuks_VOrig.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2022.
- FUTURISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo358/futurismo>>. Acesso em: 03 de mai. de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- FUX, Jacques. *A matemática em Georges Perec e Jorge Luis Borges: um estudo comparativo*. 2010, 249f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Tese (Doutorado) Université Charles de Gaulle Lille III, UFPR Lettres Modernes, 2010. Disponível em:<<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-8BQF7G>>. Acesso em: 27 mar. 2023.
- FUX, Jacques. A performance como contrainte nos trabalhos de Samuel Beckett e Georges Perec. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.I.], v. 21, n. 1, p. 89-99, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18426>>. Acesso em: 27 mar. 2023. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.89-99>
- GADEA, Omar Prego; CORTÁZAR, Julio. *A fascinação das palavras*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- GARRIGA, Carles Álvarez. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. *Aulas de Literatura*: Berkeley, 1980. Trad. Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 7-12.
- GIACOMINI, Jairo. À imagem e semelhança do homem. In: *Conversas sobre Julio Cortázar (no ano do cinquentenário do O jogo da amarelinha)*. LUCENA, Karina de Castilhos; SILVA, Liliam Ramos da (orgs.). Porto Alegre: Armazém Digital, 2014, p. 169-180.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da Performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- GOTAN Project. In: Wikipedia: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gotan_Project>. Acesso em: 11 dez. 2023.
- GRÜNEWALD, José Lino. “Ezra Pound”: uma dialética de formas. In: POUND, Ezra. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006, p. 13-21.
- HACKING, Ian. *Por que a linguagem interessa à filosofia?*. Trad. Maria Elisa Marchili Sayeg. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

- HARSS, Luis. *Los Nuestrs*. Trad. Paco Porrúa; Sara Porrúa. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição da Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. *O caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. [Coleção Pensamento Humano].
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Filosofia*. Trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2011.
- HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Trad. Jorge Leal Ferreira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.
- HEISENBERG, Werner. *A parte e o todo: encontros e conversas sobre física, filosofia, religião e política*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. <https://doi.org/10.7476/9788542302912>
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014. <https://doi.org/10.4324/9781315824161>
- HURLBURT, Allen. *Layout: o design da página impressa*. Trad. Edmilson O. Conceição; Flávio M. Martins. São Paulo: Nobel, 1986.
- UNESCO, Eugène. *O Rinoceronte*. Trad. Luís de Lima. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- UNESCO, Eugène. A experiência teatral. *Revista O Tablado: Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 102, p. 4-12, 1984. Disponível em: <<https://otablado.com.br/cadernos>> Acesso em 08 set. 2023.
- UNESCO, Eugène. Terei feito um anti-teatro?. *Revista O Tablado: Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 36, n/p, 1966. Disponível em: <<https://otablado.com.br/cadernos>> Acesso em 09 set. 2023.
- UNESCO, Eugène. O mundo de Ionesco. Trad. Delson de Almeida. *Revista O Tablado: Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 3-4, 1960. Disponível em: <<https://otablado.com.br/cadernos>> Acesso em 08 set. 2023.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. Heidrun Kaleger Olinto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 955-978.
- JAFFE, Noemi. Introdução. In: *Melhores Poemas*: Arnaldo Antunes. São Paulo: Global, 2010, p. 7-12. (Coleção Melhores Poemas).

- JITRIK, Noé. Prefácio à edição castelhana. In: FERRO, Roberto. *Da literatura e dos rastros*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Editora da USFC, 2010, p. 15-17.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes; João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- LEBEL, Robert. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Lebel_\(critique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Lebel_(critique))>. Acesso em 19 mai. 2023.
- LISPECTOR, Clarice. Sobre o conceito de Vanguarda. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas: Gráfica Central - UNICAMP, nº 12, 1992, p. 120-127.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LOPARIC, Zeljko. *Ética e finitude*. São Paulo: EDUC, 1995.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MACIAS-CHAPULA, Cesar A.. O papel da informetria e da cienciometria e sua perspectiva nacional e internacional. *Ciência da Informação*. [S.I.], Brasília, v. 27, n. 2, p. 134-140, 1998. Disponível em <<https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/794>>. Acesso em 17 nov. 2018. <https://doi.org/10.1590/S0100-19651998000200005>
- MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2017.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou A loucura de Elbehnon*. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1990.
- MARTÍNEZ, Rosa. Cada um de nós é uma tribo. In: *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, p. 163-168. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec7fb24>>. Acesso em: 27 out. 2023.
- MARTYNIUK, Claudio. *Imagen de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MASP, Acervo. *Disco em movimento*. São Paulo. 11 nov. 2022. Instagram: @masp. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Ck1RW8wJv1Y/>>. Acesso em: 18 mai. 2023.
- MAUTNER, Thomas. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Victor Guerreiro; Sérgio Miranda; Desidério Murcho. Portugal: Edições Loyola para Edições 70, 2011.
- MEHOUDAR, Rosie. A desapareição do autor ao longo dos esboços de “Igitur”, de Mallarmé. In: *Manuscrita*: Revista de Crítica Genética, n. 16, ano 2010, p.25-40. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177624/164650>>. Acesso em: 17 mai. 2023.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Homem e a Comunicação: A prosa do mundo*. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas, 1948*. Trad. Fabio Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Psicologia e pedagogia da criança*: Curso da Sorbonne 1949-1952. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*. Trad. José Artur Gianotti; Amando Moura d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- METRÓPOLIS se fija este domingo al proyecto artístico 'Dominó Canibal'. RTVE Comunicación: Corporación de Radio y Televisión Española. Espanha, 28 jan. 2011. Disponível em <<https://www.rtve.es/rtve/20110128/metropolis-se-fija-este-domingo-proyecto-artistico-domino-canibal/399068.shtml>>. Acesso em: 18 ago. 2023.
- MISTRORIGO, Alessandro. Conversando com Augusto de Campos. *Caracol* [S. I.], n. 21, p. 892-930, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/183218>. Acesso em: 26 abr. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i21p883-922>
- MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*: uma seleção. Trad. Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MORAES, Alexandre J. Marinho. *O outro lado do hábito*: modernidade e sujeito. Vitória: EDUSP, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002.
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Trad. Maria D. Alexandre; Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *Iniciação à Pintura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- MUÑIZ-REED, Ivan. *Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial*. São Paulo: MASP e Afterall, 2019. Disponível em <<https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2023.
- NICOLELIS, Miguel. *O verdadeiro criador de tudo*: como o cérebro humano esculpiu o universo como nós conhecemos. São Paulo: Editora Planeta, 2020. E-book (não paginado).
- OLIVEIRA, Daniel Augusto Barra de; OLIVEIRA, Cássia Araújo de. *Breve História da Ciência sob nova perspectiva*. Palmas: Universidade Federal de Tocantins: EDUFT, 2019.
- ORFISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo911/orfismo>. Acesso em: 04 de mai. de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- ORLOFF, Carolina. *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Trad. Carolina Orloff. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EGodot Argentina, 2014.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. Trad. Ronald Robson. Campinas: Vide Editorial, 2018.
- ORTEGA, Julio. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. *La casilla de los Morelli*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1988, p. 7-14.

- ORTEGA, Julio. A atualidade de O jogo da amarelinha. In: CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Eric Nepomuceno. São Paulo: Companhia das Letras, 2019d, p. 567-576.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1996.
- PARRAMÓN, José M.. *Como desenhar em perspectiva*. Trad. José Stefanino Vega. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano LTDA, 1986.
- PARREIRAS, Ninfa. *O brinquedo na literatura infantil: uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Biruta, 2008.
- PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEIRCE, Charles Sanders. *A fixação da crença*. Popular Science Monthly. 12 nov 1877. Trad. Anabela Gradim Alves. Portugal: Universidade da Beira Interior, 1877, p. 1-23. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/peirce_a_fixacao_da_crenca.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2023.
- PEIXOTO, José Luís Marques. Prefácio dispensável. In: CORTÁZAR, Julio. *O jogo do Mundo*. Trad. Alberto Simões. Portugal: Cavalo de Ferro, 2018. E-book (não paginado).
- PEREIRA, Marcelo. Duprat. *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. Disponível em: <<https://marceloduprat.wordpress.com/textos/>>. Acesso em: 19 mar. 2022.
- PEREIRA, Marcelo Duprat. *Padrão ativo: Um fundamento compositivo da Pintura numa perspectiva contemporânea*. 2021, 222f. Tese (Doutorado em Pintura) – Pós-graduação em Pintura, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2021. Disponível em: <<https://marceloduprat.wordpress.com/textos/>>. Acesso em: 19 mar. 2022.
- PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Almanques, eventos e imagens: a experiência da Grande Guerra representada pelos almanques Hachette e Bertrand. *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 8, n. 1, p. 98-118, janeiro-junho, 2012. Disponível em: <<https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/53>>. Acesso em: 24 out. 2023.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- PIZARNIK, Alejandra. *Árbol de Diana*. Trad. Nina Rizzi. Edições Ellenismos, 2017. E-book (não paginado). Disponível em: <<https://www.germinaliteratura.com.br/2017/ninarizziarboldediana.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2022.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

- PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 2007. E-book.
- RODRIGUES, Antonio Medina. Para Arnaldo Antunes. In: ANTUNES, Arnaldo. *Como é que se chama o nome disso: antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 9-16.
- ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. Trad. Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Piloto de guerra*. Trad. Mônica Cristina Corrêa. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SALOMÃO, Douglas. *Um lance de três: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes*. Vitória: EDUFES, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. Jogo de Simultaneidade. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Em preto e branco: Artes brasileiras na Folha, 1990-2003*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 361-365.
- SANTOS, Marina V. A.. O lugar da poesia no mapa-poema *Ilha* de Arnaldo Antunes. In: *Circulação, tramas & sentidos na Literatura*. ABRALIC – Congresso Internacional de Literatura, 2018b, p. 2578-2585. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547728986.pdf> Acesso em: 21 jul. 2023.
- SANTOS, Marina V. A.. *A mente incorporada e a função criativa: uma análise filosófica*. 2014. 84f. TCC (Monografia) – Instituto de Filosofia. Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Uberlândia, 2014.
- SANTOS, Marina V. A.. *O corpo, o pensamento e a palavra na poesia de Arnaldo Antunes*. 2018a, 126f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, 2018a. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21105/1/CorpoPensamentoPalavra.pdf>> Acesso em: 20 mar. 2022.
- SANTOS, Paulo Sérgio dos. *Nas malhas da rede: uma leitura crítico-comparativa de Julio Cortázar e Virginia Woolf*. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 1998.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- SCHOLES, R.; KELLOGG, R.. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik, *Ficção brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do realismo ao pós-realismo. *Scripta, [S.I.]*, v. 20, n. 39, p. 14-21, dez. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2016v20n39p14/10734>>. Acesso em: 13 jan. 2022.
<<https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2016v20n39p14>>
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SCHUCK, José Fernando. Heidegger e a noção do jogo como disposição. *Griot: Revista de Filosofia [S. I.]*, v. 20, n. 1, p. 193-203, fevereiro, 2020. Disponível em:

<<https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/1338/977>>. Acesso em: 08 abr. 2022. <https://doi.org/10.31977/grirfi.v20i1.1338>

SCHUELER, Paulo. O que é uma pandemia. In: *Instituto de Tecnologia em Imunobiológicos (Bio-Manguinhos)* – Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), 28 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/noticias/1763-o-que-e-uma-pandemia#:~:text=Segundo%20a%20Organiza%C3%A7%C3%A3o%2C%20pandemia%20%C3%A9,sustentada%20de%20pessoa%20para%20pessoa.>>. Acesso em: 27 out. 2023.

SCHWARZ, Arturo. O Grande Vidro e os Readymades, Mesmo. In: *Marcel Duchamp*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987, p. 11-67.

SIMBOLISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3841/simbolismo>. Acesso em: 04 de mai. de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SOARES, Leonardo Francisco. Figurações da Grande Guerra no Romance Francês: *O Fogo*, de Henri Barbusse. In: *Na literatura, as guerras*. Leonardo Francisco Soares (org.). Uberlândia: O sexo da Palavra, 2021, p. 58-88.

SOLA, Graciela Maturo de. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto; Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

SPERBER, Suzi Frankl. Clarice Lispector: Sobre o conceito de Vanguarda – Introdução. In: *Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária*. Campinas: Gráfica Central - UNICAMP, nº 12, 1992, p. 117-119.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Trad. Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TAVARES, Gonçalo M.. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário do Teatro*. São Luís: Instituto GEIA, 2005.

Disponível em:

<<https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=FC3DE2D5BEDF090C!181&cid=fc3de2d5bedf090c&lor=shortUrl&app=Word>> Acesso em 08 set. 2023.

TIBERGHIEU, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. Trad. Inês de Araújo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil*, n. 57, p. 233-252, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n57/10.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p233-251>

TORO, Gustavo Adolfo Arango. *Um Tal Cortázar*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 1987?.

TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2017.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. [S.I.], v. 14, n. 2, p. 147-161, julho-dezembro, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18083>. Acesso em: 29 abr. 2023. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.147-161>

VENTURELLI, Suzete. *Arte: espaço_tempo_imagem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

WOLFF, Francis. *Nossa humanidade: de Aristóteles às neurociências*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Ediciones Minotauro, 1994.

YURKIEVICH, Saúl. Apresentação. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 1*. Saúl Yurkievich (org.). Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 5-6.

YURKIEVICH, Saúl. Diez razones para leer a Cortázar. *Revista de la Universidad de México*, 2004, p 30-31. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2926900>>. Acesso em: 05 mai. 2022.

ZAMBRANO, Maria. *Filosofia e Poesia*. Trad. Fernando Miranda. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.