

CORTÁZAR: A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM EM RAYUELA DE CORTÁZAR

Roberto Ponciano Gomes de Souza Júnior

RESUMO:

O presente artigo intenta apresentar a construção do personagem no romance *Rayuela* de Cortázar, através do metafórico e do simbólico, reinterpretando o real através do onírico e do fantástico. O artigo mergulha na temática cortazariana, partindo de sua estreia em “La casa tomada” e mostra como seu itinerário o levará a um exercício de literatura simbólico e existencialista, com o personagem sendo mais que um *alter ego*, mas um elo de polifonia entre autor e leitor. A chamada antiliteratura em Cortázar é, paradoxalmente, um exercício de método metafórico de mescla entre prosa e poesia, construindo uma nova linguagem para um romance não linear em *Rayuela*.

Palavras-chave: Cortázar; Realismo fantástico; *Rayuela*, surrealismo, onírico, existencialismo.

CORTÁZAR: The construction of the character in *Rayuela* de Cortázar

SUMMARY:

This article intend to present the construction of the character in the novel *Rayuela* by Cortázar, through the metaphorical and the symbolic, reinterpreting the real through the dreamlike and the fantastic.

The article narrates Cortázar’s theme, starting from his debut in “La casa Tomada” and shows how his itinerary will take him to an exercise in symbolic and existentialist literature, with the character being more than an alter ego, but a link of polyphony between the author and reader.

The so-called antiliterature in Cortázar is, paradoxically, an exercise in the metaphorical method of mixing prose and poetry, building a new language for a non-linear novel in *Rayuela*.

Key-words: Cortázar; Fantastic realism; *Rayuela*, surrealism, dreamlike, existentialism.

1. Introdução

Júlio Cortázar é um escritor difícil de se inscrever numa única tradição literária. Geralmente considerado como realista fantástico, nome comumente associado a vários escritores de gerações próximas, ele utiliza da transposição do real que essa forma literária lhe permite para fazer um experimentalismo que tangencia vários fazeres literários, do onírico do surrealismo; do tempo não linear e introjetado, do romance psicológico; dos textos curtos das várias gerações de contistas latino-americanos, que mesclam escolas desde realistas até pós-estruturalistas; ao uso da mitologia, que vai dialogar com várias estruturas literárias, inclusive com as clássicas.

O uso do mitológico e do metafórico tem um pé na tradição e outro na modernidade, Cortázar vai reinventar os mitos, criando toda uma nova fauna de cronópios e famas, mas também se utilizará de mitos clássicos revisitados como o de Circe. Vamos rastrear sua *Obra Crítica* (2017), para obtermos ferramentas que auxiliem na compreensão desta trajetória tão multidiversa, de idas e vindas, interregnos, aporias, manifestos e excursos, no qual ele se constrói e se utiliza do espelho para brincar, como ele sugere no uso do jogo e do lúdico, inclusive, em sua principal obra, *Rayuela*. Há uma tradição na modernidade, como diria Octávio Paz, de sempre ter que rolar de volta a roda para cima, a Maldição de Sísifo, de trazer para o tempo presente quadros e figuras que pertencem a uma tradição literária revisitada.

Cortázar usará do jogo, do humor, do insólito para reinventar o mitológico, num jogo de espelho metalinguístico convergido sempre para dentro da própria obra de arte. Se Cortázar não chega a ser um defensor da arte pela arte, ele a mede por sua valência própria e não por um discurso que está além dos limites da potência estética.

A quebra do tempo linear, a busca daquilo que permanece, que vai na dobra do tempo, além da aparência, que instaura uma perplexidade, uma tangente que cristaliza como num instantâneo de uma fotografia (daí o interesse de Cortázar na sedimentação do tempo através do pictórico), a aparência fugaz de eternidade, a cristalização de um tempo cujo significado sublime possa ultrapassar o efêmero do cotidiano. Cortázar usa o mito como um significante que dimensione o discurso narrativo, além do banal do cotidiano, para isso, o uso do mitológico, com seus mitologemas e arquétipos, que perduram e podem espelhar outras realidades, lança uma luz sobre a forma estética cortazariana.

Assim, este trabalho visa elucidar como e o porquê Cortázar constrói seus personagens, numa ideia de antiliteratura, de prosa poética e utilização da mitologia e dos símbolos.

2. A construção do personagem em *La casa tomada*

Cortázar tem uma trajetória ímpar, tanto no conto quanto no romance. Sua ideia de enfrentar o fetichismo do livro e propor uma antiliteratura sem nunca descuidar da forma literária, está imbricada em seus compromissos de leitura anteriores: Lautreamont, Walt Whitman, Kets, Rimbaud, Verlaine, Malarmé, Baudalaire, Alan Poe, os surrealistas. Cortázar tem um engajamento literário com o mórbido, com o estranho, com o marginal, com o existencialismo. De um lado, a aproximação ao surrealismo, ao mesmo tempo em que se recusa a participar de qualquer movimento ou manifesto surrealista sul-americano, por não querer reduzir sua literatura a uma forma copiada alhures. Cortázar é daqueles escritores para o qual a forma não é uma forma de bolo, na qual se copia um efeito e o reproduz, indefinidamente, para participar de alguma maneira de fazer pré-definida.

Desde que veio à lume sua obra para a crítica, com *La casa tomada*, que inaugura para a crítica o universo ficcional de Cortázar, ele se coloca numa posição *sui generis*, conto incluído no livro *Bestiário*, de 1951 – antes Cortázar havia publicado um livro de poemas denominado *Presencia*, no qual assinava como Julio Denis, em 1938 e também *Los Reyes*, um poema publicado em edição privada, feita por um amigo em 1949 e que teve, portanto, pouco alcance de crítica e leitura.

Já *Casa Tomada* tem efeito instantâneo, de forma e conteúdo. De um lado, o conto polifônico se opõe a ascensão dos movimentos populares ligados ao peronismo. Cortázar constrói dois personagens que são claramente pertencentes à classe média absenteísta portenha, dois irmãos herdeiros, que estranham a invasão do seu lar por uma horda silenciosa, que vai tomando cada cômodo, pedaço por pedaço, sem oposição dos donos da casa. Obviamente que, em um movimento contraditório e, ao mesmo tempo, tão popular como peronismo, se opor a ele, naquele momento, sem efetivamente estar ligado a nenhuma corrente política argentina, seja de esquerda ou de direita, não tornou Cortázar propriamente uma figura popular e isso trará consequências funestas à sua carreira como professor, que o levarão, inclusive, ao autoexílio.

Mas o conto não se reduz a isso, vários traços das personagens de Cortázar e de sua ficção já estão ali. De um lado, a profundidade psíquica com traços bem delineados de personagens que têm expostas suas psiquês. Cortázar claramente não é só um leitor de existencialistas, como Bergson, Heidegger ou Sartre; também é conhecedor atento das linhas de análise do caráter, inauguradas pela psicanálise. Tomemos por base *La casa tomada*, para depois seguir para a construção do personagem Horacio Oliveira (quando Cortázar,

mais experiente e dono de si, se utiliza de todas as técnicas para jogar com um personagem alter ego). ‘Em *La casa tomada*, o personagem autor principal não tem nome, chama-se sempre e apenas de Eu (qualquer relação ou confusão com o *Id*, de Freud não é mera coincidência). A própria construção do conto é fiel às perspectivas das leituras de Cortázar. O surrealismo é uma forma literária assumidamente freudiana, ainda que não tenha assinado nenhum manifesto, o participado do movimento como signatário na América Latina, Julio Cortázar, nunca negou sua importância ou influência. No surrealismo, há exercícios de construção baseados no fluxo e no onírico. Assim, numa entrevista dada ao programa *A fondo*, ele, Cortázar, explica que o conto surge de uma experiência de uma noite mal dormida em uma residência, solitário, em que ruídos nos cômodos vizinhos o faziam despertar e ir fechando as portas, uma a uma.

De um lado, Cortázar não delinea quem, de fato, está tomando a casa, ainda que pela construção social dos personagens (claramente proprietários de classe média buenaires, no meio da ascensão ao poder do peronismo), ficam implícitas as ligações com os conflitos que convulsionaram à Argentina, tanto à esquerda, quanto à direita – fundamental lembrar que o peronismo é um movimento contraditório, que nunca se opôs ao personalismo e ao caudilhismo e que recebia apoio e influência de organizações de esquerda (chegaram a ir à luta armada contra a ditadura argentina), quanto de direita, (com células fascistas que chegaram mesmo a enfrentar de armas a punho a esquerda peronista). O próprio Perón era esta figura contraditória, anticomunista, paternalista, que acomodava a luta de classes, de forma a fazer reformas que não colocassem a elite em xeque, ainda que arrancasse dela concessões. O exílio de Perón, na Espanha franquista protofascista, fala muito desta contradição do movimento.

Na construção do personagem, que Cortázar chama de *Eu*, estão alguns dados permanentes do universo ficcional de Cortázar, a autoficção, sem que nunca se rebaixe a um diário íntimo de impressões fortuitas. O narrador é Cortázar, mas nunca o é, sempre é um personagem bem construído, que deixa linhas de fuga para que a ficção seja ficção e literária de alto calibre, E não um lamurio sentido pela vida. Segundo o próprio Cortázar, na mesma entrevista: “Aí você tem um caso em que o fantástico não é algo que eu comprove fora de mim, mas que vem do meu sonho”.

Outro dado interessante e que vai perpassar muito dos contos de Cortázar, estão traços ligados à sua experiência familiar. Cortázar passa a infância numa casa, basicamente apenas com mulheres que serão sempre o centro no qual orbitam seus personagens. O narrador autoficcional vive na casa, num “casamento de irmãos”, o que já implica uma tensão sexual não resolvida, com papéis copiados vetustamente da própria construção familiar

dessa fração de classe argentina. Classe essa esquadrihada no comportamento conservador, convencional, de uma existência tediosa e mesquinha dos irmãos, que não tem outros interesses, que não os do cuidados da casa e da relação interpessoal entre eles – uma espécie de incesto não solucionado, no qual o sexo está interdito, mas também os papéis de um casal são jogados amiúde por dois seres que tem uma existência apagada, dentro desta casa que é uma herança de família, assim como os personagens de *Cem anos de solidão*, que Borges, presos eternamente a papéis sociais que lhes dão traços psíquicos muito semelhantes a todos em seu entorno, num silêncio que aumenta a tensão enigmática e magnética do conto.

Quando surgem os ruídos, a reação dos irmãos não é de denúncia (lembrando que na referência implícita à ascensão política do peronismo, não haveria a quem denunciar, já que os peronistas eram a nova lei) ou de revolta, o que delinea mais um traço dos personagens dessa classe média argentina: a resignação, já que a revolta é contra os privilégios destes que ocupam a casa. A reação de ir trancando cômodo a cômodo para não escutar os ruídos e não se interessar pelo que se passa nos outros cômodos, é uma crítica dupla. Se Cortázar tem expressas diferenças com o caudilhismo de Perón, no conto fica marcada a crítica da alienação dos personagens sobre tudo que se passa ao seu redor. Preferem se trancar no mundo congelado no tempo e no espaço só deles e a solução é não conhecer quem faz o ruído e ir cedendo o terreno até a fuga final – o exílio.

Outros elementos permanentes na ficção cortazariana, inaugurados em *La casa tomada*, é o tema do retorno e da permanência familiar no inconsciente. Termos como “espaçosa” e “antiga”, que guardam as lembranças de nossos bisavós e da infância, não são apenas referências de tempo ou de espaço. Cortázar escreveu uma carinhosa carta a Octavio Paz, quando esse escreveu o *Arco* e a *Lira*, numa carta datada de 31 de julho de 1956:

“(…) Lendo seu livro pensei muitas vezes no análogo do abade Brémond (e nos ensaios colaterais escritos por Robert de Sousa e outros), e pude constatar mais uma vez até que ponto o âmbito que você cobre, por sua maneira de pensar, derivada de um aprendizado e de uma experiência muito mais universal, se traduzia em resultados imensamente mais profundos e fecundos. E talvez o caráter fecundo seja o que mais me interessa, porque a noção de profundidade pode ser relativa e pode depender, no meu caso, de maior simpatia pelo ponto de vista francamente metafísico que você adota ao longo do seu livro” (Octávio Paz, *O arco e a Lira. O poema. A revelação poética, Poesia e história*. Cosacnayf, 2012).

A citação, de Octavio Paz, é necessária, porque lendo a concepção de poesia de Octavio Paz defende e para a qual Cortázar converge, começamos a entender o imaginário cortazariano. A casa não é só a casa, a casa é um símbolo do eterno retorno, do tempo linear, da busca de um tempo que não flui sem significado, como tempo de produção capitalista em que tudo converge para a forma valor. As reminiscências da família não são um elemento conservador em Cortázar, são um elemento psíquico, lúdico, de jogo, de lembrança, retorno e de mergulho na própria alma. As reminiscências levam a um tempo que não passa sem significação e que permanece, na terceira margem, na transversal do tempo, dotado de uma significação de um negativo fotográfico que busca o permanente no instante e na imagem (Cortázar tem vários contos sobre imagem e fotografia e um texto sobre Keats e o vaso grego, em que discute exatamente o significado do instante e da permanência).

Também a utilização do simbólico, do mitológico e do poético na prosa cortazariana. Cortázar trabalha no limite da oposição entre poesia e prosa. Para Octavio Paz, a linguagem poética é a linguagem natural, derivada do ritmo e da significação. A prosa é a quebra desta naturalidade, a imposição da racionalidade à linguagem, que a tira de seu espaço próprio. A prosa de Cortázar trabalhará não só no inconsciente, mas o tempo inteiro utilizando uma linguagem metafórica, simbólica e poética, na qual tudo é um outro, o tempo todo. Toda sua escrita é polifônica e sempre com linhas de escape para um outro, tanto que seus personagens são Cortázar e, ao mesmo tempo, nunca o são. São sempre um outro, um alter ego dotado de traços, mas nunca demasiadamente autobiográficos, de forma que deixem o leitor da literatura e se tornem exercício de pura catarse.

É equivocado reduzir a análise dos textos de Cortázar a uma análise psicanalítica do autor (aliás, é um equívoco contra qualquer autor). Ainda que Cortázar esteja marcado por espaço do Id e do Ego, que o tempo inteiro o faz utilizar da amplitude da psiquê para conduzir seus contos e suas novelas, por um tempo não linear, sua intenção não é puramente de análise da psiquê, a antiliteratura de Cortázar é literatura de primeiro nível. A forma não se rebaixa a uma análise instrumental dos personagens, de todos eles são construídos na linha entre onírico, psíquico e poético. A intenção é explorar essa fronteira e deixar sempre aberto o espaço do simbólico, na busca do *Übermensch*. A literatura de Cortázar tem sempre a ideia de ir além do texto puramente literário, sem se reduzir a um discurso político. A meta é uma busca do que há de profundo e de visceral nos homens e mulheres construídos em sua prosa poética.

Mas não é um equívoco ter chaves de leitura psicanalíticas para um texto (sem o reduzir, monotematicamente, a isso). No caso do conto supracitado, a genealogia da família leva os irmãos a uma situação de desejo sexual recalcado, articulado num “casamento de irmãos”, no qual todos os ritos de um casamento são encenados, à parte o coito, o desejo é relatado pelos olhares lançados durante horas, com elogios filtrados de maneira que o desejo sexual não esteja explicitado.

Assim, a saída da casa pode ser vista também como a exteriorização do desejo recalcado, mas não pode ser reduzida a ele, até por conta do tom belicoso e político implícito do conto, na cena caótica da Argentina de então, com a ascensão do movimento peronista. Uma das chaves de compreensão da tensão sexual do texto é que quando o primeiro ruído é escutado – e novamente aí fica a excelência da literatura de Cortázar -, o ruído seria imaginário? Real? Quem o faz, quem o executa, é sempre uma ausência.

Ou os movimentos sociais, ou um invasor imaginário, ou o despertar dos impulsos recalçados, o fato é que o primeiro ruído, com o trancamento de parte da casa, leva a agudizar a tensão sexual entre os irmãos, que se antes habitavam cômodos separados, agora terão que coabitar no mesmo quarto, dormindo próximos como um casal. Assim, a quebra do silêncio entre os irmãos e um novo cotidiano de barulhos para encobrir os ruídos dos intrusos pode ser analisado de forma dúplice, de um lado, mostra a alienação da classe possidente e média argentina, querendo abafar e não ouvir o clamar popular, de outro, é uma forma de não dar atenção ao desejo interdito e fazer barulho para fixar a consciência fora do conflito do desejo intensificado.

A proximidade física é contínua, por conta disto, até mesmo a limpeza cotidiana (incluída a dos corpos) se simplifica, o que seria uma forma de evitar a nudez e uma intimidade ainda maior. No fim, com o avanço dos invasores, o personagem que apenas se identifica como Eu (*Id*) se precipita ao exterior, para fugir da invasão e dos ruídos e que dá uma dupla face de interpretação simbólica. Ratifica-se a fuga da realidade e das reivindicações políticas, de outro, a fuga é com Irene tomada pela cintura e ainda mais próxima, no momento de maior intimidade física do conto, no qual a chave da casa é jogada ao bueiro. O que dá a possibilidade de mais interpretações, com as chaves jogadas, aceitando todas as ações do irmão, provas suficientes de que aqui, Irene é colocada apenas como objeto, objeto de desejo e de condução passiva.

Para quem sabe que Cortázar era leitor atento de Lautreamont e Rimbaud, vê-se também elementos do maldito, do bizarro, do estranho, do proibido: o desejo incestuoso descrito em pormenores, nas entrelinhas, mas interdito, num conto que tem um desfecho que se abre polissêmico e não

linear, em simbologia que se verte sobre si mesma e não se esvai como uma narrativa num tempo linear. A chave jogada no bueiro interdita a passagem do tempo e faz o leitor se debruçar sobre os enigmas lançados no texto.

3. Horácio Oliveira e o personagem alter ego

Rayuela é a obra-prima de Cortázar, obra em que toda a trajetória dele está como que plasmada, incluindo-se nela o experimentalismo na forma e no conteúdo –também o que ele chamava de antiliteratura –; o esquadramento psicológico de seus personagens (incluindo-se os dois principais, Horacio Oliveira e Maga); o existencialismo e a busca do *Urbemensch* – alinhados, ao mesmo tempo, como a náusea e o caótico da existência ;, o realismo fantástico e o onírico do surrealismo, a narrativa não linear, a tessitura poética e simbólica de toda a narrativa. *Rayuela*, e seus interstícios, suas formas de leitura, sem um final definitivo, na qual cada conto pode ser lido à parte como um único fragmento solto e que se basta a si mesmo, fazem desse romance uma experiência de desconstrução do romance e a experimentação de todos os limites literários.

Paris e Buenos Aires, terra de exílio e terra natal da personagem principal, são mais que lugares, nos quais o grupo de escritores (*O Clube da Serpente*) se encontra, no qual Horacio encontrará e se apaixonará pela uruguaia Maga e também, por mero acaso, com seu guru, o escritor Morelli. Todos organizados numa narrativa intitulada *Do lado de lá*, em que simbolicamente esse núcleo duro irá ser encenado, incluindo-se aí a passagem por um circo e por um manicômio. Cabe o destaque sobre estes quatro cenários: Paris, Buenos Aires, manicômio e circo.

Paris não é só um lugar, é a busca de Cortázar por um sentido. O existencialismo sartreano cobra responsabilidade aos intelectuais, a liberdade é sempre o agir com propósito. Por mais caótico que sejam os personagens do livro, há uma busca de sentido e coerência em meio ao caos. Paris é o lugar no qual não só Cortázar, mas também Horacio, vão desafiar as suas certezas e buscar suas encruzilhadas de seus caminhos. Buenos Aires remonta ao lugar-tema da casa, da infância e da origem deste Cortázar (agora o autor e não a personagem Horacio), que se torna mais latino ao seu autoexilar, seu ato de maior encontro com sua identidade argentina é o de renunciar a sua nacionalidade em protesto contra a ditadura militar. Cidadão do mundo, cujo o lugar não é só um nascimento, mas vários nascimentos dos quais se padecem em cada conto do caminho.

O circo é a ideia de que estamos em uma permanente arena, num permanente teatro, no qual temos que atuar com maestria todo o tempo, já o manicômio é mais do que um lugar. É um questionamento ao que seria o normal e o real, que está muito inserido na ideia do maravilhamento, do estranho, do fantástico, do grotesco, com a qual Cortázar jogará em toda sua carreira literária.

Na construção da trama, ainda, e no jogo que é, afinal, Rayuela (amarelinha), há mais dois espaços literários autônomos entrelaçados. Uma segunda parte, *Do lado de cá*, que são os capítulos de regresso de Horacio a Buenos Aires, na qual ele reencontra um velho amigo (Traveler) e se traçam as peripécias desta amizade insólita, em que o personagem projeta a memória de Maga na esposa do amigo (Talita), há uma tensão sexual e uma tentativa de sedução a Talita.

Ainda há 99 capítulos soltos, mas que elucidam componentes psicológicos e factuais relevantes para a trama, ao mesmo tempo em que cada um deles pode ser lido como um conto solto, como aqueles bonequinhas russas matriuska, em que uma está dentro da outra, mas que cada uma é uma boneca pronta e acabada.

A construção de Paris é fabulosa, mística, esta cidade “matéria infinita enrolando-se sobre si mesma”. Dos escritores ao jazz, a busca de Horacio é de um não lugar. Os acontecimentos, picados, têm relevância em si mesmo e cada momento é único e acabado como uma partitura. A linguagem simbólica, metafórica, poética, fabulosa e mesmo musical, rompe a narrativa, que não se espraia num tempo linear, mas que mergulha em cada fato como um momento único, chave de significado do texto e da vida.

Cortázar vai usar de Horacio e de Morelli para ressignificar sua forma de ver a literatura e o mundo. Quando Morelli diz que quer escrever uma obra “na qual o micro e o macrocosmos se unissem numa visão fulminante”, assumindo o “texto desalinhado, desordenado, incongruente, minuciosamente anti-literário (mas não anti-romanesco)”, no fundo é Cortázar refletindo sobre o próprio papel da literatura. Sua concepção de romanesco é das digressões sobre a permanência do romance feitas por Octavio Paz, e que tem muito a dialogar com Benjamin, sobre uma nostalgia progressista. É por isso que a antiliteratura de Cortázar nunca descamba para um discurso panfletário sem qualidade de forma. A busca existencialista de Cortázar se expressará na busca existencialista, muitas vezes incongruente e caótica (como é a própria vida), seja do personagem principal, Horácio Oliveira, seja do guru, Morelli.

Horacio Oliveira vai muito além de um alter ego de Cortázar. Julio Cortázar consegue transcender a tentação de muitos escritores de escrever

autobiografia. Se as dúvidas e inquietações do artistas se inserem na novela, ele não se incorpora como personagem a ele. Horacio Oliveira é um outro, é como esse outro poderia se dar ao luxo de fazer as maiores sordidezes e desejar tudo que um personagem não ficcional não poderia tentar. Da relação tumultuada e disfuncional com a Maga, a pouco dissimulada tentativa de sedução de Talita e da traição da amizade de Traveler, ele tem liberdade para jogar e mergulhar nas profundezas das dúvidas e vícios de todo ser humano, médico e monstro no mesmo personagem.

Cortázar usará uma linguagem crua e realista para retratar Horacio. E essa (nesta nossa época de hipocrisia politicamente correta, que, em 150% dos casos resulta em péssima literatura) é uma das delícias da construção do personagem, que não é plano. Horacio é um homem que tem um lado refinado e culto, que discute no “Clube da Serpente” assuntos como Guerra Fria, existencialismo, jazz e as novas tendências literárias. Ao mesmo tempo, tem um comportamento dominante e machista no trato com as mulheres com as quais se relaciona (Maga e Gekrepten – com quem viverá num quarto de hotel de quinta, na Argentina), a linguagem vai às raias da humilhação e muitas delas são excluídas das discussões por serem burras e ingênuas. A contrário senso do que se pode pensar, esta é uma grande qualidade do texto, que não projeta um herói sem pecados, vícios ou contradições, não é um herói idealizado e sem máculas – como diria Caetano, de perto ninguém é normal.

O anti-herói Horacio, na anti-novela Rayuela, tem muito de todos nós. Santo e pecador, culto e, ao mesmo tempo, homem de Neanderthal, refinado e também infantil, desequilibrado, inseguro, ciumento, capaz de trair a confiança do amigo, ao mesmo tempo rival, e tentar seduzir a sua esposa (confundida no limiar de loucura horaciana com a Maga).

Sequer a personagem Maga é simplória ou plana também. Ela não é ingênuo e burro, ela compõe o elemento telúrico para o qual a vida tem um lado de pé fincado no chão, em que o cotidiano basta para a sua realidade e felicidade, o que compõe o mundo real da maior parte da humanidade. Rayuela é uma fábula retrato do mundo, no qual o rei está nu a todo momento, para quem tiver os olhos desconfiados e voltados para a duplicidade da realidade, como os da criança do conto da *Roupa nova do rei*.

Assim, a composição do personagem é fundamental para dar o caráter pluridimensional de um romance existencialista, que não tem uma narrativa linear. Se a narrativa não é de tempo linear e não busca começo, meio e fim, o personagem, que já demonstramos, não é meramente biográfico ou um simples alter ego de Cortázar. Tem que ser o condutor no circo e manicômio, que é o mundo, neste jogo fabuloso do qual não saímos incólumes e que se

refere, de fato, à vida de cada um e à busca desse significado do caminho que se faz ao caminhar.

3. Conclusão

Esta dissertação tem como fim cotejar o diálogo da ideia e do fazer literatura de Cortázar como uma relação moderna, de desconstrução, mas também de reconstrução, de retomada também de leituras clássicas através da inserção da mitologia e de arquétipos mitológicos e literários em seus textos, e da construção da personagem, utilizando dois textos e dois personagens, conto *La casa tomada*, com o personagem inominado e construção onírica e simbólica que ele faz da narrativa.

Também utilizamos Horacio Oliviera, para mostrar a polifonia de Cortázar, de como ele vai inserir em Rayuela o onírico, o realismo fantástico, o surrealismo, a desconstrução, a poesia como forma de estética engajada e forma de extrapolar os limites literários, o metafórico, o simbólico.

Nosso artigo demonstra como o trabalho de desconstrução de Cortázar se perfaz juntado tradição, modernidade e pós-modernidade. Como é um percurso tortuoso de costura ou dobra do tempo histórico, Busca de ressignificações que criem esta transversal do tempo em que a realidade se cristalize e seja retraduzida não só como um contar de segundos, minutos e horas, mas como a busca do que há de simbólico e arquétipo em cada ponto.

O realismo fantástico é também chamado de realismo mágico e o mago Cortázar nos apresenta uma boneca matriosca, na qual, se o tempo não é mais a geleia de tempo amorfa capitalista, passado, presente e futuro se fundem no tempo significante, no tempo que fica plasmado, traduzido no que Benjamin chamaria de nostalgia utópica, não um desejo reacionário de retorno às velhas formas, mas sem o culto ao novo pelo novo. Se o tempo não passa automaticamente como no realismo, se a ideia de se fazer a descrença no mundo real, a significação tem que ser encontrada sempre no espelhamento, na dobra, nas fugas, nos momentos de maravilhamento e perplexidade que dão sentido à vida.

Assim, a literatura não é um reflexo do real, mas é um outro real, maravilhado, encantado, mágico, uma outra referência do mundo, que também é um mundo, no qual é mais palatável se respirar e viver. Não é uma literatura de fuga da realidade, mas é uma literatura de desconstrução e reconstrução do real que busca este homem que ainda não foi inventado e

tem que se reinventar, antes mesmo de que sua descoberta seja anunciada, a aparente aporia do *Übermensch* nietzschiano, uma corda entre abismos, um significante existencialista que nunca é colocado aprioristicamente. *Caminante, el camino se hace al caminar.*

4. Referências

ADORNO, Theodor W. Adorno; **2012**; *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*; Tradução Marcos Mariani de Macedo; Editora da UNESP, São Paulo, 486 pp.

_____, **1995**; *Educação e Emancipação*; Tradução Wolfgang Leo Maar; Editora Paz e Terra, São Paulo, 190 pp.

_____, **2015**; *Notas de Literatura I*; Tradução Jorge de Almeida, Editora 34, São Paulo, título original *Noten zur Literatur*, 176 pp.

_____, **2015**; *Notas de Literatura I*; Indústria cultural e sociedade do espetáculo, O iluminismo como mistificação de massas, tradução de Júlia Elisabeth Levy, 2015, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 120 pp.

_____. ADORNO, Theodor. A arte é alegre? Trad. de Newton Ramos-de-Oliveira. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B. (Org.). Teoria crítica, estética e educação. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Ed. UNIMEP, 2001.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max; **1995**; *Dialética do Esclarecimento*; Tradução Guido Antônio de Almeida; Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 352 pp.

_____; **2009**; *Dialética Negativa*; Tradução Marco Antônio Casanova, revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva; Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 256 pp.

ANDERSON, Benedict; **2008**; *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.

BARBOSA, Ricardo; **2004**; *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 74 pp.

BENJAMIN, Walter; SCHÖTER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSE, Miriam; **2012**; *Benjamin e a obra de arte, técnica, imagem, percepção*; tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 256 pp.

BERMAN, Marshal, **2007**, *Tudo que é sólido desmancha no ar, a aventura da modernidade*; Companhia das Letras, São Paulo,; (tradução Carlos Felipe

Moisés; Ana Maria L. Lorati); [título original: All is solid melts into the air].
CORTÁZAR, Julio, **2019**, *Valise de Cronópio*, tradução Davi Arrigucci Júnior
e João Alexandre Barbosa, organização Haroldo Campos, Editora Perspectiva,
São Paulo, 254 pp.

_____, **1998**, *Histórias de cronópios e famas*, tradução Gloria
Rodríguez, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 128 pp.

_____, **1972**, *Os prêmios*, tradução Gloria Rodríguez, Rio de
Janeiro, Civilização Brasileira, 360 pp.

_____, **2021**, *Todos os contos, 1945-1966, volume 1*, tradução
Heloísa Jahn, São Paulo, Companhia das Letras, 590 pp.

_____, **2021**, *Todos os contos, 1969-1983, volume 2*, tradução
Josely Vianna Baptista, São Paulo, Companhia das Letras, 556 pp.

_____, **1996**, *Rayuela, edición crítica*, coordenação Julio
Ortega e Saúl Yurkivich, Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo,
Rio de Janeiro, Lima, editorial Alca XX, 860 pp.

_____, **2004**, *62 modelos para armar*, Buenos Aires, Grupo
Santillana, Suma de Letras Argentina, 366 pp.

_____, **2016**, *Bestiario*, Barcelona, Penguin Random House
Grupo Editorial, 134 pp.

_____, **2016**, *Clases de literatura, Berkeley 1980*, Barcelona,
Penguin Random House Grupo Editorial, 134 pp.

COX, Gary, **2007**, *Comprender Sartre*; Tradução de Hélio Magri Filho,
Editora Vozes, Petrópolis, 224 pp.

DEBORD, Guy, 2016; *A sociedade do espetáculo*, seguido de Comentários
sobre a sociedade do espetáculo, tradução de Estela dos Santos Abreu,
Contraponto, Rio de Janeiro, 238 pp.

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement*. Paris: Seuil, 2000.

FICHTE, Johann Gottlieb; **2014**; *Sobre o espírito e a letra na filosofia*. Trad.
de Ulisses R. Vaccari. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial do Estado de
São Paulo, 342 pp.

GILLOT-ASSAYAG, Laure. *Art militant, art engagé, art de propagande
: Un même combat?*, 2016. Disponível em: < <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/art-militant-art-engage-art-de-propagande-un-meme-combat/>>. Acesso em
19/10/2021.

KOSELLECK, Reinhart; **2020**; *História de conceitos*. Trad. de Markus
Hediger. Rio de Janeiro; 560 pp.

LUKÁCS, Georg, **1978**, *Introdução a uma estética marxista*; Civilização
Brasileira; Rio de Janeiro; tradução Carlos Néelson Coutinho e Leandro

Konder, 298 pp.

_____, **2003**, *A teoria do romance*; Editora 34, São Paulo, tradução, Mara Valles.

_____, **2015**, *A alma e as formas - Ensaios*; Editora Autêntica, São Paulo, tradução de Judith Butler, e Rainier Patriota, título original *Die Seele und die Formen*, 286 pp.

_____, **2010**, *Marxismo e teoria da literatura*; Editora Expressão Popular, São Paulo, tradução Carlos Néelson Coutinho, 296 pp.

_____, **2012**, *O romance histórico*, Boitempo Editorial, São Paulo, tradução Rubens Enderle, [*Der Historische Roman*], 438 pp.

_____, **2016**, *Marx e Engels como historiadores da literatura*, Boitempo Editorial, São Paulo, tradução Nélio Schneider, [*Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*], 260 pp.

_____, **1961**, *Existencialismo ou marxismo*, Les Editions Nagel, Paris, tradução E. Kelemen, [*Chvostismus und dialektik*], 290 pp.

LYOTARD, Jean-François; **2021**; *A condição pós-moderna*; trad. de Ricardo Barbosa. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 176 pp.

NUSSBAUM, **2015**; Martha C. *Sem fins lucrativos: por que a democracia precisa das humanidades*; trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 154 pp.

PAZ, Octavio; **2013**; *Os filhos do barro, do romantismo à vanguarda*; tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht; Cosac Naify, São Paulo, 192 pp.

PUCCI, B. (Org.); **2001**; *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Ed. UNIMEP, 2001.

QUINTILIANO, Deise; MASCARENHAS, Paula S.; **2010**, *Sartre em dois atos: As moscas e O diabo e o bom Deus*; Petrópolis, De Petrus et Alii Editora LTDA, FAPERJ, 168 pp.

QUINTILIANO, Deise; **2005**, *Sartre: philia e autobiografia*; Rio de Janeiro, DP&A Editora, FAPERJ, 180 pp.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B. (Org.); **2001**; *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Ed. UNIMEP.

RORTY, Richard; **2002**; *Ensaio sobre Heidegger e outros, escritos filosóficos*. Trad. de Marco Antônio Casanova. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SAID, Edward; **2007**; *W. Humanismo e crítica democrática*. Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 182 pp.

_____ ; **2007**; *Orientalismo, o Oriente como invenção do Ocidente*; Tradução Rosaura Eichengber; São Paulo, Companhia das Letras.

SARTRE, Jean Paul, **2002**, *Crítica da razão dialética: precedida por questões de método*; Rio de Janeiro; DP & A, (texto estabelecido e anotado por Arlette Elkaim-Sartre; tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira); [*Critique de la raison dialectique, précédée de Questions de méthode*, Paris, 1985].

_____ **1970**, *A prostituta respeitosa*; tradução de Miroel Silveira; Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 84 pp.

_____ **1990**, *Verdade e existência*; tradução de Marcos Bagno; Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, título original Vérite et Existence, 124 pp.

_____ **1987**, *Sartre no Brasil, a conferência de Araraquara*; edição bilíngue, tradução de Luís Roberto Salinas Fortes; São Paulo, Editora Paz e Terra e Editora da UNESP, 104 pp.

_____ **2007**, *Esboço para uma teoria das emoções*; tradução de Paulo Neves; Porto Alegre, L&PM Pocket, 94 pp.

_____ **1989**, *Que é a literatura*; tradução de Carlos Felipe Moisés, revisão da tradução, Mário Laranjeira; São Paulo, Editora Ática, 232 pp.

_____ **1964**, *As palavras*; tradução de J. Guinsburg, Editions Galimard, Livros Unibolso, Lisboa, 190 pp.

SCHILLER, Friedrich; **1964**; *Teoria da tragédia*; tradução de Anatol Rosenfed, Editora Herder, São Paulo, 138 pp.

_____ ; **2018**; *Objetos trágicos, objetos estéticos*; organização e tradução de Vladimir Vieira, Autêntica Editora, Belo Horizonte, 206 pp.