

A ESFERA DA PERCEPÇÃO

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTO
DE JULIO CORTÁZAR

ROXANA GUADALUPE HERRERA ALVAREZ

A ESFERA DA PERCEPÇÃO

Conselho Editorial Acadêmico
Responsável pela publicação desta obra

Giséle Manganelli Fernandes
Norma Wimmer
Orlando Nunes de Amorim
Sérgio Vicente Motta

ROXANA GUADALUPE
HERRERA ALVAREZ

**A ESFERA DA
PERCEPÇÃO
CONSIDERAÇÕES
SOBRE O CONTO
DE JULIO CORTÁZAR**

**CULTURA
ACADÊMICA**

Editora

© 2012 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP– Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

A475e

Alvarez, Roxana Guadalupe Herrera

A esfera da percepção : considerações sobre o conto de Julio Cortázar / Roxana Guadalupe Herrera Alvarez. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2012.

154p.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-297-0

1. Cortázar, Julio, 1914-1984 – Crítica e interpretação. 2. Conto argentino – História e crítica. 3. Literatura argentina – História e crítica

12-7621

CDD: 868.99323

CDU: 821.134.2(82)-3

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

SUMÁRIO

1. Diante da perplexidade, a busca de um método
(À guisa de introdução) 7
 2. Pórtico 15
 3. Na busca do sentido, a realidade inquietante 35
 4. Diante do que se julga real, a falácia se revela 83
 5. Seremos todos *demiurgos*? 131
- Referências bibliográficas 143

1

DIANTE DA PERPLEXIDADE, A BUSCA DE UM MÉTODO (À GUISA DE INTRODUÇÃO)

A falsa impessoalidade moldadora deste discurso pretende pagar seu tributo a uma perspectiva que se deseja acadêmica. No entanto, o eu aprisionado nessa convenção deixa aparecer suas arestas e rasga o véu dessa terceira pessoa que se sonha tão universal, ação essa fadada a expor uma voz que não sabe deixar de ser individual. Por tal motivo, constatar-se-á nas linhas seguintes a feição de uma incursão estritamente particular que visa responder questões diretamente ligadas a esse eu. Nessa esteira, não há como negar uma perplexidade se instalando como sensação difusa diante do anúncio do novo milênio. Ao que parece, nunca se esteve tão à mercê da informação em seus feitios mais diversos, da palavra impressa e falada até aquela presa à grande teia da Internet. E hoje, mais do que nunca, conceitos que as ciências queriam para si e longe dos leigos tomam conta dos discursos mais banais, sina do nosso tempo essa de querer dar credibilidade a tudo quanto se diz. Tal cenário, promissor quando se pensa nas vantagens de uma informação mais ágil, acaba gerando apreensão diante do futuro. Há como um desejo apocalíptico de viver plenamente num curto espaço de tempo todas as experiências possíveis.

Como se vê, não mais é possível se furtar à premência do redemoinho em que se transformou nossa época. E todos recebemos o

convite pouco promissor de acumular cada vez mais informação e articular cada vez menos conhecimento. Essa afirmação faz sentido se se pensa que o conhecimento é necessariamente uma construção, erguida por meio de uma relação complexa e dinâmica estabelecida entre o sujeito e os dados por ele recebidos. O processo se completaria quando o sujeito dotasse esses dados de um sentido, integrando-os na sua essência humana. Destarte, o conhecimento, além de ser cumulativo, transforma-se em um processo especificamente dialético que compreende os anos e as vivências de um dado ser. Porém, isso não acontece na atualidade, época em que prima a compulsão pela informação consumível. Acumular informação hodiernamente é um procedimento similar à acumulação de poeira na mobília: forma uma fina camada externa que jamais se integra à superfície sustentadora, bastando um sopro para removê-la. Esse sopro pode ser uma nova corrente em voga, propiciando a substituição da poeira antiga por uma nova ou, o que é pior, poeiras antigas e novas coexistem em uma irmandade imposta, denunciando a todo instante a incoerência da mescla. Esse panorama nada animador exige cada vez mais uma pausa, mesmo que o redemoinho ameace devorar quem assim o fizer. E parar significa reaver o direito ao conhecimento em seu sentido mais pleno. Isso exige o concurso da própria experiência vital do indivíduo transformada em matéria experimental sobre a qual se aplica o resultado de procedimentos acumulados ao longo de séculos de cultura. Evidentemente, isso diz respeito à necessidade de viver conscientemente. E quantos de nós, hoje, temos tempo e vontade para tal?

O estado de perplexidade aludido acima foi o responsável pela elaboração destas linhas, aliado às coordenadas de uma obsessão particular: o mecanismo da percepção humana e o conceito de construção da realidade, ambos não isentos de polêmicas. Ao perseguir esse objeto, houve a necessidade de entrar em áreas cujo caráter aparentemente muito pouco se relacionaria com a teoria da literatura, campo em que se inscreveria o desenvolvimento deste fazer acadêmico. No entanto, a mencionada obsessão não poderia se inserir apenas e estritamente numa determinada estratificação

do conhecimento, como seria o estudo da literatura, pelo simples fato de que as diversas disciplinas que organizam e dinamizam o acervo do conhecimento humano obedecem a uma necessidade imposta pela nossa própria maneira de ver o mundo: precisamos delimitar campos para deles ocupar-nos com mais detalhe, dada a impossibilidade de lidar com a totalidade das coisas em sua forma natural. Delimitar campos é, obviamente, um recurso essencial, mas no âmago prevalece o desejo de integração do conhecimento, que corresponde ao conceito de *interdisciplinar* e, para alguns, de *pluridisciplinar*, tão ao gosto das novas tendências devotadas à busca de uma integração para melhor progredir.

Admitem-se as respostas obtidas para as indagações norteadoras deste trabalho de reflexão como um esboço da aproximação que se desejaria realizar, pois transitar em outras áreas alheias ao estudo da literatura propriamente dito se apresentou como um desafio árduo. Foi preciso enveredar por alguns campos da Psicologia e da Biologia. Tal incursão se fez por meio de diálogos com alguns especialistas e pela leitura de tratados e obras de divulgação científica. Esse material foi se articulando ao redor da questão literária na forma de uma grande pergunta em torno da percepção humana e a construção da realidade, cuja resposta se revelou extremamente complexa, tão complexa que seria impossível registrá-la integralmente.

A natureza do presente texto se definiria, assim, como a busca de um diálogo entre áreas de conhecimento distintas. Sua finalidade: a de tentar se aproximar da literatura com instrumentos de análise capazes de libertar do impasse muitas vezes produzido por textos críticos caracterizados por um discurso autista. Tal discurso, alheio a outros setores do conhecimento, ignora um diálogo salutar que poderia ter encurtado ou até desanuviado os caminhos ocultos em direção a uma melhor compreensão da obra literária.

Naturalmente, a abordagem proposta nestas linhas exigiu o reconhecimento de que nos movemos em um mundo ligado à convenção enquanto sistema dinamizador de tudo quanto se concebe e se executa, incluindo nessa classificação até a mesma ideia de

mundo. Isso significa aceitar a organização dos dados perceptíveis como o desejo de construir sistemas convencionais, cujos elementos estão governados por leis específicas que lhes conferem credibilidade e coerência. Quiçá pela força usada para invocar tal coerência seja tão difícil encontrar uma reflexão que incida precisamente em um ponto fundamental: compreender a organização do mundo como a ordenação de uma série de instâncias que se instauram por meio de leis gerando uma convenção, encaminhando-se a cumprir um propósito da espécie: sobreviver. Com isso, pretende-se dizer que a convenção é um termo relativo à idealização humana – no sentido de concepção – e compreende um conjunto de diretrizes a serem seguidas. Sua finalidade seria manter a condição dinâmica e a junção daquilo que se cultiva dentro da convenção e para a subsistência dela mesma. Nessa esteira, ao olhar em torno do ser humano, é possível notar que a convenção tem necessariamente a forma de um pacto inquestionável, cuja quebra poderia alterar o precário equilíbrio do mundo. Deseja-se mascarar tal possibilidade de destruição por meio da invenção de uma palavra de autoridade que validará tal acordo. É importante observar que não se dá ao termo convenção um sentido negativo, pelo contrário, deseja-se ver nesta reflexão uma maneira de compreender melhor a rede de relações particulares e coletivas, sustentadoras do mundo. Sem as convenções, isto é, sem o pacto, não haveria nem sequer a possibilidade de conceber as distintas áreas do conhecimento e o seu corpo delimitador constituído por leis, conceitos, princípios e definições.

Disso tudo se depreende que a literatura, um refinado sistema cultivado e preservado pela força da convenção, enfrenta uma série de problemas. Eles aparecem mais claramente quando se analisam algumas das abordagens direcionadas ao estudo do texto literário e, ao que tudo indica, parte desses problemas procede de uma preocupação insana por tentar desvendar em vez de compreender. E sendo precisamente compreender a tarefa precípua de um estudo genuíno no âmbito da literatura, não poderia deixar de se encetar nas páginas seguintes a busca de um caminho em direção à compreensão.

Nesse sentido, procurar alicerces para uma discussão no âmbito da arte na teoria de Jean Piaget não se apresentou em momento algum como impossível. É preciso dizer que esse caminho apareceu depois de um longo período de escuridão total. Sabia-se da importância de lidar com questões relativas à ficção enquanto criação de novos mundos, porém não se conhecia uma senda propícia para esse estudo. No entanto, o escritor argentino Julio Cortázar já constituía o centro de indagações cruciais, devido a uma obra construída na base de uma permanente inquietação: há uma realidade absoluta ou tudo é nossa invenção? Essa ampla questão, polarizada e espalhada ao longo de obras ficcionais e ensaios, foi norteando uma série de incursões por áreas cada vez mais estranhas à Literatura, até desenhar um mapa que incluía Psicologia, Ciências Cognitivas e Filosofia. Mas tal equação não poderia acenar com um resultado coerente sem a intervenção de um elemento congregante. Esse elemento apareceu na forma de um lampejo: havia uma obra que, ao apresentar questões relativas ao conceito de realidade, citava a teoria de Jean Piaget. Foi crucial compreender que uma obra de envergadura como é a epistemologia genética não deveria ficar relegada ao âmbito das questões puramente didáticas e educacionais. Era preciso encontrar uma ponte com a literatura e ela se configurou ao constatar a existência de um conceito fascinante na teoria piagetiana: a *função simbólica*. O árduo trabalho da abordagem desse conceito tão complexo e difícil rendeu um fruto: constatou-se haver a possibilidade de estabelecer uma relação entre a criação de uma obra artística e os primórdios da consciência do artista que a cria, pois a *função simbólica* piagetiana se insere no universo infantil. E nos momentos cruciais dessa reflexão surgiu a notícia de uma obra, pioneira nesse particular. Tratava-se de *As artes e o desenvolvimento humano*, de Howard Gardner, escrita na década de 1970 e revista pelo seu autor nos anos 1990. Nela, busca-se dar à dimensão da *função simbólica* piagetiana um lugar de destaque no processo artístico. Acredita-se que um trabalho dedicado a aliar a teoria de Piaget às questões artísticas deva ter continuadores, pois, ao se sustentar a ideia de que a compreensão do fenômeno literário

vem antes do seu pretense desvendamento, está-se afirmando a necessidade de se concentrar na origem do processo artístico, para melhor entender a importância inegável da arte.

Como já foi observado, esse propósito encontrou um ancoradouro seguro na obra de Julio Cortázar. A produção do artista argentino é fértil em reflexões constantes sobre o ato criador. Isso gerou inumeráveis ensaios devotados a esmiuçar quase obsessivamente os processos de concepção e execução da obra artística. Seus poemas, contos, romances e incursões pelo teatro também constituem outros testemunhos lúcidos de um artista que mantinha como constante de sua obra o desafio perene ao estabelecido, estivesse presente na literatura ou nas crenças que consideram o mundo um lugar absoluto, conhecido e seguro, prova de que somente os tolos não têm medo.

Evidentemente, um trabalho de reflexão com os propósitos acima expostos não pode se considerar acabado. Ainda há muito a ser dito sobre a importância da obra de Jean Piaget no âmbito da arte, principalmente no que diz respeito à *função simbólica*. Da mesma forma, questões cruciais como *representação* e *imitação*, tão caras às artes, pertencem à esfera de conceitos que lidam diretamente com o âmago da natureza humana, cujo caráter pleno de mistério, muitas vezes sentido como totalmente intransponível, ocasionou o encontro de não poucos becos sem saída em momentos de dolorosa reflexão. Uma abordagem possível sobre esses temas é oferecida na primeira parte deste texto. A segunda, debruça-se especificamente na reflexão sobre a obra de Julio Cortázar buscando suas correspondências com as concepções precedentes. Isso conduziu a um drástico recorte da obra cortazariana, de tal maneira que basicamente somente o conto “Diario para un cuento” se transformou na vigamestra das reflexões sobre seu fazer literário. A escolha desse texto se justifica plenamente, pois o escritor argentino, em seus últimos anos de vida, escreveu esse relato e também teve o propósito de lançar um olhar retrospectivo sobre sua produção. Ao que tudo indica, “Diario para un cuento” é a visão cortazariana em seu estado mais íntimo e intenso porque é a expressão artística plena de tudo o que

representava uma inquietação para o artista. Aliadas à abordagem desse texto literário, as incursões pelos ensaios do escritor argentino geraram um rico substrato pronto para dialogar fecundamente com sua produção artística apoiada em constantes como o escritor diante de si mesmo, o jogo, o duplo, o real, o fantástico. Esses temas se inserem nas questões sobre a percepção e a construção do real, apresentadas como as indagações cruciais deste texto. Elas revelam sua própria identidade numa faceta das concepções de Cortázar: o escritor como criador de mundos. Ao afirmar isso, Cortázar não se valia de uma simples figura de linguagem porque ele sabia que a intencionalidade do escritor é irmã da intencionalidade que dá origem aos deuses, ao cotidiano, ao mundo em que se pensa existir. Os fios que tecem a trama da ficção são retirados dos mesmos fios que tecem o mundo de cada um; a realidade é uma quimera fraguada no medo, pois, se a ficção é irmã do nosso mundo, há algo que possa ser conhecido como realidade alheia ao nosso íntimo? O mundo se gesta como uma criança mimada, que brinca com um poder que não lhe pertence. Não há mundo que imitar, posto que tudo é ficção, pode-se, quiçá, dizer que há ficções dentro de ficções, como as ruínas circulares de Borges já anunciavam para o nosso desespero.

2

PÓRTICO

A esfera refletora de Escher: considerações sobre a percepção

Um preâmbulo necessário situa estas reflexões no limiar do impossível. Sustentar-se-á, ao longo deste percurso, que a palavra não é eficaz quando se trata de questões tão cruciais como a vida interior, mesmo que da palavra este discurso se valha para tentar uma aproximação em direção a esse universo. Quiçá tal paradoxo dê a medida da dimensão de outra palavra especial que perde necessariamente sua referencialidade para se transformar em símbolo, única linguagem possível para essa parte de nós, ainda inexplorada – e por alguns negada –, que é o inconsciente. Tal palavra se presentifica e vitaliza nos textos artísticos, vestindo roupagens outras, ousando demarcar um terreno de sonho com estacas de vento. Essa fugacidade das imagens artísticas talvez só o seja em virtude de o fruidor se situar em seu universo simbólico por apenas uns segundos, partindo de imediato para uma tentativa frustrada de apreensão e elucidação de símbolos via palavra cotidiana ou por meio da palavra ancorada numa lógica por vezes inútil.

Como se verá, essa constatação – a de a palavra ser, não raro, ineficaz em campos tão cruciais quanto o acesso ao inconsciente –

abre um generoso caminho em direção à tentativa de mostrar um desejo da autora destas linhas: se fosse possível sintetizar um sistema de pensamento numa imagem, cujo impacto fosse tão completo a ponto de abolir qualquer necessidade de palavras, certamente a que seria escolhida para estas reflexões que irão se expor seria uma litografia de M. C. Escher, de 1935, intitulada *Mão com esfera refletora*. A escolha dessa obra obedeceu às notas de uma obsessão muito particular: a de compreender o processo de percepção humana e a de aferir se o conceito de realidade parte necessariamente de uma construção particular da espécie, dado seus instrumentos e modo de perceber serem como são. Ambas as questões correspondem naturalmente ao âmbito daquilo que não tem resposta, constatação essa que não tem sido óbice para a grande empresa da busca de sua elucidação, encetada por muitos ao longo de séculos, provando com isso que essa indagação corre paralela à própria existência enquanto processo. Isso impõe necessariamente à voz deste discurso a reivindicação do quinhão dessa dúvida, sina humana aceita com prazer. Ao mesmo tempo, estas reflexões apontam para a delimitação de um rumo que perpasse o campo da arte, mais especificamente da literatura, uma vez que esse terreno se revela extremamente fértil para acolher as questões aludidas.

Como é possível apreciar na litografia de Escher, instaura-se um movimento sumamente interessante, pois os olhos do observador poderão notar que se trata de uma mão sustentando uma esfera de cristal, cuja superfície reflete a imagem e o ambiente circundante daquele que aparentemente segura a esfera e não está presente no plano da litografia. A mão sustenta um micromundo, cuja esfericidade claustrofóbica congrega princípio e fim ao mesmo tempo. Porém, também se nota que a mão sustentadora da esfera pode ocupar o lugar da mão de qualquer observador da litografia, estabelecendo um jogo traiçoeiro em que é possível para cada receptor assumir a identidade do ser fechado dentro da bolha transparente. Esse único e singular ser constitui o reflexo de muitos e singulares observadores, todos reduzidos a um único prisioneiro da esfera quando se postam diante da litografia.

Tal constatação bastaria para compreender que essa obra de Escher constitui uma reflexão acurada sobre a percepção humana e sobre o mundo que pensamos habitar, pois cada elemento da litografia unifica em seu caráter dinâmico a experiência de todos e cada um. O reflexo não muda e isso bastaria para compreender o quanto as leis da percepção nos congregam em espécie, outorgando ao eu de cada indivíduo a necessária sensação de ser coletivo e provando que o mundo se estrutura para nós a partir de uma série de informações cuja organização depende única e exclusivamente do aparelho sensorial que temos à disposição. Isso significa que, fatalmente, o mundo apreciado pelo sujeito só é assim porque o corpo humano capta unicamente o que lhe é possível pelo fato de estar organizado de um modo específico. É óbvio dizer que se esse corpo fosse estruturado de outra maneira, quiçá se estaria diante de um mundo totalmente outro, ainda que se estivesse situado no mesmo tempo-espaço. E quem sabe até essas categorias seriam outras e não as conhecidas, conduzindo a cogitar se o mundo não será único e particular para cada espécie deste planeta.

Um olhar atento sobre a obra de Escher revela que os limites da esfera são intransponíveis. Com isso, descortina-se o fato de que o ser refletido na esfera é, ao mesmo tempo, um prisioneiro de suas percepções. Situação similar à de todo humano, pois cada um se encontra no reduto intransponível dos limites do seu próprio corpo. Nota-se nessa afirmação a predisposição a filiar este discurso a uma vertente do conhecimento filosófico que considera o ser humano se movendo dentro de sua construção. Evidentemente, há um eco que lembra René Descartes. Essa constatação transforma em pertinente o fato de poder associar seres tão distantes no tempo como Escher e o filósofo francês, pois ambos aderiram a um sistema de indagação que partia do eu como única certeza possível. Por um lado, Escher se diverte desenhando o que muitos tomam por interessantes jogos capciosos, mas pode apreciar-se no conjunto de sua obra uma obsessão e uma pergunta muda: seria o mundo que vemos tal como nossas percepções nos dizem que é? Por outro lado, Descartes, em sua obra *Discurso do método* (1999), narra o procedi-

mento por ele praticado com o propósito de adquirir sabedoria e conhecimento verdadeiro das coisas do mundo. O meio por ele escolhido foi o da experiência direta e propõe que um dos fundamentos para essa busca consista em procurar a verdade rejeitando tudo aquilo que supuser dúvida. Isso conduziu Descartes, segundo suas próprias palavras, à seguinte conclusão: “ao considerar que os nossos sentidos às vezes nos enganam, quis presumir que não existia nada que fosse tal como eles nos fazem imaginar” (Descartes, 1999, p.61). E após sucessivas rejeições de aspectos duvidosos dos fatos observados, o filósofo percebeu que só restava o próprio sujeito que indagava. Essa descoberta o fez chegar à sua célebre afirmação: “eu penso, logo existo”, primeiro princípio de sua filosofia.

Ao que parece, Escher e sua esfera transparente são o eco plausível da afirmação descartiana, pois a única certeza é a de existir um eu perceptivo. E o teor das percepções desse eu, e o que elas estruturam, jamais poderá dar a medida exata do que o mundo seja realmente, como afirma Descartes em suas *Meditações* (1999):

O principal erro e o mais normal que se pode encontrar consiste em que eu julgue que as ideias que se encontram em mim são semelhantes ou conformes às coisas que se situam fora de mim; pois, com certeza, se eu considerasse as ideias realmente como certos modos ou formas de pensamento, sem querer relacioná-las a algo de exterior, mal poderiam elas oferecer-me a oportunidade de errar. (Terceira Meditação, p.272-3)

Note-se que para Descartes as ideias são as imagens das coisas no âmbito do pensamento, e elas procedem dos estímulos que tocam os sentidos. Porém, em momento algum poderiam corresponder a algo exterior ao ser perceptivo, na forma em que elas se apresentam. Essa negação da possibilidade de saber se há um lá fora igual ao cá dentro procede, não tanto de provas – pois Descartes afirmou ser a única constatação indubitável a de saber e conceber a existência de um eu –, mas sim da certeza de poder situar

esse problema no rol das questões insolúveis por falta de meios para prová-las. Com isso, é perfeitamente possível afirmar que Descartes, bem como todos aqueles que ostentam uma sabedoria incomum, não tem pejo em aceitar a existência de um limite natural freiando todo e qualquer sonho de onisciência. E não seria disparatado pensar esse limite como intrínseco ao próprio corpo humano. Porém, essa afirmação, de tão óbvia, soa até absurda, pois parece sina da espécie desejar que os fenômenos se originem de causas mirabolantes. É preferível pensar que toda tristeza procede de causas etéreas do que acreditar que possa existir uma causa concreta no cérebro, por exemplo.

Observe-se como Escher também afirma com muda eloquência que o lá fora sempre tem o rosto do próprio ser perceptivo. Aparentemente, a figura humana que parece estar dentro da esfera é produto do reflexo de alguém olhando para si mesmo. Porém, não seria despropositado afirmar que todo ser humano, quando pensa olhar o lá fora de si, olha unicamente para si mesmo. Veja-se por quê. Descartes, em suas *Meditações*, perguntava-se como explicaria o fato de experimentar as sensações de frio, calor e as demais, aparentemente vindas de fora. Ele dizia que mesmo essas sensações, parecendo provir de um mundo exterior, só eram respostas internas a estímulos que encontravam uma forma exclusiva de traduzir-se no lá dentro do ser, pois o corpo humano as capta como só humanamente sabe fazê-lo. Tal concepção conduz, claramente, à certeza de que o mundo humano é uma construção alicerçada na complexidade incalculável de uma estrutura – leia-se corpo – cujos meandros dão a forma e o tamanho desse mundo. Seria algo como dizer: em verdade não existe frio, o frio não é nada sem um corpo que o padeça. E se houvesse outros corpos, diversos do nosso, quem sabe o frio nem seria uma sensação plausível; então cabe perguntar: quantas coisas deixamos de sentir por ter o corpo que temos? E isso se correlaciona à certeza de que, se há um lá fora, ele é totalmente inconcebível em sua plena e verdadeira essência, e nós, mortais, quem sabe só captamos um micromilímetro de sua totalidade.

Note-se nessa observação a possibilidade de dar margem a pensar que seria possível abolir a existência de algo lá fora. Em momento algum se tem meios de fazer essa afirmação, pois não há como provar nem sua verdade nem sua falsidade, sábia lição aprendida de Descartes. E voltando ao frio, ele é descrito como é por causa de haver um corpo a senti-lo dessa determinada maneira; mas não é possível dizer se, aniquilando todos os corpos que possam experimentá-lo assim, haveria como abolir a existência do frio. Provavelmente não, ele seria simplesmente o que olhos humanos não podem ver: o frio em si. E ainda há espaço para uma suposição: se a totalidade absoluta fosse um aglomerado de partes e coubesse ao corpo humano fazer uma seleção de algumas delas para integrar o mundo conhecido, é lógico pensar que ainda haveria uma infinidade de partes que não encontram na organização humana seu lugar simplesmente porque não é possível para o corpo humano percebê-las. Isso significaria que as nossas certezas são limites impostos por nossa organização corporal peculiar. Eles nos ajudam a mascarar o medo visceral de ser reduzidos a pó. Seria esse o nosso mecanismo de preservação?

Há outro dado importante trazido pela litografia de Escher. Ao que parece, dentre todas as formas de captar estímulos, o ser humano se apoia com mais ênfase nas informações procedentes da visão. Dessa maneira, pode-se afirmar que o modo como o ser humano se relaciona com o mundo passa fatalmente pela captação e interpretação de imagens. E, tudo leva a crer, cada humano tem sua cabeça como o espaço congregante de suas sensações e da interpretação das mesmas porque, obviamente, o cérebro nela se aloja. Mais ainda: estando os olhos localizados na cabeça, é natural que se use a visão como o canal mais importante de contato e do que se está mais consciente. Disso se depreende que a esfera de cristal de Escher poderia ser, também, um tributo brincalhão ao crânio enquanto espaço do eu.

Há um dado que talvez venha a reforçar a importância atribuída à visão: o sonhar. Essa atividade se vale de elementos visuais,

se não exclusivamente, pelo menos basicamente.¹ Então, é pertinente indagar: serão os símbolos visuais os constituintes da linguagem que procede do inconsciente e serão eles os únicos que poderão estabelecer uma comunicação com o mundo interior? Poder-se-á atingir o inconsciente e dialogar com ele por meio de símbolos universais? Essas questões, seria oportuno dizer, possuem respostas afirmativas, as quais se amparam nas concepções de Carl Gustav Jung. Como se sabe, a inestimável contribuição desse pensador desvendou um novo ser humano ao trazer à luz um dos conceitos mais desafiadores: o da existência do inconsciente. Evidentemente, esse termo tinha sido concebido e delimitado por Sigmund Freud, mas, no âmbito da psicologia junguiana, ele tem outro valor. Na obra *Psicologia do inconsciente* (1981), Jung expõe a teoria de que há um inconsciente pessoal e outro coletivo e a diferença entre ambos seria a de que o primeiro contém lembranças reprimidas, percepções subliminais que dizem respeito ao indivíduo; já o inconsciente coletivo vai além das primeiras lembranças e percepções infantis para se situar nos “restos de vida dos antepassados”, isto é, imagens que não foram vividas pelo indivíduo e que pertenceriam a um acervo comum da humanidade (Jung, 1981, p.58, 69). Para Jung, ambos universos possuem uma linguagem simbólica e mais: os sonhos são uma parte vital do ser, pois é a maneira usada pelo inconsciente para fazer emergir seus conteúdos e levá-los até a consciência, de tal modo que esse intercâmbio se revela vital para o equilíbrio e autoconhecimento do ser.

Seria óbvio afirmar que conceitos com essa abrangência são vitais para a compreensão da arte e, em se tratando especificamente da literatura, é sintomático o uso do termo imagem enquanto figura

1. Em momento algum seria possível aludir ao mundo dos cegos, pois se carece de informações sobre esse particular, além de a cegueira não ser uma condição natural, mas algo que impossibilita o uso de um sentido que pertence aos humanos como constituinte vital de sua estrutura. E as habilidades que o senso comum atribui aos cegos são o produto de uma compensação pela falta de um canal tão vital como é a visão.

de amplo alcance, pois ele se liga indissolavelmente às coisas percebidas pelos olhos. Sem dúvida, essa referência procede da certeza de existir um substrato de imagem para toda palavra, isto é, algo eminentemente visual ou, ao menos, ancorado nos sentidos. Cada palavra desperta, dessa maneira, sensações que correspondem, no mais íntimo do ser, a uma imagem de significado único e pleno para ele. E quando a imagem é de longo alcance, pense-se em obras magistrais, o impacto da mesma cruza paradoxalmente o limiar da palavra para mergulhar nas águas mais profundas do nosso inconsciente compartilhado. É possível, nesse momento, falar de verdades universais, temas universais ou, simplesmente, ter a certeza de que se experimenta o âmago do vitalmente humano, posto que se tocam as fibras da espécie. Outro não pode ser o poder da palavra artística, pois ela, ao perder seu laço com o cotidiano, alça um voo singular em direção ao inconsciente, terreno em que só imagens palpitam.

É oportuno ver nas as ideias de Jung sobre o inconsciente coletivo um auxílio na compreensão de que a civilização moderna já conta com um rico acervo de imagens. Ele constitui um código que permite uma interação fecunda com o mundo interior. Porém, é perceptível um afastamento cada vez maior desse vasto mundo interior para mergulhar no vertiginoso redemoinho em que a palavra e seu poder de tudo explicar ocupam o lugar de destaque. Tal fato descortina outro dado alarmante: pareceria que o ser humano, principalmente o de centros urbanos mais povoados e cosmopolitas, ao se afastar da sua conexão com o mundo interior, estaria também invalidando sua ligação com o próprio corpo. É possível notar que a noção de conexão pressupõe duas ou mais entidades separadas passíveis de serem unidas, sinal de que nossa perspectiva atual naturalmente está habituada a cindir nosso ser em muitas partes, apesar da busca incessante da ciência no que se refere à compreensão do organismo humano e o desvendamento de seus mistérios genéticos, por exemplo.

Não seria temerário dizer que essa crise atual já vem se gestando ao longo de séculos, e cada ideologia deu sua contribuição

decisiva para consagrar a cisão radical do ser humano, oferecendo-a como única possibilidade de se dominar e se conhecer. Como resultado disso, o corpo tentou ser banido, escondido, trancado, ignorado. As diversas disciplinas em que se dividiu o acesso ao conhecimento e, dentre elas, as chamadas Ciências Humanas, desprezam o corpo e apregoam a existência do espírito e da alma, ambas como instâncias etéreas, flutuando por sobre as vísceras e as sensações nessas ancoradas. Há muitas vertentes filosóficas, principalmente as ocidentais, que parecem reduzir tudo ao âmbito exclusivo do crânio, entendido este como o assento do cérebro, único órgão ao qual se atribui importância, por considerá-lo o lugar onde a inteligência reside. Essa filosofia ocidental também deixa de reconhecer, não raro, a validade da filosofia oriental por ver nela uma constante chamada em direção ao que o Ocidente rotula como religião, matéria de dogmas e fé e não de conhecimento em seu sentido mais pleno. Porém, essa filosofia esquivada pelo império da razão pode oferecer uma rica perspectiva que muitas vezes coincide surpreendentemente com posturas cultivadas por artistas e pensadores mais sensíveis a estímulos menos prisioneiros da razão pura e simples.

Outra constatação alarmante poderia ser esta: o senso comum se baseia estritamente no poder da palavra para descrever toda a complexidade do mundo interior. Haverá desatino maior do que tentar reduzir a sequências de vocábulos, sensações que envolveram o corpo todo? Não seria mais sensato tentar conhecer a realidade psíquica integrando-a ao organismo físico, da mesma maneira como naturalmente todos os fenômenos humanos acontecem? Somos enigmas para nós porque ainda ignoramos o papel que verdadeiramente desempenham nossos músculos, sangue, vísceras, nervos, ossos quando se pensa neles funcionando como um todo.

Diante de tudo isso, não há como seguir sustentando um modelo de Ciências Humanas, nem o de outro campo do conhecimento, que ignore a necessidade de integrar as várias partes desse ser humano dividido e de tudo quanto lhe diz respeito. E essa integração passa, obrigatoriamente, pela assunção de um compromisso

tanto individual quanto coletivo: cada ser humano procuraria sua própria inteireza para poder estendê-la a todos seus domínios. Nessa perspectiva, outro dado vem suscitar mais perguntas: se a ciência moderna busca mapear o ser humano em vários de seus aspectos, mantendo uma distância salutar entre fatos e superstição, por que há tantas coincidências ou até corroborações relativas a conhecimentos, muitas vezes de natureza religiosa, que constituem uma rica herança de civilizações antigas, leia-se chinesa, japonesa, indiana, árabe, ou até dos povos americanos e africanos antes de qualquer colonização, bem como a de outros núcleos humanos que ora escapam? Será porque nesses períodos mais remotos o ser humano esteve mais próximo do seu mundo interior, podendo se comunicar com ele de uma maneira mais plena, obtendo conhecimentos diretos cuja aplicação se traduzia em bem-estar psíquico? Novamente, a tendência seria responder afirmativamente a essa pergunta, pois a comunicação mais plena com o inconsciente coletivo explicaria a abundância de conhecimentos cruciais dessas civilizações. No entanto, essa pretensa facilidade de comunicação com o íntimo de cada um, atribuída a essas culturas antigas, também poderia ser somente uma ideia romantizada. Percebe-se, então, que tudo isso mostra como a tendência atual pareceria ser a de tomar o rumo da aniquilação da espécie humana, tamanha a crescente sensação de insatisfação que paira sobre tudo e, quiçá, isso conduza a saudosamente almejar um paraíso provavelmente inexistente. Diante desse quadro, é impossível ignorar que, quanto mais o ser humano renega seu corpo e sua relação com o mesmo, seu vasto mundo interior e sua necessidade de dialogar com ele em favor de uma vida mais confortável, mais ele mergulha no alheamento de si.

Seria possível neste momento retomar a litografia de Escher e nela ler o ser humano circunscrito à sua própria esfera de criação. E também seria possível estabelecer uma relação com essa ideia: o ser humano cria para si um mundo formado pelas sensações possíveis, pelas lembranças, pelas crenças e por todo um conjunto de bens culturais acumulados pela espécie humana; eles constituem os limites da esfera. Porém, quando se diz que o mundo em que nos

movemos é totalmente humano e, por tal, limitado a uma esfera particular de percepção, isso não é uma tentativa de ver o mundo como a invenção particular de cada um. Afirmar isso seria negar uma instância além da espécie humana, algo que para nós toma a forma do sistema chamado natureza. De modo algum. A espécie se move dentro de algo que a contém e provavelmente lhe dá um sentido, sentido esse cuja compreensão quiçá não seja dada a nenhum ser humano. Tampouco se fala de um ser superior, mesmo porque até os deuses são invenções absolutamente humanas. Vejam-se suas qualidades e poderes, tudo o que qualquer humano poderia registrar, entender, imaginar, pensar expressado em grau superlativo.

A percepção e seu assento carnal

Outro ponto crucial diz respeito à esfera de Escher como possibilidade de abordagem sobre a percepção humana, levando em conta seus mecanismos complexos. Isso solicita, evidentemente, a exposição de alguns fatos sobre o cérebro como centro congregante dos estímulos colhidos pelos sentidos. Para tal, é necessário aludir, de início, a uma obra intitulada *O sítio da mente: pensamento, emoção e vontade no cérebro humano* (1997) de autoria de Henrique Schützer Del Nero. Esse estudo analisa e avalia os avanços da ciência no sentido de provar que há forçosamente um assento carnal para tudo o que humanamente somos. Esse assento seria o cérebro, órgão estudado em sua categoria de organizador, dinamizador e potencializador das percepções, as quais redundariam na forma do que chamamos mundo. O mais fascinante do cérebro é sua capacidade de pôr em funcionamento uma série de mecanismos capazes de tecer a grande malha da nossa realidade.

É oportuno assinalar não ser este o terreno fértil para uma descrição acurada sobre o modo de funcionar do cérebro; para tal há inúmeras obras magistrais. Bastará, no entanto, aludir a algo que é a medida de nós mesmos e de nosso mundo: o fato de conceber e estabelecer relações. Segundo a exposição de Del Nero

(1997, p.27-33), o cérebro possui elementos somente ativados por meio de conexões. Veja-se algo de domínio mais ou menos comum: o cérebro humano pode ser compreendido pelas três funções mais importantes e mais evidentes que realiza: a recepção de estímulos por meio dos órgãos sensoriais; a ação sobre o corpo enquanto espaço de organização e manutenção do que chamamos vida e sua interação com o ambiente, e a integração entre o que o ambiente mobiliza e as respostas geradas pelo organismo humano a partir dessa interação. A separação entre essas três funções é um recurso ilustrativo, pois, inegavelmente, tem-se uma dinâmica integradora que as une num todo fluido e harmonioso em se tratando, é claro, de um ser humano padrão. Porém, é impossível se referir ao cérebro enquanto órgão e não se lembrar da sua constituição: o tecido nervoso cerebral provém da integração de bilhões de neurônios, os quais não cessam de estabelecer conexões – sinapses – entre si. Não seria possível deixar de ver nisso a ilustração clara do que somos: se o nosso corpo se faz por meio de conexões, relações singulares e específicas entre elementos – de átomos, passando por células até chegar a órgãos e dali a sistemas –, seria pertinente notar que o nosso modo de ser só poderia ser fiel a esse modelo: não podemos viver sem estabelecer relações. Como se vê, há um modelo eminentemente relacional perpassando todos e cada um dos eventos humanos, pois se a nossa vida orgânica se baseia em interações dos mais variados tipos entre os mais diversos componentes, nossa vida mental e tudo o que diz respeito a ela também procede de relações. Destarte, todos os âmbitos: orgânico, social, artístico, científico e todas as subdivisões possíveis e imprescindíveis à nossa maneira peculiar de pensar nascem de conexões. Estamos fadados a buscar pontes entre nós e o que nos circunda. Todo estudo as busca. Como se vê, somos fiéis à nossa essência vital: somos seres relacionais, assim como nosso corpo.

Tornando um pouco mais radical esse ponto de vista, é possível afirmar que estamos presos ao que nosso cérebro é. E, oportunamente, poder-se-ia introduzir a grande questão do espírito: ele é um produto natural do nosso ser porque sua concepção só é pos-

sível por causa da estrutura peculiar de nosso cérebro. Talvez a beleza que atribuímos ao espírito tenha vindo de nossa ignorância em relação ao que nosso corpo seja e quem é capaz de saber se um dia mesmo a morte, pasto e paixão de tantos, não poderá ser elucidada, transformando nossas atuais preocupações em motivo de riso para os homens e mulheres do futuro, novos Prometeus arrebatando o fogo aos deuses do nosso medo?

Continuando a refletir sobre as relações, seria oportuno se concentrar no processo da percepção humana. Do ponto de vista fisiológico, é algo, no mínimo, surpreendente. Como já se disse, o cérebro humano recebe informações dos órgãos dos sentidos e os neurônios as processam. Esse processamento característico toma a forma de sinais elétricos quando das sinapses, de tal forma que essas rápidas interações poderiam se imaginar como infinidade de vaga-lumes voando num bosque. Cada centelha é uma conexão, cada luz fugaz é a certeza de que algo está sendo tecido nessa grande malha que é nossa mente no cérebro.

Neste ponto, delinea-se uma questão fundamental: Del Nero (1997, p.59-78) afirma que, apesar de serem incipientes as abordagens científicas dedicadas a pesquisar o cérebro, do que já se sabe é possível estabelecer alguns fatos. O cérebro humano pode ser dividido em setores, cada um dos quais corresponde a uma região possuidora de certos grupos de neurônios especializados em determinados tipos de conexões, as quais redundam em habilidades específicas. Desta feita, é possível assinalar qual área do cérebro estaria mais ligada ao campo da linguagem, por exemplo. Porém, em momento algum tais setores são estanques. Quando falamos, todo o cérebro participa; aliás, o corpo todo.

Outro aspecto fascinante é perceber como o cérebro, como estrutura física e tangível, é responsável pelo que se conhece como mente. A mente humana é o grande feito da evolução, ela é produto de um conjunto sofisticado e complexo de interações neuronais. Mas a impossibilidade de vê-la como entidade concreta tem suscitado vastas discussões e assombrosas explicações. Ela é etérea, pois não se pode tocar; ela contém todas aquelas manifestações que não

encontram no corpo um local definido. O que fazer com ela? Onde enquadrá-la? Como é possível inferir, esses conhecimentos ainda incipientes sobre a mecânica cerebral apenas estão passando a fazer parte do acervo de informações das pessoas em geral. É muito difícil vencer séculos e séculos de explicações oriundas das limitações da experimentação direta. Perceber a olho nu o que acontece num cérebro vivo é impossível; mas agora se pode contar com o auxílio de aparelhos capazes de observar o funcionamento orgânico de seres vivos. Reconhece-se em tais procedimentos científicos o prenúncio de algo maior que redundará no domínio de conhecimentos mais e mais profundos. No entanto, mesmo tendo-se a certeza de conquistas vindouras, conta-se atualmente com um número suficiente de dados que já permitem conceber a mente humana como algo cuja origem e assento está no cérebro, contrariando vertentes do conhecimento que lhe atribuem origem imaterial. Prova disso seria a nova abordagem das doenças psíquicas, muitas das quais podem ter sua origem em disfunções cerebrais. Já é possível corrigir estados depressivos, por exemplo, com o uso de substâncias que agem como neurotransmissores, auxiliando as conexões que não podem se estabelecer por causa de algum fator alheio ao funcionamento padrão do cérebro. Isso já é uma prova contundente: se, com efeito, a mente – nome que muitas vezes quer significar uma habilidade própria do espírito ou até ele mesmo – é o produto do funcionamento específico do cérebro humano, não é menos certo que, se alguma parte dele não vai bem, fatalmente se terá algum tipo de distúrbio expresso nas ações do portador.

Essas valiosas informações contribuem para a libertação do gênero humano, pois muitos dos demônios tentadores e destruidores das consciências poderão ser exorcizados por meio do conhecimento. Então, como Del Nero afirma (1997, p.66-73), a pretensa incorporeidade da mente, responsável por fazê-la flutuar acima da carne, deve-se à impossibilidade de situá-la especificamente num lugar do nosso corpo. Também contribui para a sustentação desse equívoco o fato de não se possuir instrumentos capazes de medir as funções da mente, o que elas são e onde se originam ao certo.

Essas funções se reconhecem como a consciência, a vontade, o pensamento, a emoção, a memória, o aprendizado, a imagem, a criatividade, a intuição, segundo Del Nero (1997, p.73) e procedem da mesma fonte cerebral. Distinguem-se entre si pelas diversas maneiras de se manifestar e responder às molas tocadas pelos mais variados estímulos.

Assim, se a mente humana compreende tudo isso, há um atributo, apontado por Del Nero, capaz de singularizá-la diante de outras espécies do planeta: a inteligência. Fonte de classificações absurdas quando se deseja agrupar em classes altas, médias e baixas o contingente dos seres humanos, numa clara alusão ao que acontece com a riqueza material, a inteligência é hoje um objeto de estudo amplo demais para qualquer disciplina que tente delimitá-la e defini-la. Essa dificuldade procede de uma constatação: a inteligência só pode ser apreciada na ação. Pensar em inteligência é pensar em capacidade de estabelecer relações entre os objetos, sejam eles abstratos ou não. Quanto mais atalhos e soluções seja possível conceber, quanto mais isso redunde no aprimoramento da conservação da espécie, mais se terá um indício do que ela venha a significar. Ao conceber a inteligência dessa forma, é possível compreendê-la mais como uma entidade fugidia, que se expressa das maneiras mais diversas e nos mais diversos tipos de atividades, do que como uma habilidade a ser aferida pelos testes de QI. Inteligência é, pois, o que se manifesta quando estabelecemos relações. As respostas a nossas indagações e o que fazemos com elas no processo de *feedback*, característica do nosso modo de lidar com os dados colhidos, pautam a construção do nosso mundo e nossa habilidade de perpetuá-lo para benefício da nossa espécie.

Bastaria deter-se em outra questão fundamental para compreender o quanto é complexa a inteligência. Pense-se nos inúmeros elementos em que é possível decompor um processo em observação com o intuito de o entender. Essa operação de decomposição em partes poderia ser interpretada como nossa única forma de conhecer. Dividimos em partes o todo para depois tentar reconstituí-lo segundo nossa capacidade de assimilação. Muitas

vezes, a tarefa revela-se vã. Veja-se uma abordagem cujo objetivo seja o de entender o intrincado processo de percepção, por exemplo. Parte-se da noção dos cinco sentidos: visão, olfato, paladar, audição e tato, os quais se delimitam como funcionamentos independentes para melhor explicar sua organização. Cada um dos sentidos se associa a um órgão capaz de, em contato com o meio, captar estímulos e os codificar, para que possam navegar pela emaranhada rede do sistema nervoso. A rapidez desse processo nos faz estar permanentemente em contato direto com o mundo ao nosso redor, no dizer de Del Nero (1997, p.97-108). Talvez o mais surpreendente seja o fato de o cérebro traduzir os estímulos que recebe em imagens, sons, sensações, gostos e cheiros. Porém, não há nada que prove que a decodificação dos sinais advindos aparentemente do exterior – os quais se integram a um circuito, pois, como se sabe, o cérebro humano é uma vasta rede de impulsos elétricos – tenha realmente essa aparência. Dito de outra forma, poder-se-ia supor que tudo aquilo que percebemos é, em essência, uma rede de impulsos elétricos; imagine-se cada espécie do planeta como um receptor único desses sinais. O receptor humano decodifica os sinais de uma maneira específica, construindo um mundo que não se sabe se corresponderia ao mesmo mundo que um gato constrói para si, por exemplo. Como um gato nos vê? Como a imagem que vemos de nós mesmos no espelho? A impossibilidade de afirmar categoricamente que o mundo seja tal como a imagem mental concebida pelos seres humanos é um dos mais fascinantes mistérios. Essa incerteza deixa o caminho aberto para uma suposição: se como humanos pudessemos alterar a frequência de recepção dos sinais externos, quiçá conseguíssemos captar outros sinais desconhecidos para nós em nossa atual forma de perceber. Isso nos colocaria perante outro mundo diverso deste. Talvez seja essa a noção de mundos paralelos a que fazem alusão alguns.

No entanto, abandonando o terreno do que ainda é especulação, é necessário se concentrar em algo crucial. A percepção humana obedece obviamente às coordenadas do corpo físico. Isso permitiria estabelecer este princípio: o mundo que temos é aquele

que nos é dado conhecer porque nossos sentidos assim o permitem. Dessa maneira, é possível ver o corpo físico como a antena vital de que o ser humano dispõe para se construir. Nesse mecanismo, os sentidos seriam os condutos ativos capazes de estabelecer com o meio as relações necessárias para salvaguardar a integridade desta carne, pois o nosso grande propósito é sobreviver como espécie. Para alguns, quiçá pareça demasiadamente carnal um propósito exposto nesses termos, mas não há como se furtar ao fato de que as mais sublimes produções do espírito nele estão firmemente embaçadas. Por tal motivo, reitera-se que estabelecer relações constitui âncora, sustentáculo, mira e paixão da nossa espécie.

Outro fator extremamente importante para compreender a percepção humana é a capacidade de aglutinar as informações transmitidas pelos sentidos na forma de uma pintura particular cujos elementos coexistem harmoniosamente. Essa harmonia não é a da beleza, mas sim a da perfeita integração da engrenagem de um maquinismo. Essa operação de aglutinar informações é tão óbvia para o humano adulto que poucos indagam a maneira como acontece. Para muitos, se revela difícil atribuir esse grande feito à contribuição decisiva de um lento e gradual desenvolvimento fora do útero. Sabe-se que o humano não nasce com sua capacidade de intelecção pronta: precisa desenvolvê-la graças ao auxílio vital do meio. Pois bem, os estímulos captados pelos sentidos humanos movem o cérebro em suas capacidades particulares e o ajudam a sintetizar um quadro total. Essa somatória de sensações se entremescla de modo a construir uma unidade com a qual o ser humano aprende a se familiarizar ao longo da vida e cuja feição é perfeitamente conhecida e óbvia: o mundo.

Como se vê, o estímulo sensorial por si só não basta, a grande conquista humana é o que se faz com as percepções. Como já se disse, o ser humano se relaciona com uma imagem, construída por meio dos estímulos sensoriais, valendo-se de uma série de processos internos que já se apresentaram como funções da mente. Essa imagem corresponderia a uma junção de características conformando unidades particulares, de tal maneira que sua somatória

pudesse constituir entidades bem delimitadas. Tais imagens, assim concebidas, passam a coexistir com outras de igual constituição, como se fossem tijolos que vão formando um edifício. Essas imagens são tudo o que o humano tem, tudo com o qual se relaciona. Por exemplo, uma pessoa concebe a imagem de outra, atribui-lhe determinadas características oriundas tanto das percepções sensoriais quanto das mais aguçadas suposições que o levam a dotá-la de um dado comportamento ou forma de ser. Tal indivíduo, criado por meio dessa particular concepção, não é nada mais do que uma ficção. Neste ponto, chega-se a algo crucial: se o mundo é uma construção particular da nossa espécie – com essa afirmação se invalida qualquer equívoco que fizesse conceber a ideia inadequada de que cada um constrói um mundo para si, pois é construído segundo a espécie humana – a arte, a ciência e tudo quanto nos cerca em termos de concepção mental, são uma construção dentro da nossa construção maior, que é o mundo.

Como é possível apreciar, as reflexões apresentadas convergem para uma indagação cujos desdobramentos encontrarão na arte um terreno amplo e fértil. Começou-se por apresentar como plausível o fato de a realidade humana ser uma construção oriunda de nosso modo de percepção peculiar. Nesse sentido, a litografia *Mão com esfera refletora*, de Escher, é mais do que eloquente, pois não há como se furtar à sensação difusa de saber-se enclausurado no emaranhado das próprias sensações e impressões. Isso já estaria descorrinando um cenário que mostrará as marcas de um percurso que inclui algumas paradas; uma delas será a apresentação de pontos fundamentais da teoria de Jean Piaget. Esses pontos se revelam vitais para compreender a arte, como será possível apreciar num outro momento. Basta destacar, por enquanto, que o rumo das linhas seguintes acompanhará as coordenadas da mesma obsessão particular, tentando estender os limites dessa teia quase impossível até um alvo crucial: uma aproximação, pelo viés, da obra de Julio Cortázar.

Poder-se-á questionar, talvez: qual o vínculo entre uma exposição que tenta resgatar a base carnal da percepção e a arte? Em

primeiro lugar, uma obsessão particular, como já se disse. Em segundo, o desejo de mostrar como toda empresa humana envolve forçosamente nossa totalidade, ainda que desconhecida. Enquanto corpos, ocupamos um lugar no mundo. Enquanto corpos, concebemos obras sublimes. A arte se nutre dos veios ocultos da nossa carnalidade para transformá-los em produtos tão etéreos e tão belos. Quiçá seja este o paradoxo maior: a arte, como o lótus, faz esquecer que sua beleza procede do que muitos desprezam como o lodo: esta nossa carne aflita.

Eis o pórtico que abrirá o caminho necessário em direção a uma paisagem soturna porquanto desconhecida, como são naturalmente as coisas da noite do inconsciente. Tem-se a certeza de que o percurso não conduzirá necessariamente à elucidação das questões propostas – nem poderia –, pois acabará colocando outras tantas pedras no caminho, sinal de que é possível deleitar-se na execução de um jogo que consiste em tropeçar insistentemente nessas pedras.

3

NA BUSCA DO SENTIDO, A REALIDADE INQUIETANTE

Toda empresa humana, seja ela intelectual ou alheia a esse campo, tem como objetivo precípua a busca de um sentido que a venha esclarecer e justificar não somente aos olhos do sujeito que a vive, mas também para o grupo social que o acolhe. Tal busca se traduz em uma incessante troca de roupagens tomando a forma de condutas ora inopinadas, ora convencionais que tentam de alguma maneira seguir o fio de uma coerência cuja principal função seria a de amarrar uma sucessão de eventos percebidos como a própria existência. Nesse panorama tão humano da busca de um sentido, a coerência se revela o motor necessário, impiedoso e redutor de toda experiência, pois qualquer indivíduo sabe da facilidade com a qual certos eventos se acomodam à imagem de uma vida própria, construída anos a fio sob a sombra da miragem de se conceber pleno. Quando um evento qualquer não se cinge a essa coerência, talvez o esquecimento ou a reinterpretção venham acomodá-lo e amarrá-lo junto aos outros eventos organizados coerentemente entre si.

Esse modo tão humano de se conceber o sujeito impele o indivíduo à busca insana de um sentido, revelador e sustentador de uma ordem sem a qual não seria possível imaginar o mundo atual. Porém, muitas vezes a busca de um sentido é ilusória, pois o que se busca não é o móvel essencial dos objetos e sim a própria ideia pre-

concebida e alimentada pelo sujeito-buscador. Seria algo como procurar uma roseira que sempre desse onze rosas e rejeitar as que dão dez ou doze ou outra quantidade qualquer. A roseira é a forma importante, o número de rosas produzidas é irrelevante, pois sua essência não está em ter certo número de flores e sim na forma e organização em que elas se apresentam para singularizar determinado tipo de vegetal. Esse exemplo, quiçá simplório, bastaria para mostrar o quanto a busca de um sentido é a busca do que se deseja encontrar. Isso se revela em todas as nuances da existência humana; alguns indivíduos dela se apercebem e outros nem sequer aceitam a possibilidade de isso acontecer, cegos que são para seus próprios limites. Uma decorrência perceptível desse caráter tão humano da busca seria o de notar a impossibilidade de se situar diante do plenamente novo. Veja-se o motivo: o novo se concebe estreitamente vinculado a uma noção de primeira vez; no entanto, em momento algum se faz referência a um tipo de novidade que permitisse se defrontar com algo totalmente alheio ao conhecido, pois haverá sempre a tendência de procurar encaixar os eventos no rol particular de objetos familiares. Talvez essa atitude, reveladora do quanto os humanos permanecemos circunscritos à nossa esfera, seja a prova da impossibilidade de olhar para o essencialmente novo porque os olhos humanos não seriam capazes de distinguir aquilo que difere totalmente do que habitualmente veem. Dessa forma, percebe-se que na busca de um sentido há sempre a sombra de uma realidade inquietante. Tal fato vem à luz em toda sua extensão quando se pensa no processo de interpretação das vivências. Quando um fato é presenciado pela primeira vez, pensa-se no assalto do novo. Porém, já se viu como esse novo é concebido como inédito somente; portanto, seus alcances apenas serão capazes de surpreender no breve espaço dos segundos necessários para se apropriar da experiência e inseri-la no repertório daquilo que se considera corriqueiro. Esse ato tão sereno e habitual de rotular e encaixar eventos no formato do acervo do conhecido é o mecanismo intrínseco de um organismo complexo em busca de um espaço seguro para viver e se perpetuar. Porém, é inegável que esse recurso é também o cár-

cere privado de todo ser humano e quiçá uma tentativa de fugir dele seja existência de uma série de atividades que buscam resgatar algo que dá a sensação de se situar além da experiência cotidiana e mergulhar no reino íntimo do si mesmo. Uma dessas rotas de fuga seria a arte.

A arte como porta paralela para a compreensão

Há vários modos de conceber o fenômeno artístico. Por tal motivo talvez seja necessário fazer um recorte e situar-se em um de seus numerosos pontos. Muito já se tem afirmado sobre o caráter vital da arte; exemplo disso são as afirmações de Chklovski em “A arte como procedimento”, ensaio incluído na obra *Teoria da literatura: formalistas russos* (1978, p.39-56). O teórico observa que a arte possui o poder de retirar os objetos do seu automatismo habitual para inseri-los em um cenário em que passará a prevalecer a consciência do sujeito em relação a eles. Isso geraria, nas palavras do estudioso, uma forma de ver as coisas e de se relacionar com elas como se estivessem se apresentando pela primeira vez. Essa visão de uma inédita dimensão adquirida pelos objetos no universo artístico gera um conceito tão caro a muitas vertentes críticas: o do estranhamento. O estranhamento seria como uma segunda porta em direção à compreensão, pois prevaleceria nela o uso de uma forma intempestiva e econômica de se aproximar dos objetos sem necessidade de se entregar a uma constante elaboração lógica da compreensão. Esse atalho conta com a cumplicidade de uma sensação de desamparo diante do objeto aparentemente desconhecido, sentimento esse que empurra o ser em direção à busca frenética da identidade desse objeto no arquivo interno que classifica em fichas bem conhecidas todas as coisas possíveis. Mas esse medo de não conseguir identificar o que se percebe abre uma brecha no tempo devotado à busca de um sentido e deixa emergir uma fenda que oferece uma visão esquiava de algo oculto dentro do próprio ser que per-

cebe. Essa breve visita ao íntimo situa o ser mais além do arquivo maçante de coisas conhecidas. No entanto, é preciso entender que em momento algum se deseja afirmar que o estranhamento, por ter sido qualificado de segunda porta, reduza-se a um ato desprovido de qualquer elaboração intelectual. Não obstante, para se chegar à etapa final, isto é, à compreensão, deve existir um trabalho prévio capaz de mobilizar uma combinatória de informações operadas pela lógica, e a sensação de estranhamento seria algo como a suspensão momentânea dos meandros dessa operação lógica para obter de imediato um estado de receptividade total em virtude do encontro com um objeto desautomatizado. Tal estado permitiria a compreensão intempestiva por meio da breve apreciação quase simultânea das propriedades do objeto. Esse momento tão curto e tão valioso precederia o ato de encaixá-lo no âmbito do conhecido que transformaria o objeto em algo dominado e conhecido, submergindo o ser que percebe no espaço insuspeito do familiar.

É possível notar que se a arte conduz a esse terreno da desautomatização dos objetos e se esse estado se persegue como experiência vital, então é factível assinalar a necessidade de compreender a estruturação dos procedimentos artísticos para encetar um diálogo fecundo com instâncias complexas e profundas do ser. Tal empresa se revela plena dos obstáculos próprios de toda grande indagação, mas em momento algum isso impedirá uma tentativa de aproximação.

Um diálogo possível entre Psicologia e arte

A tese de *As artes e o desenvolvimento humano*, de H. Gardner

Neste ponto se revela de crucial importância aderir a uma visão que busca na aliança com uma perspectiva de natureza psicológica dar voz a uma série de perguntas, muitas das quais talvez fiquem sem resposta. Essa abordagem necessária dialoga com as ideias de

Howard Gardner apresentadas na obra *As artes e o desenvolvimento humano* (1997). Gardner centra suas reflexões no âmbito da epistemologia genética de Jean Piaget, vasta teoria detentora do mérito de se debruçar sobre o fenômeno humano tentando uma salutar integração das diversas vertentes do conhecimento em direção à sua compreensão.

O ponto de partida de Gardner é seu propósito de compreender a dinâmica do fenômeno artístico, cuja figura central seria o artista. Dessa maneira, busca estabelecer um diálogo com as artes situando suas indagações no âmbito de uma Psicologia que se atém ao estudo do desenvolvimento e do comportamento. Isso se deveu, segundo suas observações, ao desejo de iluminar uma questão para a qual nem Piaget nem seus seguidores ofereceram uma linha de reflexão específica, pois, para Gardner, a arte é um assunto vital, merecedor de uma abordagem mais ampla. O estudo de Gardner parte da premissa de que a criança já pode ser considerada um artista. Essa visão tem sua origem na *função simbólica* piagetiana, uma vez que tal conceito, como será exposto adiante, relaciona-se estreitamente com a noção de símbolo artístico. Como afirma Gardner no capítulo 4, no item intitulado “A criança pequena como artista”:

A criança pequena de 5 a 7 anos pode reivindicar uma afinidade especial com o artista praticante. Ela compartilha a espontaneidade, o senso natural de forma e equilíbrio do artista rematado e não possui as inibições a respeito do produto, a autoconsciência a respeito da técnica, que podem prejudicar o trabalho de seus colegas mais velhos. (Gardner, 1997, p.186)

No trecho citado se condensa parte da visão de Gardner sobre o processo artístico. Ela se mostra perspicaz, como se verá a seguir; no entanto, há momentos em que é possível apontar algumas questões discutíveis. De início, quando propõe como ponto favorável para a criança artista o fato de não possuir “a autoconsciência a respeito da técnica”, que prejudicaria o trabalho produzido, Gardner estaria desafiando toda uma tradição crítica que vê no trabalho

consciente de execução da obra seu mérito maior. E pelo fato de o discurso exposto nestas linhas se inscrever nessa vertente crítica, basta essa única afirmação para compreender que Gardner, ao estabelecer uma identidade entre criança e artista, ateu-se a uma visão excessivamente romântica da arte. Tal postura perpassaria toda sua tese, gerando uma abordagem que sutilmente pretenderia favorecer a emoção como uma das molas principais da produção artística. É claro que em momento algum se poderia negar o fator emocional como elemento importante na dinâmica artística, porquanto ele se liga à afetividade e suas implicações com a comunicação. No entanto, Gardner se apega a ele por uma razão bastante óbvia: à criança se atribuem qualidades como inocência, espontaneidade, criatividade, todas elas vinculadas de alguma maneira à afetividade. Num adulto padrão, tais atributos não se manifestam com a facilidade da criança. Logo, se o artista pode ser visto como inocente, espontâneo e criativo, parecendo produzir obras só para contatar a afetividade, tanto própria quanto do receptor, nada melhor do que anular no horizonte do artista sua feição de adulto. E aqui caberia a pergunta: o que levaria um estudioso como Gardner a elidir a possibilidade de um adulto ser artista porque é adulto e não porque é criança, pois já deixou de sê-lo? Proviria da postura romântica antes aludida? Evidentemente, esse é o ponto que separa radicalmente o discurso destas linhas do de Gardner, pois não se considera possível estabelecer uma relação tão estreita entre artista e criança da maneira como se conduz em *As artes e o desenvolvimento humano*. Porém, antes de expor as diretrizes norteadoras destas páginas, será preciso se concentrar em outros aspectos importantes da obra do estudioso em pauta.

Gardner apresenta suas reflexões sobre o processo artístico destacando nele quatro papéis fundamentais: o artista-criador, o membro da audiência, o crítico e o intérprete. Esse último poderia ser o músico que executa uma partitura ou um cantor, por exemplo. É interessante destacar uma observação curiosa: o estudioso afirma que, dentre os papéis citados, caberia ao crítico, e somente a ele, a capacidade de "... raciocinar de forma proposicional e expressar-se

numa linguagem lógica a respeito do reino das artes” (Gardner, 1997, p.50). Em compensação, “o criador ou artista é um indivíduo que obteve suficiente habilidade no uso de um meio para ser capaz de comunicar através da criação de um objeto simbólico” (Gardner, 1997, p.49). A ele caberia utilizar seu arsenal de habilidades criativas para produzir suas obras. É importante notar que Gardner define a obra de arte como símbolo e os objetos concebidos como tais – poemas, pinturas e outros – “possuem o potencial de referência ao mundo externo, ao mundo da experiência subjetiva e inclusive a si [mesmos]” (Gardner, 1997, p.64). Desse modo, a experiência estética descrita por Gardner se vincula de maneira indissolúvel a conteúdos subjetivos e afetivos, pois o artista opera a partir desse ponto para dotar sua produção dos elementos necessários para suscitar no receptor respostas nesse âmbito. Ainda afirma serem os quatro papéis do processo artístico elementos dinâmicos e, por vezes, intercambiáveis, havendo a possibilidade de encontrar, em alguns momentos, certa fusão entre crítico e artista, mas ela não é apresentada como fundamental ou necessária. Há, ainda, outra afirmação bastante controversa:

O ritmo em que uma criança se torna capaz de manipular tons, palavras ou linhas varia grandemente, mas as operações lógicas desempenham um papel muito pequeno ou nulo nessas atividades. O desenvolvimento ocorre dentro do próprio meio, através de uma exploração e amplificação concretas de suas propriedades. Assim como não há necessidade de sair fora do meio, não há necessidade de o artista, o intérprete ou o membro da audiência dominar operações lógicas ou de passar pelos marcos cognitivos que ocupam Piaget.

Uma vez que entendo o desenvolvimento artístico desta maneira, não acho necessário falar sobre o desenvolvimento cognitivo no sentido do pensamento lógico-científico, nem de tratar de estágios e operações hierárquicas nas vidas dos artistas e membros da audiência. (Gardner, 1997, p.66)

Esse trecho, ainda que ofereça uma série de conceitos que se adianta ao que será exposto quando se apresentarem alguns pontos da teoria de Piaget, permite ter uma noção do grau de separação que Gardner estabelece entre o pensamento lógico-científico e o processo artístico. Bastaria deter-se nessa afirmação para perceber o quanto se deseja preservar a conhecida cisão entre cientista e artista. Principalmente quando Gardner sustenta que as operações lógicas pertencem somente ao âmbito do pensamento científico! Qualquer ser humano, para mover-se no mundo, precisa de sua totalidade, seja ela a descrita pelas etapas delimitadas pelas observações acuradas de Piaget, seja ela a apresentada por outro sistema de pensamento que venha também explicar o desenvolvimento humano. A dicotomia envolvendo artista e cientista mostra que o último só pode ser um adulto porque, para lidar com a ciência, Gardner afirma a necessidade de um desenvolvimento por etapas até atingir o tipo de pensamento adequado para conceber os fenômenos numa perspectiva causal, cara aos estudos científicos. Já o artista se identificaria diretamente com a criança. Nota-se nessas afirmações a tentativa de situar em dois patamares distintos a ciência e a arte, com o inconveniente de dar a impressão de que as realizações artísticas poderiam ser brincadeiras infantis e as abordagens científicas, coisas sérias do mundo adulto. Gardner parece negar ao artista um nível de refinamento lógico em suas operações mentais quando se trata de produzir sua obra. Seria pertinente afirmar o contrário, pois o artista consegue ser tão habilidoso em seu campo quanto um cientista o é no dele, somente se tem ao seu dispor os recursos próprios do adulto. E há, ainda, um agravante: Gardner parece desconhecer o fato de que as artes possuem uma linguagem altamente complexa, somente dominada por indivíduos adultos possuidores de habilidades desenvolvidas com plenitude ao longo de seu crescimento. Isso naturalmente conduz à seguinte afirmação: a criança não é um artista, pois ainda lhe falta o domínio pleno de uma linguagem. Tal capacidade pertence somente ao mundo dos adultos, tanto quanto as formulações de um habilidoso cientista.

Como é possível notar, a fragilidade da tese de Gardner reside nesse fato. Isso gerou uma abordagem insuficiente em muitos pontos para explicar todo o processo artístico, sobretudo porque o estudioso parece recusar à arte um envolvimento tão complexo quanto o da elaboração de todo um sistema de pensamento científico destinado a explicar fenômenos. E o que é mais surpreendente, o estudioso parece não dar importância ao fato de que tanto a arte quanto a ciência são, elas próprias, modelos. Um modelo lida essencialmente com concepções mediadoras de nossa experiência e não com as coisas em si. Nesse sentido, é preciso contradizer Gardner e afirmar que há necessariamente um mesmo ponto de origem para a arte e a ciência, pois ambas operam no universo da convenção.

Outra abordagem controversa da tese de Gardner se cinge a uma cisão excessivamente acentuada entre as várias instâncias do desenvolvimento humano. Quiçá seja esse o ponto sustentador de suas ideias, pois de que outro modo ele estabeleceria uma distinção tão clara entre artista e cientista se não por meio da distribuição quase estanque das habilidades inerentes a cada um deles? Segundo o estudioso, o artista produz objetos simbólicos e o cientista formula padrões e modelos por meio dos quais compreende o mundo. No entanto, tal classificação se revelará insuficiente para explicar a complexa interação do ser humano com seu meio, como se verá adiante.

Voltando à relação entre criança e artista, Gardner destaca nessa equação o papel do símbolo. Como já se disse, para o estudioso, as obras de arte são símbolos produzidos pela subjetividade e afetividade do artista. A criança também poderá produzir objetos dessa natureza. No entanto, é fundamental perceber que os objetos criados por crianças não possuem a intencionalidade – leia-se vontade e poder de criar símbolos –, que só provém da consciência plena do domínio da linguagem artística. Por tal motivo, somente a boa vontade do olhar do observador, aliada ao seu conhecimento das regras da convenção artística, poderão lhe permitir o enquadramento do objeto infantil no universo artístico. Mas a

incidência desses prováveis achados no mundo infantil jamais permitirá concluir a existência de uma característica que iguale a criança ao artista adulto. E há mais: é inegável que a elaboração simbólica da arte apresenta um nível de complexidade capaz de situá-la no âmbito do quase incompreensível. Elaborar símbolos pressupõe, em primeiro lugar, que exista um espaço propício para produzi-los. Bastará dizer que um deles poderia ser o inconsciente, tão bem descrito por Jung, e caberia ao adulto reivindicar o conhecimento que se encontra contido nesse vasto universo íntimo. Entretanto, sem o desenvolvimento adequado das faculdades físicas e psíquicas, não é possível elaborar uma ponte em direção à experiência interna de plenitude, característica da arte. Uma criança ainda não tem o poder e a força para gerar, manipular e suportar o impacto dos conteúdos do inconsciente trazidos à tona como símbolos artísticos. Poderá, quando muito, produzir grandes acertos sem ao menos perceber o que faz nem o potencial contido nesses símbolos.

Provavelmente muitos dos pontos controversos de Gardner se originam de uma postura perfeitamente observável ao longo de sua obra: o estudioso analisa o processo artístico não como alguém que dele faça parte, mas como um espectador bastante alheio ao redemoinho da criação artística. Isso justificaria o fato de não se encontrar em sua obra uma cumplicidade, que é a marca registrada de muitos críticos literários. Esses se debruçam sobre o fazer artístico conseguindo um alto grau de identificação com o artista, a ponto de compreender o que o íntimo dele expressa. Tal crítica literária, exercida com a paixão do artista pelo seu objeto, tanto pode ser produto de indivíduos altamente sensíveis ao processo artístico quanto dos próprios artistas que têm a habilidade de descrever e vivenciar conscientemente muitos de seus procedimentos e concepções.

Seria oportuno salientar que, apesar do perfil altamente controverso de algumas ideias defendidas em *As artes e o desenvolvimento humano*, há, sem dúvida, um aspecto sumamente revelador, interessante e plausível no pensamento de Gardner: a arte pressupõe uma elaboração simbólica e é nesse sentido, e só nesse, que se

justifica a correlação estabelecida entre a criança e o artista. Outro grande mérito da tese apresentada reside em ter inaugurado uma tentativa de diálogo entre a Psicologia e a arte. Para tanto, Gardner ofereceu um panorama das abordagens psicológicas que se dedicaram ao estudo do fenômeno estético partindo da observação direta das distintas fases do desenvolvimento infantil. Isso conduziu à afirmação de que seria a *função simbólica* descrita por Piaget o princípio gerador da expressão artística. Quiçá seja esse último ponto o que de fato singulariza e valoriza a obra de Gardner, uma vez que seu legado permite empreender uma busca fecunda em direção à compreensão da arte.

Dessa forma, ao aceitar esse legado, será preciso empreender uma abordagem que parta, como Gardner o fez, da *função simbólica* de Piaget. Contudo, será necessário estabelecer uma delimitação no percurso, pois se tomará a *função simbólica* piagetiana em sua íntima relação com a elaboração artística sem aderir à ideia da identidade entre criança e artista, ponto de sustentação da tese de Gardner. Outra questão importante para essa abordagem distinta partirá desta constatação: sendo o maior obstáculo do estudioso sua falta de contato estreito com o universo da criação artística – sem o qual não poderia ter acesso a uma compreensão plena da relação entre *função simbólica* piagetiana e arte –, apresenta-se como imprescindível evocar e presentificar a voz de um dos escritores mais inventivos do século XX, cuja trajetória artística é um constante fluir entre o desejo de desvendar e entender o próprio processo de criação e elaboração artísticas, e a certeza de que há sempre algo maior que nunca poderá ser elucidado. Esse autor é o argentino Julio Cortázar. Sua voz será o fio condutor imprescindível entre o universo simbólico e seus produtos.

Devido ao caráter singular de tal escritor, seria equivocado dizer que foi escolhido para os propósitos do presente estudo. Quiçá o mais adequado seria dizer que a instigante produção de Cortázar propiciou um encontro com as questões em pauta. Textos, cuja tessitura é um convite permanente para se perder no labirinto íntimo, permitiram o encontro fatal com um universo interior,

pleno de imagens. E o anseio de compreender levou à busca intensa de um novo fio de Ariadne. Assim aparece a feição destas linhas perante os olhos de quem as escreveu.

A função simbólica de Jean Piaget: um caminho para compreender o processo de criação artística

Chega-se, então, a um ponto crucial em que é necessário passar a incursionar por outras vertentes de pensamento, as quais conduzirão a uma melhor compreensão dos pontos considerados importantes na relação entre criança e artista, sem esquecer que o cientista não deve ser visto como uma espécie à parte, como queria Gardner. Com esse propósito, será necessário dedicar uma atenção concentrada a alguns pontos de interesse sobre Jean Piaget. Sua inquietação fundamental provinha de uma questão que se tornou uma espécie de obsessão. Ela viria a nortear seu trabalho tomando a forma de uma permanente indagação: como o ser humano aumenta seus conhecimentos, isto é, como se compreende a passagem de um conhecimento menos complexo para outro cada vez mais rico. Essa pergunta conduziu naturalmente a uma série de reflexões que redundaram na concepção de um sistema singular conhecido como epistemologia genética. Piaget assim o expõe na introdução de sua obra *A epistemologia genética* (1978):

Aproveitei com prazer a oportunidade de escrever este pequeno livro sobre epistemologia genética, de modo a poder insistir na noção bem pouco admitida correntemente, mas que parece confirmada por nossos trabalhos coletivos neste domínio: o conhecimento não poderia ser concebido como algo predeterminado nas estruturas internas do indivíduo, pois que estas resultam de uma construção efetiva e contínua, nem nos caracteres preexistentes do objeto, pois que estes só são conhecidos graças à mediação necessária dessas estruturas [...]

[...] O que se propõe a epistemologia genética é pois pôr a descoberto as raízes das diversas variedades de conhecimento,

desde as suas formas mais elementares, e seguir sua evolução até os níveis seguintes, até, inclusive, o pensamento científico. (Piaget, 1978, p.3)

Como é possível observar, Piaget partiu de uma constatação revolucionária: a teoria do conhecimento oferecia necessariamente uma reflexão acerca de concepções que, de alguma maneira, já se encontravam perante o sujeito. Piaget recua sua visão e vai até a gênese mesma do motor das concepções. Para utilizar um prefixo caro aos estudos literários, o pensador teria produzido uma espécie de “metateoria do conhecimento”. Para tanto, ele se valeu do concurso de outras disciplinas como a Psicologia e a Biologia, pois estudar a gênese do conhecimento equivalia a compreender totalmente o ser que procura esse mesmo conhecimento. Dessa forma, o mais fascinante da obra de Piaget é, precisamente, sua preocupação em analisar a espécie humana do ponto de vista de variadas perspectivas, partindo do corpo humano e suas singularidades. Sem isso, não seria possível conceber qualquer sistema de pensamento coerente. Esse dado é bastante óbvio, mas paradoxalmente pouco considerado, como salientou o pensador ao longo de sua obra.

A obra monumental de Piaget, ao tentar elucidar o processo do desenvolvimento humano, tem o grande mérito de não perder de vista uma questão fundamental: da mesma forma que as demais espécies do planeta, os seres humanos têm como intenção precípua sobreviver e, como não poderia deixar de ser, acumular conhecimentos se direciona também a esse propósito. Por tal motivo, além das funções de conservação e manutenção do equilíbrio, que passam despercebidas para nós, realizando-se no nosso corpo em surdina, todo humano coloca suas ações em função desse propósito. Isso traz de volta o fato de que a inteligência humana, desenvolvida e expressa na ação, dá sentido a um mundo cuja função é ser o cenário para a conservação da vida. E as próprias pesquisas de Piaget servem a esse mesmo objetivo fundamental: aprimorar as condições de vida por meio do conhecimento, pois conhecer nossos próprios

recursos, enquanto organismos complexos, permite que vivamos mais e melhor.

Dessa maneira, a complexa teoria de Piaget forma uma teia ininterrupta de infindáveis fios dependentes, constituindo um vasto sistema apoiado no desvendamento e elucidação dos mecanismos altamente complexos que propiciam e mantêm a vida dos seres humanos. Para tanto, Piaget partiu da observação direta das primeiras fases do ser humano. Esse árduo estudo o levou à delimitação de complexas etapas do desenvolvimento, apresentadas em quatro estádios que abrangem outras subdivisões. Cada um desses estádios corresponde à descrição cuidadosa de uma série de características advindas do processo de maturação físico e mental, levando em conta a interação com o meio. É importante conceber os estádios, não como degraus, mas como as ondas concêntricas que se formam quando se joga um objeto na água. As que chegam mais longe precisaram ser impulsionadas pela expansão das que estavam mais perto do ponto em que o objeto caiu, de tal modo que todas mantêm uma comunicação intensa e permanente.

Os estádios apresentados por Piaget são estes: estádio da inteligência sensório-motora, que iria do início da vida fora do útero até os dois anos de idade; estádio da inteligência pré-operatória ou simbólica, cuja duração se situa entre os 2 e 7-8 anos de idade; estádio da inteligência operatória concreta, que vai dos 7-8 anos a 11-12 anos de idade e estádio da inteligência operatória formal, que se iniciaria por volta dos 12 anos, atingindo o patamar de equilíbrio entre 14-15 anos de idade. Um estudioso da teoria de Piaget, Jean-Marie Dolle, em sua obra *Para compreender Jean Piaget: uma iniciação à psicologia genética piagetiana* (1978, p. 52) afirma que esses estádios não foram fixados aleatoriamente; eles seriam o produto de anos de exaustivas observações, pesquisas e experimentações. Dolle (1978, p. 52) assinala uma questão fundamental: os estádios, mais do que uma delimitação estanque, são períodos nos quais há possíveis oscilações no que se refere ao início e ao fim de cada um, mas que mantêm uma regularidade que se constata nos indivíduos observados. Isso permitiu afirmar que cada etapa também incluiria

a consolidação e maturação de determinados órgãos no que diz respeito ao seu funcionamento isolado ou em conjunto. Essa observação é muito importante para compreender por que parece haver limites quando se trata de aferir o que é possível esperar ou não de crianças de variadas idades, por exemplo. Esses limites ou possibilidades de ação sucedem-se como uma espécie de constante; por tal motivo, a observação direta de crianças efetuada por Piaget e seus colaboradores possibilitou a concepção dos estádios.

Outra questão importante, também apontada por Dolle (1978, p.52), seria a de que cada estágio vai se ampliando e abrangendo o próximo. Lembre-se o exemplo do objeto lançado à água, exposto anteriormente. Ter isso em mente é fundamental, pois o pensamento de Piaget rejeitava as estratificações petrificadas, uma vez que suas concepções sempre têm o cuidado de se reportar à necessidade de ver a vida como um *continuum*. De igual importância é o papel que o pensamento piagetiano atribui ao meio em que o indivíduo está inserido. O ambiente colabora indubitavelmente no desenvolvimento de cada estágio ou, pelo contrário, o restringe. É por isso que Piaget aludiu à existência de indivíduos cujo desenvolvimento ficaria estacionado em um dado momento de algum dos estádios.¹ Como é possível apreciar, a importância da identificação dos estádios propostos por Piaget reside na possibilidade de cada sociedade poder criar mecanismos que garantam uma solicitação constante para que cada indivíduo possa desenvolver-se cada vez mais plenamente. No entanto, tem-se a consciência de que tal realização só será possível quando se alterar esse quadro de gritante desigualdade que impera nas sociedades contemporâneas.

Outra questão importante diz respeito ao avanço dialético dos estádios observados até a idade de 15 anos. Essa concepção dialética evidentemente aponta para o fato de o desenvolvimento hu-

1. Para mais informações sobre este particular, veja-se a obra *Piaget e a criança favelada*, de autoria do prof. dr. Adrian O. Dongo Montoya, trabalho importantíssimo no qual se aborda um caso específico da sociedade brasileira e extensivo a outros países cuja realidade é semelhante.

mano se dar como um rico maquinismo sempre em movimento. Tal movimento abrange um intercâmbio constante, uma ida e vinda entre estádios. Nota-se na preocupação de Piaget por situar sua concepção num terreno sempre pleno de movimento, um desejo de espelhar a vida em toda sua intensidade e riqueza. Algo como observar um espécime vivo para melhor o compreender ao invés de dissecá-lo para fazer um inventário de suas partes incomunicadas, posto que sem vida. Essa intenção de preservar o caráter dinâmico da vida, que perpassa o sistema piagetiano em sua totalidade, gerou uma série de conceitos que mantém em seu âmago essa devotada postura em favor do fluxo da vida. Vejam-se alguns deles, fundamentais para a melhor compreensão da sua proposta.

Piaget, por meio de sua atenta observação, estabeleceu um sistema capaz de mostrar o advento da compreensão do mundo por parte do sujeito. Para tal, elaborou conceitos precisos como os de *adaptação*, *assimilação* e *acomodação*, os quais desempenham um papel importantíssimo no sistema piagetiano. Sendo conceitos cruciais e difíceis, toda tentativa de explicá-los fora da dinâmica do pensamento piagetiano é uma tarefa que nasce incompleta. No entanto, é preciso que aqui se apresentem, mesmo correndo o risco apontado. Nesse sentido, a obra de Jean-Marie Dolle (1978, p.49-50) já aludida, se revela fundamental. O primeiro conceito, o de *adaptação*, vincula-se indissolúvelmente aos dois restantes, *assimilação* e *acomodação*, como se verá a seguir. A *adaptação* implica uma necessária relação entre organismo e meio. Disso resulta a sobrevivência e conservação do organismo ao pautar suas relações com o meio pela noção de equilíbrio. O equilíbrio aparece associado à noção de intercâmbio entre organismo e meio. Quando o intercâmbio propicia aspectos favoráveis para a conservação do organismo há *adaptação*. Percebe-se que, nessa dinâmica, a inteligência desempenha um papel fundamental, pois, na concepção de Piaget, ela é a forma singular de *adaptação* que a espécie humana possui. Já a *assimilação*, em seu sentido biológico, seria a capacidade do organismo de receber e incorporar dados do meio para sua necessária conservação. A *acomodação* seria o processo de alteração

das estruturas desenvolvidas pelo organismo para sua preservação em função das solicitações do meio. Assim, a *adaptação*, vista como o equilíbrio essencial entre *assimilação* e *acomodação* – porquanto o organismo, ao se adaptar, é capaz de receber e incorporar dados do meio alterando suas estruturas para manter-se vivo –, aparece como elemento fundamental na perspectiva de Piaget, pois ela se refere ao organismo em pleno movimento e vida.

É possível notar que a descrição e delimitação desses mecanismos – *adaptação*, *assimilação* e *acomodação* –, apresentados aqui de maneira bastante sucinta, obedece a uma necessidade do método. Todos os três agem simultânea e dinamicamente, de tal modo que só é possível captar cada uma das singularidades que os delimitam como conceitos no sistema piagetiano por meio de um esforço deliberado; fora isso, tem-se a vida em seu inesgotável e calado fluxo. Há, ainda, uma questão interessante. Se, como já se viu, para Piaget, a inteligência humana é um refinado mecanismo de adaptação, ainda se poderia acrescentar que o espírito é uma das formas da adaptação biológica. Disso se depreende que as ações mais belas e nobres têm seu assento nesse emaranhado de fios que é nosso ser de carne e osso. Ter apresentado esses três conceitos revela-se vital, pois eles estão presentes em todas as ações executadas pelo indivíduo ao longo dos estádios de desenvolvimento. Sem esse impulso descrito pela dinâmica dos três, não seria possível ter o motor do crescimento. Como se vê, sobreviver está por trás dessa busca incessante de equilíbrio entre organismo e meio.

Como é possível inferir, da vasta empresa intelectual de Piaget há, inegavelmente, outros inúmeros pontos interessantes que poderão constituir material de inestimável valor para a busca de novos caminhos em direção à compreensão do ser humano e suas concepções nos mais diversos âmbitos. E sendo a arte o móvel destas páginas, será necessário se situar numa parte da monumental teoria de Piaget que poderá melhor abordá-la. Para tanto será imprescindível se ater a uma obra fundamental para a compreensão do universo da arte, qual seja, *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação* (1975). Esse estudo constitui

não somente a descrição exaustiva de uma fase específica dos primórdios do desenvolvimento humano, mas uma aproximação corajosa e consistente daquilo que constitui o cerne do ser.

Esse particular constitui o móvel destas reflexões e as questões que ele suscita conformam o problema que a presente abordagem tentará expor. Com essa finalidade, é preciso se concentrar no segundo estágio, o da inteligência pré-operatória ou simbólica, objeto do estudo da obra acima mencionada. Porém, antes será necessário aludir ao estágio precedente, pois, como já foi mencionado, os estágios não são estanques, eles mantêm relações dinâmicas entre si. O primeiro estágio, o da inteligência sensório-motora, poderá ser exposta sucintamente graças ao trabalho de John H. Flavell, cuja obra *A psicologia do desenvolvimento de Jean Piaget* (1996) tenta recolher os pontos principais da vasta teoria de Piaget. É descrito assim:

Durante este importante período inicial, a criança se desenvolve de um nível neonatal, reflexo de completa indiferenciação entre o eu e o mundo para uma organização relativamente coerente de ações sensório-motoras diante do ambiente imediato. Esta organização, no entanto, é inteiramente “prática”, pois abrange ajustamentos perceptivos e motores simples às coisas e não manipulações simbólicas delas. (Flavell, 1996, p.86)

Piaget discrimina seis estágios principais em toda a sequência de desenvolvimento do período sensório-motor. [...] No estágio 1 (0 a 1 mês) a criança é capaz de muito pouco, além dos reflexos com os quais nasceu. No estágio 2 (1 a 4 meses) as várias atividades reflexas começaram a passar por modificações isoladas decorrentes da experiência e a se coordenarem mutuamente de várias maneiras complexas. No estágio 3 (4 a 8 meses) a criança começa a realizar ações mais definidamente orientadas para os objetos e eventos externos além do próprio corpo. [...] o bebê demonstra uma espécie de prenúncio de intencionalidade ou de direção para um alvo. No estágio 4 (8 a 12 meses) nota-se claramente a presença da intencionalidade que se manifesta nas primeiras sequências de

ação meios-fim ou instrumentais. Enquanto neste estágio a criança se limita a empregar apenas padrões de comportamento familiares ou habituais como meios para enfrentar situações novas, no estágio seguinte (estágio 5: 12 a 18 meses) ela tenta encontrar novos meios e parece procurar, pela primeira vez, a novidade como um fim em si. Finalmente, no estágio 6 (18 meses em diante) a criança começa a fazer representações internas, simbólicas dos problemas sensório-motores, a inventar soluções através de comportamentos implícitos de ensaio-erro, em lugar de emitir comportamentos explícitos deste mesmo tipo. Com o advento destas primeiras representações elementares, a criança transpõe os limites entre o período sensório-motor e o pensamento pré-operacional. (Flavell, 1996, p.88)

Como é possível perceber, esse estágio se caracteriza por constituir a fase preparatória do surgimento da capacidade de utilizar a linguagem, bem como o período em que a criança começa a relacionar-se com o mundo estabelecendo esquemas. Para Piaget, um esquema é um conjunto delimitado de ações, passível de ser repetido e generalizado, uma vez que a criança observou que da execução desse esquema surgem sempre respostas esperadas. Dessa forma, os esquemas sensório-motores são os primórdios das operações que irão se apresentar nas etapas subsequentes do desenvolvimento. Sua importância reside no fato de que a criança, do nascimento até os dois anos de idade, relaciona-se com algo que ainda não é para ela o nosso mundo. Ela se move num cenário desconhecido e a única forma de se relacionar com o meio circundante seria se valendo das ações que seu pequeno corpo é capaz de executar.

Entrando no terreno das suposições, poder-se-ia dizer que quicá essas primeiras experiências do ser o colocam submerso numa avalanche de sensações que seu pequeno corpo em formação não é capaz de discriminar. Seria algo semelhante a receber uma imagem em bloco, cujo impacto fosse tão intenso que, por alguns segundos, invalidasse no adulto a possibilidade de qualquer aná-

lise. Entende-se essa última como a operação de desmontar a totalidade das coisas para entender sua natureza por meio do estudo separado de suas partes. Mas há um inconveniente nessa operação: a síntese, que seria a junção das partes acrescida de um sentido maior, não chega nem sequer a se aproximar um pouco desse primeiro impacto de choque, aludido acima.

Se todo humano passou por essa experiência, o que restou são, sem dúvida, impressões fugidias e difusas. Elas poderiam surgir na consciência, em certos momentos especiais, aliando-se a vivências religiosas, místicas, paranormais ou qualquer outro termo que se deseje utilizar para rotulá-las. Ao que parece, de outra forma não se explica o porquê desse premente desejo de mergulhar no que se concebe como a totalidade, a qual possui as mais diversas nuances segundo a feição particular de cada humano. Para alguns, quiçá uma possível lembrança desse estado provenha do álcool, do sexo, das drogas, do ioga, da arte, das cores, da dança e de tantos e tantos estímulos tão variados quanto improváveis. Para outros, talvez esse estado jamais se apresente.

Retomando o que Piaget denomina estágio da inteligência sensorio-motora e abandonando um pouco esse terreno movediço das conjecturas, tem-se que essa primeira etapa é decisiva para o desenvolvimento futuro do ser humano, pois é durante esse período que a criança vai desenhando as habilidades que se revelarão decisivas para sua concepção de mundo e sua relação com ele. Nesse sentido, é possível pensar na etapa em questão como os primórdios do ser, uma vez que se dá a instauração de uma série de esquemas, cuja natureza já se apresentou anteriormente, os quais permitem ao organismo estabelecer uma interação dinâmica com o meio. Pensando-se nos primeiros meses de vida, é possível notar que o bebê põe em prática aquilo que o desenho da espécie nele contido sugere como condutas naturais. Evita-se utilizar aqui a palavra instinto, pois no pensamento de Piaget esse é um termo incapaz de elucidar o comportamento da espécie humana em sua totalidade, uma vez que, ao se aceitar o fato inegável da existência de comportamentos próprios da espécie, não é menos verdade que eles só se manifestam

se o indivíduo, pela sua ação própria e particular, encontra no meio o cenário adequado para sua expressão.

Como é possível notar, tem-se de aludir ao estádio da inteligência sensorio-motora devido à sua crucial importância para o propósito destas reflexões, pois uma das questões mais fascinantes, no que diz respeito à obra de Piaget, é a noção de construção do real, a qual começaria a se estabelecer nessa etapa. Toda construção pressupõe um plano de elaboração, uma intenção anterior, e o uso econômico e adequado de meios e materiais para a realização de uma dada estrutura de acordo com as diretrizes do plano original. Quando Piaget alude a essa operação, construção do real, necessariamente o faz pressupondo que a espécie humana já traz em si um desenho particular e próprio, gerador de determinadas formas de conceber e executar ações, necessitando, para sua completa expressão, do concurso do meio e, naturalmente, da configuração corpórea apropriada do indivíduo. Porém, como se pode notar, são as condições humanas e não os objetos os que obedecem a esse desenho peculiar, porquanto o real é uma concepção conquistada para cada ser. Sem essa perspectiva, aceitar os estádios do desenvolvimento propostos por Piaget não seria possível. Quiçá valeria lembrar a litografia de Escher: somos seres fechados numa esfera própria de percepção.

Nesse sentido, o que Piaget aborda é uma das questões que em muitos momentos se configura como um beco sem saída. Já se aludiu anteriormente a Del Nero, cuja abordagem considera que o mundo com o que pensamos lidar não tem, fora de nós, seres perceptivos, uma forma tal qual a apreciamos. Tem-se, na melhor das hipóteses, um fluxo constante de energia, ondas eletromagnéticas passíveis de serem captadas, que chegam ao nosso cérebro por meio dos sentidos, tomando a forma do nosso mundo conhecido dentro de nós. O assunto é polêmico e não se esgota. Seria interessante aludir a essa problemática tão instigadora a partir de uma perspectiva centrada na arte e o real. E. H. Gombrich abre seu livro *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* (1986) mostrando uma charge: meninos egípcios desenhavam os traços de

uma modelo que é a materialização exata na carne daquilo que se conhece como desenho tipicamente egípcio! Essa situação caricatural suscita uma pergunta: os egípcios pintavam as coisas tal e como as viam? Seria possível atribuir à charge um alvo certo: ela é a sátira de certos estudos sobre arte dedicados a provar que desenhar “o real” era o móvel principal dessas culturas antigas. O fato de não conseguirem uma aparência exatamente igual ao “real” era produto de seu estágio de desenvolvimento. Isso obviamente se referia a uma classificação que inseria esses grupos humanos na “infância da humanidade”. Por tal motivo, suas obras eram o que são, em proporção, os desenhos infantis: primeiras tentativas malsucedidas por causa das limitações naturais dos primeiros anos de vida, pois suas percepções do “real” eram ainda precárias. Ora, nada mais fora de propósito! Seria mais pertinente dizer que as intenções nesse tipo de pintura eram as de mimetizar as relações entre os objetos. Veja-se o caso da hierarquia, por exemplo. Ela poderia estar associada a traços e cores específicos. A noção hierárquica permite a concepção de uma figura humana maior do que outra, não precisando de perspectiva, pois não se tratava de retratar uma cena particular vista em determinado momento e ângulo, e sim elucidar uma relação entre seres humanos. Se isso corresponde às verdadeiras intenções de tal pintura, pode-se ainda supor que pintar naquela época não era uma atividade como a que se concebe hoje. Em decorrência disso, talvez seja muito mais adequada uma História da Arte que dialogasse com outras disciplinas dedicadas à reconstrução das sociedades e, conseqüentemente, das relações entre os indivíduos e deles com o meio, do que tentar apreciar a expressão pictórica – hoje considerada artística – desses povos antigos sem aludir aos seus sistemas próprios de relações em diversos níveis.

Como se vê, referir-se ao problema do real é uma das questões que vem inquietando o ser humano ao longo dos séculos. Uma das maneiras de enfocá-lo seria dizer que o real é uma elaboração nossa porque, enquanto seres incipientes, isto é, crianças, necessitamos aprender a comandar nossos meios de percepção, já presentes em nós, para conseguir receber estímulos que se transformem nos fios

com os quais tecemos nosso mundo. Para Piaget, tais fios seriam o desenvolvimento de capacidades, graças ao crescimento gradual do corpo em contato com o meio. Isso permitiria à criança, num primeiro momento, por exemplo, relembrar os objetos ausentes; depois a conduziria a ter noções de tamanho, quantidade, número, isto é, todas as habilidades que como seres precisamos adquirir para poder viver. Para um adulto, lidar com sua construção do real é uma das coisas mais banais. Tanto é verdade que são raros os momentos usados por ele para questionar a validade e extensão do que percebe. No entanto, o termo construção não deixa dúvidas: o nosso “real” é uma árdua conquista, pois sua instauração precisa de anos de desenvolvimento propiciatório para a expressão de habilidades específicas, quem sabe até o momento mesmo da morte. E aqui surge oportunamente a questão: o que é o real? O real é o que vemos e sentimos? Se é assim, o que não vemos e nem sequer podemos conceber, não é real? A essa pergunta soma-se outra: o que existe é o real? Somos capazes de conceber tudo quanto existe e, em consequência, nosso real é o único possível? Seria preciso dizer que pensar em algo maior, cuja existência plena escapa à capacidade perceptiva do ser humano, é o que se apresenta como mais pertinente. Porém, aceitar esse fato pressupõe acreditar nas limitações extremas da espécie humana e outra coisa não parece mais adequada quando se lembra a esfera de Escher. Nem sabemos o que somos nem sabemos onde estamos, e entender a morte talvez não seja nossa finalidade maior.

Por essa razão, as indagações de Piaget ainda poderão conduzir a descobertas fundamentais, pois, ao mapear a gênese das operações que tornam possível a construção do real, ele demarcou uma abordagem científica de coisas que até a época anterior a si e ainda hoje, atribuíam-se a instâncias não carnis. Dessa forma, ocupar-se do estudo dos estádios delimitados graças à observação de Piaget e seus colaboradores poderia trazer mais luz sobre o fenômeno estético especificamente. Isso assume mais pertinência ao focar os processos que Piaget documentou em cada etapa do desenvolvimento humano. Se a inteligência sensório-motora coloca as bases

da construção do real, o estágio seguinte, o da inteligência pré-operatória ou simbólica, constitui uma necessária extensão dessa capacidade em direção à percepção do indivíduo como sujeito. Essa demarcação, fundamental para conceber a ideia do outro, seja esse um ser alheio a si e até o próprio mundo que se tece, constitui o princípio que rege o conceito de relação, pois, para que ela exista, há de haver necessariamente dois polos. Eles se unem ou se afastam – relação – de acordo com leis de infinitos perfis, uma das quais merece destaque: a causalidade. Esta parece polarizar nossa ideia e concepção de mundo e sem ela a noção de tempo que cultivamos seria impossível.

Tem-se, pois, que a compreensão do estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica é de vital importância para entender uma das atividades mais importantes do ser humano: a arte em todas as suas concepções. Como se tem anunciado, começa-se por dizer que o estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica compreende uma necessária abordagem em que o estágio anterior da inteligência sensorio-motora não para de existir automaticamente. Pelo contrário, como já foi observado, os desdobramentos e aprimoramentos das habilidades manifestadas nos primeiros meses de vida, oriundos do crescimento e consolidação dos órgãos fundamentais que participam da concretização de determinadas ações – físicas e mentais – e seu contato com o meio, continuam na criança e ela está pronta para se mostrar sensível a estímulos que antes nada significavam para ela. Isso é importante, pois denota o crescimento em seu mais pleno sentido.

Poder-se-ia dizer que a inteligência pré-operatória ou simbólica, que vai dos dois aos sete anos de idade, caracteriza-se pela instauração do que Piaget denominou *função simbólica*. Ela pode ser apresentada pelo próprio Piaget, segundo consta no *Dicionário terminológico de Jean Piaget* (1978), de Antonio M. Battro:

Falaremos de função simbólica a partir do momento em que os significantes e os significados são diferenciados [...] A representação nasce, portanto, da união de significantes, que permite

evocar os objetos ausentes com um jogo de significação que os reúnem aos elementos presentes. Esta conexão específica entre os significantes e os significados constitui o que é próprio de uma função nova, que ultrapassa a atividade sensorial-motora, e que se pode chamar de modo muito geral de função simbólica. É ela que torna possível a aquisição da linguagem ou dos signos coletivos. (Battro, 1978, p.114)

Será necessário neste ponto apresentar o que Piaget concebeu sobre esse tema. De suas reflexões sobre o estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica se depreende que a *função simbólica* se apresenta como a capacidade de fazer o ato de referência, isto é, a capacidade de distinguir entre *significante e significado*, o qual conduz ao conceito de *representação*. Piaget se refere a um pensamento representativo e o caracteriza afirmando que é aquele que tem a capacidade de conceber uma distinção entre o *significante* e o *significado*. O primeiro corresponderia ao objeto e o segundo poderia ser compreendido como o conjunto de ações que podem executar-se utilizando esse determinado objeto evocado no cenário mental. Essa operação é fundamental, pois quando o indivíduo começa a gestar a possibilidade de evocar características pertencentes a um dado objeto que sua consciência já aprendeu a separar do amálgama que o mundo é para ele, e quando o objeto não está presente, estará pronto para poder estabelecer relações entre um objeto e outro e, como vem se afirmando, estabelecer relações é nossa forma particular de conhecer. Uma vez que o indivíduo consegue delimitar as noções de *significante e significado*, isso denota que já não se apoia simplesmente nos estímulos diretos dos sentidos para relacionar-se com o mundo, já que é capaz de manter e alimentar uma concepção própria de mundo que independe da presença dos objetos captados sensorialmente. Agora possui a habilidade de se relacionar com sua própria concepção mental e nela se apoia para conhecer. No entanto, ao se falar dessa capacidade é importante ter presente que ela se desenvolve dos dois aos sete anos. Isso pressupõe que não é possível atribuir a esse estágio operações mais

complexas que somente ocorrerão em estádios posteriores. Por isso, quando se fala da capacidade de separar *significante* e *significado* se deseja aludir aqui aos primórdios dessa operação e falar em primórdios necessariamente significa lidar com instâncias que, em princípio, possuem um nível de complexidade primário. Assim sendo, pode-se afirmar que nesse estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica o indivíduo concebe o mundo por meio de imagens cuja fixidez na memória é a grande façanha. Para um adulto que já domina plenamente essa capacidade, cujas origens foram sendo sepultadas por uma série de operações muito mais complexas que caracterizam a fase adulta, fixar imagens na memória pode parecer comum. Mas para um indivíduo que, até então, contava mais com objetos captados sensorialmente, cuja existência parecia cessar quando deixavam de aparecer no campo de sua percepção, chegar a uma etapa na qual é possível delimitar objetos e conceber e rememorar suas imagens na consciência corresponde a uma revolução em todos os sentidos. É de se esperar que ao atingir esse nível de percepção o indivíduo nessa fase passe a conceber uma espécie de mundo em que não se conta com o auxílio da palavra para pensar. Para um adulto é praticamente impossível rememorar essa etapa. Como seria lidar com essa nova capacidade, que permitiria observar as nuvens e, após alguns minutos de visualização, fechar os olhos e poder vê-las de novo no cenário íntimo?

Deve-se admitir, no entanto, que para muitos indivíduos a passagem para essa nova maneira de relacionar-se com o mundo não deixou nenhum tipo de marca. Passam por ela como se passa por tantas coisas que nada significam, imbuídos de uma espécie de automação. Porém, é preciso supor que para alguns indivíduos a capacidade de rememorar imagens os impressionou tão vivamente que jamais esqueceram o momento em que aconteceu. Quicá se lembrem até do que viram, mas não do que experimentaram, pois não contavam com o auxílio da palavra para fixar na consciência a pintura da sensação. Seria possível haver memórias que nosso corpo pode conservar e rememorar independentemente da nossa capacidade de falar? E de que forma o faríamos? Como é possível

apreciar, quando a criança ainda não domina a linguagem verbal completamente, ela não pode estabelecer um diálogo interno consigo mesma sobre o mundo que começa a desenhar para si e muito menos será capaz de expressar em cadeias de palavras plenas de sentido e lógica o que esse mundo significa. Nessa primeira fase, quiçá as imagens oníricas venham a sobrepor-se às do cotidiano, de tal maneira que é muito comum crianças não conseguirem se libertar das imagens do sonho que parecem tão “reais”. E há casos em que até adultos, quando têm sonhos muito vívidos, começam a acreditar que as imagens oníricas de fato fazem parte de fatos acontecidos. Isso abre o caminho para uma série de indagações que se incluirão em outro momento.

Outra questão importante desse estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica se refere à construção da própria noção de sujeito, já mencionada, pois antes o indivíduo pensava pertencer a um todo difuso. Dessa maneira, conceber objetos só será possível a partir do momento em que se constrói a noção do *outro* e, em consequência, a sensação de separação. Começa-se, dessa maneira, a tecer o mundo a partir das relações, pois o feixe de fios parte agora de um centro congregante, isto é, o sujeito.

Voltando às concepções de Piaget, pode se notar que nesse estágio o que ele chama num primeiro momento de *função simbólica* e, posteriormente, de *função semiótica*, aparece sob a forma de linguagem, imitação diferida, imagem mental, desenho, jogo simbólico. Eles constituem a expressão da possibilidade de o indivíduo conceber o objeto na ausência deste e, ainda, dar-lhe uma forma e atribuir-lhe um valor dentro de sua concepção mental. Como é possível depreender, a *função simbólica* ou *semiótica* assim apresentada constitui o cerne do nosso próprio pensar, pois o mundo de um adulto somente se movimenta nessa esfera, já que a linguagem verbal – quiçá uma das formas mais apuradas da *função simbólica* – é o que conforma praticamente o próprio mundo em que nos movemos. A palavra assim concebida conforma a totalidade do que se tem e é difícil encontrar um adulto que não pense estar se valendo única e exclusivamente da palavra para entender-se a si e ao mundo.

Não poderia deixar de notar-se que tal expediente – o de pensar que a palavra abrange e explica tudo – é uma falácia, pois um ser que fundamente sua experiência de si e do mundo somente no uso da palavra seria um ser impossibilitado de estabelecer um contato mais estreito com o seu íntimo. Veja-se o motivo. O sonho, por exemplo, é uma expressão altamente sofisticada de conteúdos que uma cadeia verbal jamais poderá expressar, pois a palavra tem sua existência na forma de uma sucessão, logo, o caráter de simultaneidade lhe será sempre negado. Mas qualquer imagem cobre simultaneamente muitos pontos e o fato de não poder expressá-los assim como vêm e como dinamicamente são por meio de palavras, já seria suficiente para perceber que o nosso mundo só se fragmenta e se reduz por causa da mania suicida de querer que a palavra seja tudo. Nesse sentido, instaura-se um paradoxo quando se pensa no poeta. Ele jamais deseja a palavra; seu Santo Graal é a totalidade que essa mesma palavra lhe nega como experiência direta.

Neste ponto, seria pertinente observar o quanto do que se considera pensamento primitivo – assim definido por tratar-se de concepções de mundo apoiadas em símbolos plenos porquanto parecem estar em contato direto com aquilo que seria possível denominar a essência humana – está muito mais próximo do que somos em inteireza e complexidade do que todos os escritos mais brilhantes jamais produzidos. Pense-se no caso específico das mandalas. As cores e a disposição geométrica constituem uma unidade tão plena de sentido que tradicionalmente se as usa para estabelecer uma espécie de comunicação com facetas inexploradas do ser, coisa que a palavra jamais propicia, a menos que ela, como no poema, sirva como caminho necessário para atingir o silêncio pleno de significados porque pleno de imagens. Quem sabe se a saudade do paraíso não é a saudade da cor, da forma, do som em estado bruto quando das nossas primeiras experiências como seres, coisa que a arte quer para si.

Contudo, antes de continuar nessa esteira de reflexão, seria pertinente estabelecer algumas características próprias da *representação* no pensamento piagetiano. Ela não se afasta dramaticamente

da concepção que esse mesmo termo adquire no universo da arte, mas apresenta singularidades, nas quais reside sua importância. Poder-se-á afirmar que a *representação* concebida por Piaget é uma operação essencialmente humana que surge em um determinado período do desenvolvimento da criança e é a marca de um passo fundamental: parece que é nesse momento que o ser passa a desempenhar um papel ativo, uma vez que a capacidade de conceber as imagens mentais dos objetos permite-lhe começar a criar um mundo interior, cujas leis se baseiam na possibilidade de estabelecer relações. Para um adulto, operar nesse nível é muito fácil e até imperceptível, pois há de se admitir que ninguém se detém a todo instante para questionar se o mundo com o qual se relaciona obedece a uma intenção particular ou a uma instância autônoma existindo além e apesar de quem a percebe. Essa aparente tranquilidade em aceitar o mundo em que nos movemos gera nossa sensação de onipotência e eternidade, pois outra coisa não fazemos quando perseguimos as miragens em que tanto gostamos de acreditar e às quais damos impunemente o nome de realidade.

Dessa forma, seria possível dizer que a *representação* no sistema de Piaget é uma operação altamente complexa. Ela parte necessariamente da identificação, do ponto de vista daquele que já se vê como sujeito, de duas instâncias que passam a constituir, a partir desse momento, dois polos: *significante* e *significado*, como já foi dito. Ambos os termos referem-se à capacidade de conceber o mundo por meio de imagens mentais que, autonomamente e na ausência dos objetos que as originam, passariam a interagir na consciência do sujeito por meio de relações caracterizadas, primeiro por uma noção necessária de uso imediato dos objetos e depois pela certeza de que o mundo percebido é tudo quanto existe. Vista a partir dessa perspectiva, a *representação* constitui a base de tudo quanto fazemos, pois no mundo dos adultos algo sempre se associa a algo, as coisas nunca podem ser vistas em sua essência absoluta, caso ela exista. Porém, se por um momento pudéssemos voltar às etapas que precederam a conformação do *significante* e *significado* em nossa consciência, estaríamos à mercê daquilo que o mundo foi de

início para nós, quando bebês: um amálgama poderoso a nos ferir com intensidade e cuja lembrança parece que nos devotamos a apagar.

Por outro lado, quando se pensa na *representação* no universo da arte, pode-se afirmar que tal concepção não se opõe necessariamente à de Piaget, pois em certo sentido a *representação* artística refere-se ao processo operativo em si, de desdobramento dos objetos em *significante* e *significado*. Contudo, ela corresponde a um segundo nível, pois não se fala mais da experiência do mundo cotidiano e sim do valor que determinados objetos, constituídos a partir de uma intencionalidade dita estética, adquirem dentro de um dado e convencional circuito de relações. Referindo-se ao âmbito específico da literatura, seria oportuno citar a concepção incluída no *Dicionário de narratologia* (1994), de C. Reis & A. R. M. Reis, acerca desse particular:

[A representação inclui representante e representado. Entre eles] existe uma relação de interdependência ativa, de tal modo que o primeiro constitui uma entidade mediadora capaz de concretizar uma solução discursiva que, no plano da expressão artística, se afirma como substituto do segundo que, entretanto, continua *ausente*; assim, “a representação ou imagem funciona adequada e eficientemente só quando é confundida com o seu objeto [...]” (F. Martínez Bonati, 1980, p.24). (Reis, 1994, p.355)

A última parte desse enunciado se refere a uma problemática muito cara aos estudos situados no âmbito artístico. Em arte não se fala dos objetos representados como sendo emulação de outros, eles devem perder esse vínculo e se transformar, na consciência artística, em objetos independentes daquele com o qual mantêm originalmente um nexu. Por tratar-se de uma questão importantíssima, que diz respeito à arte em seu sentido mais pleno, ela será exposta com mais detalhe no próximo capítulo.

Também seria pertinente aludir à discussão acerca da *representação* no pensamento ocidental. Primeiramente, é um conceito que

está diretamente relacionado com a imagem – não a *imagem* piagetiana – enquanto concepção mental que traz à consciência o que se acredita ser a própria forma dos objetos, segundo expõe Abbagnano em sua obra *Dicionário de filosofia* (1970, p.819). Para muitos, esse objeto que aparece no cenário da consciência é real, pois se o considera fiel a um objeto que tem existência independente e externa à mente humana. Nesse sentido, a *representação* seria algo como a capacidade que o ser humano tem de “refletir” – como se de um espelho se tratasse – as coisas do mundo. Porém, para outros, o objeto no cenário da consciência é o produto do indivíduo que percebe e se questiona a possibilidade da existência de algo igual no exterior. Isso equivaleria a dizer que a realidade é uma concepção que conta com a certeza de que os objetos são produtos humanos e não são externos ao sujeito (Abbagnano, 1970, p.799). Isso conduz necessariamente à concepção de Descartes, que sustenta ser a realidade das coisas aquilo que o ser humano delas percebe, não havendo a possibilidade de afirmar a existência autônoma da realidade, como já foi observado.

Pode-se notar que as reflexões aqui desenvolvidas se fundam com maior preferência nessa segunda concepção. É claro que a Filosofia é um vasto manancial do qual se bebem inocentemente as águas mais irredutíveis e cruéis. O efeito de tal ação não pode ser outro que o de aceitar o fato da existência de coisas insolúveis em nosso atual cenário intelectual. E aqui se introduz outra questão: a ignorância em relação a muitas coisas não viria da impossibilidade de compreender plenamente as capacidades – ainda desconhecidas – do cérebro? Quanto se sabe sobre ele? Quanto dele se compreende? Como já se afirmou em outro momento, muito do que se atribui tradicionalmente a uma suposta instância incorpórea, chame-se alma ou outra coisa qualquer, pairando sobre a humana carne e dela se distinguindo, deve-se a processos químicos dos quais se tem alguma notícia. Veja-se só uma simples e desprezível suposição: pense-se por um momento num indivíduo à mercê de funções químicas cerebrais des governadas, para ele totalmente desconhecidas e, quiçá, oriundas de uma doença congênita, da in-

gestão sistemática de drogas ou medicamentos ou, ainda, de uma alimentação deficiente. Muito do mundo depressivo e sem saída aparecendo diante de seus olhos, muito do que conceberia como verdades indiscutíveis, talvez proviesse de uma atmosfera que tomou a forma de seus medos e limitações... químicos!

A afirmação anterior só quis radicalizar algo extremamente pertinente. Nessa esteira, a visão de mundo instaurada por cada um obedeceria aos fios que se tecem ao seu redor, tanto por vontade própria como não. O que permaneceria inalterado e constituiria o cerne do ser residiria na forma peculiar de organizar, no formato de mundo, o conjunto de percepções que se tem e as relações que se constroem e idealizam para dinamizá-las. Isso alude àquele exemplo de Del Nero sobre o decodificador de ondas electromagnéticas chamado cérebro. No entanto, o referido anteriormente não deixa de ser uma suposição e, como se vê, o problema ainda continua insolúvel. Mas tal fato não impede querer acreditar que somente será insolúvel enquanto durar a falta de meios para conhecer o corpo humano, pois, apesar das surpresas da ciência contemporânea, ainda tudo é muito incipiente.

Voltando à *função simbólica* de Piaget, é possível observar o quanto ela é fundamental para compreender mais profundamente a dinâmica do âmbito artístico. Já se aludiu ao fato de que a *função simbólica* se expressaria em formas peculiares de operação, das quais destacam-se duas para o propósito destas reflexões: a linguagem e o jogo simbólico. Ambas se gestam num período importante do desenvolvimento da criança e não seria temerário afirmar que o surgimento da capacidade de pensar representativamente delimitará os caminhos que o desenvolvimento do ser humano em formação seguirá.

É preciso dizer que a linguagem verbal é vista no estádio da inteligência pré-operatória ou simbólica como algo essencialmente diferente da dos adultos. Nessa etapa, a criança usaria a palavra fortemente ligada às primeiras imagens mentais. Aqui é preciso atentar a algo que talvez alguns adultos possam corroborar. Para o ser em formação, ouvir palavras pode suscitar na mente associações

curiosas com imagens. Será necessário que o presente discurso focalize quem o produz para melhor explicar o que se tenta dizer. Ainda se guardam vívidas lembranças de quadros mentais, de formas e cores definidos, associados sempre a determinadas palavras; são imagens absurdas que ainda hoje parecem erguer-se na consciência quando se empregam ou se escutam certos vocábulos. O porquê disso sempre chamou a atenção e foi objeto de tentativas de elucidação sem sucesso. Quer se ver nas ideias de Piaget uma forma de explicação plausível. Como é possível notar, imagens mentais precedem o uso da palavra, palavras então possuem substratos na forma de imagens. Isso não significa que as palavras tenham qualquer relação “natural” com os objetos, pois muito já se escreveu sobre seu caráter arbitrário e não será preciso debruçar-se nele aqui. Piaget alude ao uso econômico e, se comparado ao adulto, limitado da linguagem nessa fase. Outra coisa não se poderia esperar, pois o caráter incipiente do processo o justifica.

Um aspecto relevante dessa etapa é a constatação de que a criança mantém um mundo inteiramente particular, sustentado a partir de seu acervo próprio de imagens mentais e da correspondência delas com certas palavras. É interessante como Piaget descreve esse particular, dando-lhe o nome de egocentrismo. É descrito como o modo particular de agir da criança perante os olhos do observador adulto que já se integrou na teia de relações que sustentam uma dada ideia de mundo. Tem-se, pois, que a criança fala e se movimenta a partir de uma concepção própria que comanda suas ações deslocadas do mundo adulto, uma vez que os símbolos – vistos por Piaget como um embrião do conceito, uma imagem mental carregada de sentidos extraídos do próprio agir do indivíduo que o concebe, segundo a explicação de A. M. Battro (1978, p.130) – ocupam toda sua capacidade de compreensão. Caberia uma suposição: se o egocentrismo pudesse continuar a se manifestar em alguns indivíduos adultos como nessa etapa, mesmo passando pelos sucessivos e necessários estádios de desenvolvimento, seria possível constatar que eles veem o mundo em que se movem, incluindo nele as pessoas, como seu sistema particular de símbolos e estes só teriam valor na

medida em que se enquadrassem na sua dinâmica particular. Porém, se tal estado se manifestaria na forma de uma conduta patológica em muitos indivíduos, quiçá em um reduzido número de adultos altamente criativos essa mesma conduta seja o primeiro passo imprescindível para a concepção de um mundo egocêntrico, sim, mas com um sentido paradoxalmente universal. Evidentemente, fala-se aqui do artista – talvez até o cientista, em certo sentido, possa se incluir aqui –, pois é pertinente pensar que toda manifestação artística nasce necessariamente de uma forma específica de configurar e conceber o mundo. Não seria adequado pensar que o artista somente o é quando arquiteta sua obra; muito ao contrário, a obra é uma decorrência natural de uma visão de mundo que perpassa todas as ações do sujeito. Voltar-se-á com mais vagar a esse tema.

Assim sendo, revela-se fundamental perceber que o egocentrismo intelectual da criança produz o jogo simbólico e, ao mesmo tempo, por ele se mantém. O jogo simbólico seria a maneira particular pela qual a criança se relacionaria com o mundo. Para o adulto que a observa, poder-se-ia traduzir no bem conhecido jogo do faz de conta. É importante manter claro que é para a interpretação do adulto que o jogo simbólico é essencialmente infantil. Entretanto, deve-se lembrar que os adultos também se movem numa grande rede de faz de conta, no sentido de que praticamente tudo quanto os circunda foi delimitado por uma série de princípios arbitrários. Um deles bastaria para compreender os demais: a noção de trabalho e como ela se praticou e se pratica na atualidade. A crise hodierna nesse setor assinala que o futuro quiçá venha a abolir completamente o que se entende por trabalho, provando dessa maneira que nem o texto bíblico que o impõe como sina do ser humano deixa de ser uma concepção intensamente humana. Como se pode apreciar, o jogo simbólico é o cerne da máscara social construída por todo ser humano. Ele a mantém e a renova para si. Sem ela seria impossível ocupar um lugar nesse grande jogo que é o mundo dos adultos.

Concentrando-se em outro aspecto do jogo simbólico, pode-se ver como ele é vital para compreender a arte. Parte-se do seguinte

princípio: a criança, no estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica, de posse dos rudimentos da linguagem verbal, é capaz de descortinar perante o adulto seu mundo interior composto de um rico acervo de imagens mentais que se associam ao bel-prazer da criança com determinados vocábulos. Essa ação gera um mundo novo segundo a perspectiva do adulto, pois uma pedra pode se transformar em caramujo, um sapato pode ser um carro e muitas coisas podem ser outras tantas coisas. Por que não parece haver limite para essa nova espécie de mundo que a criança comanda e reafirma? Quem não se flagrou quicá mal-humorado ao ouvir uma criança descrever coisas impossíveis e ao ver que nada do que ela afirma condiz com o que se vê?

Note-se que o fascínio desse jogo simbólico para um adulto reside precisamente em poder conviver com a gênese das leis que comandam a estrutura do mundo do adulto. Veja-se uma: nomear é o grande feito da linguagem, pois só o que tem nome passa a existir de fato na consciência. Contudo, tem-se dado à palavra um alcance superior à sua força. A palavra, como já foi dito, pode limitar e certamente limita a experiência do ser humano. Nessa esteira, poder-se-ia muito bem citar algo que frequenta o discurso de qualquer adulto: a mentira. Retirando dela o estigma a ela imposto pela moral, é possível analisá-la e descobrir nela as origens de outras formas de expressão mais refinadas, como a ficção, por exemplo. Observe-se sua dinâmica: precisa-se, para que ela seja deflagrada, do concurso de um fato, que se quer outro, de um receptor e obviamente de um mentiroso ou de alguém que eventualmente minta... Tal tríade interage a partir do momento em que a palavra participa do rearranjo do acontecimento original. A questão-chave é reorganizar, pois o evento original precisa ser decomposto em partes, isto é, narrado em seqüências e introduzir na junção das partes outro sentido que lhe dê outra aparência. Aqui se nota a fragilidade de todo processo humano. Observar um fato não é suficiente para ter dele conhecimento absoluto, do contrário estaria se afirmando ser possível para um humano conhecer a verdade em seu sentido mais pleno e este discurso tenta mostrar o

oposto. É por isso que a mentira, quando se contrapõe à verdade, desnuda uma das falácias em que nós, humanos, nos movemos: rejeita-se a mentira, mas no âmagô ela mostra o procedimento do qual nos valem para instaurar nosso mundo. Veja-se o motivo. Quando um adulto rejeita como falsa – mentirosa – a interpretação que uma criança apresenta de um fato específico, está se desafiando o próprio modo que a criança tem de organizar o que percebe. Como ela ainda não tem o parâmetro para distinguir o falso do verdadeiro segundo o adulto, inevitavelmente a repreensão do adulto não tem o menor sentido. O sapato é um carro, é mentira. Mas para a criança há toda uma rede de semelhanças entre ambos os objetos e não é possível, dentro de seu mundo particular, negar-lhe essa associação tão espontânea entre esses objetos, pois ela pode descobrir na brincadeira funções semelhantes entre um sapato e um carro ou até estabelecer uma inequívoca identidade entre eles em sua consciência, de tal forma que o desejo de manipular o carro se realiza ao manipular o sapato. Basta, então, colocar um boneco sentado dentro do sapato, dar-lhe movimento e reproduzir o som de um motor para que de imediato o carro esteja presente. Para a criança que assim brinca não se trata de uma analogia: é, de fato, a manipulação de um objeto – o carro – dentro de seu mundo particular.

Quem sabe a passagem para o mundo em que se rejeita o faz de conta denuncie um afastamento dramático do complexo universo interior, sacrificando a múltipla capacidade de estabelecer relações para se contentar com um mundo reduzido a umas poucas possibilidades de conexão, leia-se umas poucas verdades. Parece que passar ao mundo adulto significa fechar hermeticamente uma porta atrás a qual jazem mortas nossas plenas capacidades de interagir com a totalidade. Quem sabe o artista e o humano sensível sejam aqueles poucos que mantiveram uma fresta.

Assim, pode-se ver que a mentira parece ser o resquício dessa habilidade infantil do faz de conta no adulto, com o defeito de ser uma espécie de apêndice da compreensão do real, isto é, não se vê na mentira o procedimento natural da conformação do mundo e

sim uma interpretação incorreta e imoral. Porém, a rigor, como confiar no que percebemos? Seria mais adequado dizer que a dinâmica modeladora da mentira seria a nossa forma particular de lidar com o mundo, pois não é “verdade” que saibamos ler o que temos diante de nós, jamais vemos as coisas como são, pois nossos sentidos as filtram, sempre as adequamos, deformamos e interpretamos a nosso bel-prazer, assim como a criança faz com as coisas de seu mundo. Porém o mundo adulto baseia-se na tirania das verdades, que no fundo não passam de interpretações que encontram nos eventos alguns pontos que aparentemente as corroboram. Entretanto, esse “aparentemente” é a essência do processo, pois o passar dos anos prova que as verdades humanas não são absolutas. A verdade e a mentira estão apoiadas no poder da palavra. Ambas são interpretações que seguem caminhos, em sua maior parte, opostos, mas ambas têm o mesmo valor se se as aprecia do ponto de vista da sua constituição e conformação.

Tangencia-se, neste momento, um domínio que para muitos é exclusivamente religioso, mas talvez seja o mais plausível, mesmo em tempos de exigência de provas científicas. *Maia*, um conceito do pensamento oriental que circula como informação acessível na cultura ocidental e que tem sido habitualmente traduzido como ilusão – termo que não corresponde ao sentido mais pleno do vocábulo original –, refere-se, em essência e transpondo-o para a concepção ocidental, à forma humana de perceber. Ilusão parece uma forma que a mente humana concebe como oposta ao mundo que se quer real, ela é fruto da imaginação. Porém, *Maia* alude ao próprio processo do conhecer humano que estaria também por trás da própria ilusão e de tudo aquilo que a ela se opõe, isto é, daquilo que se quer real. Ali se encontrariam no mesmo patamar a verdade e a mentira, o bem e o mal e todos os opostos – a dualidade, em suma – que é a marca registrada do modo de pensar humano adulto. Em essência, os pares de opostos se igualam, pois procedem da mesma fonte que os concebeu: *Maia*. Do lugar da consciência onde se gesta a verdade também se cria a mentira. Isso mostraria que o mais importante não é saber qual é melhor ou pior – outra dualidade –

senão perceber que ambas se constroem, por incrível que isso possa parecer, com a mesma sintaxe da consciência.

Nesse particular residiria o ponto-chave para entender as questões relativas à arte. Pense-se no caso da metáfora em literatura. Ela, tanto quanto a verdade e a mentira – permanecendo fora do âmbito moral –, radicaliza as relações que estabelece. A metáfora alude, indireta e frequentemente às avessas, a coisas do espírito que muitas vezes podem permanecer incompreensíveis. Isso não soaria tão estranho se por um momento se abandonassem as certezas que petrificam os fios da rede que conformam nosso mundo. O maior obstáculo para qualquer aproximação honesta em relação a tudo quanto nos cerca reside no fato de aceitar, como se elas fossem eternas e únicas, as convenções e regras arbitrárias que ajudam a sustentar a ordem das relações dos humanos entre si e deles com os objetos em dados momentos. O mundo atual prova a cada instante que tudo em que se acredita, se não está prestes a ruir, passará por uma transformação, e tudo isso é previsível, basta aceitar o fato de que nos movemos em um mundo cujo equilíbrio parece ter sido sempre precário.

Retornando às questões suscitadas pelo estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica, é possível notar como essa etapa se relaciona especificamente com o âmbito artístico. As relações possíveis vêm dadas pelo nexo que pode ser percebido entre a criança e o artista, ideia defendida por Gardner, como já foi visto. Mas, em que medida será possível estabelecer esse tipo de relação entre artista e criança? Retome-se o que já foi dito em relação à *função simbólica* e sua dinâmica particular no ser da criança e se terá o caminho que leva em direção à compreensão do artista.

Entretanto, antes de abordar a questão artística é preciso observar que, segundo Piaget, a criança, em seu caminho até a maturidade, passa por outros estádios além dos já mencionados: o da inteligência operatória concreta, que vai dos 7-8 anos até 11-12 anos e o da inteligência operatória formal, a partir dos doze anos, atingindo seu patamar de equilíbrio entre os 14 e 15 anos. Veja-se o que diz Flavell em sua obra já citada sobre esses dois estádios:

[No estádio das operações concretas] a organização conceitual do ambiente circundante torna-se lentamente estável e coerente, dada a formação de uma série de estruturas cognitivas chamadas *agrupamentos* [agrupamentos são operações lógicas e infralógicas que precedem as operações numéricas e métricas]. Particularmente neste [estádio], a criança começa a parecer racional e bem organizada em suas adaptações; parece possuir um quadro de referências conceitual razoavelmente estável e regular que aplica sistematicamente ao mundo dos objetos que a rodeia.

O período das operações formais (11 a 15 anos). Durante este período ocorre uma reorganização nova e definitiva [...]. O adolescente é capaz de lidar eficientemente não só com a realidade que o cerca (como o faz a criança no [período] precedente), mas também com um mundo de pura possibilidade, o mundo das afirmações abstratas e proposicionais, o mundo do “como se”. Este tipo de cognição [...] caracteriza o pensamento adulto no sentido de que é através destas estruturas que o adulto funciona quando está em sua melhor forma cognitiva, isto é, quando pensa de modo lógico e abstrato. (Flavell, 1996, p.86-7)

Como se vê, esses dois estádios significam uma progressão em direção a uma inteligência cada vez mais refinada, que redundará no pensamento do adulto. O estádio da inteligência operatória concreta se refere ao domínio específico de capacidades que vão afastando a criança da concepção eminentemente egocêntrica do mundo. Nesse estádio, o indivíduo sente-se capaz de interferir e produzir fenômenos no mundo que o circunda. Não se trata mais de uma passiva recepção de estímulos, a criança nessa etapa começa a testar seu poder de ação sobre o meio e a tentar interpretar os resultados que obtém de suas ações. E sua grande conquista estaria em compreender que determinados efeitos foram surgindo porque ela os propiciou por meio de um dado comportamento.

O estádio da inteligência operatória formal diz respeito ao surgimento do pensamento lógico e à capacidade de lidar com conceitos abstratos no âmbito da consciência. Esse estádio é o último

delimitado por Piaget e poderia ser visto como o modo de conceber o mundo buscando uma integração grupal por oposição ao egocentrismo intelectual dos primeiros estádios. Nesse nível, tem-se o sujeito integrado à comunidade dos humanos, pensando compartilhar com o próximo a mesma linguagem, sentimentos e modos de conceber o mundo. Jean-Marie Dolle² observou que ainda não existem trabalhos sistematizados sobre o que ocorreria com o desenvolvimento humano após o quarto estágio delimitado por Piaget. A fase adulta é um campo inexplorado. Longe de se acreditar na simples consolidação do patamar de equilíbrio atingido no estágio das operações formais à idade de quinze anos, é possível supor que o desenvolvimento posterior a essa faixa etária, no que se refere especificamente à concepção e execução de uma tarefa tão complexa como é a obra de arte – motivo último destas linhas –, apresentaria singularidades dignas de um estudo sistematizado que desse continuidade à obra de Piaget.

Retomando o que já se disse sobre a identidade entre criança e artista, o ponto que se opõe radicalmente à tese de Gardner, e que passará a ser assumido nestas linhas, refere-se dois pontos. Em primeiro lugar se sustenta ser a *função simbólica* em toda sua complexidade a que pautaria a atividade artística, uma vez que se vincula estreitamente à concepção de símbolo e, a arte, como já se disse, lida com eles. Afirmar isso significa retomar uma questão fundamental. Quando a criança se encontra no estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica, o mundo tem para ela um aspecto radicalmente distinto do mundo dos adultos. Obviamente, o divisor de águas estaria no fato de a criança nesse estágio se restringir a uma esfera particular em que passa a coexistir, pela primeira vez, com imagens que são os objetos ausentes. Quando a criança não tem em seu campo de percepção um objeto, mas é capaz de evocá-lo em sua mente, terá dado o passo para a *representação*. Isso pres-

2. Por ocasião do curso Da Teoria de Piaget às suas Aplicações, oferecido pela Fundação para o Desenvolvimento do Ensino, Pesquisa e Extensão de Marília e pela UNESP, campus de Marília, de 4 a 7 de maio de 1999.

supõe que a criança já pode conceber a existência do *significante* e do *significado*. É inegável que essa nova maneira de relacionar-se com os objetos passa a realizar-se no nível mental e não somente no nível da ação, como era na etapa precedente. Como é possível notar, quando a criança lida com *significantes* e *significados* estará gerando símbolos. Um símbolo possui um sentido individual e afetivo, segundo o pensamento piagetiano. E se torna signo quando adquire um valor coletivo. Dessa forma, quando uma criança ingressa nesse novo mundo de percepções e de imagens que se fixam na consciência, ela estará inaugurando a porta de entrada em direção à conquista da consciência de si enquanto sujeito. Esse primeiro momento – impossível de ser rememorado pelo adulto – em que foi possível, pela primeira vez, conceber mentalmente uma forma com sentido particular e afetivo, é, a nosso ver, a perspectiva em que todo artista se situa para conceber sua obra. E como esse estado primeiro nunca poderá ser narrado, o artista se planta nele como alguém que tivesse mergulhado intempestivamente num redemoinho de coisas sem nome. Como se pode apreciar, o artista reconstrói sensível e carnalmente em si o novo estado dessa consciência incipiente da criança. Talvez a possibilidade de aproximar criança e artista por essa via mostre, não somente o fato de poder construir símbolos, e sim o impacto de uma nova forma de estar no mundo. Quem não é artista tem a oportunidade de mergulhar novamente nesse estado quando aprecia alguma obra de arte que se transforma na chave capaz de abrir a porta desse reino esquecido.

O outro ponto de divergência em relação à tese de Gardner consiste em afirmar que um artista somente concebe sua arte como um sistema, com leis e procedimentos, técnicas e convenções, precisamente porque, como adulto, pensa de modo lógico e abstrato, resultado de uma passagem bem-sucedida pelos dois últimos estádios de desenvolvimento. Somente desse modo se compreende como um artista pode conceber a arte como sistema. E, como se sabe, para isso é preciso estabelecer relações pautadas pela lógica e pela capacidade de hierarquização e ordenação, de tal maneira que possam ser avaliados procedimentos e produtos – obras – que se inscrevam ou

não nesse sistema. Vê-se, então, que o sistema artístico somente é possível para o artista que domina plenamente essas capacidades e, além disso, distingue-se do adulto comum pelo fato de não ter perdido sua conexão com o universo simbólico que nutria enquanto criança.

Esse vasto manancial de imagens, brotando dessa consciência incipiente, apresenta diversas faces; ora é a palavra que se ergue num ritmo primevo, parecendo evocar o mais íntimo da natureza humana, ora são a forma e a cor dialogando instantaneamente como instâncias ocultas do ser, ora é a sequência ordenada de sons gerando ondas sonoras estruturadas no que se percebe como cadências rítmicas; e, assim, todas as formas de arte evocam conteúdos simbólicos que jazem em todos os seres humanos sem exceção. Tal substrato comum, que estaria na forma peculiar do desenvolvimento humano apresentado pelos estádios de Piaget, é o que possibilita atribuir à arte seu caráter universal. Porém, há de se observar que esse caráter abrangente da arte não procede de algo que seja mágico ou sobre-humano. Seria temerário dizê-lo, no entanto aqui está: se todos os humanos guardássemos uma conexão – ignora-se o teor da mesma conquanto não é possível concebê-la – com nosso interior pleno de símbolos, a arte teria motivos para existir? A cisão de que tanto se fala na cultura seria produto da incomunicabilidade com esse manancial de símbolos, logo, bastaria saná-la para reaver o equilíbrio, se é que alguma vez o houve ou se é que humanamente a ele se pode aspirar? E essa possibilidade invalida nesse processo qualquer necessidade da arte enquanto ponte com o universo simbólico? Essas indagações, contando com a possibilidade de jamais serem respondidas, querem, no entanto, sequiosamente procurar uma razão que possa chamar-se intrínseca para a existência de todo e qualquer bem cultural. Sente-se essa necessidade como algo fundamental para compreender-se humana e viva, mesmo com o uso de conceitos emprestados de uma dada visão, porque fiel a dadas convenções.

É importante notar que a cultura não considera o artista um ser completo, apesar de ver nele um ser especial pelo fato de mergulhar

no assombroso mundo dos símbolos e dele trazer pequenas amostras – não se tome o pequenas amostras como pejorativo, é a interpretação que se faz da atitude que parece tomar conta de todo artista e que se traduz numa espécie de insatisfação constante e torturante. O artista é tão incompleto como qualquer mortal, somente dele se distingue pelo testemunho da plenitude do mundo simbólico que ele atinge e vislumbra em raros momentos, porém suficientes para mudar sua perspectiva em relação ao mundo que aprendeu a apreciar. Essa nova perspectiva se concretiza em obras que se inscrevem numa dada forma de expressão dita artística, com suas leis e instrumentos de trabalho próprios.

No entanto, é preciso dizer que o universo simbólico, segundo a perspectiva de Piaget, estaria povoado de imagens que fazem sentido para um ente particular. Com isso, entende-se que Piaget não aludia a símbolos estritamente universais, não obstante, não se invalidaria a tese do inconsciente de Jung, pois Piaget reconhece que algo comum aos humanos seria o mecanismo por meio do qual se produzem os símbolos e a relação que com eles mantém a consciência, e Jung, como se sabe, analisava os produtos do inconsciente e sua forma de integração no indivíduo. Dessa maneira, sendo o processo o dado comum aos seres humanos, quiçá poderiam se inserir aqui as mais variadas concepções do espírito. Somos seres em busca de sentidos, sina ingrata dos que fogem da luz em busca das sombras. Apesar de o símbolo ser um dos conceitos mais profundos e o que tem maior número de nuances procedentes das diversas perspectivas que o enfocam – científica, religiosa, psicanalítica –, prevalece como dado crucial de sua natureza o fato de constituir um evocador de conteúdos, particulares ou coletivos, dos meandros do íntimo do ser. Esses conteúdos certamente pertencem a uma dimensão impossível de ser expressa com uma cadeia sucessiva de palavras alinhavadas na forma de conceitos perfeitamente compreensíveis. Nisso se poderia ver a marca do necessário desenvolvimento do ser que Piaget esboçou tão bem, principalmente no que diz respeito ao estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica. Ao que parece, essa etapa do desenvolvimento é fundamental,

pois as bases daquilo que constituirão os elementos de sustentação do mundo concebido começam a se gestar aqui.

Quicá todo adulto já teve a experiência de tentar lembrar-se de fatos da infância longínqua. Por que se é tão malsucedido? Seria pelo fato de as capacidades que permitiriam a rememoração não estarem ainda desenvolvidas nessa remota fase? Como lembrar o que se configurou no íntimo do ser humano nos primórdios de seu desenvolvimento sem a ajuda da palavra, se é só ela que medeia a quase totalidade das experiências? Seria sensato dizer que, não tendo o domínio da palavra, conseqüentemente não se poderia lembrar a experiência primeira? Isso significaria que a memória, tal como se a conhece no estado adulto, depende inteiramente da palavra? É necessário ter presente que a palavra existe no âmbito da consciência quando se configura a *função simbólica*; de posse desta, o indivíduo se desenvolve até atingir o domínio do pensamento lógico, marca do adulto. Entretanto, o que é feito do que se viveu nos primeiros meses de vida? Será que o desenvolvimento gradual de alguma forma privilegia determinadas experiências anulando outras? O que seria preciso na ordem das conexões neuronais para que fosse possível evocar essas primeiras lembranças? Isso incluiria necessariamente a palavra ou, pelo contrário, a lembrança tomaria a forma de movimentos do corpo? E de ser assim, seria plausível traduzi-los em palavras ou se teria de aprender outra gramática não-verbal?

Se a linguagem verbal procede da *função simbólica*, na concepção piagetiana, e se essa função primeiro se manifestou na forma de conceber o mundo obedecendo ao desdobramento entre *significante e significado* – ainda que essa concepção não se desse em um primeiro momento ao nível verbal –, é provável que esse mecanismo complexo de produção do símbolo possa ser considerado a forma por excelência do pensamento humano.

É fundamental observar que mesmo dentro da teoria de Piaget – apesar de poder interpretar esse sistema de pensamento como uma tentativa de fazer prevalecer o homem lógico, logo, o cientista – pode-se perceber que o estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica se revela na perspectiva piagetiana, pois desvenda uma

conexão entre o estádio mencionado e a criação e realização artísticas mostrada pela observação direta de crianças. Como é possível notar, o universo da arte se situa necessariamente na *função simbólica*, se não de que outra maneira se explicaria a relação intuitiva que muitos artistas já estabeleceram entre suas realizações artísticas e os jogos infantis? E mais: vários artistas assinalam que seria impossível para eles concretizar em obras seu talento criativo se não usassem expedientes atribuídos normalmente às crianças. Isso é vital para compreender que, de certo modo, a arte é um complexo jogo de faz de conta, no qual – como nesses jogos – há um conjunto de regras, há elementos que se manipulam, conta-se com a aceitação dos participantes para que o jogo venha a existir. Sem esse pacto, que evidentemente remete ao conceito de convenção antes citado, não haveria a possibilidade de manter o complexo sistema artístico.

Muito se tem questionado e pensado sobre o sentido da arte. Apresentando uma visão um tanto quanto reducionista, poder-se-ia dizer que a arte é fundamental para as sociedades contemporâneas porque ela é a única que pode nos devolver ao universo simbólico. A importância que os símbolos têm para os seres humanos é algo inquestionável, pois eles necessitam dos símbolos e de uma conexão com eles para manter seu equilíbrio enquanto organismos complexos. Como já se mencionou, os sonhos são muito importantes; há quem diga que por meio deles se resolvem conflitos que não se podem solucionar em vigília e, como é sabido, os sonhos são fundamentalmente conteúdos simbólicos em que prevalece a imagem que adquire sentidos particulares ou coletivos, muitas vezes impossíveis de serem explicados por meio de palavras, pois seu impacto reside obviamente na maneira como eles se desenhem e aparecem em sua forma original para o sonhador. É pertinente lembrar aqui as mandalas e sua linguagem geometricamente eloquente.

Dessa forma, é possível compreender que, se os símbolos desempenham esse papel fundamental, não é menos certo que o próprio mecanismo que lhes dá origem é, em última instância, o que se

revela vital, porquanto constitui a forma humana de ser e estar nisto que se chama mundo. Inclusive, seria possível afirmar, aludindo ao que se disse no início destas reflexões, que em civilizações antigas o ser humano provavelmente desfrutava de um convívio mais íntimo com os símbolos. E o meio em que o fazia era a magia ou a religião ou ambas. Entende-se que essa divisão entre magia e religião decorre de um ponto de vista que necessariamente as cinde, no entanto, muito do que se afirma a esse respeito contém muito preconceito e ignorância, pois a tradição religiosa à qual muitos estudiosos pertencem – e que obviamente consideram a verdade – os faz distinguir entre dois procedimentos que se ignora como os povos antigos concebiam. Isso é importante, pois muito do que se recebeu como herança de outras culturas provavelmente jamais o ser humano contemporâneo resgatará no seu sentido original.

Outro dado importante é o que diz respeito à forma por meio da qual essas civilizações antigas estabeleciam sua conexão com o simbólico: eram os ritos. O rito era a invocação de forças que comandam e configuram o cosmo, desejando com isso alinhar-se com elas. O rito compreendia um conjunto de procedimentos em que a própria ordem que o regia era um reflexo da ordem que o ser humano percebia e buscava no mundo em que se movia. Como é sabido, há os ritos da fertilidade, os ritos de iniciação e outros; neles o sacrifício era a ponte necessária para integrar-se na ordem. O fundamental dessas concepções é que o ser humano ocupava um lugar na complexidade do universo e podia dialogar com as forças que o comandavam por meio da figura do mago (mulher ou homem) ou sacerdote (mulher ou homem). O mediador era imprescindível, pois ele dizia quando e como o rito se desenvolveria e o grupo confiava em suas palavras e ações. Porém, nos dias atuais, o que se tem? Uma sociedade complexa que abrange alguns grupos humanos em que esses ritos continuam significando algo importante – geralmente sociedades economicamente dependentes de outras – e grupos humanos em que todo esse universo mágico ou religioso pouco significa e é rejeitado como superstição ou constitui simplesmente matéria de estudo. Tal complexidade borbulhante explica

por que algumas sociedades estão doentes. Não há mais o mediador com o cosmo, não há mais a certeza de ocupar um lugar nessa ordem, nem se sabe mais o que ela seja. O ser humano perdeu a conexão que o nutria e integrava. No entanto, se a busca de sentido é nossa sina como espécie, essas sociedades doentes revelam uma busca sequiosa e muitas vezes a arte é um tipo de salvação. Isso significa que, para muitos, o artista seria aquele mediador com o mundo dos símbolos, ele seria capaz de ajudar a estabelecer algum tipo de conexão com o cosmo. E aqui seria pertinente retomar a indagação: uma conexão direta com o universo simbólico por parte de todo indivíduo tornaria necessariamente inútil a arte e, em consequência, o artista? A retomada dessa questão propicia, não a idealização de um mundo que se sabe de antemão impossível, mas sim a certeza da natureza insubstituível e imprescindível da arte precisamente pelo seu papel mediador com o simbólico.

4

DIANTE DO QUE SE JULGA REAL, A FALÁCIA SE REVELA

Literatura: palavras plenas de sentido

Chega-se agora ao cerne das reflexões e indagações apresentadas ao longo desta exposição, de tal maneira que a arte e, dentre suas formas de expressão, a literatura, passarão agora a conduzir o fio destas linhas. Anteriormente já se disse que a literatura pode ser vista objetivamente como uma convenção. Essa arte mantém uma dinâmica que depende da interação de pelo menos quatro elementos: o artista, a obra de arte, o receptor da obra e o crítico. Dessa interação nasce o vasto sistema literário que, como outras formas de expressão artística, também se insere na dinâmica social e econômica, a tal ponto que se pode chegar a pensar na obra de arte como um bem, passível de ser consumido e outorgador de *status* a quem o produz ou consome. Conquanto a última reflexão desempenhe um papel fundamental na compreensão da arte, é preciso se abstrair dela e se restringir à análise da dinâmica dos elementos já citados, extraindo o receptor, enquanto fruidor, dessa problemática alheia ao ato artístico em si.

Sendo a literatura uma das formas de expressão artística mais importantes, tem sido objeto de variados estudos, os quais procuram mapear a extensão de seu impacto. Porém, talvez o aspecto

que mais tenha despertado a curiosidade e aguçado o intelecto de muitos tenha sido o fato de a literatura erguer-se em e pela palavra, de tal maneira que o expediente mais utilizado pelo ser humano para a comunicação se converte, por meio da técnica literária, em um terreno desconhecido e outro. Palavras que nomeiam coisas tão banais de tão conhecidas são as mesmas que vêm ressuscitar a conexão com o universo simbólico. Busque-se o impacto da poesia nos primórdios da consciência, quando nus e impotentes, deitados observando nada – pois era nada tudo quanto existia –, ouvíamos jorrar de alguma boca miraculosa uma torrente de sons incompreensíveis. Como eles devem ter marcado indelevelmente a incipiente consciência! Para esse pequeno ser não foi a cor, nem a forma, nem o som harmonioso de outras fontes, foi a palavra a que se transformou em seu Santo Graal, busca incessante do elo longínquo que em algum momento da existência fez esse pequeno ser conceber pela primeira vez o sentido. Sentido próprio e intransmissível, primeira experiência indecifrável, mas que continua como um eco a guiar a grande busca. Essa busca é, evidentemente, a conexão com o universo de símbolos, que pulsa no artista, no receptor e no crítico porquanto são, antes de constituir essas instâncias, primeira e comumente humanos.

Destarte, observe-se como a literatura conduz a conteúdos simbólicos, particulares ou coletivos, por meio do uso – intencional e medido sob os auspícios de uma tradição – da palavra que se quer singular e estranha porque não é cotidiana. E o trabalho intencional que dá à palavra seu novo tom procede do domínio pleno do pensamento lógico e conceptual por parte do artista, pois não se pode atribuir a concepção e sustentação das leis que regem uma convenção cultivada ao longo de séculos, como é a literatura, ao terreno exclusivo do egocentrismo intelectual da criança, este último conceito descrito magistralmente por Piaget. Disso se deduz que não existe a possibilidade de estabelecer uma identidade total entre criança e artista como Gardner propõe, porque o único ponto que os une é sua conexão com o universo simbólico; no mais, diferem entre si obviamente, como diferem criança e adulto. Mas o que per-

mitiria ao artista não perder sua conexão com o universo simbólico? Eis uma pergunta para a qual não se tem resposta. Ou, então, o artista é como deveríamos ser todos e, dado que nos perdemos, a pergunta se reformularia nestes termos: por que nos afastamos da nossa capacidade de dialogar com o inconsciente? Essa indagação também não terá evidentemente uma resposta. O fato é que a busca existe, busca cruel de um sentido maior perpassando a existência, decifrando o grande mistério do ser e do estar neste ubíquo aqui.

É preciso dizer que a literatura, enquanto expressão artística, tem o propósito de cultivar, por meio do que a convenção tem estabelecido como gêneros literários, tipos de textos gerados sob uma forma específica que já nasce indissolivelmente atrelada ao seu sentido. Com essa afirmação quer se lembrar toda uma concepção que deseja a qualquer custo negar uma propalada cisão entre a forma e o sentido da palavra artística dentro da consciência estética. No entanto, é fundamental afirmar: Piaget, ao referir-se ao *significante* e ao *significado* como primeiro passo para a *representação*, estava aludindo a uma operação típica dos primórdios da consciência que consistiria em conseguir guardar no interior do indivíduo, por meio da imagem mental, os objetos observados. A imagem mental é o *significante*, e o *significado* seria a função desse objeto assim preservado na consciência. Evidentemente, Piaget estava elucidando o mecanismo da *função simbólica*, revelada quando a criança faz a distinção entre *significante* e *significado*. Porém, quando se trata de outras vertentes de pensamento, como os estudos linguísticos e literários, esses termos, *significante* e *significado*, vêm-se exclusivamente em sua relação com a palavra – signo linguístico – de modo que, segundo Ferdinand de Saussure, o signo linguístico está constituído pelo *significante* – a sua imagem acústica – e o *significado* – o conceito associado a essa imagem acústica. Tal percepção evoluiu para os conceitos, aplicados ao texto como um todo e não a palavras isoladas, de plano da expressão (*significante*) e plano do conteúdo (*significado*) na tentativa de apreender a teia de sentidos das palavras combinadas entre si formando uma totalidade. Para um estudo da literatura que privilegia a palavra como eixo da realização

artística – algo tão óbvio que não encontra eco em certos estudos ditos literários em cujas abordagens o menos importante é se ater à palavra –, essas concepções são fundamentais. Porém, há outro dado importante para a dinamização dessa perspectiva: a todo signo corresponde um referente, isto é, o objeto que a percepção humana julga tangível e exterior ou as concepções abstratas, porque conceituais, que também são referentes; justamente aqui se situa o grande problema: vemos as coisas como elas são ou tudo procede da nossa forma particular de perceber? Essa pergunta vem ecoando ao longo destas reflexões. O *significado* delimita e apresenta esse referente para a consciência de quem se expressa e de quem recebe a mensagem. Porém, o mais curioso é que, como Saussure já afirmou, a relação entre signo linguístico e referente é arbitrária, isto é, não há nada no objeto que leve o ser humano a dar-lhe o nome que tem. Exclui-se desta reflexão o caso da onomatopeia por se tratar de uma expressão peculiar, desvendadora de um nexos mais direto com o referente ao reforçar alguma de suas características observáveis.

Como é possível notar, no âmbito da literatura esse particular ocupa o lugar central nas reflexões de abordagens que privilegiam o texto enquanto tessitura de múltiplos sentidos. Aqui se chega a um ponto vital: a palavra em literatura adquire o estatuto de mecanismo gerador de realidades paralelas àquela em que comumente se acredita viver. Ou dito de outra maneira: a palavra é o meio usado pelo ser humano para organizar e expressar experiências, ideias, opiniões e toda a teia de concepções com as que se constrói o mundo. Se essa palavra é usada para traduzir em cadeias de som uma paisagem, uma sensação, uma ideia, um sentimento que têm como centro um ser que os percebe, pensa e sente, não há como negar que o ponto de convergência entre o mundo que cada humano edifica para si pela palavra e aquele que a literatura ergue, reside precisamente no fato de a palavra artística usar a mesma ordenação narrativa – no caso do romance ou do conto, por exemplo – que qualquer indivíduo utiliza para referir a outrem suas vivências. Porém, se há um ponto de convergência existe necessariamente outro de divergência. Este corresponde a algo específico da arte: ela traduz

a palavra familiar e cotidiana em palavra que não encontra na experiência vital sua correspondência e a transforma em símbolo, chave do reino do inconsciente. Inclusive essas chaves do inconsciente, atuando sobre um adulto, poderiam ter se originado em estágios de desenvolvimento em que a palavra nem sequer existia no horizonte da consciência desse ser. Tal fato quiçá provaria que o texto literário resgata a palavra enquanto símbolo e isso significaria resuscitar seus vínculos estreitos com o universo sensorial para, a partir desse espaço, atingir diretamente a emoção e a imaginação. Veja-se, por exemplo, a palavra *amarelo*; designa evidentemente uma cor em sua acepção mais geral. A tarefa do texto artístico seria a de transmutar o *amarelo-palavra* em sensação vívida para o leitor, transformando esse vocábulo numa cor de nuances particulares, geradoras de um impacto capaz de evocar no receptor o *amarelo* da cor de seus sonhos, o *amarelo* que pulsa dentro dele. Esse brilho particular do *amarelo*, trazido pela transcendência do simples conceito geral que o explica, evidentemente constitui a prova de que o vocábulo *amarelo* superou a ordem da designação pura e simples. Isso necessariamente resgata o conceito de estranhamento já aludido, termo consagrado pelos formalistas russos e de tanta valia para apreciar o fenômeno literário. Vendo o estranhamento de outra perspectiva, poder-se-ia dizer que ele constituiria aquele breve intervalo em que a consciência abandona todas as certezas para mergulhar numa fresta do eu nunca antes percebida. Dessa fresta se percebe um mundo totalmente outro precisamente porque a palavra artística, ao potencializar-se pela abrangência dada pela aquisição de novos sentidos, permitirá se aproximar dos objetos e vê-los dotados de novas roupagens. E na esteira destas reflexões, seria possível afirmar que o estranhamento é a ponte que conduz ao universo simbólico, razão da existência da arte.

Alguns aspectos da *representação*

É fundamental ter presente que a literatura convive, assim como todas as artes, com um problema que subjaz em todo ato criador: o da *representação*. Volte-se ao que diz Piaget, ao tratar da questão da *representação* – passo fundamental para a compreensão da *função simbólica* que, como se viu, inclui a linguagem. Ele o faz do ponto de vista da consciência em si e não do ponto de vista dos produtos da consciência. Devido a isso, aparentemente Piaget e Saussure veem nos termos *significante* e *significado* conceitos distintos em grau, mas não opostos: Piaget se concentra nos alicerces de todas as operações mentais e Saussure, no âmbito da palavra. Por esse motivo, será oportuno abordar, não a *representação* concebida por Piaget, mas a *representação* enquanto termo consagrado dentro de um dado sistema artístico. Há que admitir que não existe apenas uma maneira de enfocá-la, pois ao se tratar de um conceito tão complexo há nuances em suas distintas abordagens. Dessa forma, se revela mais pertinente limitar o enfoque da *representação* em literatura aliando-o a outro conceito, com o qual está intimamente ligado. Esse conceito é o de imitação. Imitar, enquanto operação mental, seria a capacidade de apreender as características de um determinado objeto de tal maneira que em sua ausência a imitação permitisse se remeter a ele e reconhecê-lo nas formas imitadas. Não há nada tão difícil quanto tentar compreender todos os procedimentos em jogo para produzir um conceito como esse! Em última instância, o problema da *representação* se situa mais nas indagações sobre a natureza do real do que no sucesso ou insucesso da própria imitação. Poder-se-ia dizer que o real, enquanto adjetivo, opõe-se ao abstrato, ao ilusório, ao aparente. Já seu sentido filosófico o vincula indissolivelmente às coisas – entendidas como entidades independentes do sujeito, uma vez que ele não as cria com a imaginação nem as concebe como ideias – e não às palavras que definem e nomeiam essas coisas. A partir disso, parece haver uma correlação, consagrada pelo senso comum, entre o real e os objetos tangíveis, isto é, entre aquilo captado pelos sentidos e que esse

mesmo senso comum considera o plano exterior ao ser perceptivo. Detendo-se com mais vagar nas concepções ditadas pelo senso comum, seria possível afirmar que o real é o que fere os sentidos parecendo vir de fora, tomando na consciência a forma bem conhecida das coisas do mundo. Partindo dessa perspectiva, a mesa, o homem, o sol fazem parte do real. É possível atribuir a cada uma dessas coisas um rol de características, num primeiro momento oriundas dos sentidos, como cor, tamanho, etc. e, num segundo momento seria possível concebê-las como parte de um cenário conhecido chamado mundo. Essa operação, por meio da qual se inserem as coisas num todo chamado mundo graças à concepção de um sistema de relações, suscita um problema insolúvel quando se quer abandonar o terreno do senso comum, pois não há como ignorar o fato de que as coisas inseridas no mundo necessariamente fazem parte de uma pintura mental. Isso conduz ao conceito de ideia, concebido por Descartes, como imagem projetada na tela da consciência. Então, pensando melhor, não é possível afirmar que haja coisas lá fora como elas aparecem no cá dentro de cada um. Seria preferível dizer que o real é uma instância construída por meio das qualidades próprias da espécie humana, o real é uma invenção consensual, isto é, todo humano ajuda a tecer a malha do real, ajuda a sustentar o fio de seu congêneres, colore essa malha na inconsciência de um sonho que se sonha coletivamente. Disso se depreende que, sim, há um real, mas ele é humano e, enquanto absoluto, olhos humanos jamais poderão apreciá-lo. Lembre-se de Escher: tudo quanto existe para nós está circunscrito a nossa bolha particular de percepção. Nesse sentido, a imitação é uma operação que nasce do mesmo centro gerador do real. Radicalmente, ambos pertencem à mesma esfera de produtos humanos, distinguindo-se apenas entre si pela relação de hierarquia quando se os observa: primeiro se tem o real e depois é possível conceber a imitação. Então, seria pertinente perguntar se a arte imita o real? Em princípio, seria melhor dizer que a arte se vale da imitação do real, mas acaba superando a relação de subserviência, que essa naturalmente impõe, a partir do momento em que subverte os ele-

mentos e a ordem dos mesmos para construir seu próprio cenário. Tal afirmação vai ao encontro do exposto anteriormente: o estranhamento se apoia na reordenação de elementos do real instaurando novas relações entre eles. Esse é o mecanismo que o artista usa em sua obra. Veja-se por um momento a forma de proceder de um ser humano. Como ele constrói seu mundo? Com palavras. Como ele reitera sua presença nesse mundo? Com palavras. Por quê? Basta fazer uma auto-observação. Cada momento da vida é congelado – ou, seria mais apropriado dizer, é dissecado – por meio de cadeias e cadeias de palavras tomando a forma ora de descrições, ora de narrações, conceitos esses familiares e que constituem em essência o modo como os humanos empregam a linguagem verbal habitualmente. Essas descrições e narrações são constantemente produzidas no interior do indivíduo, de tal forma que tudo quanto sente é traduzido de imediato em palavras. Quando vê algo de que gosta, por exemplo, sem perda de tempo dispara o mecanismo interno de descrições e narrações e automaticamente encontra uma frase – que pode muito bem jamais abandonar seu íntimo, pois talvez não conte com um interlocutor para compartilhar sua experiência nesse momento – e a sensação é sepultada por coisas como: “Que bonito!”, “Ótimo” ou outra coisa que o valha. E esse exemplo mínimo permite descortinar a fragilidade do mundo construído pelos humanos: ele depende dos edifícios de palavras que conseguimos erguer. Pense-se por um momento na possibilidade de conceber como seria o mundo de um portador de alguma patologia mental; se é do tipo de indivíduo que narra e descreve eventos sem sustentação na experiência, qual razão o fará encontrar sentido neles e acreditar que os viveu? Se um interlocutor não desconfiasse da patologia e com o indivíduo dialogasse, se o fato relatado não ultrapassasse as barreiras do plausível, poderia nele acreditar. E aqui se retorna à questão da mentira: ela se constrói narrando e descrevendo a plausibilidade dos eventos e não a experiência em si.

Como é possível notar, então a literatura não imita a experiência enquanto sensações procedentes dos sentidos ou conceitos oriundos de uma dada maneira de pensar, mas sim os procedi-

mentos de construção do mundo a partir da experiência. A arte imita os andaimes, os fios que amarram e dão sustentação à nossa concepção do real. Devido a isso, pode-se afirmar que os estudos dedicados à abordagem da questão literária e, por extensão das outras artes, quando não percebem o fato aludido, esbarram em problemas insolúveis. O que pensar de afirmações como estas: “Eu gosto desse quadro porque a paisagem que vejo é igual [sic] à da minha terra; eu adoro este romance porque nele se retrata [sic] a vida como ela é; essa música parece [sic] um riacho descendo e os passarinhos cantando”. Quem não ouviu ou até emitiu juízos semelhantes? Em boca de um descontraído receptor não surpreenderia tanto, pois, afinal de contas, a obra de arte não pertence mais ao seu criador, ela penetra no mundo interior de quem a observa e seu destino nesse espaço íntimo foge ao controle de qualquer instância. Porém, o que pensar de um estudo sobre arte secretamente apoiado em avaliações desse teor? Gerará páginas e páginas tentando provar que “a arte se iguala ao real”, como se esse real estivesse pairando absoluto lá fora. Opondo-se a essa concepção, é preciso reiterar que o ser humano somente lida com a construção do mundo que sua configuração mental lhe permite. Nesse sentido, a relação da arte com o real não pode se equacionar julgando essas duas instâncias como sendo de origens diversas. É preciso admitir que o real, assim como a arte e outras concepções do espírito, é também uma construção, mas ela constituiria o alicerce do nosso mundo. E, ao se aceitar essa possibilidade, invalida-se qualquer tentativa de impor como absoluta essa construção mental, pois se por um lado nos encontramos na impossibilidade de saber a resposta para essa questão, por outro, aceitar que nossa perspectiva de percepção é a única capaz de nos dar a dimensão total do que percebemos é igualmente temerário. Deve-se admitir que o tema é muito controverso e não há muito a ser dito de novo sobre ele; quiçá se consiga somente reforçar com determinados argumentos um ou outro caminho.

É oportuno se referir mais especificamente ao que se deseja apontar quando se trata do problema do real em literatura. Se antes

já se afirmou que a construção do real obedece em primeiro lugar à estrutura mental peculiar da espécie humana – enquanto um tipo de decodificador sensível a determinados sinais por meio dos quais construiria a ideia de mundo, resgatando a ideia de Del Nero –, em um segundo momento se tem que a linguagem verbal é o instrumento usado pelo indivíduo para poder organizar, hierarquizar e dinamizar suas percepções, dando a elas o formato do mundo conhecido. Esse formato se refere a algo extremamente complexo, um quadro simultâneo das informações fornecidas pelos sentidos, o processamento delas no íntimo de um ser que as organiza obedecendo à hierarquia de suas vivências particulares – leia-se um amálgama de emoções e elaborações intelectuais nem sempre em equilíbrio –, dinamizando-se num todo que constitui a resposta de um organismo plural perante o constante bombardeio daquilo que o circunda.

A literatura como convenção

Como se pode apreciar, é uma empresa muito difícil a de tentar pensar o caráter dinâmico e a multiplicidade da vida sendo que a estrutura da linguagem verbal, como já se observou, somente permite uma ordenação sucessiva de eventos. Com isso, tem-se, inevitavelmente, um fluxo linear, mas sua monotonia poderá ser quebrada para reconstituir a simultaneidade do bombardeio constante dos estímulos do lá fora no cá dentro – ou será somente no cá dentro? – por meio da linguagem artística. Pense-se no poema, criação em que as palavras adquirem sentidos multiplicados graças às novas relações estabelecidas. Tal ordem obedece a uma rede complexa advinda de uma intencionalidade apoiada no domínio da técnica, mas que fundamentalmente se alia à facilidade da conexão com o universo simbólico. Isso revela algo importante: a literatura é um sistema convencional, construído ao longo de séculos de sedimentação e cultivo de um tipo específico de linguagem que o novo artista da palavra não pode desprezar. Assim, tem-se um devotado

estudioso de seus predecessores, elevados à categoria de mestres. Sem essa filiação a determinado estilo e forma de expressão produzidos pela individualidade de algum desses mestres, o artista não aprenderia as leis que mantêm viva a convenção. No entanto, é inegável que esse domínio da técnica significa muito pouco se não se tem a abertura para dialogar com o íntimo. Dessa forma, o artista interage com seus predecessores e mantém coeso o sistema graças às suas contribuições individuais, que em muitos casos tomam a forma de rupturas viscerais, isto é, a irrupção de um novo movimento artístico, por exemplo. Porém, há algo muito frágil em toda convenção, pois seus participantes devem se submeter a um conjunto de regras, transitórias em essência, das quais depende o funcionamento do pacto. Isso é evidente quando se pensa na literatura não somente como arte, mas também como um sistema que envolve o consumo – não há palavra melhor – da obra literária. Na atualidade, se o artista não participa da divulgação da obra, se não cria polêmica, se não usa a mídia, se não obtém o beneplácito da crítica – seja ela a das resenhas (que não é crítica?) ou a do âmbito acadêmico (a maior sustentadora da convenção) ou, ainda, a de seus pares –, a obra não atingirá a massa, logo, não venderá. Sem levar em conta os momentos da construção da sua obra, nos quais vive a glória de *insights* magníficos, o escritor se transforma na peça de uma engrenagem esmagadora cujo lugar está no mundo do consumo. E vem a pergunta: quantos leitores revivem com uma obra literária sua conexão com o universo simbólico, fazendo que essa obra cumpra seu destino maior? O escritor não pode vencer a convenção, pois ele deseja nela encontrar seu lugar e luta a qualquer custo para mantê-la; por isso é impossível para alguém tão identificado com uma convenção desafiá-la em suas bases, pois ao fazê-lo podem ser questionadas as leis e a validade do pacto e, quem sabe, até derrubar na própria consciência o edifício da convenção. Viver assim significaria estar todo o tempo à mercê do incognoscível e qual o humano capaz de tolerar permanentemente esse estado? E mais: aonde levaria, em termos de consciência, essa atitude extrema? É preciso dizer que a presente abordagem não se propõe a

dar à convenção alcances somente negativos, pois sem ela não haveria a segurança do mundo em que nos movemos. Mas talvez seja salutar compreender que a convenção é isso: uma explicação transitória sobre o mundo e, como tal, revela-se inútil atrelar as experiências e seu valor às suas imposições passageiras. Precisa-se obedecer à convenção para poder se integrar no grupo social, mas se pode discordar intimamente de suas regras ao mesmo tempo que se as segue. O que muda numa atitude de aparente sujeição às regras? O fato de agir conscientemente. Isso traz à tona uma questão: as rupturas trazem em si o germe de outra nova estagnação, pois elas se transformarão na convenção. A literatura é um rico sistema no qual isso fica evidente. Almeja-se o novo, porque ele é a garantia da singularidade, o artista é o indivíduo egotista por excelência. Essa noção de indivíduo tão reforçada no universo da literatura é vital para compreender a conexão do artista com a criança no estágio da inteligência simbólica de Piaget. Nessa fase, o ser em formação cultivava um egocentrismo que se traduz na instauração de um mundo particular, inundado de conteúdos cuja dinamização obedece a um complexo jogo de faz de conta. Em tal mundo há leis próprias e, ao serem seguidas, despertam um maquinismo engenhoso do qual podem participar os que se identificarem com o pacto. Não seria temerário afirmar que o fazer literário, enquanto rede multiplicada de sentidos produzida por um criador, também é um maquinismo engenhoso, posto em movimento por meio da instauração de um pacto entre os participantes. Destarte, a literatura constitui uma vasta tessitura cujo desenho deseja espelhar o próprio mecanismo gerador do mundo.

Julio Cortázar, o *demiurgo*

Agora será oportuno se concentrar na figura de um criador em particular, cuja obra, tanto ficcional quanto ensaística, parece ser uma reflexão constante sobre o ato de criação e todas suas possíveis implicações. Trata-se de Julio Cortázar. A obra de Cortázar se

apresenta particularmente interessante devido às tentativas classificatórias suscitadas pela sua própria produção. Um dos rótulos mais comuns que costuma dar o tom a estudos centrados em sua ficção é o do fantástico, ele mesmo o reconheceu em seus escritos, como se verá adiante. Tal caracterização oferece uma rica possibilidade de reflexão, principalmente no que se refere a conceitos fundamentais como *real* e *representação*. Cortázar produziu textos críticos fundamentais, não só para a compreensão de sua obra, mas também importantes sob o ponto de vista do sistema literário. Como eles são em grande número e versam sobre muitos temas, será pertinente delimitar qual a abordagem de seus textos encetada neste estudo. Serão selecionados os que tratam da questão da *representação*, do real, do jogo, do fantástico e do fazer literário. Esses temas correspondem a uma inquietação que o escritor argentino cultivou como uma obsessão.¹ É importante observar que toda incursão pela obra de Cortázar exige, de quem a empreende, a aceitação implícita de uma série de regras demarcadoras do grande jogo em que o autor argentino transformou sua produção. E o conceito de jogo aqui mencionado vê na ação lúdica o espelho da organização possível para aquilo que se entende como mundo. Isso pressupõe a existência de regras específicas, as quais apresentam o problema de não serem ditadas logo no início do jogo. Quem se dispuser a jogar terá de descobrir o mecanismo lúdico enquanto dele participa. E essa descoberta é labiríntica, pois o exultante jo-

1. Os textos aludidos são: “Del sentimiento de no estar del todo”; “Del sentimiento de lo fantástico” (*La vuelta al día en ochenta mundos*); “Cristal con una rosa dentro”; “Datos para entender a los perqueos”; “Del cuento breve y sua alrededores”; “Noticias de los Funes”; “Para una espeleología a domicilio”; “Tu más profunda piel”; “La muñeca rota” (*Último round*); “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”; “La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea”; “Realidad y literatura en América Latina”; “Notas sobre la novela contemporánea”; “Un cadáver viviente”; “Situación de la novela”; “Para una poética”; “Vida de Edgar Allan Poe”; “Algunos aspectos del cuento”; “Teoría del túnel (*Obra crítica*)”; “Paseo entre las jaulas”; “Estrictamente no profesional”; “Las grandes transparencias”; “La Alquimia, siempre” (*Territorios*).

gador que pense ter descoberto as regras e dominado o jogo, intempestivamente encontra um beco nesse dédalo e novamente se perde. Cortázar expunha sua obra com a facilidade com que a criança se deleita descortinando seu mundo intenso, particular e sem sentido para um adulto fascinado e inerme. Há muitos textos ensaísticos cujo tom de conversa amigável e inocente esconde no âmago o veneno da incerteza. Sejam eles os de *La vuelta al día en ochenta mundos* (2010), *Territorios* (1978) ou *Último round* (1972) – conjuntos de ensaios magistrais em que Cortázar se debruça sobre temas como estética, música, pintura, filosofia, antropologia e sobretudo literatura, de uma forma erudita porém sem pedantismo –, todos esses textos denunciam a voz de um criador constantemente situado em um indefinível interstício. Essa noção é fundamental em toda a obra de Cortázar porque ele sempre afirmou, enquanto escritor, que sua arte era uma maneira de revelar como sempre estamos muito perto de algo demasiadamente grande, incognoscível e intransponível que nem ao menos podemos chamar de contraponto do real, pois é indefinível. Veja-se seu testemunho em “Del sentimiento de no estar del todo”, interessante ensaio do primeiro volume de *La vuelta al día en ochenta mundos* (2010):

Muito do que tenho escrito ordena-se sob o signo da excentricidade, posto que entre viver e escrever nunca admiti uma clara diferença; se vivendo chego a dissimular uma participação parcial em minha circunstância, por outro lado não posso negá-la no que escrevo uma vez que precisamente escrevo por não estar ou por estar a meias. Escrevo por falência, por deslocamento; e como escrevo de um interstício, estou sempre convidando que outros procurem os seus e olhem por eles o jardim onde as árvores têm frutos que são, por certo, pedras preciosas. (Cortázar, 1993, p.166)

É interessante notar que escrever do interstício significou, para Cortázar, não se situar à margem do aceito e do conhecido, isso seria fácil e evidente; mas rondar um mistério por ele mesmo construído a partir das incertezas que, como ser humano, naturalmente

o definiam. Elas incluem o que a literatura já consagrou como seus grandes temas sem, contudo, tentar fazer deles um arremedo da vida, pois, em essência, toda arte busca refletir sobre o modo humano de construir o mundo com as percepções que se tem. Destarte, o escritor argentino produziu um caudal de textos unidos por uma coerência viva e eficaz, mesmo considerando a distância temporal que possa os separar. Por isso, sua obra aparece aos olhos de quem a estuda dotada de uma circularidade que perfeitamente circunda um modo particular de lidar com a palavra. E esse modo particular corresponde naturalmente a uma definição de estilo que vê na coerência a nota de destaque. Porém, essa coerência aludida está mais na atmosfera dos textos cortazarianos do que na frequência do cultivo de certos temas. Essa atmosfera textual é um conceito precioso para o escritor argentino, pois ela alude ao efeito global gerado, primeiro no criador e logo no leitor, quando se entra em contato com as palavras economicamente dispostas para criar uma totalidade da qual é impossível retirar qualquer elemento. O impacto assim obtido se traduz, mais do que em elaborações mentais, em outra possibilidade de lidar com as percepções, pois se fundamentalmente a forma em que se dá a sensação não se altera, é possível modificar a maneira de construir mundos com essas mesmas percepções.

Aqui se chega a um ponto crucial no que diz respeito a Cortázar escritor. A facilidade de definir sua obra como sendo do universo fantástico paradoxalmente incomodava e agradava ao autor. O incômodo evidentemente surgia quando notava que esse rótulo tentava mascarar uma incompreensão total de sua obra; porém, agradava-lhe quando lhe dava margem a falar da preciosa noção de interstício, já aludida. Em seu ensaio “Algunos aspectos del cuento”, recolhido no segundo volume da *Obra crítica* (1994), o escritor afirma:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e

científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, forma alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo. (Cortázar, 1993, p.148-9)

Como é possível compreender, o realismo ingênuo seria a certeza da existência de um mundo absoluto, que permaneceria inalterado e inteiro para sempre. Cortázar nega as certezas sustentadoras desse realismo e prefere se debruçar sobre uma perene inquietação. Ela seria a mola propulsora de textos cujo tom se situa sempre na indefinição das fronteiras que, para muitos, separam o mundo real de outro criado pela absurda fantasia. Não raro, o escritor argentino sentia muitos de seus escritos ficcionais como produtos de uma parte desconhecida de seu próprio eu, algum lugar como de miragem e sonho, onde a atmosfera textual já precedia a coagulação do texto em palavras de impacto. O termo coagulação resulta muito revelador, pois ele pressupõe a existência de uma forma ficcional anterior a qualquer palavra, capaz de congregiar os vocábulos necessários e precisos para uma construção textual perfeita porque intensa e contundente. Dessa maneira, o conto cultivado por Cortázar é uma forma de pensamento, uma visão de mundo, uma olhadela sobre uma paisagem indefinível. E é nesse ponto que tal perspectiva se relaciona diretamente com outra afirmação de Cortázar. Seu desejo como escritor sempre foi o de perpetuar uma atmosfera fugidia – o autor argentino afirmava que certos textos, principalmente os do início de seu ofício de escritor, vinham-lhe como ditados por uma instância que o habitava impunemente – do que escolher racionalmente certos temas. Por isso ele sentia como se os contos fossem “cocos que le caían en la cabeza”, como disse

em mais de uma ocasião; eram narrativas ditadas por uma instância de cuja existência o escritor argentino parecia não ter notícia consciente. Esse lugar indefinível poderia se ligar ao registro das primeiras formas no universo mental. Alude-se, com efeito, à instauração da *função simbólica* piagetiana.

Outro ponto extremamente importante é o fato de Cortázar ter declarado em inúmeras ocasiões, tanto em textos ensaísticos quanto em entrevistas, algo que curiosamente não abandonava: jamais deixara de se ver como o menino que já fora. Veja-se novamente o ensaio “Del sentimiento de no estar del todo”:

Sempre serei como um menino para muitas coisas, mas um desses meninos que, desde o começo, carregam consigo o adulto, de maneira que, quando o monstrinho chega verdadeiramente a adulto ocorre que, por sua vez, carrega consigo o menino, e *nel mezzo del cammin*, dá-se uma coexistência poucas vezes pacífica de pelo menos duas aberturas para o mundo. (Cortázar, 1993, p.165)

Paradoxalmente ele sentia ser sua infância, de certo modo, o manancial nutriz de sua forma de interpretar e organizar as percepções do adulto escritor e do adulto indivíduo. Isso poderia revelar que Cortázar já possuía algum contato com os estudos de Piaget no que se refere à natureza do simbólico, algo que não seria remoto, pois o escritor argentino era um ávido e feroz leitor; ou, quiçá, revelaria uma percepção clara de que o artista somente o é em virtude de sua conexão com o universo simbólico, lugar onde se fraguam as primeiras experiências do ser. É importante levar isso em consideração, principalmente quando o próprio escritor argentino se deteve, não poucas vezes, nesse assunto. Na entrevista concedida a Prego, em *La fascinación de las palabras* (1997), diz Cortázar:

No meu caso, as lembranças mais vagas são fragmentos de lembranças, que começam com a primeira infância. Digamos que desde os seis, sete anos, eu me vejo aceitando a realidade que meus pais

me ensinavam, que meus sentidos me ensinavam. Quero dizer, aceitando-a plenamente e, ao mesmo tempo, traduzindo-a continuamente para chaves do tipo verbal. (Prego, 1991, p.20)

Entretanto, seja como for, se levado pela mão das teorias lidas em sua vida de adulto ou pela mão de sua percepção extrema e singular, é inegável que Cortázar dava a essas primeiras experiências uma importância significativa, pois a sintaxe do sonho, da fantasia e das miragens, sobre a qual escrevera em muitos ensaios, revela-se fundamental para a criação e execução de uma obra que se quer, antes de qualquer coisa, imagem e espelho da própria concepção do mundo. Isso explica por que o escritor argentino invocava com frequência o conceito de *demiurgo*, termo revelador da face do ser enquanto criador e sustentáculo de seus próprios mundos. Veja-se o que afirma no ensaio “Del cuento breve y sus alrededores”, contido no primeiro volume de *Último round* (1972):

[...] quando escrevo um conto busco instintivamente que ele seja de algum modo alheio a mim enquanto *demiurgo*, que se ponha a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação mas jamais com a presença manifesta do *demiurgo*. (Cortázar, 1993, p.229)

Tal fato evidencia que a todo *demiurgo* corresponde o privilégio de instaurar as leis norteadoras de sua criação. No caso de Cortázar, essas leis regem um jogo um tanto quanto perverso, êmulo provável do mundo construído pelo autor para si mesmo, com a ajuda da convenção cultural que o sustentava enquanto indivíduo. Essa última afirmação se revela em sua totalidade quando se pensa nos escritores modernos. Eles paradoxalmente invocam o mundo do inconsciente, nele acreditam, pois de outra forma não poderiam criar, mas a todo instante têm de justificar seus achados pelo império da razão. Veja-se um caso comentado pelo próprio Cortázar

como um vivo exemplo desse cruel paradoxo: “Filosofia da composição”, ensaio pretensamente elucidativo de Edgar Allan Poe sobre a criação de seu imortal poema “O corvo”. Cortázar se debruçou nesse ensaio, pois – à parte de preparar uma tradução dos contos de Poe e uma lúcida introdução sobre o autor norte-americano, sua época e sua produção – pensava que todo trabalho artístico sempre mantém sua gênese obscura e incompreensível, mesmo e necessariamente para o próprio escritor. Esse ensaio magistral de Poe será comentado adiante. Cortázar atribuía essa impossibilidade de reconhecer e descrever a origem e destino de cada impulso criador ao fato de existir dentro do artista um terreno inexplorado e incapaz de ser elucidado e traduzido em sintaxe verbal. A esse mundo cabe outra ordenação, quiçá a mesma que sustenta as próprias imagens do sonho, da fantasia e das miragens, cuja gramática própria jamais terá eco na palavra. Com isso cabe se perguntar se a literatura não seria, apesar de seu caráter tão intenso e grande, insuficiente para expressar todo um universo criativo sempre em expansão, em que a palavra fica aquém. No entanto, na impossibilidade de se calar, a palavra é o meio único meio de expressão em literatura, mas caberia se perguntar se é o que melhor expressa nossa complexidade.

É frequente notar a insatisfação de todo escritor ao perceber que sua obra, talvez perfeita e acabada perante seus olhos, sempre permanece aquém das descobertas intraduzíveis e grandiosas de seu mundo interno. Essa é a sina do escritor, aceita como paliativo para enfrentar esse turbilhão que se apossa dele lhe exigindo a qualquer custo uma expressão. Aqui será fundamental se remeter ao indivíduo enquanto criança. Pense-se nele se encaminhando em direção à instauração da *função simbólica* e, por tal motivo, mantendo com suas percepções uma relação de ordenação muito distante da do adulto. Isso se traduz, naturalmente, em comportamentos inusitados e *sui generis*, propiciando uma classificação – segundo a perspectiva do adulto – capaz de inseri-los no universo da fantasia muitas vezes em seu sentido mais pejorativo. As coisas de menino são sempre as ilógicas, as indemonstráveis, as improváveis, as impossíveis. As coisas do adulto tudo podem, se compactuarem com

as regras da convenção cultural. Porém, pouco se nota que o mundo infantil e o mundo adulto provêm de um mesmo núcleo: um centro cuja função é ordenar as percepções em quadros dotados de sentido, mesmo que em um primeiro momento esse sentido seja completamente individual, como na criança no estágio da inteligência simbólica, ou supostamente compartilhado por um grupo que usa os atributos da lógica para ordenar os elementos percebidos, como no adulto. Quiçá seja pertinente pensar que todo artista navega nas águas divisoras desses dois mundos: colhe na gramática do símbolo um impulso, um sentido inominável e tenta revertê-lo na gramática da lógica adulta. Por isso a obra de arte tem um caráter ambíguo, de brinquedo de criança operado com a lógica de um adulto, um produto situado em um terreno de faz de conta governado por leis que se querem absolutas, mas que guardam em si seu destino de miragens.

Quando se observa por esse prisma a obra de Cortázar, compreende-se o motivo pelo qual tem sido classificada dentro do fantástico, como já se disse. E não seria exagerado afirmar que é esse, dentre todos os gêneros, o mais próximo da natureza intrínseca de toda obra de arte, pois em essência se articula extraíndo do mundo das experiências conformadoras do *habitat* conhecido e sustentado pela espécie humana – e por isso tão cotidiano, dominado e entorpecente – o material gerador de uma sintaxe própria que abrange a inversão, a hipérbole, a metaforização e até a alegorização como figuras propiciatórias de um outro mundo desenhado como paralelo e incomum. Toda obra de arte é, em si, esse processo gerador de instâncias ocupando o mesmo espaço do mundo comum e dele se nutre só para devolver um produto sujeito a leis que desafiam constantemente o conhecido, suscitando no receptor esse fenômeno tão caro à arte: o estranhamento. Mas se toda obra de arte causa no receptor um breve encontro com o desconhecido, e por isso dá a impressão de transpô-lo a outra esfera, às vezes tal processo ocorre alterando muito pouco da paisagem habitual. Talvez o surpreendente esteja em fazer perceber ao fruidor quantos fenômenos do cotidiano passam despercebidos para ele. Seria algo similar a dispor

os móveis de outra maneira dentro de um recinto: quem vê tal alteração poderá ficar surpreso alguns minutos até se habituar e transformar esse novo mundo em algo velho e conhecido. Observe-se o que diz Cortázar em seu ensaio “Del sentimiento de lo fantástico”, extraído do primeiro volume de *La vuelta al día en ochenta mundos* (2010):

O fantástico *força* uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem. (Cortázar, 1993, p.179)

O “ponto vélico” aludido por Cortázar é um conceito emprestado de Vítor Hugo. O autor francês o descrevia como o ponto de convergência e interseção em que se somam as forças das velas desfraldadas de um barco. Como se vê, transpondo esse conceito para a literatura, seria a somatória de todos os elementos convergindo para a obtenção de uma narrativa perfeitamente estruturada, pois todos seus componentes estariam unidos no propósito comum de criar uma atmosfera intensa e total. Esse efeito se percebe claramente nas narrativas de Cortázar. E há outro ponto: o fantástico cortazariano, cultivado como um mundo paralelo, não se contenta em dispor as mesmas coisas de outras maneiras, ao contrário, deixa as mesmas maneiras para transformar as coisas em outras diferentes de si. Veja-se o magistral conto, citado até a exaustão em qualquer estudo ou antologia, “Casa tomada”. Nele não há um elemento extraordinário; ao invés disso, a narrativa toma um cenário doméstico e facilmente imaginável. Os elementos não apresentam distorções esdrúxulas, não há monstros nem cenas terríficas. Há, pelo contrário, uma atmosfera invasora que se alastra surdamente, produto da convergência total dos elementos do texto para produzir uma narrativa de impacto. Esse exemplo bastaria para lembrar quanto do que se classifica como literatura fantástica é uma

espécie de literatura da distorção, apoiada em enredos, personagens e atmosferas aparentemente falhas devido à impossibilidade de estabelecer um jogo entre as formas habituais de percepção e as coisas mais comuns, tal o grande achado de Cortázar. Como assinalava o autor no ensaio “Del cuento breve y sus alrededores”, a má literatura fantástica sempre apela a fenômenos que desafiam as leis que conformam nosso mundo de maneira absurda e superficial, geralmente usam o jogo dos opostos radicais: um morto voltando ao mundo dos vivos, a escuridão se opondo opressivamente à luz e outros tantos recursos. Isso gera obras em que pulsa e vive o mesmo mundo conhecido, sem ser desafiado em seu cerne. Cortázar já o afirmava nesse ensaio:

Na má literatura fantástica, os perfis sobrenaturais costumam ser introduzidos como cunhas instantâneas e efêmeras na sólida massa do habitual; assim, uma senhora que foi premiada com o ódio minucioso do leitor é meritoriamente estrangulada no último minuto graças à mão fantasmal que entra pela chaminé e se vai pela janela sem maiores rodeios, além do que nesses casos o autor se crê obrigado a prover uma “explicação” à base de antepassados vingativos ou malefícios malaios. Acrescento que a pior literatura deste gênero é, contudo, a que opta pelo procedimento inverso, isto é, o deslocamento do tempo ordinário por uma espécie de *full-time* do fantástico, invadindo a quase totalidade do cenário com grande espalhafato de espetáculo sobrenatural, como no batido modelo da casa mal-assombrada onde tudo ressumbra manifestações insólitas, desde que o protagonista faz soar a aldrava das primeiras frases até a janela do sótão onde culmina espasmodicamente a narrativa. Nos dois extremos (insuficiente instalação num ambiente comum, e rejeição quase total deste último) peca-se por impermeabilidade, trabalha-se com materiais heterogêneos momentaneamente vinculados, mas nos quais não há osmose, articulação convincente. (Cortázar, 1993, p.236)

Dessa maneira, o fantástico corresponderia a uma forma paralela de organizar a percepção, cuja sintaxe ordenaria os elementos do mundo sofrendo uma alteração radical: as coisas do mundo continuam aos nossos olhos tendo as mesmas características com que os sentidos os depreendem; no entanto, surge a possibilidade de estabelecer novas relações entre essas mesmas coisas. Seria algo assim como certas conexões, cuja aparente improbabilidade se deve apenas às leis científicas que descrevem o mundo de uma determinada maneira, além da pouca inclinação dos humanos – quem sabe, sina da espécie – para questionar as vivências do cotidiano.

É impossível deixar de falar aqui do medo, essa mola que a má literatura fantástica tenta despertar utilizando expedientes tão ras-teiramente óbvios. O medo real é estar perto das coisas e começar a duvidar das certezas que temos sobre elas – impossível não lembrar certa passagem de Marcel Proust. E os autores que estão eles mesmos imbuídos desse medo tão visceral são os que realmente escrevem, não só literatura fantástica, mas uma literatura identificada com os anseios humanos mais profundos. Assim, pode-se afirmar que toda a obra de Cortázar gira em torno de um grande desafio: recompor esse mundo cotidiano que nos entregam quando nascemos, que vem tão explicado, entendido e domesticado. E recompor esse mundo seria precisamente criar outra sintaxe em que cada coisa desse velho mundo pudesse ocupar outro lugar. Às vezes, basta o deslocamento de um grau para se ter outra perspectiva irrompendo violentamente na consciência e nos arrastando, sem saber e sem querer, até o silêncio, cerne do nosso ser. Porém, o que fazer com esse novo mundo trazido pela entrega a outra perspectiva, senão lutar por inseri-lo na velha ordem em que nos movemos? Fato natural da espécie humana esse de tentar domesticar tudo para banir insensatamente o medo visceral do desconhecido que, no entanto, continua a espreitar no aparentemente conhecido.

Dessa forma, pode-se retomar o jogo cortazariano como a revelação de uma grande alegoria do destino humano no que ele tem de miragem. Por isso é possível afirmar que o autor argentino tentava demonstrar, utilizando a lógica, o paradoxo presente em toda

grande obra feita de palavras: ela traz em si o silêncio único da compreensão total. Esse silêncio primeiro se revela ao criador impulsionando-o a preencher o grande vazio com palavras que tentam de alguma forma emular o indizível; logo, a obra, tal qual uma bomba de efeito retardado explodirá nas mãos de qualquer incauto que por um lapso se esqueça de se entregar às falácias da lógica imediatista. Sacudido pelo impacto, esse leitor desavisado tentará curar suas feridas voltando ao unguento miraculoso do cotidiano e o mal-estar será desfeito. Porém, o veneno do silêncio pairando em toda obra e que se quer o da gramática do incompreensível morando em nós, ressurgirá poderoso, minando certezas em momentos de sonho e devaneio.

A crítica brasileira e Cortázar: Arrigucci, o perseguidor

Sendo a obra cortazariana abrangente e atemporal, tem despertado o interesse em estudiosos de diversos países, dando origem a trabalhos apresentados na forma ora de livros críticos, ora de artigos de igual teor, sem citar os escritores diretamente influenciados por ele. No caso específico do Brasil, a obra de Julio Cortázar tem merecido abordagens criativas e importantes. Dentre alguns desses estudos destacam-se: *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar* (1973), de Davi Arrigucci Jr., e *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar* (1986), de Cleusa Rios Pinheiro Passos. Tais obras se debruçam sobre aspectos fundamentais da produção artística do escritor argentino que tem se transformado nas constantes retomadas por todo estudo sobre esse autor. São essas constantes: o caráter fantástico de suas narrativas; o jogo, tanto como tema quanto forma de estruturar as narrativas; o labirinto, destino mágico e cruel tanto da obra quanto do homem que o produz ou lê; o humor negro, que ri do homem feito o rato apanhado na ratoeira por ele mesmo preparada.

A obra de Arrigucci tem, entre muitos outros méritos, o de apresentar uma visão, que se quer totalizadora, sobre a produção artística e ensaística de Cortázar perto de uma década antes de sua

morte, acontecida em fevereiro de 1984. Essa abordagem produz um estudo denso que destaca o papel do escritor moderno em busca de uma nova forma de escrever, mesmo chegando ao impasse da folha em branco. Arrigucci parte da premissa de que a obra de Cortázar é a expressão da poética da destruição, pois ela ocultaria em seu âmago o desejo de renovar a própria escrita literária desafiando o conceito de texto. Essa visão leva o estudioso a se concentrar em aspectos importantes da obra do escritor argentino, destacando sua erudição, uma fina ironia perpassando seus escritos artísticos e ensaísticos, alertando a todo instante o leitor para a visão de que tudo é, somente, um grande e belo jogo, mas um jogo, afinal; a busca de outra realidade como desafio permanente àquilo que se impõe como o conhecido e cotidiano; o conjunto da obra vista como produto da busca incessante da invenção, invenção de um novo tempo, de um novo espaço, de um novo mundo intensamente claustrofóbico, às vezes; o discurso lucidamente crítico invadindo as próprias narrativas a ponto de quase paralisá-las e dissecá-las ao mostrar o maquinismo oculto que as move. Outra observação importante de Arrigucci se refere à identidade estabelecida por Cortázar entre o mago e o poeta. Essa homologia foi magistralmente exposta no ensaio “Para uma poética”: para o escritor argentino haveria sempre outra coisa, inominável, pairando sobre o mundo conhecido e a essa instância desconhecida poderia se chegar abandonando o reino da razão e permitindo que os conteúdos do inconsciente coletivo se apropriassem das capacidades cognitivas do artista, levando-o à busca frenética de um contato direto com esse algo que paira.

Entre outras coisas, Arrigucci afirma ser a tessitura do jazz, sobretudo quando ligada ao conceito de improvisação, o grande percurso empreendido por Cortázar em busca da invenção. Essa afirmação, além de original e pertinente, denuncia uma rara percepção da obra cortazariana em seu conjunto. Para Cortázar, o jazz não é somente uma de suas constantes narrativas; é mais, como observa Arrigucci, o modo em que sua busca particular de uma nova forma de escrever se manifesta. O jazz, na visão do estudioso brasileiro, é como um caminho cheio de voltas, voltas sinuosas ou di-

retas ao redor de um mesmo e grande tema. Estabelecendo o paralelo, Cortázar constrói uma obra plena dos labirintos do jazz, motivos obsessivos se repetem não somente em sua obra artística, mas também na ensaística. No entender de Arrigucci, seria possível estabelecer uma correlação entre o jazz e o jogo, pois ambos se situam no mesmo grau de importância. O jogo seria em Cortázar uma constante, presente tanto na alusão explícita a ele – lembrem-se os anagramas e palíndromos de que Cortázar fez uso em muitas de suas narrativas; o título de seu romance mais conhecido, *Rayuela* ou *Jogo da amarelinha* – quanto na estrutura de muitos de seus livros: *Último round* e *Vuelta al día en ochenta mundos*, obras ensaísticas dotadas de um sentido lúdico que perpassa desde a própria distribuição dos textos até a profusão de fotografias e desenhos, conduzindo o leitor em direção ao jogo das aparências – vejam-se as fotografias eróticas retratando aparentemente as partes pudendas, mas que um olhar mais atento revelará como dobras dos braços ou pernas. Porém, o jogo é muito mais e, segundo Arrigucci, Cortázar expressaria em muitos de seus textos o conceito de lúdico como sendo uma fórmula similar àquela que gera o desenvolvimento do real, pois ao seguir as regras do jogo, isto é, ao participar do texto, atinge-se a plenitude de um outro estado simbolizado pela meta, pela vitória.

No que se refere à linguagem poética em Cortázar, Arrigucci a situa no terreno da ruptura. Isso se traduz em uma obra que é um inesgotável desafio às formas herdadas de escrever e na busca obsessiva de novas formas de traduzir o estranhamento, conceito tão caro a toda obra artística. Arrigucci filia as inquietações estéticas de Cortázar à escola surrealista e o faz apontando a abundância de textos ensaísticos em que o escritor argentino elucidava com maestria os mecanismos de uma forma de expressão artística que para muitos tinha – tem – deixado de oferecer qualquer contribuição de valor. Cortázar aponta como o surrealismo trouxe à arte uma nova forma de ver o mundo, uma nova forma de lidar com a linguagem poética buscando sobretudo aliar toda experiência ao ato criador. São essas, no entender de Cortázar, as principais contribuições do

surrealismo. Em certo sentido, Arrigucci afirma que Cortázar é uma espécie de herdeiro dessa estética desafiadora do cotidiano, como o são todos os artistas em permanente desafio do real. Quiçá um dos aspectos mais marcantes desse caráter desafiador seja o mergulho no absurdo. O absurdo é a transgressão total da certeza de que há um mundo ordenado, cujas leis podem ser compreendidas e dissecadas. O absurdo rompe os fios sustentadores dessa trama ordenada para propiciar um mergulho na ironia, na crueldade, na angústia, na busca vazia e sem rumo. Esse mergulho substituiria todas as certezas que pairam em cima do grande abismo que é, na verdade, o mundo. Nessa esteira, Arrigucci destaca outra das constantes de Cortázar: a existência do duplo. Algumas das narrativas do escritor argentino como “Lejana”, “Axolotl”, para citar poucos exemplos, são o testemunho de um procedimento revelador das reminiscências do surrealismo – por sua vez, herdeiro do romantismo. A noção do duplo se concentra na certeza da existência de uma vida dupla, na certeza de que uma experiência única e total do indivíduo é uma cruel falácia, pois em algum ponto distante se sente palpitar e respirar o outro, esse gêmeo obscuro pairando cruelmente em toda e qualquer situação. É interessante como Cortázar constrói em linguagem poética a iminência do duplo. Ele contamina cada pensamento e cada palavra do personagem que se sabe desdoblado. Dualidade que revela sempre uma amarga cisão.

Arrigucci também faz uma tentativa de situar a obra de Cortázar no marco da literatura hispano-americana e confessa o teor altamente singular da obra de Cortázar; no entanto, ela se filia a toda uma grande tradição literária que busca sequiosamente uma identidade. Essa tarefa empreendida por Arrigucci tem o mérito de desvendar as fontes da literatura cortazariana inscrevendo-a em uma rica tradição cuja sina é a permanente renovação. Arrigucci também estabelece um paralelo entre Borges e Cortázar, situando a obra de ambos no âmbito de uma linguagem crítica, cujo móvel seria o de se auscultar a si mesma testando sua eficácia em todo momento. Isso se traduz, evidentemente, numa postura artística desafiadora do próprio fazer literário enquanto desvenda o maquinismo

que move as grandiosas construções literárias de ambos os autores. Tal seria a função dos ensaios escritos paralelamente à obra artística. No entanto, Arrigucci aponta diferenças vitais entre o modo como os procedimentos artísticos de invenção agitam e configuram as obras dos citados escritores argentinos. Tais reflexões, muito enriquecedoras, não encontram aqui seu espaço, por tal motivo não se as citará.

Voltando especificamente à obra de Cortázar, Arrigucci se debruça no estudo de uma obra singular, o conto “El perseguidor”. Nessa análise criativa, o estudioso fez uma série de observações que retomam as características e as constantes identificadas na obra de Cortázar. Constitui um estudo importantíssimo junto com as análises criativas de “Las babas del diablo” e *Rayuela*, as quais estabelecem as diretrizes para uma aproximação da tessitura da obra cortazariana. Como é possível observar, é de grande mérito uma obra como a de Arrigucci, principalmente por se tratar de um estudo denso e de grandes acertos publicado em um país que não tem como língua materna a do escritor argentino. Isso indiscutivelmente estabeleceu uma ponte imprescindível para um diálogo fecundo com a obra cortazariana e a trouxe para o cenário de outra cultura possuidora de uma riquíssima tradição literária como é a brasileira.

Já o livro de Pinheiro Passos *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar* é um estudo que propõe uma abordagem psicanalítica de alguns contos sob a égide das teorias de Freud e Lacan, centrando-se na problemática do desejo, desejo do outro porque se almeja a escrita mais intensa: a literária. Tal propósito se traduz em uma aproximação que busca a todo instante flagrar no texto cortazariano seus componentes, tanto no que se refere a imagens simbólicas quanto à organização delas na tessitura textual. A autora apresenta uma abundância de remissões a mitos e símbolos que já se tornaram um rico acervo de nossa cultura. Exemplo disso é a análise do magistral conto “Casa tomada”. Há na abordagem crítica de Pinheiro Passos uma preocupação em desvendar, sob a égide do desejo enquanto busca de si no outro, a pro-

fusão de símbolos do conto e, por extensão, da obra de Cortázar. Isso cria um discurso permeado por um desdobramento devotado à obtenção de uma resposta e uma revelação por meio de incursões pelos caminhos da psicanálise. O título do estudo alude a um olhar centrado no avesso das coisas, tão ao gosto do autor argentino. O estudo de Pinheiro Passos propõe questões interessantes, denunciando um fecundo diálogo com a obra de Arrigucci no que se refere à retomada de algumas das constantes da obra de Cortázar, como o duplo, o jogo, a obsessão do artista em espreitar a própria escrita.

Seria pertinente afirmar que a breve referência a esses estudos, realizados no Brasil em décadas diferentes, corresponde a uma amostragem que registra incursões importantes na obra cortazariana. Portanto, os mesmos serão necessariamente objeto de alusão sempre que se aceitem e se afirmem fatos relacionados com a escrita artística e ensaística de Cortázar, os quais já fazem parte da convenção crítica em torno do escritor argentino. Aqui se abre um parêntese pertinente: como já se disse em outro momento, a convenção se nutre e se sustenta da obediência a suas regras. Logicamente, estudos críticos sobre determinado autor reproduzem um discurso que enfatiza – mediante constante repetição dos mesmos achados – determinadas características de sua obra, as quais pautam a maneira pela qual a mesma será abordada. Com isso se pretende dizer que Cortázar já deu origem a um vasto repertório de estudos, realizados seja à época de sua produção, seja após a morte do escritor argentino. Neles se evidencia uma preocupação em eternizar e fixar um dado caráter que perpassaria autor e obra. Basta mencionar um dos traços determinantes desse caráter para perceber a dinâmica da convenção: Cortázar é um escritor de contos fantásticos que em todo momento desafia o conceito tradicional e convencional de fantástico. Cultiva-se com afincamento esse traço que o próprio Cortázar menciona em seus textos ensaísticos.

“Diario para un cuento”: o conto que não é

Naturalmente, o cultivo da convenção exige de toda abordagem sobre a obra cortazariana um ponto de partida centrado nas necessárias premissas estabelecidas ao longo de décadas de sério e concentrado estudo da obra cortazariana. Como se vê, isso cria uma espécie de estudos em que se seguem trilhas seguras para mergulhar necessariamente em uma profusão de perspectivas consagradas, cujo cultivo só vem reforçar a opinião crítica quase unânime sobre Cortázar. Há certos momentos em que ler um único artigo sobre Cortázar e sua obra já traça o caminho das abordagens mais cultivadas, calcadas em palavras de reconhecidas autoridades – principalmente Jaime Alazraki & Saúl Yurkiévich, dois dos críticos organizadores dos três volumes da *Obra crítica* de Cortázar, e Davi Arrigucci, no Brasil –, sempre vasculhando e lembrando contos já consagrados e estudados. Há algo de novo a dizer sobre Cortázar? Tal pergunta obedece à preocupação em manter a convenção crítica. Já se disse que questioná-la em seu âmago é destruí-la e não mais nela acreditar. Cria-se, evidentemente, tal impasse quando se busca outro modo de abordar uma obra, capaz de lhe devolver seu verdadeiro caráter de texto que cifra em seus símbolos uma paradoxal imagem do silêncio. Isso obriga a esclarecer que não mais se acredita no cultivo de determinadas regras da convenção crítica, como é a da análise de textos literários praticada com o intuito de um desvendamento total das imagens sem devolvê-las à tessitura original do texto, procedimento que já em suas origens resulta difícil de sustentar. Por tal motivo, as reflexões subsequentes rompem com a expectativa de realizar um trabalho no qual a convenção crítica, esse sistema que dinamiza autor, público e críticos, faça-se presente por meio do tipo de análises já aludidas. Como acreditar na convenção crítica diante da crise atual em que a obra de arte é um mero objeto de consumo, esquartejada pelas vaidades do próprio autor, de um público exigindo cada vez mais uma participação reconhecida como coautoria e a do crítico, ser olímpico que abre ou fecha as portas do reino da literatura? Muito há o que pensar

sobre a postura de uma crítica – quiçá a mais cultivada – que celebra os achados obtidos por meio de um desvendamento muitas vezes impiedoso dos símbolos de poemas, romances, contos. Tais achados proporcionam a essa crítica o alimento necessário para sua vaidade inútil. Por exemplo, em muitos casos, analisar um poema é uma tarefa que deseja substituir, por um sucedâneo parafrástico, o efeito total que somente a leitura da obra literária causa no leitor em um instante de um tempo contado no íntimo. Incomoda perceber que uma análise desse tipo parece querer arrancar cada sentido múltiplo das palavras poéticas, luta por dissecá-las e obrigá-las a se adequar aos ditames de uma incursão que pode desviar-se da obra em si. Analisar uma obra nesses termos, para quê?

Por tal motivo, pode-se afirmar que uma aproximação à obra de Cortázar exige daqueles que não são somente leitores, mas também estudiosos da literatura, uma abordagem ligada estreitamente a uma concepção de palavra artística gerada pela intencionalidade criadora. Isso pressupõe, evidentemente, cingir-se ao texto literário como tessitura que busca na dinamização das instâncias de tempo, espaço, ação, personagens o viés do simulacro; pois o texto literário se quer construção feita de palavras, fio condutor, não da vida e seus meandros, mas da forma humana de ver e configurar esse todo que é mundo e vida. Com isso, deseja-se ver em todo texto artístico um estudo minucioso de como as percepções humanas se organizam para erguer estruturas tão complexas como o mundo em que nos movemos. Tal afirmação será elucidada ao lembrar como os seres humanos interagem com sua concepção de real. Já se disse que as palavras são o sustentáculo necessário do mundo humano e, fatalmente, toda experiência é traduzida, no nível da consciência, na forma de vocábulos. Isso poderia conduzir à seguinte afirmação: cada ser humano possui um discurso próprio por meio do qual hierarquiza cada uma de suas vivências, dando como resultado um complexo quadro feito de palavras, que seu autor recita tanto para si quanto para seus interlocutores. Esse discurso pessoal e íntimo poderia ser concebido, em última instância, como uma ficção, pois, segundo se disse, o destino humano consiste em organizar o mundo

sobre o alicerce das miragens que os sentidos ajudam a erguer, ao se traduzir em palavras. Dessa forma, se o discurso de cada um é ficção – e bastaria ouvir a narração de uma experiência qualquer para se dar conta de que o autor da mesma escolhe certos eventos, colore alguns, apaga outros, reproduz com inflexões infestadas de subjetivismo fragmentos do que pensa serem ideias de outrem, nutrindo, com isso, suas próprias opiniões com o pasto do que ele acredita ser a experiência real –, então a literatura é o espelho refletor da gênese do simulacro, isto é, a imagem da própria consciência humana enquanto geradora do mundo. Quiçá o impacto maior da literatura seja o de alertar o leitor de que o texto lido é tão ficcional quanto a vida que esse mesmo leitor pensa viver e organizar para si. A literatura desnuda o complexo mecanismo da alteridade, através de uma revelação paradoxal: há apenas o sujeito sem outro sujeito pleno como ele, investido da função de seu interlocutor, pois todo interlocutor já nasce necessariamente configurado no próprio discurso, e o que cada humano faz é colocar sobre o mesmo a máscara de algum ser conhecido, para ter a ilusão de com ele conversar. O outro é, forçosamente, uma miragem fugidia, erguida como resposta à impiedosa solidão humana, assim como o escritor concebe um leitor possível. A incomunicabilidade da experiência, na forma como ela é sentida e concebida, bastaria para nos assustar, mas rapidamente nos recompomos e aceitamos que uma palavra do nosso interlocutor é a mesma coisa que uma palavra nossa. Será?

Essa perspectiva obriga a situar esta abordagem da obra de Cortázar partindo de um texto que é uma tese interessante sobre a arte de contar. Essa obra é “Diario para un cuento”, publicado alguns anos antes da morte de Cortázar. Esse texto despertou um vivo interesse, pois se autodenominava uma tentativa de mapear a feitura de um conto no instante mesmo em que seu autor o concebe. O resultado é um texto instigante que joga com o leitor o jogo das aparências e o da realidade. Ele precisa ser lido e cotejado à luz de uma entrevista de Cortázar para cumprir um propósito: o de perceber como as ficções do indivíduo e do artista se entre-

cruzam numa paralela enquanto fios que procedem de um mesmo novelo.

Quando o escritor argentino estava a poucos anos de sua morte, um amigo seu, o jornalista e escritor Omar Prego Gadea, queria organizar um livro de entrevistas com Cortázar. Isso deu origem ao volume *La fascinación de las palabras* (1997). É uma obra de inestimável valor, pois reúne uma série de microdepoimentos ao longo dos quais Cortázar vai, aparentemente, desvendando seus segredos de escritor. Um desses momentos merece ser destacado, pois se refere diretamente à concepção de criação e execução artísticas de Cortázar, atreladas à concepção e execução de “Diario para un cuento”.

A seguir, citam-se alguns trechos reveladores desse depoimento:

Em compensação, nesse mesmo livro existem outros contos, como por exemplo o último, “Diario para un cuento”, que é muito pensado. Apesar disso, creio que, como técnica de escrita, acabou sendo um conto muito espontâneo. É um conto que corresponde, não sei, à minha forma de escrever de agora, dos últimos anos. Mais pausado, mais trabalhado, mais refletido.

OP: Eu, como leitor, creio que “Diario para un cuento” deixa a impressão de ter sido feito por si mesmo, construído pelo próprio conto, quase que sem intervenção do escritor. Uma espécie de autonomia, quase que geração espontânea.

JC: Sim, eu também tenho essa impressão. O que aconteceu em “Diario para un cuento” é que esse conto tem muito de autobiográfico, como você deve ter notado. Ou pelo menos imaginar que tem muito de autobiográfico. Eu realmente fui tradutor público em Buenos Aires, onde tive um escritório e traduzi cartas para as prostitutas do porto. Elas me traziam as cartas que recebiam de seus marinheiros de diferentes lugares do mundo. Tinha que traduzir do inglês para o espanhol e em seguida responder em

inglês à pessoa em questão. Como explico no conto, meu sócio me deixou essa herança, e eu a mantive por pena, porque essas garotas eram totalmente indefesas em matéria epistolar e em matéria idiomática... Esse é um episódio da minha vida em Buenos Aires que sempre achei curioso, fora do comum. E é verdade também, absolutamente verdadeiro, que numa dessas correspondências eu soube de um crime. Houve uma mulher que desapareceu envenenada. Eu, naturalmente, para me precaver, não pedi detalhes, limitei-me a cumprir minha tarefa. Mas fiquei sempre com a preocupação de ter sido testemunha epistolar de um episódio muito confuso ocorrido entre pessoas daquele mundo, daquela atmosfera. De tudo isso ficou uma espécie de figura dominante, simbólica: o personagem de Anabel. Desde então – e, veja bem, passaram-se mais de quarenta anos – penso em Anabel, volta e meia. Há três anos, durante umas férias na Martinica, eu me disse, de repente: “Eu deveria escrever a história de Anabel”. E tratei de começar. Acontece que percebi que ela não saía na forma de conto. Escrevi uma página, e nada. As imagens estavam muito claras e eu não estava inventando nada, estava simplesmente buscando na minha memória e as imagens eram muito precisas, muito nítidas, muito tangíveis. Mas Anabel não acontecia como personagem. Foi então que preferi tentar escrever um diário paralelo, onde o assunto é meu desejo de escrever um conto sobre Anabel. Finalmente, ao terminar esse diário, o conto sobre Anabel tinha sido escrito, o conto está no próprio diário. Se você quiser, esse é um truque literário, segundo o qual a tentativa de escrever um conto faz o conto, que está incluído nessa tentativa.

OP: Em suma, você aplica aí um dos princípios que enuncia em *Último round* (em “Del cuento breve y sus alrededores”, tomo I, p.64), quando diz o seguinte: “[...] quando escrevo um conto procuro instintivamente que seja de alguma maneira alheio a mim enquanto demiurgo, que chegue a viver uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que, de certa forma, está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si

mesmo, no máximo com a mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo.

JC: Sim, essa foi a única maneira que me aproximou um pouco de Anabel, e ainda assim não consegui o que queria. Porque o que eu queria era contar para Anabel, e, na realidade, você que leu o conto sabe muito bem, no fundo é Anabel que conta a história para mim. É Anabel quem me põe a descoberto, que mostra toda a minha covardia nessa situação em relação ao crime, o fato de eu querer me aproveitar e não me meter no assunto, essa situação ambígua do tradutor, sempre um pouco a cavaleiro entre duas coisas, entre idiomas e situações. Nesse caso, tudo acontecia ao mesmo tempo. É um exemplo dessa minha maneira de escrever destes últimos tempos, em que refleti mais, em que o reflexivo ganhou mais força sobre o simplesmente irracional ou subconsciente.

OP: O advogado do tradutor, Hardoy, que se interessa pela vida do submundo, um pouco à maneira de um entomólogo, é o mesmo personagem-narrador de “Las puertas del cielo”, o que descreve “os monstros”?

JC: Sim, é ele mesmo, Hardoy. Inventei esse personagem em “Las puertas del cielo”, Hardoy não existe. Mas quando estava escrevendo a história de Anabel apareceu de novo a figura de Hardoy, que era o homem que podia me ajudar naquele momento a continuar, a investigar um pouco a vida de Anabel, porque é isso que Hardoy gostava de fazer, como foi descrito em “Las puertas del cielo”. É exatamente o mesmo personagem. (Prego Gadea, 1991, p.32-4)

Como é possível observar, esse testemunho já é uma espécie de armadilha, tão ao gosto de qualquer escritor que veja no jogo a grande arte. Logicamente, Cortázar, ao refazer seu destino de escritor em direção ao seu magistral conto “Diario para un cuento”

estava parodiando o percurso de Poe em “Filosofia da composição”, com a diferença de aceitar que o incognoscível guiava seus passos. O escritor argentino traduziu boa parte da ficção de Poe. Isso propiciou uma aproximação direta do maquinismo engenhoso insuflado pelo escritor norte-americano em suas obras. O trabalho de tradução, quando encetado por um artista, necessariamente deve propiciar um encontro de linguagens mais além do intercâmbio idiomático. Cortázar se viu diante da tarefa de recontar os contos de Poe. Isso significou, em certo sentido, assumir uma perspectiva diversa da sua, mas irmanada na consciência de ser um criador de mundos. Veja-se um excerto da “Filosofia da composição”, também traduzido por Cortázar e incluído no volume *Ensayos y críticas*:

Resulta clarísimo que todo plan o argumento merecedor de ese nombre debe ser desarrollado hasta su desenlace antes de comenzar a escribir en detalle. Sólo con el *dénouement* a la vista podremos dar al argumento su indispensable atmósfera de consecuencia, de causalidad, haciendo que los incidentes y, sobre todo el tono general tiendan a vigorizar la intención. Pienso que en la manera habitual de estructurar un relato se comete un error radical. O bien la historia provee una tesis o ésta es sugerida por algún incidente del momento; a lo sumo, el autor se pone a combinar acontecimientos sorprendentes que constituyen la base de su narración, y se promete llenar con descripciones, diálogos o comentarios personales todos los huecos que a cada página puedan aparecer en los hechos o la acción.

Por mi parte, prefiero comenzar con el análisis de un *efecto*. Teniendo *siempre* a la vista la originalidad (pues se traiciona a sí mismo aquel que prescinde de una fuente de interés tan evidente y fácilmente obtenible), me digo en primer lugar: “De entre los innumerables efectos o impresiones de que son susceptibles el corazón, el intelecto o (más generalmente) el alma, cuál elegiré en esta ocasión?” Luego de escoger un efecto (*sic*) que, en primer término, sea novedoso y además penetrante, me pregunto si podré

lograrlo mediante los incidentes o por el tono general – ya sean incidentes ordinarios y tono peculiar o viceversa, o bien por una doble peculiaridad de los incidentes y del tono –; entonces miro en torno (o más bien dentro) de mí, en procura de la combinación de sucesos o de tono que mejor me ayuden en la producción del efecto. [...]

Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición [refiere-se al poema *El cuervo*] puede asignarse a un azar o una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático. (Poe *apud* Cortázar, 1975, p.65-7)

Cortázar aderiu à tese de Poe no que se refere à conformação de uma atmosfera precedendo todo conto. Sem ela, vista como o destino último em que convergem personagens e os demais elementos constitutivos da narrativa, não se produz o efeito que detona outra paisagem superposta à cotidiana. Entretanto, Cortázar negava ao escritor o poder total sobre o relato, uma vez que a preferência do escritor argentino era a de se posicionar a partir do interstício e nesse reino era impossível comandar com a vontade do ser que se é neste mundo.

Como é possível apreciar, “Diario para un cuento” é, em certa medida, a “Filosofia da composição” de Cortázar, exposta no momento em que, como escritor, podia refazer o percurso de sua linguagem, cifrando seus meandros de criador nesse conto, que é quase um testamento. Contudo, esse conto corresponde, aparentemente com as alterações que dizem respeito à palavra artística, mais ao depoimento que Cortázar aceita expor como biográfico do que a uma tentativa de vasculhar a gênese de suas obras ou deslindar seu ofício. Porém, é preciso notar que a ficção cortazariana está o tempo todo iluminada pela luz de uma lógica que, levada às últimas consequências, permite a instauração de um mundo *sui generis*. Nesse sentido, todo conto cortazariano seria uma espécie de ensaio feita como – e sobre – a maneira de contar. Por tal motivo, as experiências que se acomodariam a uma ordem usual do cotidiano tendem a

driblar certas leis para, nessa breve alteração, detonar o mecanismo em busca da construção de um mundo com aparência inocentemente letal: o mundo da ficção. Isso significa aceitar que Cortázar, em “Diario para un cuento”, sabia que a rememoração é uma forma de ficcionalizar as experiências, pois as coisas jamais são lembradas como elas aconteceram. Nesse sentido, a ficção do indivíduo se encontra com a ficção do artista, ambas protegidas pela convenção propiciatória da ilusão da separação: o autor é uma coisa e o homem, outra. É possível apreciar em “Diario para un cuento” um jogo labiríntico em que o artista se perde e perde o leitor. Ambos são vítimas dos meandros de palavras que reproduzem a incerteza de algo pairando em segredo sobre tudo.

“Diario para un cuento” é o último conto incluído no livro *Los relatos II: juegos* (1994). Ele pertencia a uma coletânea organizada pelo próprio autor que se intitulava *Deshoras, Fora de hora*, em português. Cortázar decifra o nome dizendo que esses contos são encontros fora de hora, coisas que precisavam ser ditas e que encontraram seu tempo fora do fluxo temporal esperado. Algo como o narrado em “Deshoras”, relato que deu o seu título à mencionada coletânea. É importante notar que o novo volume, *Los relatos II: juegos*, confeccionado por Cortázar destaca a palavra jogo como o espírito congregante de “Diario para un cuento” e outros vinte e oito contos, dentre os quais podem ser lembrados “Continuidad de los parques”, “Los pasos en las huellas” e “Historias que me cuento”. A tônica desses relatos consiste em alertar o leitor sobre a existência de leis deflagradoras de um cruel mecanismo ficcional. Seu intuito: o de perder o incauto leitor, ao levá-lo a penetrar naquilo que semelha um mundo habitado por um certo Cortázar de carne e osso. Essa última afirmação pode ser corroborada ao se ler sem pretensão alguma de análise convencional um conto como “Diario para un cuento”. Aparentemente é possível sentir nele a forte presença de um escritor se debatendo contra o mutismo que o invade quando tenta escrever a história da prostituta Anabel. O relato gira em torno da impossibilidade de construir um conto e do modo como o autor acredita que, escrevendo suas lembranças –

que o tempo todo parecem provir de experiências vitais de um dado indivíduo – poderá em determinado momento dar forma a esse esquivo conto. O percurso do texto se concentra em advertir o leitor de que está diante da oficina mental do escritor, presenciando a frágua da palavra ficcional, oriunda da experiência vivida; assistindo à concepção muda de uma série de personagens, inclusive o próprio narrador que, paradoxalmente, quer ser considerado um homem-escritor. Por sua vez, o leitor desavisado presencia mudamente a luta inglória de um conto que não consegue ser escrito. Somente aparece narrado, em ordem cronológica, um conjunto de lembranças que o narrador, em todo momento, situa coerentemente em sua vida como fatos vivenciados, os quais, se submetidos ao poder da palavra artística, poderiam se transformar, por sua vez, nas linhas de um conto deveras escrito.

O grande desafio é perceber como Cortázar, ciente de que sua vida de indivíduo poderia também ser conhecida de seu público leitor, criou um jogo de espelhos com o leitor. Tanto quanto o narrador de “Diario para un cuento”, o escritor argentino exerceu a profissão de tradutor, conheceu de fato uma prostituta, foi testemunha da intenção de se cometer um crime, soube do envenenamento de outra prostituta e se recusou a tomar conhecimento do desfecho, como confessa na entrevista que deu a Prego, parte da qual se transcreveu anteriormente. É interessante notar como Cortázar afirma o caráter ficcional da lembrança enquanto construção ancorada no presente e, portanto, sujeita aos rumos caprichosos do lembrar. Porque é impossível discordar do fato de que toda lembrança é um processo intencional de reconstrução que, sem pudor e forçada pelo ímpeto do hoje, colore e altera detalhes que poderiam configurar uma lembrança indesejada. Então, tem-se fatalmente um arsenal de recordações comandadas por desejos ocultos ou não, inclusive fatos cuja intensidade pode ser modificada ao bel-prazer do momento em que aflora a lembrança. Só essa reflexão bastaria para perceber o quanto a ficção literária espelha o próprio processo da construção humana do mundo. Não há como negar que, diante dessa relação de irmandade, questões como a da *representação*

ficam relegadas ao único plano do sujeito. Isso significa que o conceito de imitação em literatura alude mais ao mecanismo de concepção do mundo do que à imitação de objetos do real, mesmo porque esse real, como já se viu, corresponde a uma consequência inevitável da forma humana de ser e perceber. Com isso se está, sem dúvida, perante um processo altamente complexo, o qual gera, em certa medida, uma correspondência válida como justificativa para a ideia de que, em última análise, somos todos *demiurgos*. O artista descortina, para quem quiser ouvir, esta verdade: tudo pode muito bem ser uma contínua sucessão de bolhas de sabão assopradas por cachimbos solitários que correm paralelos na existência, parodiando a magistral imagem que Cortázar constrói ao refletir sobre o fazer literário em seu ensaio “Del cuento breve y sus alrededores”: “El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso” (Cortázar, 1972, p.65).

Em “Diario para un cuento” Cortázar alude a um problema crucial, não somente para o âmbito da arte, mas também para questões que dizem respeito ao essencialmente humano. Quando, sob a forma de narração e descrição, a palavra ficcional constrói estruturas complexas que, em determinados momentos, podem nascer como metáforas, ela buscaria demonstrar – nesses breves intervalos de suspensão da lógica e mergulho no íntimo por meio do estranhamento – que o nosso mundo também é uma grande ficção escrita dentro de cubículos incomunicados e suspensos na mais crua solidão. A aranha tecendo sua teia solitariamente poderia ser outra grande imagem. O fio procede do próprio corpo do aracnídeo, é tecido com o requinte que provém de um mapa e de uma bússola internos, nascidos ambos como formas circunscritas a esse breve corpo em miniatura. O desenho que se tece procede sem percalços, obedecendo aos ditames de uma vontade guiada por um comando visceral. E a teia é o reino desse solitário ser, às vezes também recluso, cárcere e refúgio. As semelhanças com o mundo particular de cada indivíduo não param ali. Há suspenso sobre a teia que alguns

humanos tecem um espelho impiedoso que reflete o fazer contínuo desse ser. A teia se reflete no espelho e esse reflexo devolve a ilusão de um outro ser que igualmente tece. Assim, frente a frente, o homem e o artista, que são um, fitam-se incólumes, ambos perdidos ante a semelhança do que se tece; para um é a vida que se vive, para o outro – que é o mesmo – é a grande obra que se escreve. Pode-se, então, falar de imitação quando o que se tem é a confecção, ao mesmo tempo, de duas teias? E o espelho? O que é o espelho? O espelho é o incognoscível, o que não tem nome, o que não obedece aos comandos do tempo. É o universo simbólico, aquilo que sustenta todo humano, mas cujo rosto se perde nas brumas do que jamais poderemos verbalizar ainda desejando-o. No entanto, essa instância desconhecida revela, não sua essência, mas sim seus produtos; e escritores como Cortázar têm a sina de permanecer hipnotizados pela teia e seu reflexo. Devido a isso, sua produção ficcional, poética e crítica parece uma longa indagação sobre o ato de criar, não somente os produtos da arte, mas também os que dizem respeito à própria experiência vital. Cortázar se sabe a aranha e seu duplo, talvez por isso essa seja uma de suas constantes temáticas. Em muitos dos seus contos há personagens se defrontando com o simulacro de si mesmos, com uma sombra, um espectro, um inimigo – como não lembrar de obras magistrais como “Lejana” e “La noche boca arriba”? –, emanações todas que encontram na imagem da teia no espelho a expressão de seu mecanismo geratriz. E ainda há mais: para Cortázar, o jogo pode consistir em acenar ao outro, que devolve o mesmo gesto de dentro do espelho, provando com isso algo crucial, pois o aceno é a aproximação possível entre o que se sabe o si mesmo e outro ao mesmo tempo. Eis que a noção de interstício reaparece: o vão aberto para a aproximação possível tem o poder de suspender por um instante as certezas que normalmente habitam um humano comum e, como um terremoto, desmontam a segurança do refúgio e alumiam cruelmente o espelho. Porque parece que humanamente se teria a potência de descobrir o nosso reflexo no espelho, porém piedosamente as sombras ocultam de nós esse portentoso fenômeno para nos submergir na ilusão de que sa-

bemos onde estamos, o que somos e o que desejamos. Mas o artista não conta com essa piedade, o espelho se descortina diante de seus olhos tão humanos e é submetido a assistir ao simulacro. Se quiser viver como qualquer mortal, deve de quando em quando cobrir o espelho e rir com seus congêneres; mas quando o espelho desafia, o artista tem de olhar para ele e seu reflexo e aceitar o recomeço do jogo impiedoso. Por essa razão, Cortázar tantas vezes aludiu a uma estranha sensação que, em alguns momentos, o fazia sentir-se como vivendo dentro de uma névoa, exposto ao perigo de ver tudo ruir. Esse seria o prenúncio de algo que poderia se coagular em conto.

No entanto, em “Diario para un cuento”, o autor – que por um jogo se apresenta como Julio Cortázar – narra a impossibilidade de escrever, como habitualmente o faria, guiado por essa “cosquilla de cuento”, cócega do conto. E a página em branco esperando na máquina de escrever lembra o tempo todo como poderia estar nas mãos fecundas de um outro escritor: Adolfo Bioy Casares. É sabido que esse artista despertava em Cortázar uma admiração profunda. Em alguns depoimentos e textos, Cortázar alude às semelhanças entre seu espírito e o de Bioy. Um diálogo mudo de dois tímidos, por meio de suas obras magistrais, instaurava-se desafiando o espaço e o tempo, pois se encontraram raramente. Esse Bioy, incorporado ao não-conto que um autor esquivo tece, é o pretexto que desmascara a mudez teimosa de um criador acuado. O conto se expressa como desejo impossível de se concretizar. Sendo essa a tônica do relato, ele assume plenamente seu perfil de tentativa. Ao longo de 14 dias, entre 2 e 28 de fevereiro, o autor descortina inoentemente sua memória em lampejos amigáveis de conversa íntima. O leitor vai sendo enredado, sem perceber, na aparente inaptidão do autor em escrever a história de Anabel. Bastaria citar alguns trechos da narrativa para testemunhar que o autor não está escrevendo um conto. Afirma em 4 de fevereiro: “Por eso juego estúpidamente con la idea de escribir todo lo que no es de veras el cuento.” (Cortázar, 1994, p.317-8); diz em 6 de fevereiro: “¿Estoy escribiendo el cuento o siguen los aprontes para probablemente nada? Viejíssima, nebulosa madeja con tantas puntas, puedo tirar de

cualquiera sin saber lo que va a dar”. (Cortázar, 1994, p.320-1) e em 8 de fevereiro: “[...] esto no es un cuento” (Cortázar, 1994, p.322). Tal reiteração suicida de um conto que não se faz é a porta escancarada que revela o maquinismo gerador do texto literário. O que não é um conto pretende ser somente um caderno, em cujas páginas se anotam lembranças que adquirirão o teor de conto quando um elemento importante for posto em cena. De que elemento se trata? Qual seria o mecanismo capaz de transformar simples recordações, sujeitas ao bel-prazer de uma memória saudosista, em palavras plenas de sentido como quer a literatura? Essas indagações evidentemente retomam a reflexão sobre o real e a imitação. Já se disse que ambas procedem de uma fonte única: o próprio ser que as concebe. A imitação tenta articular elementos que nunca constituíram uma equação no real; pense-se, por exemplo, numa cena de teatro mostrando um assassinio; conta-se com elementos plausíveis – assassino, vítima, arma, motivo –, porém, ela é fruto da imaginação, ela estabelece outro nível de relações entre os elementos. Evoque-se desta vez um conto. Nessa “breve esfera narrativa”, como deseja Cortázar, há toda uma confluência de elementos – personagens, tempo, espaço e demais – veiculados em cadeias de palavras – lembre-se a alusão que se fez anteriormente ao ser de carne e osso como produtor de narrativas, basta perguntar-lhe o que fez ontem – constituindo um todo que pode evocar no leitor a sensação de algo familiar porque alude a coisas passíveis de serem encontradas no real. Porém, deve-se atentar para a relação entre essas coisas. No real, as relações entre elas são vistas e aceitas como essencialmente naturais: é natural a água fluir, o fogo queimar, o dia suceder à noite. É natural que o ser humano viva e morra, que uma cadeira caia quando perde o equilíbrio. No terreno da imitação, as relações podem conservar sua essência natural e, dessa maneira, acabam gerando o conto em que se podem reconhecer cenas possivelmente retiradas da esfera do real. Eis aqui precisamente o ponto em que “Diario para un cuento” se revela instigante. Ao não se assumir como conto, a narrativa quer ser o interstício possível entre o real e a possibilidade de acontecer um conto. Cortázar eviden-

temente quis flagrar o momento em que o pasto do real quer se transmutar em ficção artística. Porém, o diário de todo escritor não estaria no papel, pois este só existe para sustentar um texto de identidade indubitável; estaria, sim, guardado naquele espaço em que a palavra não é palavra, porém símbolo. Dessa forma, o conto-que-não-é de Cortázar se transforma na imagem congelada do momento em que a palavra partindo da experiência do real dá o salto mágico em direção ao terreno da arte. A narrativa em pauta é uma pergunta recorrente que faz incidir sua luz sobre a arte de contar. Há personagens incipientes, sombras sem uma superfície onde instalar o simulacro; há trilhas possíveis para conduzir palavras hesitantes. Mas o autor reúne suas palavras na forma de apontamentos para uma obra futura. Isso faz lembrar o passeio de um pintor à procura de formas para seus esboços. O quadro existe na potência de umas linhas que obedecem aos ditames de um croqui ainda difuso. Os traços no caderno de desenho só farão sentido quando a estrutura plena de sentido se erguer por entre traços desconexos. Dessa forma, como num portentoso estereograma, a recompensa de fitar horas a fio é o aparecimento intempestivo de uma forma. Desenho oculto, ora revelado pela contribuição ordenada de outros desenhos. Essa forma congrega no breve espaço de um segundo todos os elementos que pareciam flutuar sem comunicação na superfície plana para revelar as três dimensões de um objeto de sonho.

Seria possível dizer, então, que “Diario para un cuento” é a superfície possível que alberga uma forma provável? Aqui está o subterfúgio de Cortázar. “Diario para un cuento” é um conto que se constrói negando sua identidade de conto. Essa negativa faz parte de um jogo cujas regras são as de acreditar num narrador que usa a palavra poética, não para narrar, mas para fazer de conta que não há um texto literário sendo gerado. É como se o leitor recebesse o convite para entrar na oficina do escritor. Há papel, uma máquina de escrever, estantes de livros, cigarros e desespero. O olho do espectador acompanha a construção de um diário de viagem. Cada dia é uma gota de suor despejada na latrina. Nada do que se rememora

parece ter a forma perfeita da página de um conto. No entanto, o novelo vai cedendo um fio que, ao dar a impressão de se enredar em nós, revela no fim uma trama perfeita pelo avesso. Aqui seria oportuno estabelecer um paralelo com o depoimento de Cortázar, já citado. O escritor argentino, ao referir as coordenadas da história verídica de Anabel, reconstrói um fato cujas trilhas são as da memória de um escritor e sua ideia fixa: encontrar um tema perfeito para um conto. Então, a rememoração será o princípio da ficção. A lembrança é uma imagem que se cria a partir do desejo de dominar um passado que se sabe outro. Mas esse passado que permeia a ficção literária não corresponde a fatos particulares da vida de um indivíduo determinado. O escritor teria o poder de usar sua voz para despertar um conjunto de conteúdos, surpreendendo, muitas vezes, até o próprio criador. Essas lembranças se agitam e se misturam com as vivências individuais produzindo um substrato que aparece em noites de insônia, em sonhos, em devaneios, em estados criativos. Esse terreno das coisas sem nome é o que precede o universo ficcional.

Neste ponto, seria pertinente retomar a relação entre criança e artista. A *função simbólica* piagetiana se revela como a única ponte possível para estabelecer e sustentar essa relação. No entanto, como já se viu, sem as operações da lógica jamais seria possível conceber um sistema tão complexo como a arte, nem outro qualquer. A criança no estágio da inteligência simbólica acredita que seu mundo é o seu jogo de faz de conta. Se a palavra ainda não existe no horizonte da compreensão, as sensações constroem o mundo possível. Esses registros sem palavras, guardados pela criança que não domina ainda a fala, podem ser trazidos à memória do escritor por meio de um intempestivo contato com seu mundo interior. Não raro, esses lampejos são o ponto de partida para a criação de obras magistrais, que nascem, como diz Cortázar, de exorcismo. O escritor argentino expulsava criaturas torturantes e elas se materializavam em narrativas. Porém, não se pense que ele estava se referindo aos monstros da má literatura fantástica, em absoluto, ele se referia ao próprio conto indo em direção à porta de saída, sendo essa a outra forma de con-

ceber o fantástico. Cortázar até sentia que o conto se escrevia a si mesmo, sem a intervenção racional do autor. Leia-se o que diz Cortázar no ensaio “Del cuento breve y sus alrededores”:

Um verso admirável de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo* [Minhas criaturas nascem de um longo rechaço] parece-me a melhor definição de um processo em que o escrever é de algum modo exorcizar, repelir criaturas invasoras, projetando-as a uma condição que paradoxalmente lhes dá existência universal ao mesmo tempo que as situa no outro extremo da ponte, onde já não está o narrador que soltou a bolha do seu pito de gesso. (Cortázar, 1993, p.230)

Essas criaturas abruptamente lançadas à luz vestem roupagens de palavras. Camuflam-se na inocência de vocábulos cotidianos, combinam-se em cadeias triviais e constituem o testemunho de que lembranças baralhadas de formas diversas – como as de “Diario para un cuento” – podem gerar múltiplas maneiras de conceber um relato. E quando Cortázar apresenta essa ficção, fruto de um narrador concebendo um jogo possível cujas regras ainda apontam incipientemente, o leitor não é convidado a se sentar à mesa do jogo. Cortázar desafia as regras de uma narrativa convencional ao dizer ao leitor “não há um conto para ler” e oferece, em troca, um vago convite para pinçar *hilachas*, fiapos de tramas que podem construir o relato possível das aventuras de Anabel. Não resulta aleatória uma conexão direta desse conto com a concepção cortazariana de jogo. Naturalmente, deve-se pensar que o jogo estabelecido pelo escritor argentino é o jogo sagrado do criador de mundos. Porém, há uma nuance eminentemente humana que não pode ser desprezada: o jogo, visto sob a perspectiva de um ente efêmero como é o ser de carne e osso, inclui o acaso como fator decisivo. O acaso é o único fator capaz de alterar o ambiente externo e interno do jogo, pois elementos alheios à atividade lúdica podem intervir em sua duração, execução ou qualquer outra instância, e ligeiras alterações involuntárias nas regras do jogo podem acarretar algumas modifi-

cações no mesmo. A impossibilidade de prever resultados quando o acaso se soma à equação do jogo permite conceber uma noção de equilíbrio precário: não há mais a garantia de um vencedor, nem a de um perdedor, pois não é possível saber se o jogo se concretizará. E a diversão inerente ao ritual de seguir e obedecer às regras se desfaz perante o perigo da ruptura. O jogo, descrito dessa forma, lembra inevitavelmente a própria concepção de vida. E tal jogo sujeito ao acaso é o que Cortázar parece ter querido plasmar em “Diario para un cuento”. Lembranças aparentemente desconexas, aleatoriamente ressuscitadas na consciência de um narrador angustiado, talvez estejam desenhando a trajetória do acaso intervindo na gestação do conto. Um escritor que escreve o conto é o jogo e sua regra; um escritor que junta lembranças e não consegue escrever um relato subverte o jogo.

Poderão existir, ainda, outras maneiras de se aproximar de um texto como “Diario para un cuento”. No entanto, escolheu-se uma abordagem centrada no problema da ficção enquanto criação que fere diretamente questões como o real e a construção do mundo, propósito obsessivamente perseguido por estas linhas.

5

SEREMOS TODOS DEMIURGOS?

Julio Cortázar mostrava especial predileção pelo termo *demiurgo*. Cita-o no célebre ensaio “Del cuento breve y sus alrededores”. Esse conceito delimita a tarefa de um deus que organiza o universo dando-lhe forma. “Dar forma” é, aparentemente, uma frase bastante simples, mas inserida no final destas reflexões adquire um valor fora do comum. “Dar forma” é criar. Criamos a bolha transparente – não por vontade própria, mas como sina da espécie –, cárcere e *habitat*, cuja função principal é a de dar a ilusão de que sabemos onde estamos e o que somos. Refletida nossa breve imagem na superfície vítrea, cremos ter a visão total do real. Porém, essa bolha escancara uma verdade crucial: vemos o que temos, aquilo que não possuímos nem ao menos se insinua em nosso horizonte. Não se pode escapar do cárcere dos sentidos. Estamos fadados a uma tautologia, pois se percebem mundos de nosso tamanho e os explicamos com ciência do nosso tamanho. A esfera de Escher denuncia nosso estado natural, pois estamos presos a nossas percepções e, como já se observou, a esfera contém um eu central, separado de tudo, capaz de nomear e reconhecer os objetos nomeados. E o estar à parte, o saber-se um organismo singular enquanto único, é vital, é a garantia da preservação do mundo que se tece.

Quando esse eu preso na esfera translúcida nomeia, estaria dando um lugar para os objetos em sua consciência. As coisas con-

tidas na esfera de Escher são aquelas que o prisioneiro pode ter ao seu dispor. E seria pertinente indagar: o nome é, então, o objeto? Muitos poetas dizem que a palavra é a própria coisa. Em que sentido? Só há coisas compondo um todo porque a percepção humana tem a habilidade de conceber uma aglutinação formada por vários elementos. Isto é, numa escala macroscópica, os sentidos percebem objetos autônomos, mas, numa escala microscópica, esses mesmos elementos singulares estão constituídos por outros menores que sentidos humanos não podem captar. Essas várias coisas do mundo têm de estabelecer relações entre si para que exista a noção de totalidade. Daí se depreende que as relações e não as coisas são as conformadoras do mundo. Então, conceber o nome como a própria coisa é aceitar que o nome é a condensação total de tudo aquilo capaz de singularizar a coisa e, ao dizer seu nome, evoca-se todo esse conjunto no espaço mental.

É difícil, mas não impossível, imaginar um membro da espécie humana portador de uma anomalia que o impeça de separar determinados objetos do cenário em que estão inseridos. Tal anomalia o faria ver outro mundo, onde quicá o sofá forma um todo com a parede, onde não é possível distinguir a mão como parte da extremidade superior porque se percebe um amálgama só, onde lhe fosse impossível atribuir nomes a cada uma das coisas que formam um conjunto indissolúvel com outras, segundo sua visão. Nesse mundo anômalo, o nome não seria a coisa que vemos os que não temos essa alteração perceptiva. O nome convencional seria para esse ser um recurso inútil, incapaz de separar a totalidade em partes. Então, o nome nos ajuda a separar a totalidade em partes e a dizer que há relações mais valiosas que o próprio nome. Isso conduz a uma afirmação aparentemente simples: o nome é a coisa nomeada, pois aquilo que está na consciência é somente a imagem dada pelos sentidos. Eles ajudam a criá-la e essas são as coisas que se podem ter e o nome é feito da mesma matéria dos pensamentos e são eles os que criam nosso mundo. Neste ponto, não há como não lembrar Descartes e sua concepção de ideias, já apresentada.

Há também um fato digno de ser observado. Ao que parece, toda tentativa de usar a palavra para definir, delimitar e explicar as diversas instâncias em que o mundo é fragmentado resulta numa angustiante sensação de alheamento. Quiçá essa certeza da cisão entre o ser e o concebido como totalidade proceda dessa louca empresa de querer dar nome a tudo. Porque, já se disse, nomear é delimitar em objetos o quadro difuso e total das primeiras experiências enquanto seres incipientes. Essa totalidade mostrava os objetos como amálgama dinâmico e inapreensível. Em tal espaço, via-se o ser na impossibilidade de dizer onde ele começava e onde terminava esse quadro total. Contudo, no momento em que se passa a conceber os nomes, começa-se a pactuar com o mecanismo que afunda cada vez mais o ser na impossibilidade de se compreender. A palavra passa a preencher toda experiência, impossibilitando um contato maior com símbolos de outra natureza. Mas de que outra forma viver? Talvez ainda não nos perdemos porque existe a arte. Ela nos devolve ao complexo reino oculto dos mecanismos primordiais que nos movem.

O artista constrói seu mundo duplamente. Quando falamos do nosso mundo, não falamos dele somente para nosso interlocutor: nós mesmos estabelecemos no nosso íntimo um diálogo ininterrupto no qual reafirmamos e reorganizamos nossas percepções em nome do nosso impulso natural. Esse é o meio de que dispomos para manter a unidade do mundo em que nos movemos. É graças a essa capacidade que podemos acordar todos os dias e partir da nossa narrativa do dia anterior. É por ela que mantemos e alimentamos nossa identidade, é o que nos dota da noção imprescindível de continuidade. Se assim não fosse, todos seríamos um hiato ininterrupto. Essa forma vital de manter nossa continuidade está presente, como não poderia deixar de ser, em tudo o que nos cerca. E, enquanto forma particular, adquire na arte uma dimensão de laboratório, pois, se observamos acuradamente os procedimentos que todo artista utiliza para compor seu universo particular e suas obras, não será possível ignorar que a forma de estabelecer as relações entre os elementos – sejam notas, formas, cores ou palavras – é

a mesma que qualquer mortal utiliza na construção do seu próprio mundo. Do que se depreende que seria necessário não estabelecer uma delimitação massacrante entre o que somos e o que fazemos; ao contrário, haveria que resgatar as formas em que estabelecemos as relações em nossa criação chamada mundo para entender nossa própria dinâmica de seres.

Todas essas perscrutações partem de um fato irredutível: a impossibilidade de perceber o que acontece dentro da consciência de outrem e do que acontecia na própria consciência quando se estava nos primórdios do estar aqui. Ao abordar a teoria de Jean Piaget lamentamos todo o tempo não poder evocar nossa própria trilha de desenvolvimento. Tem-se a estranha e dolorosa sensação de que a consciência, enquanto capacidade de acompanhar fatos e lembrá-los para depois os compreender, muito pouco pode fazer para se remontar às primeiras etapas da consolidação do conhecimento. Parece que se lida com instâncias que não vêm à luz, somente se as sente parcialmente nas ações, como se fossem uma segunda natureza, revelando-se em momentos incontroláveis. Esse lado oculto, desconhecido, inominável, obscuro, fugidio é o substrato de nosso ser. Ele compreende tudo aquilo que é percebido quando em crianças mudas, à mercê de eventos para cujo sentido não estávamos preparados. Sem a palavra, como ordenávamos nossas percepções, como agíamos sem vocábulos para nos resguardar? Esse mundo de sombras, incapaz de ser trazido à consciência do adulto porque se fraguou sem ajuda de palavras – portanto, é algo que não se pode mais experimentar em sua forma original e primeva –, permanece à espreita e age como um pano de fundo desconhecido e indomável. A arte fala dele a todo instante e suas obras são caminhos que se constroem com a esperança de chegar a esse lugar oculto que, ao mesmo tempo, confere a essas obras seus significados plenos. Por isso toda obra de arte conta com o domínio da técnica ao serviço de algo maior, que entra em seu material tangível e com ele se reveste para, como um fantasma sobre o qual incidisse algum tipo de luz, tornando-o por instantes visível, aparecer num lampejo na consciência do criador e do fruidor.

É necessário afirmar um ponto crucial: se para conceber uma obra o artista deve se abandonar aos desígnios desse mundo sem nome que o habita, não é menos certo que trazer à luz uma série de conteúdos ocultos e dar-lhes forma para poder compartilhá-los com o fruidor requer o trabalho árduo de uma consciência em pleno domínio de suas melhores faculdades. Portanto, o artista deve ser capaz de um pensamento lógico e abstrato. Sem este, não há obra de arte possível. Tal afirmação deseja retomar os pontos opostos à concepção de Howard Gardner sobre a criança como artista, evidentemente. Uma criança não produz arte. Falta-lhe a intencionalidade na concepção de uma linguagem capaz de comunicar, pois sendo o egocentrismo uma das características do estágio da inteligência pré-operatória ou simbólica, fase em que Gardner situa a criança hábil na produção de objetos artísticos, é natural pensar que essa criança nem ao menos se coloca a possibilidade de compartilhar, e muito menos descortinar, seu mundo para outros. Por que comunicar a visão sobre um mundo que se supõe sabido de todos? Somente sentimos a necessidade de nos comunicar quando sabemos que estamos encarcerados em nossa esfera vítrea. Isso nos leva a querer descrever o que vemos e aferi-lo com a visão do outro. E uma obra de arte quer, antes de tudo, comunicar um lampejo, uma paisagem captada no intervalo de um momento indizível, apoiando-se na excelência do domínio da técnica por parte do artista. Como se vê, a criança egocêntrica nem percebe a possibilidade de existir um outro cujo ponto de vista seja distinto do dela. Logo, sua produção não pode ser apreciada como objeto artístico, pois não deseja comunicar intencionalmente um conteúdo significativo. Nem sequer domina a técnica, isto é, nem ao menos sabe o que a convenção artística delimita como seu campo! A técnica necessária para a construção da obra de arte só é possível para o adulto, uma vez que a construção intencional só surge quando as operações lógicas atuam plenamente no ser.

Entretanto, o artista precisa reencontrar sua perplexidade de criança, quando se sentia abandonado e sujeito ao bel-prazer de um novo emaranhado de coisas difusas e desconhecidas. Porque é esse,

precisamente, o modo de entender a conexão entre a criança e o adulto. Como já se disse, a *função simbólica* ocupa nesse cenário um lugar de destaque, pois é o divisor de águas entre a criança muda – com a mudez de quem não sabe usar palavras, mas que entende ao seu modo o mundo – e um ser que exerce pela primeira vez seu poder de fixar na memória os objetos circundantes. Assim, as grandiosas imagens do pintor, a musicalidade dos versos, as tramas mais bem-feitas, a música, tudo isso quiçá proceda dessa particular fase em que o ser humano está consolidando suas capacidades de organização. No artista, os conteúdos devem ser tão intensos que têm a capacidade de subsistir pautando a forma de construir o próprio mundo e lidar com a experiência. Naquele que é somente receptor, a empatia se cria, necessariamente, pela bagagem acumulada nessa fase. Todos nós passamos por ela, todos nós sabemos o que ela é.

Pensando-se exclusivamente no escritor, que impacto indelével o de poder dizer um vocábulo e trazer à consciência uma imagem correspondente a essa palavra! O choque dessa revelação, como insistimos em afirmar ao longo destas linhas, teria conformado o ser especial do poeta, do contista, do romancista. E o estranhamento seria a forma de ressuscitar esse primeiro e grandioso impacto na consciência.

Partindo dessa perspectiva, então é possível dizer que a literatura propicia, tanto ao criador quanto ao receptor, seja ele o fruidor ou o crítico, a oportunidade de se submeter aos domínios das primeiras experiências registradas nos primeiros anos de vida. E por que essa experiência teria tanto valor? Impossível responder, pois essa questão diz respeito ao âmago da própria natureza humana e, ao que se saiba, ele permanece sem se revelar.

Retomando a questão da *função simbólica* e, por extensão, a da *representação* piagetiana, é possível apreciar que tal concepção se apoia originariamente na imagem mental: esse seria o primeiro nível, o mais imediato, inquestionável e comum. Porém, em se tratando de arte, é preciso afirmar a existência de um segundo nível de

representação, pois, se o primeiro se referia à imagem do objeto e a todo o conjunto de relações que é possível estabelecer entre esse objeto e o mundo cotidiano, o segundo nível consiste necessariamente na “retirada” de algumas dessas imagens mentais de seu quadro habitual para inseri-las em outra dinâmica de relações específicas – o código artístico –, construídas dentro do primeiro nível de relações e nele espelhando-se para o desafiar e desestabilizar. Tal afirmação refere-se evidentemente ao corpo de relações que cada arte criou e continua criando para si.

Voltando ao âmbito da literatura, a relação entre os dois níveis de *representação* aludidos poderia mostrar-se assim: quando lemos não vemos mais do que letras no papel. Letras embaralhadas e decodificadas no íntimo na forma de imagens a povoar nossa mente de sensações evocadas. Sabe-se a cor do sangue descrito no romance porque alguma vez já foi visto. Conhece-se o azul do mar na tormenta do poema porque alguma vez foi apreciado em toda sua intensidade. Mas nada do que a palavra no papel refere pode estar presente em primeira mão, assim como nossos olhos e demais sentidos só trazem uma paisagem apenas possível. O sangue e a tormenta pertencem a uma dimensão que somente conta com o espaço da consciência para existir, pois não há sensações imediatas que os sentidos possam captar na forma natural em que eles se apresentam. A literatura estabelece uma *representação* no segundo nível quando toma elementos que podem se remeter a outros dentro da consciência do leitor, nem sempre sendo fiéis ao significado que eles teriam se fossem captados diretamente pelos sentidos. Quiçá a tormenta não seja de água. Quiçá o sangue seja derramado de uma forma bizarra.

Como é possível notar, o problema instaurado na literatura pelo uso da palavra agudiza-se, uma vez que a linguagem articulada também fundamenta e dá sentido às relações entre os seres e as coisas do mundo habitual. É ela que possibilita manter e comunicar a experiência do mundo. Quando há uma arte que dela se apossa, há um confronto entre o que julgamos nosso real e o que aparece

perante nós como uma construção que se apoia na palavra, conformadora do nosso real, porém subvertendo-o. Essa necessária subversão é o cerne de toda arte. É inegável que toda obra de arte parte do pasto necessário da experiência, mas em momento algum refere-se a fatos singulares experimentados. Muitas páginas se perderam tentando achar o nexo entre vida vivida pelo artista e obra configurada e construída. Além de tentativa transviada, só alimenta as formas cruéis do labirinto.

Pense-se por um momento na música. É quase impossível – mas sempre há quem o tente – estabelecer uma conexão direta entre uma peça musical e um fato específico da experiência vital. A música consegue tocar determinadas emoções, porém nunca alude a um fato singular, não narra um evento. Ela joga com a abstração, no sentido de não haver possibilidade de encontrar apoio nos acontecimentos particulares da vida de alguém. Quiçá fosse melhor dizer que a música mobiliza o potencial das articulações possíveis que singularizam nossa maneira de conformar o mundo, pois é necessário notar que ela, por meio de seus sons associados uns aos outros seguindo uma ordem estabelecida tanto pela convenção musical de um determinado gênero, quanto pela natureza humana em si, alerta para o fato de que se recebem os sons buscando conformá-los num todo, mesmo quando cada som vai surgindo em seu momento. Isto é, somos levados a aglutinar, a juntar, a estabelecer nexos entre tudo e todos. Por outro lado, o fato de a literatura valer-se da palavra e a pintura, das cores e formas, configura um problema quase insolúvel, alheio ao que acontece com a música. Ambas as artes se erguem a partir do material com o qual se constrói o mundo. Como foi dito, a linguagem articulada mantém e transmite nossa construção chamada mundo; e as cores e formas são percebidas pelos sentidos, de uma maneira peculiar, como atributos das coisas desse mesmo mundo. Assim, a palavra, a cor e a forma dinamizam o que chamamos nosso real e também se utilizam para construir a *representação* de segundo nível. Por esse motivo, uma das lutas mais ferrenhas nesses dois campos artísticos é a de tentar deli-

mitar suas fronteiras para que não se misturem com a construção do mundo habitual. É uma maneira de construir fronteiras é dispondo as palavras, a cor e as formas de tal maneira que sua ordem desafie a lógica habitual. É esse desafio muitas vezes lembra o terreno dos sonhos.

Os sonhos têm sua sintaxe particular. Muitas vezes ela foi procurada por artistas e trazida ao mundo cotidiano gerando o estranhamento. Lembre-se o surrealismo. E caberia a pergunta: a linguagem do sonho seria a linguagem da arte? A linguagem onírica é essencialmente simbólica; a linguagem artística o é em sua mais pura essência. Isso significa que a palavra artística, e as cores e formas pictóricas conversam diretamente com essa parte desconhecida de nós, onde se produz o sonho. E como todos sonhamos e o sonho deve cumprir uma função vital ainda não desvendada completamente, é plausível pensar que a arte, de alguma forma, supre em vigília algo que só em sonhos pode nos nutrir. Seria, então, a arte uma forma de sonhar de olhos abertos, vendo no aparente lá-fora da experiência coisas semelhantes ao que se gesta no-cá-dentro, quando inocentemente se dorme? Esse sonho da arte seria um sonho comum, uma dádiva partilhada por todos, enquanto artistas e fruidores, algo que mobiliza grandes símbolos chamados universais. Eles tocam a psique de qualquer indivíduo e revelam que aquilo que nos faz humanos é, evidentemente, tudo aquilo que compartilhamos mesmo sem o saber.

Como é possível apreciar, esse impacto do sonho é procurado com toda a intensidade pelos artistas. E nesse particular Julio Cortázar se revelou singular. O caminho escolhido por ele foi o de estruturar sua obra desafiando permanentemente a construção cotidiana do real. Esse propósito se materializou em sua obra e tomou a forma do fantástico. Esse fantástico cortazariano obedece a um impulso permanente de encontrar uma abertura possível que permita ingressar e se postar no interstício, um lugar algumas vezes incômodo e paralelo, comandando uma visão devotada a flagrar instantes que passam despercebidos, mas que podem se transformar na chave

“que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, título de um dos seus brilhantes ensaios sobre a literatura erótica hispano-americana, e retomado neste fluxo como a possibilidade de encontrar a passagem para um mundo outro. O jogo se configura, dessa maneira, como alternativa possível para instaurar o segundo nível da palavra com a qual se constrói o outro lado. Sendo um dos seus grandes temas, o lúdico é um fator que se relaciona à infância, pois é sabido que em nenhuma outra época da existência jogar é igual a viver. E para o escritor argentino escrever é igual a viver. Quando a criança joga, o faz inteiramente e nesse movimento de tudo ou nada vai extraindo de seu íntimo um repertório surpreendente de objetos plenos de sentido. É inegável que Cortázar manteve uma conexão inusitada e singular com esse universo lúdico, fato que lhe permitiria conceber uma obra de originalidade indiscutível.

A perspectiva desta abordagem da obra cortazariana, como se pôde observar, concentrou seus esforços no sentido de compreender um discurso multifacetado, como toda grande obra o tem. Há um escritor acuado, um tema esquivo, umas lembranças que se dão na crueldade do acaso. Com isso será impossível tecer um texto nos moldes do que se concebe como conto. Entretanto, “abrir la puerta para ir a jugar” significa poder driblar as convenções que nutrem e delimitam a ideia do que um conto seja, para poder mostrar um produto inesperado, cujo fluxo enganador prepara o leitor para um possível encontro. Porém, o conto está espalhado nesse “Diario para un cuento”. O leitor, quando termina a leitura, fica submergido na sensação de ter lido um relato pleno, uma narrativa possível. E tal sensação obedece a uma das nuances do jogo instaurado, pois uma de suas regras consiste em fazer de conta que se observa o escritor na labuta inglória de fazer algo que não é, obtendo, no final, a sensação plena de ter encontrado o caminho para armar e montar um conto. Mas o leitor cai na cilada se pensa ter fechado a esfera do relato ele mesmo. O relato se espalhou pelo avesso, cada ensaio de palavra era, na verdade, um ponto intencional de um tecido que se aprecia pelo avesso.

Essa amostra ao mesmo tempo grande e mínima que é “Diario para un cuento” constitui o legado de um escritor, cuja sina era a de sentir-se e saber-se plenamente *demiurgo*: instaurador de mundos, ditador de regras muitas vezes obscuras, construindo a esfericidade de um mundo possível partindo de fiapos de vida apreciados pela fresta do interstício.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras citadas

- ABBANAGNO, Nicola. Percepção. In: _____. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p.722-6.
- _____. Realidade. In: _____. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p.799-802.
- _____. Realismo. In: _____. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p.802-3.
- _____. Representação. In: _____. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p.820-1.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BATTRO, Antonio M. *Dicionário terminológico de Jean Piaget*. São Paulo: Pioneira, 1978.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p.39-56.
- CORTÁZAR, Julio. “Diario para un cuento”. In: _____. *Los relatos 2: Juegos*. 11.reimp. Madri: Alianza, 1994. p.315-42.
- _____. Del sentimiento de lo fantástico. In: _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Editorial RM, 2010. p.42-7. [Ed. bras.:

- Do sentimento de não estar de todo. In: _____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci; João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.165-72.]
- CORTÁZAR, Julio. Del sentimiento de no estar del todo. In: _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Editorial RM, 2010. p.21-6. [Ed. bras.: Do sentimento de não estar de todo. In: _____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci; João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.165-72.]
- _____. Del cuento breve y sus alrededores. In: _____. *Último round I*. 3.ed. México: Siglo XXI, 1972. p.59-82. [Ed. bras.: Do conto breve e seus arredores. In: _____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci; João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.227-37.]
- _____. Para una poética. In: _____. *Obra Crítica II*. 2.ed. Madri: Alfaguara, 1994. p.265-85. (Edición de Jaime Alazraki).
- _____. Prólogo. In: POE, Edgar Allan. *Todos los cuentos I*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003. p.7-37.
- DEL NERO, Henrique Schützer. *O sítio da mente: pensamento, emoção e vontade no cérebro humano*. São Paulo: Collegium Cognitio, 1997.
- DESCARTES, René. Discurso do método. In: *Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p.33-100. (Os Pensadores)
- _____. Meditações. In: *Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p.233-334. (Os Pensadores)
- DOLLE, Jean-Marie. *Para compreender Jean Piaget: uma iniciação à psicologia genética piagetiana*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- DONGO MONTOYA, Adrián Oscar. *Piaget e a criança favelada: epistemologia genética, diagnóstico e soluções*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- FLAVELL, J. H. *A psicologia do desenvolvimento de Jean Piaget*. 5.ed. São Paulo: Pioneira, 1996.
- GARDNER, Howard. *As artes e o desenvolvimento humano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- GOMBRICH, Erns Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

- JUNG, Carl Gustav. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In: _____. *O espírito na arte e na ciência*. p.42-54. Disponível em <http://xa.yimg.com/kq/groups/19052544/1555984724/name/Jung_O+espírito+na+arte+e+na+ciência+C_G_jung.pdf> Acesso em 25/6/2012.
- PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar; Brasília: INL, 1975.
- _____. A epistemologia genética. In: _____. *A epistemologia genética; Sabedoria e ilusões da filosofia; Problemas de psicologia genética*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.1-64. (Os Pensadores)
- PINHEIRO PASSOS, Cleusa Rios. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- POE, Edgar Allan. Filosofía de la composición. In: _____. *Ensayos y críticas*. v.1. 3.ed. Madri: Alianza, 1975. (Prólogo, tradução e notas de Julio Cortázar). [Ed. bras.: A filosofia da composição. In: POE, E. A. *Poema e ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999. p.101-14.]
- PREGO GADEA, Omar. *Julio Cortázar: la fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997. [Ed. bras. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.]
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4.ed. rev. aum. Coimbra: Almedina, 1994.

Obras consultadas

Obras de Julio Cortázar

Ficção

- CORTÁZAR, J. *Los relatos I: Ritos*. 11.reimp. Madri: Alianza, 1994.
- _____. *Los relatos II: Juegos*. 11.reimp. Madri: Alianza, 1994.

- CORTÁZAR, J. *Los relatos III: Pasajes*. 11.reimp. Madri: Alianza, 1994.
- _____. *Los relatos IV: Ahí y ahora*. 11.reimp. Madri: Alianza, 1994.
- _____. *Historias de cronópios y de famas*. Madri: Alfaguara, 1996.

Ensaio

- CORTÁZAR, J. La agarrada a patadas o el despertar de los monstruos o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario pero vehemente responsable: precisiones necesarias a Juan Carlos Curuchet, a Félix Grande y al pugilista del escarabajo de oro. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.275, p.223-9, 1973.
- _____. *Territorios*. México: Siglo XXI, 1978.
- _____. Lucas, sus huracanes. Lucas, sus hipnofobias. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.364/366, p.7-10, 1980.
- _____. Realidad y literatura. *Falapa*, p.13, jan.-mar. 1981.
- _____. Una profecía sobre la novela. *Quimera*, v.115, p.13-25, 1992.
- _____. *Obra crítica I*. 2.ed. Madri: Alfaguara, 1994. (Edición de Saúl Yurkievich),
- _____. *Obra crítica III*. 2.ed. Madri: Alfaguara, 1994. (Edición de Saúl Sosnowski).

Sobre Julio Cortázar

- ALAZRAKI, Jaime. Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar. *Revista Iberoamericana*, v.118/119, p.9-20, 1982.
- AMORÓS, A. Introducción. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. 10.ed. Madri: Cátedra, 1996. p.15-88.
- ARNOSI, Milagros Sánchez. La cosmovisión de Julio Cortázar a través de sus cuentos. *Arbor*, v.2. p.115-8, 1976.
- BERROA, Rei Fuente. Iconos y representatividad del "Bestiario" de Cortázar. *Plural*, v.186, p.6-12, 1987.
- BESSA, P. P. Cortázar e o ser. *Vozes*, p.49-54, jun.-jul. 1985.
- CASTRO-KLAREN, Sara. Julio Cortázar, lector. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.364/366, p.11-36, 1980.

- CONZEVOY-CORTÉS, Leonor. Cortázar: las sorpresas de lo cotidiano. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.364/366, p.354-61, 1980.
- CRUZ PÉREZ, Francisco José. Entre decir y hacer, Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.541/542, p.171-90, 1995.
- CURUTCHET, Juan Carlos. Cortázar: descubrimiento de una realidad-otra. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.256, p.153-64, 1971.
- _____. Cortázar: la crítica de la razón utópica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.261, p.459-79, 1972.
- _____. Cortázar: metodología de la rebelión. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.260, p.330-7, 1972.
- FILER, Malva. Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.242, p.320-34, 1970.
- GEORGESCU, Paul A. Ocho tipos de ciframiento y desciframiento en la obra de Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.525, p.68-81, 1994.
- HOMENAJE a Cortázar. *La Maga*, v.5, 1994.
- IBÁÑEZ-MOLTO, María Amparo. Galería de arte en la obra de Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.364/366, p.624--39, 1980.
- JAKFALVI, S. Introducción. In: CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. 11.ed. Madri: Cátedra, 1992. p.9-66.
- LÓPEZ CHUHURRA, O. Sobre Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.211, p.5-30, 1967.
- MATAMORO, Blas. Apuntes cortazarianos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.525, p.52-67, 1994.
- MORA VALCARCEL, C. Tres horizontes hacia Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.364/366, p.319-53, 1980.
- QUIROGA CLÉRIGO, M. "Los Relatos": ese universo... de Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.364/366, p.379-91, 1980.
- ROMANO, Eduardo. Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista "Sur". *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.364/366, p.106-38, 1980.
- SOIFER, Miguelina. Cortázar, "Casa tomada": casa desertada. *Letras*, v.35, p.173-84, 1986.

VÁZQUEZ BIGI, Angel Manuel. Temperamento y polaridad en los personajes de Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.364/366, p.293-318, 1980.

WOLFF, Jorge Hoffmann. *Julio Cortázar: a viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Obra Jurídica, 1998.

Obras de Jean Piaget e sobre Jean Piaget

BANKS-LEITE, L. (Org.) *Percursos piagetianos*. São Paulo: Cortez, 1997.

CAMPOS, Jorge L. *Do simbólico ao virtual*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1990.

DONGO MONTOYA, Adrián Oscar. *Representação imagética e construção do conhecimento na criança*. Marília, 1998. 152p. Tese (Livre Docência – Área de Psicologia da Educação) – Universidade Estadual Paulista/campus de Marília.

KESSELRING, T. *Jean Piaget*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

LIMA, Lauro de Oliveira. *Piaget para principiantes*. São Paulo: Summus, 1980.

Linguística, Semiótica e Semiologia

ECO, U. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s.d.

KRISTEVA, Julia. A produtividade chamada texto. In: _____. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.125-63.

_____. Introdução à Linguística. In: _____. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969. p.11-57.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, s.d.

TODOROV, T., FÂNACY, I., COHEN, J. *Linguagem e motivação: uma perspectiva semiológica*. Porto Alegre: Globo, 1977.

Filosofia

ARISTÓTELES. Arte poética. In: _____. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.229-88.

AUSTIN, John L. *Sentido e percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AYER, Alfred J. Corpo e mente. In: _____. *As questões centrais da filosofia*. Rio de Janeiro, Zahar: 1975. p.139-66.

_____. O problema da percepção. In: _____. *As questões centrais da filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. p.89-138.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, s.d.

EIGEN, M., WINKLER, R. A domesticação do acaso. In: _____. *O jogo: as leis naturais que regulam o acaso*. Lisboa: Gradiva, 1989. p.23-41.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LEIBNIZ, G. W. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O corpo como expressão e a fala. In: _____. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971. p.183-209.

PLATÓN. Cratilo o la exactitud de las palabras. In: _____. *Obras completas*. 2.ed. 2.reimp. Madri: Aguilar, 1974. p.497-552.

SAN AGUSTÍN. Del Maestro. In: _____. *Obras de San Agustín en edición bilingue*. v.3. Madri: La Editorial Católica, 1951. p.667-759

WARNOCK, G. J. *La filosofía de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

Teoria Literária, Crítica Literária e História da Arte

- BAKHTIN, M. A pessoa que fala no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990. p.134-63.
- BOOTH, Wayne C. Regras gerais II: todos os autores serão objectivos. In: _____. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcadia, 1980. p.85-103.
- _____. Problemas de ironia na literatura primitiva. In: _____. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcadia, 1980. p.331-9.
- BOURNEUF, R., OUELLET, R. A história e a narração. In: _____. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p.43-51.
- _____. O ponto de vista. In: _____. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p.99-129.
- BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p.131-9.
- CARONE NETTO, M. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DOCZI, G. *O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura*. São Paulo: Mercuryo, 1990.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- JEHA, J. Mimese e mundos possíveis. *Signótica*, v.5, p.79-90, 1993.
- LEFEVBE, M. J. O discurso da narrativa. In: _____. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975. p.169-95.
- LÉGER, F. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989.
- LEITE, Ligia Chiappini M. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1985.
- LOPES, C. M. Literatura culta e literatura tradicional de transmissão oral: a bipartição da esfera literária. *Cadernos de Literatura*, v.15, p.43-55, 1983.

- MALINS, F. *Para entender la pintura: los elementos de la composición*. Madri: Hermann Bhume, 1983.
- MINAES, I. P. A composição polifônica. In: _____. *O experimentalismo estético em Miguel de Unamuno e Mário de Andrade*. São José do Rio Preto, 1992. 274p. v.1. p.9-73. Tese (doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista.
- MOTTA, S. V. Ironia: uma figura em espelho. In: _____. *Dois momentos históricos da ironia: Lazarillo de Tormes e Memórias de um sargento de milícias*. São José do Rio Preto, 1988. 374p. p.27-53. Dissertação (mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista.
- _____. Introdução. In: _____. *Engenho & arte da narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real*. São José do Rio Preto, 1999. 365p. v.1. p.1-52. Tese (doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- _____. Culto ao modelo: tradição, imitação e perfeição. In: _____. *Engenho & arte da narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real*. São José do Rio Preto, 1999. 365p. v.1. p.54-118. Tese (doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.51-62
- _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE MOISÉS, Leila. *A falência da crítica: um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: _____. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.37-41.
- SANS, P. T. C. *A criança e o artista: fundamentos para o ensino das artes plásticas*. Campinas: Papirus, 1994.

- SCHOELES, R., KELLOG, R. O ponto de vista na narrativa. In: _____. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977. p.169-98.
- SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In: _____. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.11-23.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, J. A. (Org.). *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p.201-18.
- WELLEK, R., WARREN, A. Estilo e estilística. In: _____. *Teoria da literatura*. 4.ed. Portugal: Publicações Europa-América, s.d. p.213-27.
- _____. Imagem, metáfora, símbolo, mito. In: _____. *Teoria da literatura*. 4.ed. Portugal: Publicações Europa-América, s.d. p.229-61.
- _____. O modo de existência de uma obra de arte literária. In: _____. *Teoria da literatura*. 4.ed. Portugal: Publicações Europa-América, s. d. p.173-90.

Pensamento oriental

- GUENTHER, H., KAWAMURA, L. S. (Trad.). *A mente na psicologia budista*. São Paulo: Cultrix, s. d.
- SUZUKI, D. T. *A doutrina zen da não-mente*. São Paulo: Pensamento, 1969.
- _____. *Introdução ao zen-budismo*. São Paulo: Pensamento, s.d.

Literatura Hispano-Americana

- CAMPOS, H. de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

- LORENZ, G. W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura de futuro*. São Paulo: EPU, 1973.
- MORENO, C. F. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Ciências Cognitivas e Psicologia

- BRUNER, J. *Realidade mental, mundos possíveis*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- CHANGEUX, J. P., CONNES, A. *Matéria e pensamento*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- CHOMSKI, N. A linguagem e a mente. In: _____ et al. *Novas perspectivas linguísticas*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p.28-42.
- DUPUY, J. P. *Nas origens das ciências cognitivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- GARDNER, Howard. *A nova ciência da mente: uma história da revolução cognitiva*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- JUNG, Carl Gustav. Acercamiento al inconciente. In: _____ et al. *El hombre y sus símbolos*. Madri: Aguilar, 1974. p.18-103.
- _____. *Psicologia e religião oriental*. São Paulo: Círculo do Livro, 1963.
- _____. Psicologia do inconciente. In: _____. *Estudos sobre psicologia analítica: Psicologia do inconciente; O eu e o inconciente*. Petrópolis: Vozes, 1981. p.11-110. (Obras completas de C. G. Jung, v.7)
- KHALFA, J. (Org.). *A natureza da inteligência: uma visão interdisciplinar*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- TIJERAS, Eduardo. Estados no ordinarios de conciencia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v.545, p.139-48, 1995.
- WATZLAWICK, Paul. (Org.). *A realidade inventada: como sabemos o que cremos saber?* Campinas: Psy, 1994.
- _____, KRIEG, P. (Org.). *O olhar do observador: contribuições para uma teoria do conhecimento construtivista*. Campinas: Psy II, 1991.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23, 7 x 42,10 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

2012

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Tulio Kawata

