

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA-MT
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS, APLICADAS E DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

OS REIS: MITO E HISTÓRIA NO TEATRO POLÍTICO
CORTAZARIANO

TANGARÁ DA SERRA-MT

2017

DANIEL APARECIDO BURGOS DE ARAÚJO

OS REIS: MITO E HISTÓRIA NO TEATRO POLÍTICO CORTAZARIANO

Dissertação apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso, sob orientação do Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

TANGARÁ DA SERRA-MT

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

ARAÚJO, Daniel Aparecido Burgos de.

Os reis: mito e história no teatro político cortazariano. –

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – Mestrado Acadêmico da Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra.

Tangará da Serra – MT: UNEMAT, 2017.

101 f.

Orientador: Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva

1. Crítica Literária
2. História e mito
3. Teatro político cortazariano

OS REIS: MITO E HISTÓRIA NO TEATRO POLÍTICO CORTAZARIANO

DANIEL APARECIDO BURGOS DE ARAÚJO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (Orientador)

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Elisabeth Battista (UNEMAT)

ABRIL/2017

Dedico esta pesquisa à minha mulher, Daiane, meu amor, minha companheira sempre presente e compreensiva na minha ausência, porto seguro e maior incentivadora; e ao meu filho, Augusto, que nasceu durante minha formação, e sempre me recebeu de braços abertos após cada jornada da pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, PPGEL, pelos valiosos ensinamentos, compartilhando seus conhecimentos, experiências e aprendizagens que foram imprescindíveis para minha formação e crescimento acadêmico.

Ao Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva, pela paciência, dedicação, incentivo e orientação;

À Escola Técnica Estadual de Tangará da Serra pela compreensão e flexibilidade de horários durante as disciplinas e viagens;

À minha mãe, Marlene e ao meu pai, Divino, grandes incentivadores, que sempre estiveram ao meu lado nos momentos mais difíceis, durante toda minha formação acadêmica. Tudo que conquistei foi graças aos seus ensinamentos.

A Deus, por estar comigo em todos os momentos.

E tudo começa pelo oposto, por um poeta encarcerado,
pela necessidade de compreender por que, de perguntar e de esperar
(GOLOBOFF, 2014, p.271).

Había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizás había otros caminos, y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias, y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético o moral, un tablero de ajedrez donde se reserva ser el alfil o el caballo, una definición de libertad que se enseña en las escuelas, precisamente en las escuelas donde jamás se ha enseñado y jamás se enseñará a los niños el primer compás de un ragtime y la primera frase de un blues, etcétera, etcétera (CORTÁZAR, 1963, p.59).

CUIDADO! Passando por esta porta poderá mudar para sempre sua forma de ver as coisas! Z. L. Kovács

RESUMO

Esta dissertação desenvolve um estudo sobre a peça teatral *Os reis* (1947), de Julio Cortázar, sob a perspectiva do mito e da história, como duas potências reveladoras de substrato político, social e existencial de momentos decisivos da dramaturgia argentina, em uma época de efervescência ideológica e reorganização cultural. Nesta direção, a investigação conduz-se pela prática da aproximação entre literatura e sociedade, arte e representação social, atingindo, inevitavelmente, o caráter engajado do teatro cortazariano, bem como as práticas militantes desse notável dramaturgo em língua espanhola. Dos aspectos biográficos de Cortázar, o estudo discute, fundamentalmente, a renovação teatral argentina, tomando como bases teóricas e críticas as correntes estéticas desenvolvidas por Szondi (2001), Carlson (1997), Magaldi (2001) e Oviedo (2001), autores que apresentam importantes indicações sobre o teatro e sua evolução ao longo dos séculos. Portanto, a peça *Os reis* será analisada à luz da poética teatral política, a fim de apontar, no teatro cortazariano, os impactos que as construções míticas e históricas produziram no século XX, diante dos abalos sísmicos promovidos pelas transformações socioculturais daquele período histórico. Desse modo, o mito, o herói e o labirinto, plasmado pelo texto como metáfora de uma nova era, podem sinalizar para o fato de que a dramaturgia argentina seguiu no lastro da construção de um texto cênico que pudesse levar aos palcos projetos sociológicos e filosóficos, questões típicas de um teatro voltado à conscientização das classes que discutia, naquele cenário, os problemas vigentes.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro argentino; Julio Cortázar; *Os reis*; Teatro Político Cortazariano; História e Mito.

RESUMEN

Esta disertación desarrolla un estudio sobre la pieza teatral *Los reyes* (1947), de Julio Cortázar, bajo la perspectiva del mito y de la historia, como dos potencias reveladoras de sustrato político, social y existencial de momentos decisivos de la dramaturgia argentina, en un período de efervescencia ideológica y reorganización cultural. En este sentido, la investigación se lleva a la práctica de acercamiento entre la literatura y la sociedad, el arte y la representación social, alcanzando, inevitablemente, el carácter comprometido del teatro cortazariano, así como las prácticas militantes de este notable dramaturgo en lengua española. De los aspectos biográficos de Cortázar, el estudio sostiene, en esencia, la renovación del teatro argentino, utilizando como base teóricas y críticas las corrientes estéticas desarrolladas por Szondi (2001), Carlson (1997), Magaldi (2001) y Oviedo (2001), autores que presentan importantes informaciones sobre el teatro y su evolución a lo largo de los siglos. Por lo tanto, la pieza *Los reyes* será analizada a la luz de la poética del teatro político, para señalar en el teatro cortazariano, el impacto que las construcciones míticas e históricos producidas en el siglo XX, ante la sacudida promovida por los cambios socio-culturales de aquel período histórico. De este modo, el mito, el héroe y el laberinto, plasmado por el texto como una metáfora de una nueva era, puede ser señal de que el hecho de que el drama argentino siguió en el lastre de la construcción de un texto escénico que podría llevar a los proyectos sociológicos etapa y filosófica típica de un teatro frente a clases de sensibilización y discutía en el escenario los problemas existentes.

PALABRAS CLAVE: Teatro argentino; Julio Cortázar; *Los Reyes*; El teatro político Cortazariano; Historia y Mito.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. HISTÓRIA E CENSURA	14
1.1 No lastro de uma biografia e produção literária cortazariana	14
1.2 A formação de Cortázar na década de 1940 – o limiar de uma nova produção literária	25
1.3 Política e censura na literatura e arte	34
2. O TEATRO POLÍTICO DE CORTÁZAR	38
2.1 Teatro e representação social	38
2.2 Ditadura, arte e militância.....	42
2.3 Confinamento, absurdo e existencialismo	45
2.4 A construção do herói	55
3. HISTÓRIA E MITO EM <i>OS REIS</i>	60
3.1 O mito e o herói: ovos do escorpião	60
3.2 Um mergulho estético	83
3.3 As personagens: referências históricas	87
3.4 Espaço e tempo: o embalo revolucionário	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

No início do século XX, acreditava-se que a literatura deveria consagrar o uso culto do idioma para que ela pudesse constituir uma estética capaz de marcar uma época. Somente décadas mais tarde foi possível observar um padrão de língua estável que pudesse atribuir à literatura uma identidade própria e lhe assegurasse um lugar autônomo na cultura argentina do século em questão, diante das transformações ocorridas no país e no mundo, principalmente àquelas que se referem aos novos padrões estabelecidos pelas Vanguardas Europeias e os *ismos* impostos por elas.

A partir da década de 1920, e especialmente na de 1960, a literatura argentina investiu no fortalecimento da oralidade, bem como no produtivo contato com outros discursos, tais como àqueles de vertentes sociais e políticos. Essas questões singularizam como atrativo no estudo da literatura argentina, vinculando também interesses nas reflexões sobre as representações culturais que os produtos dessa literatura engendraram, no século das inovações científicas e tecnológicas, exigências fundamentais da globalização.

Diante do estudo realizado nesta dissertação, tornou-se necessário produzir um panorama histórico-cultural que identificasse o grau de intervenção que a literatura mundial exerceu sobre as literaturas nacionais, aspecto que não poderia ser diferente na produção literária argentina. Primeiro, para advertir como essa literatura encarnou distintas variantes, desde a regida por uma ideia de língua modelo, até aos textos concebidos como campo de provas da linguagem; segundo, para marcar os aspectos de tradição e inovação; e terceiro, para enfocar o problema da especificidade dessa literatura, ou seja, como registrou a presença de outros discursos? Como os absorveu e transformou no interior das obras?

O texto teatral estabelece relações com outros textos pelas ideologias correntes em determinado momento histórico, e, por isso, a peça tem o papel político nessa realidade circundante, identificando o papel do dramaturgo na sociedade em que vive. A concepção de teatro continua-se pela consciência política que se define a cada época, alicerçada sobre a conjuntura de elementos históricos, sociológicos, filosóficos e psicológicos, entre outras vertentes dos saberes humanos. Essa mesma condição histórica pressupõe que a criação esteja sujeita à mudança de perspectiva, uma vez que cada concepção ideológica adquire um “caráter de necessidade”¹, conforme os acontecimentos das épocas; desse modo, as construções poéticas

¹ DUBATTI, Jorge. *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009. Jorge Dubatti fundamenta-se da ideia de que o teatro, como *poiesis*, objeto e processo de produção, requer autonomia da realidade cotidiana.

que se sustentam nela (ideologia), articulam discussões coletivas que colocam em pauta uma provocação em aberto sobre os desajustes sociais, políticos, econômicos e existenciais. Nessa perspectiva, a concepção de teatro está intimamente ligada ao conceito de representação social, porque identifica abalos nas estruturas culturais e organiza para exposição no palco as situações conflitantes nas quais vive a sociedade, apresentada como se fosse a própria realidade.

Júlio Cortázar viveu em uma época de maturidade literária argentina, assim como aqueles outros escritores de sua geração, em um país pós-guerra e com intelectuais intensamente dedicados ao teatro. Esses aspectos contribuíram para que Cortázar, tão pouco conhecido por seus modelos teatrais, produzisse seu primeiro texto cênico, *Os reis* (1947²), ao qual chamou de “Poema dramático”, constituindo, possivelmente, a obra menos conhecida do dramaturgo. A peça é uma atualização ou reescritura do mito do Minotauro, cuja reinvenção traz Ariadne apaixonada pelo Minotauro, diante de um amor duplamente transgressor pelo seu caráter monstruoso; além de ser seu amado, o Minotauro é também irmão de Ariadne. Se de um lado Teseu é um jovem arrogante a quem Ariadne odeia, Minos é o despota que encaminhou o homem-touro ao labirinto; e, por último, o Minotauro que não é um monstro sanguinário, pois não devora os atenienses, apesar da sua superioridade física.

Os reis é um texto dramático que permite um novo olhar para o drama argentino, pois sua relevância apoia-se na representação de um período em que o país sofreu avassaladora censura política e sobre os meios de comunicação, produção literária e artística, bem como nos demais setores da sociedade. Por meio do mito, o autor desvela a crueldade do mundo, mergulha no interior mais profundo do homem, transcendendo a mera existência, porque o eu é também o outro, na medida em que há uma liberação das potencialidades sociais que estavam reprimidas, bem como da revolta contra um sistema opressor que transformava o indivíduo em um ser anulado pelas circunstâncias históricas.

O primeiro capítulo desta pesquisa, História e censura, apresenta informações fundamentais para compreensão do contexto histórico-político-cultural e econômico da década de 1940, momento quando a peça teatral em estudo foi produzida. Levanta informações biográficas e bibliográficas do intelectual latino-americano Júlio Cortázar, a fim de oferecer ao leitor a oportunidade de conhecimento da produção literária e artística, bem como da crítica produzida sobre essa singular personalidade. Desse modo, esse capítulo empenha-se em oferecer informações que seguem do nascimento ao último ano de residência do dramaturgo na

² *Os reis* foi publicado em *Os Anais* de Buenos Aires, 20-22 de dezembro de 1947, dirigida por Jorge L. Borges.

Argentina; formulamos um apanhado histórico que fosse suficiente para mostrar a importância e a grandeza deste argentino à literatura de nosso tempo.

O capítulo seguinte, O teatro político de Cortázar, trata das concepções de literariedade e construção do texto teatral, a partir das teorias elencadas por Szondi (2001) em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, que limita cronologicamente seu texto para apresentar uma análise que depreende seu estrito conceito do drama conduzido pelo terreno da história; Carlson (1997), cuja teoria enfoca a história do teatro ocidental, desde Aristóteles até os discursos conflitantes de uma consciência do teatro como uma poética política, conforme se percebe em *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*; Magaldi (2001), crítico brasileiro que reuniu os nomes fundamentais da criação dramatúrgica, em ensaios que abordam os estudos da história do teatro em *O texto no teatro*. Em seguida, o capítulo discorre sobre a renovação teatral hispano-americana, baseado em *História da literatura hispano-americana: de Borges à atualidade*, de Oviedo (2001). E, por fim, elaboramos a análise de *Os reis* (1947), sob a perspectiva do confinamento, do absurdo e do existencial.

O terceiro capítulo, História e mito em *Os reis*, prioriza a compreensão estética, assim como a originalidade, ao utilizar o texto clássico (princípio de imitação) para atualizar o mito em uma sociedade contemporânea, expressando uma ideologia política em tempos de crise e transformações socioculturais. O mito, o herói, as personagens, o espaço e o tempo são elementos de um determinado período histórico e cultural, não só da Argentina como também do mundo, pois as preocupações do escritor encontram-se com os anseios da condição humana. O mito em *Os reis* expressa a história do escritor, mas não a narrada ou refletida, mas aquela que de maneira intrínseca desponta dentro do próprio Cortázar. O mito do labirinto não tem a função de explicar, mas platonicamente esclarecer o que não pode ser deixado à comprovação, à dialética do raciocínio discursivo. Em Cortázar, a relação entre mito e história encontra uma reformulação pessoal e intuitiva no labirinto, em que é possível vislumbrar um repúdio à dialética; esse repúdio pode ser concebido em função de uma interpretação que dissolve a simples oposição mito-história, em um movimento contínuo que aponta muito além dos dois termos, dando vida a um discurso literário baseado na liberdade da ação criadora.

Em *Os reis*, bem como nos seus demais textos, Cortázar manteve um comportamento coerente àquela ideologia voltada à transformação social e política, que pudesse fomentar no povo a liberdade de expressão e uma organização social que tivesse a participação da classe operária. Portanto, a relação literatura e sociedade está estabelecida no teatro cortazariano, a partir do momento em que se identifica a expressão de um pensamento de mudanças sociais e políticas, que poderia estar sintonizado com o desejo da grande massa popular.

CAPÍTULO I

1. HISTÓRIA E CENSURA

1.1 No lastro de uma biografia e produção literária cortazariana

Há inúmeras biografias sobre Julio Florencio Cortázar Descotte – Julio Cortázar, de diferentes autores e em diferentes línguas, de diferentes perspectivas, seja de cunho encantador, crítico, literário ou polêmicos, como a do espanhol Miguel Dalmau (2015). *Julio Cortázar*, uma biografia monumental, com 640 páginas, que, de forma atrevida e rigorosa, completa as pistas deixadas por outros biógrafos cortazariano; trata-se de uma obra que se afasta dos padrões acadêmicos e mostra o lado mais íntimo e obscuro do autor.

Karine Berriot divulgou em Paris uma monografia em 1988, quatro anos após a morte de Cortázar, a primeira biografia do escritor argentino, intitulada: *Cortázar, l'enchanteur* (Cortázar, o encantador). Dez anos depois, Mario Goloboff publicou, em Buenos Aires, *Julio Cortázar: la biografía*. Em 2011, Miguel Harráez tornou pública, em Barcelona, *Julio Cortázar: una biografía revisada*. Destas três biografias, utilizaremos a de Goloboff (1998), além de diversas entrevistas concedidas pelo escritor, como referencial para entrar na sua labiríntica vida.

As lutas entre alemães e eslovacos por disputa territorial e o desejo de expansão colonial pelos germânicos provocaram a Primeira Guerra Mundial. O pai de Cortázar, Julio José Cortázar Arias, era diplomata e prestava serviços comerciais na embaixada argentina na Bélgica. Julio nasceu em Bruxelas e foi registrado na representação como argentino, no mesmo dia, 26 de agosto de 1914, que Kaiser (Guilherme II) conquistou a Bélgica a caminho da França.

Em uma carta dirigida a Graciela Maturo, Cortázar mesmo se resume:

Nací en Bruselas en agosto de 1914. Signo astrológico, Virgo; por consiguiente, asténico, tendencias intelectuales, mi planeta es Mercurio y mi color es el gris, aunque en realidad me gusta el verde. Mi nacimiento fue un producto del turismo y la diplomacia; a mi padre lo incorporaron a una misión comercial cerca de la legación argentina en Bélgica, y como acababa de casarse se llevó a mi madre a Bruselas. Me tocó nacer en los días de la ocupación de Bruselas por los alemanes, a comienzos de la Primera Guerra Mundial³ (MATURO, 2004, p.10).

³ Nasci em Bruxelas em agosto de 1914. Signo astrológico, virgem; por conseguinte, astênico, tendências intelectuais, meu planeta é Mercúrio e minha cor é o cinza (ainda que na realidade goste do verde). Meu nascimento foi fruto do turismo e da diplomacia; meu pai foi encarregado de uma missão comercial a respeito da representação

Esse casual nascimento de Cortázar na capital da Bélgica parece demonstrar seu destino de argentino em desterro. Diante do fato da guerra, a família decidiu ir para a Suíça e, um ano depois, mudara-se para Zurique, cidade que nasce sua única irmã Ofélia. Depois de viajar por outros países, eles instalaram-se em Barcelona, até que o retorno à Argentina fosse possível. O universo linguístico de Julio foi bem complicado: Sua mãe, Maria Hermínia Descotte, de origem alemã, dominava a língua e cultura alemãs. A avó e o pai utilizavam o francês. Dessa forma, o castelhano era pouco usado na casa. Goloboff (1998) insere na biografia uma carta em que o autor fala da dificuldade do novo idioma ao chegarem a Argentina:

Cuando llegamos de Europa, no sabíamos castellano. Éramos dos franceses que causábamos gracia a todo el mundo. Al reintegrarse mi familia a la Argentina, y radicamos en Bánfield, nos incorporamos, no sin grandes dificultades, al verdadero castellano-argentino hablado por los años veinte en las afueras de Buenos Aires. Éramos la risa de Banfield, con las erres y todo, hablando en francés. Después fuimos aprendiendo castellano acá⁴ (GOLOBOFF, 1998, p. 15).

Cortázar chega a Banfield aos quatro anos falando francês. Conta a Maturo (2004) que cresceu no subúrbio de Buenos Aires em uma casa com um grande jardim cheio de gatos, cachorros e tartarugas. No entanto, o mais difícil de superar nos dois primeiros anos na Argentina foi, provavelmente, o abandono de casa por parte do pai, quando Julio não tinha completado os seis anos. A partir desse fato, viveu apenas com a mãe, a avó materna Victoria Gabel, a irmã Ofelia e Etelvina Gabel, a tia Ety, prima de sua mãe. Todas elas, foram presenças femininas que marcaram profundamente sua obra. Da ausência do pai, o escritor falará muito pouco. Em um breve fragmento da entrevista concedida a Soler-Serrano em 1977, ele relata que o pai os deixou em circunstâncias financeiras muito ruins e nunca mais voltou a vê-lo. A criança que aos oito anos passava o dia lendo e escrevendo, tinha que ser pega pela orelha para deixar os livros e ir brincar ou se alimentar, salienta Goloboff (1998) a respeito de Cortázar. A família acreditava ser perigosa a precocidade do crescimento intelectual do garoto, inclusive recebiam recomendações médicas para que ele parasse de ler por cinco meses; mas a mãe se sensibilizou com o sofrimento do filho e lhe devolveu os livros apenas pedindo que lesse menos. Hermínia

Argentina na Bélgica; e como acabava de se casar levou minha mãe junto. Meu nascimento coincidir com os dias de ocupação de Bruxelas pelos alemães, no início da Primeira Guerra Mundial (tradução nossa).

⁴ Quando chegamos da Europa, não sabíamos castelhano. Éramos dois franceses causávamos graça a todo mundo. Ao se integrar minha família a Argentina, e estabelecer Banfield, incorporamo-nos, com dificuldades, ao verdadeiro castelhano argentino falado pelos anos de 1920 nos arredores de Buenos Aires. Éramos a causa do riso de Banfield, com os erres e todo, falando em francês. Depois fomos aprendendo o castelhano aqui (tradução nossa).

foi muito influente, tanto com os livros que lhe presenteava quanto por ser poliglota e despertar o interesse do menino por outras línguas.

Em entrevista a Sara Castro-Klaren, publicado em *Cuadernos Hispanoamericanos* (1980), Cortázar revela:

Mis primeros libros me los regaló mi madre. Fui un lector muy precoz y en realidad aprendí a leer por mi cuenta, con gran sorpresa de mi familia, que incluso me llevó al médico porque creyeron que era una precocidad peligrosa y tal vez lo era, como se ha demostrado más tarde. Muy pronto me dediqué directamente a sacar los libros que encontraba en las bibliotecas de la casa. Con lo cual leí muchas veces libros que estaban al margen de mi comprensión a los siete, ocho, nueve años de edad⁵ (CASTRO-KLAREN, 1980, p. 11).

Segundo a autora, foi através da mãe que Cortázar herdou não somente o interesse pelo saber literário, mas também a capacidade de produção. Motivado por ela, desde antes dos 10 anos, havia se dedicado à leitura de todos os livros que se encontravam na biblioteca da casa, muitos deles à margem da compreensão do menino leitor. Cortázar destacou entre suas leituras precoces: *Tesouro da Juventude*, *Almanaque Peuser do viajante* e *Viagens extraordinárias de Julio Verne*. Tais leituras, entusiasmavam o menino que desejava ser marinheiro e realizar as aventuras. Sem dúvida, eram textos que abriam horizontes imaginários, absolutamente extraordinários. O escritor enfatizou na entrevista:

Con las ideas que había en la gente de mi generación, las lecturas de los niños se graduaban mucho. Hasta cierta época eran los cuentos de hadas y después las novelas rosa, y sólo en la adolescencia los muchachos y las muchachas podían empezar a entrar en un tipo de literatura más amplio. Yo franquéé mucho antes todas esas etapas, y la verdad es que mis primeros recuerdos de libros son una mezcla de novelas de caballería, los ensayos de Montaigne, por ejemplo, que creo leí a los doce años, fascinado. No sé hasta qué punto podía comprenderlos. Pero recuerdo que los leí íntegramente en dos enormes tomos encuadernados y en traducción española. Y eso se mezclaba con novelas policiales, las aventuras de Tarzán, que me fascinaron en aquella época; Maurice Leblanc, y luego la gran sacudida de Edgar Allan Poe⁶ (CASTRO-KLAREN, 1980, p. 11).

⁵ Meus primeiros livros foram presentes de minha mãe. Fui um leitor muito precoce e na realidade aprendi a ler sozinho, para surpresa de minha família, que inclusive me levou ao médico por acreditarem que era uma precocidade perigosa e talvez fosse mesmo, como se demonstrou mais tarde. Desde muito cedo me dediquei livremente nas escolhas dos livros que encontrava nas bibliotecas da casa. Dessa maneira, li muitas vezes livros que estavam além da minha compreensão aos sete, oito, nove anos (tradução nossa).

⁶ Por circunstâncias das pessoas da minha geração, as leituras das crianças eram reguladas. Até certa época eram os contos de fadas, depois os romances cor de rosa e somente na adolescência os meninos e as meninas podiam começar a entrar num tipo de literatura mais amplo. Eu dispensei muito antes todas essas etapas, e a verdade é que minhas primeiras recordações de livros são uma mescla de romances de cavalaria, ensaios de Montaigne, por exemplo, que acredito que li aos doze anos, fascinado. Não sei até que ponto eu conseguia compreendê-los. Mas lembro que li inteiros os dois enormes volumes encadernados, em tradução espanhola. E isso se misturava aos romances policiais, as aventuras de Tarzan, que fascinaram naquela época; Maurice Leblanc e depois a grande sacudida de Edgar Allan Poe (tradução nossa).

Na mesma entrevista com Castro-Klaren (1980), Julio Cortázar destaca que a mãe também influenciou o gosto pela música, a partir do piano que tocava, quando tinha entre sete e doze anos; tal passatempo consolidou-se mais tarde, evidenciando pela paixão pelo *jazz*. Cortázar ainda revela não guardar nenhuma lembrança feliz da infância e da adolescência, mesmo com uma mãe presente, uma família (avó, tia e irmã), o jardim ou a música. Apenas uma produção infinita de nostalgia, um esconderijo profundo em si mesmo e as fantasias construídas pelas leituras, pois essas foram, muitas vezes, o único refúgio de suas angústias. Segundo Goloboff (1998), além do abandono do pai, outra situação perturbou o menino: as crises epiléticas da irmã. O banheiro possuía uma farmácia, já que o jovem leitor também tinha bronquites contínuas e crises de asma. Com todas as características que ilustram uma infância problemática, foi também um período de concentração no aprendizado, leitura, desenvolvimento da inteligência; não foi por acaso que Cortázar terminou o primário com as melhores notas, com o prestígio de figurar no quadro de honra do quinto ano da Escola Elemental Inferior nº 10 de Banfield.

Em entrevista a Elena Poniatowska (1975), publicada na Revista Plural, Julio fala sobre suas enfermidades e frustrações amorosas na infância:

Fui enfermizo y tímido con una vocación para lo mágico y lo excepcional que me convertían en la víctima natural de mis compañeros de escuela más realistas que yo. Pasé mi infancia en una bruma de duendes, de elfos, con un sentido del espacio y del tiempo distinto al de los demás. [...] Yo tuve unos amores infantiles terribles, muy apasionados, llenos de llantos y deseos de morir; tuve el sentido de la muerte muy, muy temprano cuando se murió mi gato preferido; este cuento "Los venenos" cuenta de la niña del jardín de al lado, la niña de quién me enamoré y de una máquina para matar hormigas que teníamos cuando era niño... Asimismo es la historia de una traición, porque una de mis primeras angustias fue el descubrimiento de la traición. Yo tenía fe en los que me rodeaban y por eso, el descubrimiento de los aspectos negativos de la vida fue terrible. Esto me sucedió a los nueve años⁷ (PONIATOWSKA, 1975, p. 5).

Entre os nove e catorze anos (1923-1928), Cortázar passa por angústias e frustrações amorosas. A morte do gato após sua mãe colocar veneno para formigas desperta circunstâncias

⁷ Fui enfermizo e tímido, com uma vocação para o mágico e o excepcional que me transformava na vítima natural de meus companheiros de escola mais realistas que eu. Passei minha infância em uma bruma de duendes, de elfos, com um sentido de espaço e de tempo distinto dos outros. [...] Eu tive uns amores infantis terríveis, muito apaixonados, cheios de choros e desejos de morrer; tive o sentido da morte muito, muito cedo quando morreu meu gato preferido; este conto "Os venenos" descreve sobre a menina do jardim vizinho, a menina por quem me apaixonei e de uma máquina para matar formigas que tínhamos quando eu era criança... Apesar disso é a história de uma traição, porque uma das minhas primeiras angústias foi descobrir a traição. Eu tinha fé nas pessoas que me cercavam e por isso, o descobrimento dos aspectos negativos da vida foi terrível. Isso ocorreu aos nove anos (tradução nossa).

de desconfiança da própria mãe, que imaginava que sua comida também poderia ter tais substâncias. O envenenamento do gato talvez tenha despertado o sentimento de fantástico⁸, do horror, da construção do real e dos fatos. O menino era visto sempre com pensamento nas nuvens, a realidade que o rodeava não parecia lhe interessar. “Eu via os buracos, por exemplo, o espaço que havia entre duas cadeiras e não as duas cadeiras [...] E por isso, desde muito pequeno me interesse pela literatura fantástica” (PONIATOWSKA, 1975, p. 5, tradução nossa).

A entrada nesse mundo do fantástico deu-se desde pequeno. O menino vivia em um mundo de metáforas, de aceitações e de permeabilidades como qualquer criança que narra ou gosta que lhe contem aventuras. Em entrevista a González Bermejo em 1978, Cortázar conta que chegou à prosa com dificuldades. Aos oito anos já escrevia poemas, obedecendo a ritmos e rimas, perfeitamente metrificados. A mãe tomou-lhe o caderno. Ela nunca quis devolvê-lo, mas deixou que o olhasse anos mais tarde e “pude comprovar o que estou dizendo: conteúdo: zero, coisas de um menino de nove anos que se apaixonou pela coleguinha, soneto de aniversário da tia, descrição do pátio da casa... mas, do ponto de vista da versificação, perfeitos” (BERMEJO, 2002, p.19).

No início, teve dificuldade com a prosa, pois não conseguia avançar, não encontrava o desfecho narrativo pretendido. Talvez, por isso, *Os reis* (1947) seja em prosa poética. A dificuldade foi reduzindo, de modo que foi alcançando certo domínio formal da escrita na adolescência. O autor relevou em entrevista: “descobri o que me faltava descobrir: que a prosa tem um ritmo próprio” (BERMEJO, 2002, p.20). Ainda revelou um segredo e orientou futuros escritores, recomendando-lhes que façam traduções. Esse trabalho paraliterário ou literário de segundo grau possibilitou-lhe perceber os valores formais e rítmicos, latentes no original.

A percepção do fantástico para Cortázar parte, então, de uma visão minuciosa que aprendeu a perceber desde muito pequeno. Dessa maneira, Julio vai abrindo caminhos desde a infância, suas palavras dão conta da estranheza do fantástico e seus contos e novelas recebem as experiências vividas. Goloboff (1998) transmite a ideia cortazariana de que toda criança é gótica, não pela ignorância, mas, sobretudo, pela inocência, a incredulidade que lhe permite a abertura para muitos aspectos da realidade. Cortázar conta a Bermejo (2002) que a casa de Banfield era de uma decoração tipicamente gótica, não somente por sua configuração arquitetônica, mas por terrores nascidos das histórias narradas pelo universo feminino. Desde pequeno, sabia que em lua cheia havia o lobisomem, que a mandrágora era uma planta mortal

⁸ Todorov (2004) conceitua que o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, diante a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O que diferencia um conto fantástico dos outros, é justamente a presença da magia, a qual ultrapassa, notoriamente, os limites humanos e a lógica.

(talvez tenha lido Shakespeare ou Maquiavel), que nos cemitérios aconteciam coisas terríveis e horrorosas, e que em sua casa tinha um sótão que ninguém se atrevia a conhecê-lo.

Foi pela acumulação de leituras e jogos imaginativos proporcionados pela mãe, que Cortázar foi levado a exorcizar, sem ter consciência clara daquilo, tantos fantasmas, horrores e terrores, por meio da escrita de poemas e contos. Escritos que, além de dar conta do macabro e do necrófilo, tentavam esclarecer uma realidade mal demarcada na qual, por casualidade, apontava para a “revalorização do pensamento mágico” (GADEA, 1991, p.48) como forma de conduzir aos nossos olhos todo horror e estranhamento que se camufla sob a visão da normalidade cotidiana.

Em entrevista ao jornalista uruguaio Omar Prego Gadea em 1982, que resultou no livro *O fascínio das palavras: entrevista com Julio Cortázar*, Julio contou ao amigo, em Paris, sobre sua trajetória pessoal e profissional. O mago das palavras revelou que em quase todas suas obras a evidência de sua compreensão frente ao pensamento infantil, inocente, é muito evidente. “Há uma quantidade considerável de meus contos cuja temática é a infância” (GADEA, 1991, p.29). A escrita funciona como catarse⁹ portanto, purificação dos problemas remotos e intrínseco pertencentes à primeira infância. A concentração de todos os processos vital e social do indivíduo na sociedade funciona como mecanismo para equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida.

Em entrevista a Bermejo (2002), Cortázar destaca a imaginação infantil. Para o autor, é através do pensamento gótico, fantástico, lógico e aleatório das crianças, pelo gosto ao sobrenatural e procura pelo mistério, que se descobriam novos mundos. Se ele não tivesse conservado a porosidade, a ingenuidade, essa busca de espaços para entrar e definir o conhecimento de forma distinta, não teria sido o escritor que se tornou. Talvez seja por isso que o crítico do universo cortazariano encontra caminhos que o conduzem ao comportamento infantil, o mesmo que desconstrói para construir novas formas da realidade: pensamento sempre em rebeldia, atuações desenfreadas que se relacionam com direções românticas e apontamentos surrealistas. Daí sua tendência para escrever histórias fantásticas e seus sentimentos frente ao sinistro, inquietante ou sobrenatural, que surge desde o plano do ordinário. Cortázar entende que as crianças são muito lógicas, ao contrário do que pensam os adultos. Sua grande imaginação e o grande sentido do jogo são, concomitantemente, uma grande inflexibilidade lógica. As crianças desejam que as coisas fiquem bem explicadas na literatura como acontece

⁹ VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Na concepção aristotélica, a função da catarse estaria na limpeza e purgação das emoções mais íntimas do indivíduo.

no jogo. Espontaneamente, o sentido do fantástico na mente de uma criança é sempre algo consistente e rústico, e é somente muito depois, já adulto, quando algumas pessoas conseguem extrapolar “de esa primera capacidad de verse impregnado al enfrentarse a lo pavoroso o a lo inexplicable, a fin de sentirlo y comprobarlo en planos mucho más sutiles”¹⁰ (ALAZRAKI, 1989, 94).

Enquanto os adultos agem naturalmente como adultos, para Julio viver e escrever são a mesma coisa: “tenho traços pueris às vezes excessivos, provavelmente” (BERMEJO, 2002, p.48). Cortázar revela que sentiu a repreensão na primeira juventude, quando leu o clássico da literatura inglesa *Peter Pan* de Barrie (1911), cuja história é de um menino que não queria crescer, narrativa que se assemelhava a sua história de vida.

Muitas vezes, em momentos em que é necessário adotar um comportamento adulto, eu me refúgio em um estado de espera pueril, realmente infantil, como se a solução fosse vir de outra parte, como se eu tivesse um pai todo-poderoso para me tirar dos apertos. Nunca achei que esse fator fosse negativo: a contrapartida é essa grande porosidade, a capacidade de captação que a criança tem, e que, por razões óbvias, escapa ao adulto. Mas o que é mesmo amadurecer? É uma operação seletiva da inteligência, que vai optando cada vez mais por coisas consideradas importantes, deixando as outras de lado. Para o adulto, deixa de ser importante brincar de amarelinha e passa ser importante pagar o aluguel. A criança de preferência nem sabe o que é aluguel e brinca de amarelinha como se fosse algo muito importante. Lembrou-me muito bem: quando eu era criança, achava um escândalo cada vez que os grandes chegavam e diziam: “Bem, bem, acabou a brincadeira. É preciso comer e deitar.” Parecia-me uma espécie de atentado de invasão: não havíamos terminado de jogar a partida de futebol e lá vinham eles com coisas como esta. Os adultos não pensavam nunca que a nossa dimensão de crianças era tão importante como a deles. Esse sentimento ficou comigo (BERMEJO, 2002, p.42).

Salienta que a capacidade de captação de uma criança é maior que a do adulto e, por isso, há momentos em que precisa adotar decisões de adultos e, outros nos quais prefere o refúgio do estado pueril. É como se o adulto fosse se fechando e perdendo a porosidade. A dicotomia entre brincar de amarelinha e pagar o aluguel representa bem o comportamento da criança e do adulto. No entanto, o que chama a atenção é a falta de sensibilidade do adulto em entender como está a brincadeira e determinar seu fim.

Em 1928, aos catorze anos, inicia-se a adolescência de Cortázar após o término da educação básica. No ano seguinte, ingressa na Escola Normal de professores Mariano Acosta, onde mantém seu excelente desempenho e começa a apontar outras inquietudes que lhe atrairão muito no futuro: a literatura, a música (*jazz*) e o boxe.

¹⁰ Dessa primeira capacidade de se ver impregnado ao se enfrentar ao pavoroso ou ao inexplicável, a fim de o sentir e o comprovar em planos muito mais sutis (tradução nossa).

O escritor teve admiração por dois professores que tiveram influência sobre sua vocação. Vicente Fatone – especialista em filosofia hindu – e Arturo Marasso – poeta e erudito da literatura universal. Sedento de conhecimentos filosóficos e mitológicos, sensível a visão poética da realidade, o jovem Julio de 16 ou 17 anos transformava-se em um leitor ainda mais voraz:

Un día, caminando por el centro de Buenos Aires, entré en una librería y vi un libro de un tal Jean Cocteau, que se llamaba "Opio" y se titulaba "Diario de una desintoxicación". Estaba traducido por Julio Gómez de la Serna y prologado por Ramón. Un prólogo magnífico como casi todos los prólogos de Ramón. Bueno, algo había en ese libro (para mí Jean Cocteau no significaba nada), lo compré, me metí en un café y, de eso me acordaré siempre, empecé a leerlo a las cuatro de la tarde. A las siete de la noche estaba todavía leyendo el libro, fascinado. Y ese librito de Cocteau me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno... Porque en ese libro, que es un diario de apuntes, Cocteau habla de todo. Habla de Picasso, habla del surrealismo, del cubismo, habla de Raymond Roussel, habla de Buñuel, habla de cine, hace dibujos. Es una especie de fantasmagoría maravillosa en doscientas páginas de todo un mundo que a mí se me había escapado totalmente. En cada página había una especie de revelación, aparecía "El acorazado Potemkin", aparecía Rilke y así sucesivamente. Ese libro, que yo guardo – es uno de los libros que me traje a París porque fue un fetiche- me metió en una visión deslumbradora. Desde ese día leí y escribí de manera diferente, ya con otras ambiciones, con otras visiones¹¹ (GADEA, 1985, p. 170).

A leitura do livro *Opio: diário de desintoxicação* do poeta, romancista e encenador de teatro francês Cocteau (1930) transformou a percepção de mundo de Cortázar sobre literatura e tradição literária. A leitura do autor, até então desconhecido por Cortázar, possibilitou que se conectasse a vanguarda com a vida de artista, bem como a poesia de Apollinaire com a pintura de Picasso. A experiência provocou um impacto formal e biográfico, e revelou-lhe uma rápida simpatia pela hibridez artística e a versatilidade autoral. Galgar as letras e viver a obra. O esboço é de Cocteau, mas a execução é de Cortázar.

O conto *Axolotl*, escrito em 1952 e publicado no livro *Final de jogo* (1982), representa muito bem a ambiguidade vivida por Cortázar, após a leitura de Cocteau. O conto inicia-se com o narrador revelando que ia diariamente ao aquário do Jardim das Plantas em Paris: “Hubo un

¹¹ Um dia, caminhando pelo centro de Buenos Aires, entrei numa livraria e vi um livro de tal de Jean Cocteau, que se chamava Ópio, com um subtítulo Diário de uma desintoxicação. Era traduzido por Julio Gomes de la Serna, com um prólogo de Ramón. Aliás, um prólogo magnífico, como quase todos os prólogos de Ramón Gómez de la Serna. Bem, havia nesse livro alguma coisa — que fez com que eu o comprasse, entrasse num café e, vou me lembrar disso para sempre, começasse a lê-lo às quatro da tarde. Às sete da noite eu ainda estava lendo o livro, fascinado. E com o livrinho de Cocteau entrei de cabeça não na literatura moderna, mas no mundo moderno... Porque nesse livro, que é um diário de notas, Cocteau fala de tudo. Fala de Picasso, fala do surrealismo, do cubismo, fala de Raymond Roussel, fala de Buñuel, fala de cinema, faz desenhos. É uma espécie de fantasmagoria maravilhosa em duzentas páginas de todo um mundo que tinha escapado totalmente. Em cada página havia uma espécie de revelação, aparecia O encouraçado Potemkin, aparecia Rilke e assim progressivamente. Esse livro, que eu guardo – é um dos poucos que trouxe a Paris porque foi um fetiche – me pôs em uma visão encantada. Desde esse dia li e escrevi de maneira diferente, já com outras ambições, com outras visões (tradução nossa).

tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl”¹² (CORTÁZAR, 1982, p.151). O axolote é uma espécie de Salamandra que procede do passado asteca e funciona como símbolo de metamorfose e que possibilita desenvolver o tema da metaliteratura, como a própria escrita de *Rayuela* (1968). A metamorfose é um tema recorrente na literatura universal, desde Ovidio, passando por Kafka, e chegando a Cortázar.

No conto de Cortázar, ocorre uma metamorfose simultânea, o narrador-protagonista se transforma em axolote “Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él”¹³ (CORTÁZAR, 1982, p.156), e o axolote se converte no homem fora do aquário. O narrador metamorfoseado de axolote conclui: “Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl”¹⁴ (CORTÁZAR, 1982, p.156). Ou seja, o que afirma a coincidência dupla está no narrador preso no aquário que se narra através do homem fora do aquário, que no ato de narrar, é axolote. A imagem do absurdo, do insólito passa a permear a vida do homem no mundo moderno, gerando angústias existenciais num planeta caótico, com guerras, ditaduras e hábitos mecânicos.

Se na literatura houve todo esse crescimento, na música não foi diferente, principalmente pela mudança para Villa del Parque em Buenos Aires. Em 1934, aos 20 anos, Cortázar passa a se interessar ainda mais pela música. Do seu gosto pelo jazz e de seu enorme interesse e conhecimento sobre a música surgiram diversos textos importantes: artigos, contos, páginas memoráveis de *A volta ao dia em oitenta mundos*, numerosas passagens de *O jogo da Amarelinha* e *O perseguidor*.

Cortázar lembra, ao ser entrevistado por Goloboff (1998), que a música tinha um espaço especial em sua casa e procuravam toca-discos para ouvir. Julio admirava a capacidade permanente de mutação que o *jazz* possibilitava. O fato de um mesmo tema pudesse ser executado de tão diferentes modos por cada intérprete, a falta de delimitação a um limite fixo e as marcações impertinentes. E, claro, encontrará uma grande proximidade com a literatura,

¹² Houve um tempo em que eu pensava muito nos axolotl. Ia a vê-los no aquário do Jardim das Plantas e ficava horas olhando-os, observando sua imobilidade, seus oscuros movimentos. Agora sou um axolotl (tradução nossa).

¹³ Acredito que, de certa forma, consegui comunicar-lhe tudo isto, nos primeiros dias, quando eu era ainda ele (tradução nossa).

¹⁴ E nesta solidão final para a qual ele não voltará mais, resta-me o consolo de pensar que talvez ele escreva qualquer coisa sobre nós, acreditando imaginar um conto escrito tudo sobre os axolotl (tradução nossa).

tanto na ideia surrealista de escrita automática como com a própria música e seu ritmo, a procura que nasce da improvisação.

O boxe também fez parte dessa época de afincos e aparece em diversos textos como *Torito*, integrado em *Final de jogo* (1956), *A noite boca acima*, que figura no livro *Alguém que anda por aí* (1977) e *Último Round*, encontrado na coleção *Deshoras* (1982).

Em entrevista a Gadea (1985), Julio confessa: “Ahora, lo que es extraño es cómo una psiquis, una inteligencia que trabaja en todos sus planos, es incapaz de establecer una relación entre neurosis, escribir un cuento, curarse de la neurosis y no darse cuenta de que ese cuento era la terapia y descubrirlo después”¹⁵ (GADEA, 1985, p.182). Cortázar foi um autodidata da psicanálise, que conheceu bem a obra de Freud e que viveu e realizou uma introspecção profunda de si mesmo.

Na primeira juventude, Julio descobre o jogo com as palavras. A fascinação

“que me producía una palabra, las palabras que me gustaban, las que no me gustaban, las que tenían un cierto dibujo, un cierto color. Uno de mis recuerdos de infancia estando enfermo (yo fui un niño bastante enfermo, me pasaba largas temporadas en la cama con asma y pleuresía, cosas de ese tipo) consiste en verme escribiendo palabras con el dedo, contra una pared. Yo estiraba el dedo y escribía palabras, las veía armarse en el aire. Palabras que ya, muchas de ellas, eran palabras fetiches, palabras mágicas¹⁶ (GADEA, 1985, p.159).

Esta atração do jovem Cortázar com o jogo de palavras e sua dedicação para lhes dar um valor mágico continua ao longo de sua vida e se funde com sua produção. A partir da vivência na escola nova ainda em Banfield, foram estabelecidos laços fortes de amizade, que durariam toda sua vida. Em especial, com Francisco Reta, que precocemente morreu. Ao amigo, Cortázar dedica o livro de contos *Bestiario* (1951): “A Paco que gostava de meus relatos”. O amigo também se transforma em personagem protagonista do conto *Ali mas onde, como*, integrado na coleção de *Octaedro* (1974). O convívio com companheiros de estudo criados em situações semelhantes, rodeados por mulheres, faz com que ao entrar na adolescência, tivesse que mudar alguns costumes femininos, para viver em um mundo de homens.

¹⁵ Agora, o que é estranho é como uma psique, uma inteligência que trabalha em todos seus planos, é incapaz de estabelecer uma relação entre neuroses e não se dar conta de que esse conto era a terapia que só descobri depois (tradução nossa).

¹⁶ Que me produzia uma palavra, as palavras que gostavam de mim, as que não gostavam, as tinham um certo desenho, uma certa cor. Uma das minhas recordações de infância estando doente (eu fui um menino muito doente, passava longos períodos na cama com asma e pleurisia, coisas desse tipo) consiste em me pegar escrevendo palavras com o dedo, contra uma parede. Eu esticava o dedo e escrevia palavras, as via se armar no ar. Palavras que já, muitas delas, eram palavras fetiches, palavras mágicas (tradução nossa).

Cortázar obteve o título de professor Normal em Letras em 1935, afastou-se de sua família e iniciou docência em povos do interior do país. Julio vai para o campo viver completamente isolado e recluso. Instalou-se Chivilcoy, depois de ter trabalhado entre 1937 e 1939 em Bolívar. Lecionou na Escola Normal Domingo Faustino Sarmiento de Chivilcoy diversas disciplinas, exceto literatura, paradoxalmente. Alazraki (1989) conta que Cortázar se entregou aos estudos após deixar a Universidade. Preferiu viver numa cidade pequena com pouca gente interessante. E passava o dia no hotel ou na pensão onde vivia lendo e estudando. O crítico literário Jaime Alazraki (1989) comenta que foi muito útil no sentido de devorar milhares de livros. Porém, foi perigoso no sentido de que ficou uma boa dose de experiência de vida. Tal voracidade pelos livros o acompanhou durante toda sua vida, claro que com restrições conforme conta em entrevista:

Desde fuego en mi juventud en la Argentina, mis hábitos de lectura eran, obligadamente, diferentes. Tenía mucho más tiempo en mis días de maestro o profesor de provincia o de traductor oficial, y eso, evidentemente, me ha obligado actualmente a seleccionar de una manera mucho más draconiana lo que leo. Por ejemplo, hubo una época de mi vida en que, al margen de la literatura para mí era importante—la gran poesía, la gran novelística—, yo encontraba tiempo y momentos para leer una incontable cantidad de tonterías¹⁷ (CASTRO-KLAREN, 1980, p.14).

A afiliação romântica e simbolista fez-se evidente no volume de sonetos, intitulado *Presencia* (1938), assinado como Julio Denis. Cortázar iniciou assim sua carreira literária com a produção de poesia. Daqui renascem todos os temas que se desdobraram em sua obra: a luta contra o tempo, a esperança de uma harmonia final ou atual, que se desenvolveu no tempo através da palavra, da música, do contato pleno e integro com o cósmico. O sentimento de uma metarrealidade contida no real, a desconfiança para uma razão sistemática e afirmação do movimento contínuo. Para Friedrich (1978), *Presencia* é um livro que aparecem claras as leituras atentas da poesia de Neruda e Góngora, além de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, fundadores da poesia europeia contemporânea, cujas leituras foram realizadas no idioma original pelo excelente domínio do francês. Outro importante crítico dessa fase inicial de Cortázar foi Eduardo Romano (1980), que publicou na Revista mensal de Cultura Hispânica a respeito de *Presencia*. Para o crítico argentino, o livro de sonetos apresenta poesia pura e que

¹⁷ Desde o início de minha juventude na Argentina, meus hábitos de leitura eram, obrigatoriamente, diferentes. Tinha muito mais tempo em meus dias de maestro ou professor de província ou de tradutor oficial, e isso, evidentemente, me obrigou atualmente a selecionar de uma maneira muito mais rígida o que leio. Por exemplo, houve uma época de minha vida em que, à margem da literatura para mim era importante – a grande poesia, a grande novelística, eu encontrava tempo e momentos para ler uma incontável quantidade de bobagens (tradução nossa).

se pode identificar no texto algumas epígrafes como “uma cor mallarmé” ou “os dias baudelerianos”; que fazem referências a sua inserção teórico-literária.

Portanto, predomina o motivo da música, com anseio que eleva o peso das palavras, à exaltação do canto se agrega a outros motivos evidentes: o diálogo com o enigma, a angústia da iluminação e lucidez, o desejo de preencher toda fissura, todo signo de crise que ofusque a harmonia, a busca do centro imóvel e a devoção à beleza. Assim, o jogo com as palavras, próprio da estética arte-purista, faz do tímido estreante, Julio Denis, um autor que está gestando textos importantes.

1.2 A formação de Cortázar na década de 1940 – o limiar de uma nova produção literária

Cortázar criou sua identidade estética a partir de leituras de autores europeus, pois, pela leitura fluente em inglês e francês, além da sua língua materna, o admirador da poesia romântica e simbolista passou a inquirir sobre poetas como Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Rainer María Rilke, Paul Marie Verlaine e Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry. Tais habilidades são comprovadas por muitas traduções realizadas pelo jovem Cortázar.

O Simbolismo surgiu como movimento literário que percebia a mudança comportamental das grandes cidades, com o início da era industrial. Baudelaire (1821-1867) é o precursor do Simbolismo com a coletânea de 100 poemas, intitulada *As flores do mal* (1857). A obra chocou a sociedade e o acusaram de ultrajar a moral pública. O francês defendia o abandono do belo exaltado pela poesia romântica e substituiu essa comoção lírica por versos que desciam ao rés-do-chão, que dava atenção à lama, ao feio e à miséria. O poeta pleiteou a todos os aspectos da realidade o direito de serem figurados na linguagem poética e deixou continuadores do seu ideário estético. A partir de Baudelaire, a lírica dividiu-se em dois eixos: Mallarmé, com os fatos diretos da vida e os problemas da existência humana; e Rimbaud, com a cultura histórica, a tradição intelectual e o legado de ideias e formas são as fontes de inspiração.

Mallarmé (1842-1898) articulou uma renovação da poesia na segunda metade do século XIX, propondo a reconfiguração da sintaxe, com leveza, para que o verso possa culminar na realidade, na tenuidade do acaso e não numa gramática desgastada dos ideais absolutos e da necessidade de expressão. E é no acaso que a poesia encontra sua fonte. Sua experimentação gramatical e poesia e prosa caracterizadas pela musicalidade são alguns dos caminhos que deixou aos amigos e seguidores/discípulos, admiradores como Cortázar e muitos dos autores

da literatura contemporânea. Segundo Muricy (1973, p. 63), “o simbolismo teve em Mallarmé o mestre por excelência em hermetismo. Tem sido combatido e mesmo negado; entretanto a sua estética está na base de quase toda a poesia moderna, inclusive na de Paul Valéry e discípulos”. Em Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras, e o poeta francês estava no centro de alguns dos principais debates da época, pois sua concepção de poesia representava mudanças e rupturas.

Se em vida Mallarmé não conseguiu concluir seu projeto, *A Grande Obra* (um livro que almejou produzir em vários volumes que totalizasse o mistério órfico da terra), deixou cartas aos amigos e diretrizes para que muitos a pudessem construir. Dentre os autores influenciados pelo simbolismo mallarmeneano e continuadores das ideias de Baudelaire, estão: Valéry, Rilke e Verlaine. De qualquer forma, essa nova maneira de penetração daquele acervo cultural foi possível graças ao sacrifício erudito dos séculos precedentes, trazidos por uma consistente tradição universitária.

Romano (1980) traz outra leitura do helênico, fundamentada por Shelley e Keats, na Inglaterra, desprendido do hieratismo latino, cujos ideais se resultaram, de certo modo, com a Revolução francesa. Cortázar (1946) explica que o tema grego é visto romanticamente por Keats; a mitologia se constituía de um sistema de referências mentais que aproveitava o conhecimento prévio do leitor para florescer condições políticas e de dignidade humana. Cortázar descobriu desde o seu período escolar a fascinação pela mitologia clássica e que duraria toda sua vida. Em seu ensaio sobre *A urna grega na poesia de John Keats*, publicado um ano antes de *Os reis* (1947), insistiu no vaivém que a história fazia com os mitos gregos.

Entendemos pues que el tema de Grecia adquiere un contenido vital para los románticos cuando advierten que coincide con su moderna valoración de la dignidad humana y su expresión política. Por la coincidencia de ideales sociológicos se llegará a una más honda vivencia de los ideales estéticos. (Incluso la noción de que el arte griego sólo pudo darse y florecer bajo tales condiciones políticas, hará que los románticos, rebeldes y republicanos, hallen en él por íntima simpatía una fuente inagotable de inspiración creadora. La rebelión prometeica, la caída de Hiperión, ¿dónde hubieran hallado Shelley y Keats mejores símbolos para traducir su libertad moral y su rechazo de todo dogmatismo? ¹⁸ (CORTÁZAR, 1946, p.53-54).

¹⁸ Entendemos que o tema grego se torna um conteúdo vital para os românticos quando advertem que coincide com sua moderna valorização da dignidade humana e sua expressão política. Pela coincidência de ideais sociológicos se chegará a um aprofundamento da vivência dos ideais estéticos. (Inclusive a noção de que a arte grega somente pode se dar e florescer segundo tais condições políticas, fará com que os românticos, rebeldes e republicanos, encontrem nele a íntima simpatia uma fonte inesgotável de inspiração criadora. A rebelião prometeica, a queda de Hyperion, onde tiverem encontrado Shelley e Keats melhores símbolos para traduzir sua liberdade moral e sua recusa de todo dogmatismo? (tradução nossa).

Cortázar (1946) destaca nos românticos ingleses aquilo que ele evitará no uso do mito: “la mera imitación y el adorno retórico. Insiste, en cambio, en el nuevo contenido vital que los románticos pusieron en odres viejos: la libertad y la dignidad humanas, la sensibilidad en oposición a la norma, la expresión política de esos valores, la fe en los ideales republicanos y democráticos”¹⁹ (ALAZRAKI, 1989, p.196). E se tudo isso é uma antecipação da sua compreensão sobre os mitos, o mesmo ensaio oferece algumas respostas a possíveis objeções:

Para Shelley—como para nuestro llorado Valéry—, la mitología era ese *cómodo sistema de referencias mentales* al que puede acudir con la ventaja de prescindir de explicación al lector medianamente cultivado, cuyas personificaciones se despojan de contingencia temporal para conservar sólo sus motivaciones primarias a modo de transparente símbolo²⁰ (CORTÁZAR, 1946, p.58).

Conforme Alazraki (1989), Júlio Cortázar viveu profundamente o impacto da Segunda Guerra Mundial na Argentina. Vozes de uma geração de poetas argentinos, como: Lugones, Molinari e Mastronardi, além do chileno Neruda, que buscaram dar continuidade a uma linha espiritual, sem perspectiva estética, com domínio romântico e diversas expressões líricas, que representam um contato pleno e mítico com essa realidade, que em outros momentos, aparecem como irrecuperáveis e fugazes. Assim, Cortázar participa desse mundo triste e espiritual da geração quarentista, incorporando a pesquisa e a insatisfação em suas primeiras publicações em revistas literárias da época. Dentre elas, destaca-se a seu primeiro ensaio crítico e sua última publicação, utilizando o pseudônimo Julio Denis, intitulado *Rimbaud* (1941):

Ahora sabemos que Arthur Rimbaud es un punto de partida, una de las fuentes por donde se lanza al espacio el líquido árbol de esta poesía nuestra. [...] La obra del surrealismo reconoce francamente su filiación a la que agrega la proveniente de Lautréamont, tan poco sumergido en nuestro avizorar americano y tan merecedor de él. [...] Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves. Eso lo acerca más que todo a los que vemos a la poesía como un desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia. E intuimos, además, en ese logro una recompensa trascendente, una gracia que replica a la necesidad inevitable de unos pocos corazones humanos²¹ (ALAZRAKI, 1989, p.373).

¹⁹ A mera imitação e o enfeite retórico. Insiste, entretanto, no novo conteúdo vital que os românticos possuíram em odres velhos: a liberdade e a dignidade humanas, a sensibilidade em oposição à norma, a expressão política desses valores, a fé nos ideais republicanos e democráticos (tradução nossa).

²⁰ Para Shelley – como para nosso chorado Valéry –, a mitologia era esse cômodo sistema de referências mentais ao que pude comparecer com a vantagem de prescindir de explicação ao leitor medianamente cultivado, cujas personalidades se despojam de contingência temporal para conservar somente suas motivações primárias a modo de transporte símbolo (tradução nossa).

²¹ Agora sabemos que Arthur Rimbaud é um ponto de partida, uma das fontes por onde se lança ao espaço a líquida árvore desta poesia nossa. [...] A obra do surrealismo reconhece francamente sua afiliação à que agrega a proveniente de Lautréamont, tão pouco submergido em nos avigorar americano e tão merecedor dele. [...] Ocorre que Rimbaud (e aí sua diferença básica com Mallarmé) é antes de tudo um homem. Seu problema não foi um

A coleção de sonetos *Presencia* (1938) e o ensaio *Rimbaud* (1941) são os dois únicos textos de Cortázar, assinados com o pseudônimo Julio Denis. Toda sua obra posterior, desde seu estudo sobre *Keats* (1947), as resenhas de *Cabalgata* (1947-1948), e a partir do seu primeiro livro, *Os reis* (1947), passou a assinar Julio Cortázar. O pseudônimo funcionava como uma forma de se distanciar, reservar-se, e até um sinal de insegurança de um “acto impulsivo de un joven [...] precipita a publicar un puñado de sonetos”²² (ALAZRAKI, 1989, p.372). Cortázar registra e articula gradualmente em *Rimbaud* uma discussão sobre as diferenças sobre Rimbaud e Mallarmé (características aplicadas na escrita de *Presencia*). Para Alazraki (1989, p. 373), “basta leer los sonetos de *Presencia* para reconocer de inmediato el modelo francamente mallarmeano: su rigor formal, su arquitecturada perfección, su condición de juego de espejos y su esteticismo hermético”²³.

Quando Alazraki (1989) argumenta, a partir descoberta da publicação do jovem escritor, 27 anos, sobre *Rimbaud*, enfatiza a percepção sobre a palavra nova, a intrínseca relação entre literatura e vida que abria as portas ao existencialismo e ao surrealismo, dois caminhos muito profundos. Arthur Rimbaud, poeta francês do século XIX, autor de nove poemas em prosa, intitulado *Uma Temporada no Inferno* (1873), é o ponto de partida e exerceu grande influência em vários poetas modernos, bem como no próprio Cortázar. A atitude poética cortazariana começa a se definir e dar indícios de uma pretensão com a visão ontológica e metafísica e menos com a estética. A busca (poética, erótica e política) e a aceitação plena do mistério fará parte de toda sua trajetória – um microcosmos do que será sua visão de mundo. Quando Cortázar escreve o ensaio de 1941 é para apontar o discernimento de quanto excessiva foi *Presencia* de Mallarmé em seu primeiro livro.

Julio Denis concluiu que se em Rimbaud e Mallarmé existiu “un ‘icarismo’: ambos creyeron poder romper los cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad, recrear el mundo para descubrirse íntegramente en él... Pero sus caminos se apartan, se hacen hostiles, divergen hasta perderse en fines que son antípodas”²⁴ (ALAZRAKI, 1989, p.373). Se em *Presencia*

problema poético senão o de uma ambiciosa realização humana, para a qual o Poema, a Obra, devia constituir as chaves. Isso o aproxima mais que tudo aos que vemos à poesia como um desatar total do ser, como sua representação absoluta, sua enteléquia. E também intuimos nesse êxito uma recompensa transcendente, uma graça que replica a necessidade inevitável de alguns corações humanos (tradução nossa).

²² Ato impulsivo de um jovem [...] precipita a publicação de um punhado de sonetos (tradução nossa).

²³ Basta ler os sonetos de *Presencia* para reconhecer de imediato o modelo francamente mallarmeano: seu rigor, sua arquitetura perfeita, sua condição de jogo de espelhos e seu esteticismo hermético (tradução nossa).

²⁴ ‘Um icarismo’: ambos creram poder romper os quadros lógicos da nossa inaceitável realidade, recriar o mundo para se descobrir íntegramente nele... Mas seus caminhos se separam, fazem-se hostis, divergem até se perder em fins que são antípodas (tradução nossa).

Mallarmé é o tom dominante, sua poesia daqui por diante se transformaria e teria uma diversidade de tons e modos plurais. *Rimbaud* não vem tanto como modelo, mas como uma direção, entre as muitas que mais tarde seguiria sua obra e vida. É o caso de *Os reis* (1947), esse poema em prosa sobre um poeirento mito clássico e escrito em um estilo refinadamente lírico, que sem dúvida define uma direção humana e política, e que antecipa o curso que seguiriam suas obras.

Dessa forma, *Rimbaud* (1941) é o resultado da formulação das ideias cardiais de um escritor maduro aos vinte e sete anos. Cortázar polariza Mallarmé e Rimbaud, mas há um segundo contraponto que se emprega para aclarar sua fé na experiência humana mais que nos receituários, sua lealdade à vida mais que as fórmulas. A contestação da obra de Rimbaud não como um grimório, mas como um pedaço da pele. O jovem escritor argentino já tinha a plena consciência de que as abstrações, as fórmulas teóricas e o conhecimento livresco não poderiam substituir a realidade e a experiência, apenas muletas para alcançá-las. O que pretendia dizer era que se pode partir de certos modelos, mas a obra sempre será mais rica que essas fórmulas. “En realidad, los poetas anteriores han empleado mucho más que el mismo Rimbaud esas directivas del pensamiento, pero no lograron lo que él, hecho que demuestra la tontería de toda escuela y de toda influencia”²⁵ (ALAZRAKI, 1989, p.377).

Cortázar aderiu a um esteticismo de raiz romântica e culminação simbolista que praticava em seus sonetos ou lhe proporcionava versados estudos, desde uma perspectiva totalmente alheia a sua inserção nacional e americana na cultura.

Suas leituras, durante os anos de 1937 e 1944, transformaram-se em trabalhos críticos espalhados por revistas argentinas. Diferentemente das leituras dos anos subsequentes, o período que retorna a Buenos Aires entre 1946 e 1951, é dedicado à produção de resenhas publicadas em conceituadas como menciona Alazraki (1989, p.260):

reseñas aparecidas en *Los anales de Buenos Aires, Realidad y Sur*. En *Realidad* aparecieron sus notas sobre *The Heart of the Matter* de Graham Greene y Adan Buenosayres de Marechal; en *Sur* se publicaron las reseñas sobre *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz y *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly²⁶.

²⁵ Na realidade, os poetas anteriores empregaram muito mais que o mesmo Rimbaud essas diretivas do pensamento, mas não convenceram como ele, fato que demonstra a loucura de toda escola e de toda influência (tradução nossa).

²⁶ Resenhas aparecidas em *Los anales de Buenos Aires e Sur*. Em *Realidad* apareceram suas notas sobre *The Heart of the Matter* de Graham Greene y Adan Buenosayres de Marechal; em *Sur* publicaram as resenhas sobre *Liberdade sob palavra* de Octavio Paz y *O túmulo sem paz* de Cyril Connolly (tradução nossa).

Alazraki (1989) revelou descobertas realizadas em 1971, quando buscava em Buenos Aires algum relato anterior aos contos de *Bestiario* (1951), publicado em uma revista local de Chivilcoy. Encontrou, eventualmente, a revista *Cabalgata*, de fevereiro de 1948, em cujas páginas Cortázar publicou *Lejana*.

Para que no me acusaran de pergeñar una revista apócrifa que nadie había visto y que no figuraba ni en los catálogos de las bibliotecas argentinas ni en las bibliografías al uso, traje conmigo, con la asistencia de un viejo librero español, toda la colección, que comprende veinticuatro números publicados entre junio de 1946 y julio de 1948. Mi sorpresa fue enorme cuando descubrí que, además de 'Lejana', Cortázar había publicado en esa revista, entre noviembre de 1947 y abril de 1948, la friolera de cuarenta y dos reseñas²⁷ (ALAZRAKI, 1989, 260).

O número pode parecer insignificante se pensarmos nos milhares de livros que leu durante os anos anteriores. No entanto, é necessário ressaltar que as leituras e as resenhas foram realizadas em um ano e meio. Contudo, estes poucos testemunhos são apenas vestígios das leituras desses anos. O grosso ficava no saquão do seu labirinto e somente com o tempo, ao longo de seus livros, iremos descobrir suas leituras como território intelectual, no que cresce em sua obra. As leituras contribuíram para o processo formativo do escritor. O mais intrigante sobre esse período é que Cortázar pouco fala destes anos, bem como os bibliógrafos escrevem pouco sobre esse período de 1941 a 1951. Segundo Alazraki (1989), *Cabalgata* foi ignorada de maneira inexplicável por todos os bibliógrafos de Cortázar. Em carta à Graciela Maturo, em 1963, Cortázar também ignora este período:

Ya llevaba diez años escribiendo, pero no publicaba nada o casi nada (el tomito de sonetos, quizás un cuento). De 1946 a 1951, vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor público nacional. Gran oficio para una vida como la mía en ese entonces, egoístamente solitaria e independiente²⁸ (MATURO, 2004, p.10-11).

²⁷ Para que não me acusassem de esboçar uma revista apócrifa que ninguém viu e que não figurava nem nos catálogos das bibliotecas argentinas nem nas bibliografias em uso, trouxe comigo, com a ajuda de um velho livro espanhol, toda a coleção, que compreende vinte e quatro números publicados entre junho de 1946 e julho de 1948. Minha surpresa foi enorme quando descobri que, além de 'Lejana', Cortázar havia publicado nessa revista, entre novembro de 1947 e abril de 1948, a bagatela de quarenta e duas resenhas (tradução nossa).

²⁸ Já estava dez anos escrevendo, mas não publicava nada ou quase nada (o pequeno volume de sonetos, talvez um conto). De 1946 a 1951, vida portenha, solitária e independente; convencido de ser um solteirão irreductível, amigo de poucas pessoas, melômano, leitor em tempo integral, apaixonado pelo cinema, burguesinho cego a tudo o que ocorria além da esfera estética. Tradutor público nacional. Grande ofício para uma vida como a minha, seguir egoístamente solitária e independente (tradução nossa).

Apesar da vida curta e de não ter entrado nas revisões bibliográficas para futuros leitores, Alazraki (1989) analisou o material publicado e defendeu a importância literária e cultural daquela produção. O fato de não ter um diretor influente como *Los anales de Buenos Aires* (Borges), ou *Realidad* (Francisco Romero), ou *Sur* (Victoria Ocampo) que abrisse caminhos e a protegesse, sem um prestigioso conselho de redação que os respaldasse, fez com que a revista tivesse um formato de jornal e recorresse a avisos comerciais para sobreviver. O crítico argentino ressalta que a revista tinha sessões dedicadas ao cinema, teatro, arte e ciências, com maior relevância, evidentemente, a de letras. O primeiro número declarava que a ideia que animava *Cabalgata* era fazer na Argentina uma revista para todo o continente, um periódico que fosse expressão de todas as atividades da cultura americana e universal. Alazraki (1989) avalia que

lo americano y lo universal aparecieron en proporción semejante. Junto a artículos de Ezequiel Martínez Estrada, Francisco Ayala, Alfonso Reyes, Eduardo Mallea y Guillermo de Torre se publicaron en el primer número ensayos de Bernard Shaw y André Gide, un cuento de Lord Dunsany y poemas de W. H. Auden y T. S. Eliot. *Cabalgata* no fue entonces periodismo popular, sino órgano de difusión cultural más amplio. El material que publicaba, aunque misceláneo y más periodístico, estaba a la altura de lo que por esos años hacían *Sur* o *Realidad*²⁹ (ALAZRAKI, 1989, 261, grifo do autor).

Dessa forma, após um minucioso estudo, comentando todos os 42 textos desconhecidos de Julio Cortázar da década de 1940, Alazraki (1989) concluiu que essas resenhas provam o longo e paciente processo de incubação de sua grande novela: *Rayuela* (1963). *O jogo da Amarelinha* é o produto de uma vida de vastas leituras e longas reflexões, e essas resenhas mostram que, precisamente durante os anos em que Cortázar escreve seus primeiros contos, também começa a gestar sua novela.

O ensaio *Teoria do Túnel*, escrito em 1947, enquanto trabalhava como secretário da Câmara Argentina do Livro, mas publicado só em 2001 no Brasil, pertence ao terceiro volume da obra crítica de Julio Cortázar. O ensaio, produzido no mesmo período em que compunha a maior parte dos relatos que integrariam *Bestiario*, situa duas tendências, que propiciaram a filiação do escritor no contexto da literatura moderna: o surrealismo e o existencialismo. O próprio subtítulo explicita suas escolhas ideológicas: *Notas para uma localização do*

²⁹ o americano e o universal apareceram em proporções semelhante. Junto a artigos de Ezequiel Martínez Estrada, Francisco Ayala, Alfonso Reyes, Eduardo Mallea e Guillermo de Torre publicaram no primeiro número ensaios de Bernard Shaw e André Gide, um conto de Lord Dunsany e poemas de W. H. Auden y T. S. Eliot. *Cabalgata* não foi então um jornalismo popular, senão mecanismo de difusão cultural mais amplo. O material que publicava, mesmo que misturado e mais jornalístico, estava a altura do que publicavam *Sur* ou *Realidad* (tradução nossa).

surrealismo e do existencialismo. Saúl Yurkievich, crítico literário argentino, reuniu a obra crítica de Cortázar até *Teoria do túnel* (1947). O primeiro volume da fortuna crítica de Cortázar, publicado por Yurkievich (1998) reuniu diversas publicações jornalísticas que haviam permanecido dispersas após sua morte. De acordo com Yurkievich (1998), entre os

manuscritos inéditos encontrava-se *Teoria do túnel*, livro em que Cortázar examina as orientações do romance moderno, desde a novela burguesa, a do mundo privado e do foro íntimo, desde o romance romântico até o existencialista. Essa revisão histórica lhe serve para fundamentar suas próprias opções, situar-se em relação às tendências que considera mais avançadas e enunciar seu programa romanesco pessoal. Postula o amálgama do surrealismo com o existencialismo, a fusão do poético com o narrativo como confluência que permita a expressão de todas as possibilidades humanas, obter um romance em que o homem se reencontre com seu reino. *Teoria do túnel* constitui, dentro do processo criativo de Cortázar, um livro de grande importância: porque explicita e justifica a poética que está implícita em sua ficção e por seu caráter preliminar, porque mostra que a prática do gênero em Cortázar é precedida por uma minuciosa formulação teórica. Grande parte dessa bagagem reflexiva será depois incorporada a *O jogo da amarelinha* (YURKIEVICH, 1998, p.06-07).

O que caracteriza este ensaio de Cortázar é a proposição do projeto romanesco de sua literatura. “A dupla condição de crítica analítica e de manifesto literário” (CORTÁZAR, 1998, p.12) é a proposta de um novo modelo de romance que prevalece pela metalinguagem.

A metáfora do túnel, destruir para construir, propõe outro modelo de romance e, por consequência, de literatura. Desde o início, Cortázar (1998, p.13) “postula uma literatura rebelde que não se contente com singularizar-se estilisticamente, que não se deixe capturar pelas armadilhas do idioma, que não tolere ser circunscrita pelo concebível e pelo representável convencionais”. Julio Cortázar prenunciava, como podemos ver com a postura antirretórica própria de *Rayuela*, insistindo na máxima implicação pessoal. Tal proposta literária consiste em produzir um romance autêntico, com pessoas e não personagens, que assenta “todo o seu ser na letra, anular toda mediação, abolir toda distância” (CORTÁZAR, 1998, p.13). Dessa forma, Cortázar travava uma batalha contra a autossuficiência estética, contra o fetichismo do livro e a inviolabilidade da literatura. De acordo com ele, “a literatura deve ser uma expressão total do homem. É preciso contrair a tendência centrípeta, solipsista e formalista do livro como objeto de arte” (CORTÁZAR, 1998, p.13).

Assim, o livro válido representa a personalidade integral do homem; acentua o primado do existente enquanto humano; é o diário de uma consciência, manifestação consubstancial com o ser, veículo de valores que ultrapassam o literário. Por isso, o ensaio *Teoria do túnel* serviu para condenar o romance egoísta ou narcisista, “essa limitação monológica do autor que cria um personagem-espelho que o devolve a si mesmo sem poder chegar ao outro” (CORTÁZAR,

1998, p.13), sem atingir um estado compartilhado de consciência. O inconformismo com a literatura delimitada emergia e Cortázar propunha reconstruir o literário, a partir de uma reformulação também linguística, pois escrever se tornaria um jogo de recursos, desvios, reversões, agressões e dilapidação.

Em 1948, dois anos depois da publicação de *Casa tomada*, Cortázar começou a colaborar com a revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo. A primeira publicação em *Sur* veio justamente em um ensaio crítico, intitulado *Muerte de Antonin Artaud*. Julio acrescentou muito ao grupo cultural que vinha se aglutinando, desde início da década de 1930. O novo integrante, que vinha com o aval de Borges, após o êxito que teve com o conto *Casa tomada* (1946), passou a exercer uma função de docente sobre os escritores e leitores que aceitavam e se identificavam com suas propostas políticas, culturais e estéticas. O envolvimento com diversos intelectuais também influenciou sobre Cortázar, pois novamente reavivou o gosto pela poesia e publicou nas revistas *Realidad*, *Sur* e *Verbum* alguns poemas.

Ainda em 1948, conheceu Aurora Bernárdez (1920-2014), aquela que seria sua companheira de muitos anos. Graduada em Filosofia e Letras na Universidade de Buenos Aires, amiga de poetas e intelectuais da época, tradutora literária de Gustave Flaubert, Lawrence Durrell, Italo Calvino, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Vladimir Nabokov e William Faulkner; e irmã de Luis Bernárdez – respeitado político conservador que ajudou a frear as iras políticas contra Cortázar. Os cônjuges se casaram em 1953 e o matrimônio durou até 1967. Sem ter um motivo claro, Cortázar foi quem findou o casamento. Porém, a amizade entre eles durou até a morte do escritor, em 1984. Aurora auxiliou Julio nos dois últimos anos, após a morte da segunda esposa, a escritora estadunidense Carol Dunlop (1946-1982). Cortázar teve muitas mulheres depois de Aurora, teve um relacionamento com Ugné Karvelis (1935-2002), que foi diretora de Éditions Gallimard e muito importante para a publicação de escritores da América Latina na Europa, como: Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Pablo Neruda, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, e claro, o próprio Cortázar.

Em 1949, Cortázar publicou na coleção Gulab y Aldabahor, da revista *Nueve Artes*, o texto dramático *Os reis*. A coleção teve 500 exemplares impressos, mas foi considerada uma literatura rebuscada, inclusive pelos mais vanguardistas. “Algo preciosista vinculado a Gide, que havia recorrido ao mesmo tema mitológico de Teseo e o Minotauro” (GOLOBOFF, 2014, p.37). Cortázar despediu-se gloriosamente, usando uma linguagem estetizante, atribuindo importância exagerada ao aspecto estético, representado pelo próprio Teseu, herói padrão, sem imaginação, respeitoso às convenções, que está com uma espada na mão para matar o monstro.

O Minotauro, que é a exceção ao convencional, é o poeta, o ser diferente dos outros e que representa perigo à ordem estabelecida.

1.3 Política e censura na literatura e arte

Responder quem somos talvez seja a questão mais difícil de qualquer teoria. Há inúmeros textos que propõem discussões sobre este assunto, desde filósofos como Sócrates, Platão e Aristóteles à psicólogos e escritores como Freud, Machado de Assis e Augusto dos Anjos, por exemplo. Quando tentamos definir quem somos, recorremos à leituras sobre diversos assuntos, a fim de entender um pouco sobre nós mesmos. Diante de tantas teorias, podemos dizer que somos seres com fronteiras múltiplas, mergulhados em identidades plurais. Nessa direção, cada povo possui fronteiras políticas, culturais e geográficas que definem a memória e a identidade da coletividade. Desta forma, cada indivíduo de cada lugar possui direcionamentos diferentes sobre um mesmo assunto, tendo menor ou maior distanciamento da natureza. Said (2012, p.39), defende “o papel do intelectual é, antes de mais nada, o de apresentar leituras alternativas e perspectivas da história outras que aquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional”. Mais que impedir o desaparecimento do passado, os grandes escritores propõem uma literatura engajada na causa social e política. Dessa forma, conforme nos lembra Antonio Candido (2014, p.18) sobre “a função política das obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado”; portanto, deve ser compreendida como configuração social que atinge o meio social e as práticas políticas nacionais, cuja dialética integra texto e contexto.

Discutir sobre a sociedade contemporânea pluralista constitui um debate de diferentes frentes de estudo da vida social, pois a travessia do indivíduo moderno pode levá-lo a diferentes margens, resultado das distintas maneiras de conceber a vida. As manifestações artísticas e literárias podem ser modos de pensar a realidade. Sobre a ótica do pluralismo, pode-se inferir diversas temáticas para discutir a sociedade moderna, dentre elas, o capitalismo que se revelou um modo de ação dominante da sociedade do século XX, a partir do momento em que forçou o rompimento de fronteiras culturais, produzindo utopias e difundindo, infelizmente rápido, uma sociedade globalizante e desenfreada, movida pelo dinheiro.

A organização crítica desses fatos integra-se na representação cultural que os intelectuais da América Latina projetam nas suas criações literárias e artísticas, pois as obras revelam-se altamente engajadas diante dos problemas vigentes em cada época. Julio Cortázar é um desses intelectuais, tendo em vista que ele escreve com ambígua naturalidade sobre coisas

intrigantes, construindo uma espécie nova de literatura. Colocamo-nos, portanto, frente a um novo arsenal literário que apresenta projetos sociológicos nacionais, sem se desvincular dos rumos socioculturais universais.

Para propiciar maior entendimento histórico-político, vamos fazer um recorte do momento histórico vivido pela Argentina na década de 1940. Um dos políticos mais importantes da Argentina, promovendo grandes mudanças, foi Juan Domingo Perón. Nascido na província de Lobos, aos 16 anos, ingressou no Colégio Militar e chegou a ser subtenente de Infantaria. Concluiu seus estudos na Escola Superior de Guerra em 1929. No ano seguinte, foi nomeado secretário particular do ministro da Guerra após participar do golpe militar que derrubou o presidente Yrigoyen. Em 1935, lecionou na Escola Superior de Guerra. No ano seguinte, trabalhou como agregado militar no Chile e publicou 05 livros sobre história militar. Perón viajou à Itália e a Alemanha para conhecer os regimes fascista e nazista. O sistema político implantado pelo ditador italiano Benito Mussolini deixou-o encantado e funda o Grupo de Oficiais Unidos.

Em 1943, este grupo participou de um complô militar que retirou do poder Ramón Castillo e assumiu o comando da política argentina nos três anos seguintes, já com uma forte influência de Perón, que acumulou os cargos de vice-presidente, ministro da Guerra e secretário do Trabalho - implantou vários avanços na legislação trabalhista, como férias remuneradas e décimo terceiro. O país forneceu alimentos para a Europa durante a guerra e lhe propiciou criar tais medidas que o fez ganhar o apoio da classe trabalhadora.

No entanto, com o fim da guerra, o ambiente mudou e a democratização surge como pressão interna solicitando o fim da ditadura. O acúmulo de funções de Perón passou a ser um dos principais alvos dos trabalhadores comunistas e socialistas e dos estudantes universitários que integravam a classe média. Mesmo após sua renúncia aos cargos, os protestos se mantiveram e o presidente general Edelmiro Farrell (1887-1980), com intenção de amenizar os protestos, ordenou que Perón fosse preso. Porém, manifestantes de Perón saíram as ruas de Buenos Aires solicitando sua libertação. Além de libertá-lo, o governo também foi obrigado a convocar eleições para presidentes e governadores e reabre o Congresso. Com apoio popular e prometendo ampliar e consolidar os benefícios trabalhistas e sociais, Perón decidiu concorrer à Presidência e vence as eleições em 1946.

Perón antecipando possíveis linhas de pensamento que poderiam confrontar radicalmente seu governo, intervém nas universidades, setores dos intelectuais tradicionais, e toma a gestão universitária. Cortázar, diferentemente de todos os demais professores, renunciou ao cargo, até porque havia participado da luta contra o peronismo. Julio voltou para Mendonça

e começou a trabalhar na Câmara de Livro. Aproveitou-se do tempo que dispunha e preparou-se para a titulação de tradutor público, cujo ingresso foi em abril de 1948.

Esses anos iniciais do primeiro peronismo (1946-1952) foram marcados por manifestações políticas, das marchas, dos discursos de Perón e, principalmente, pela manipulação de programas, atos, comemorações, datas e ritos, tanto na universidade quanto na educação básica. Perón instituiu no mesmo ano que é eleito o ensino religioso nas escolas, “tendendo a eliminar todo vestígio de laicismo” (GOLOBOFF, 2014, p.58). Na Argentina de Perón, os meninos eram os únicos privilegiados. A escola realizou uma precoce e intensa reforma de pensamento a partir de livros extremamente partidários, muitas vezes de San Martín (grande herói formador da pátria) e do próprio Perón. A postura política do governo não possui nenhuma originalidade, apenas são imitações do que o próprio Juan Domingo Perón inferiu do conhecimento fascista durante sua viagem à Europa. A repetição de cantos sobre o novo presidente da Argentina marca o modo substancial do estilo cultural que ele propõe.

A atividade cultural peronista permaneceu nos terrenos tradicionais, ora pela singularidade de sua prática, ora pela matizável produção. Os meios de comunicação, como rádio e jornal passaram a ser utilizados pelo governo em função de objetivos culturais, ideológicos e políticos. Um aspecto importante da atividade radiofônica, apreciada por Cortázar principalmente por suas emissões, era o radioteatro que recebia, em diversos horários, companhias teatrais. Além dessa atividade, a radiofonia argentina foi pioneira em diversos aspectos, tais como inserção de informativos e publicidades.

No campo musical e teatral foram criadas diversas entidades públicas e privadas como Orquestra Sinfônica do Estado, Amigos da Música, Mozarteum Argentino; em Buenos Aires, Orquestra Sinfônica Municipal e Teatro Colón. Alguns aspectos fundamentais da cultura como função social na concepção de Perón estabeleciam critérios oficiais: a gratuidade e as aberturas para setores populares, turnês pelo interior e salas teatrais passaram a ser “patrimônio do povo” (GOLOBOFF, 2014, p.61). A revolução peronista retira os privilégios da elite e abre as portas às classes humildes. O governo fomenta a produção nacional, “obriga a execução de partituras de compositores argentinos em todo concerto ou recital que não tivesse como tema um único autor” (GOLOBOFF, 2014, p.60) além e obrigar a difundir 50 por cento das canções argentinas nas rádios.

Nesse período, Cortázar publicou algumas colaborações ensaísticas, mas pouco sobre escritores argentinos. Cortázar foi autocrítico ao contar a Goloboff (2014, p.56) sobre sua condição burguesa: “Minha geração começou bastante culpada no sentido de que voltava as costas à Argentina. Éramos muito esnobes, embora muitos de nós só tenham se dado conta disso

mais tarde”. De fato, a habilidade de leitura dos jovens escritores os tornaram submissos aos escritores franceses e ingleses, além do interesse secundário pela literatura italiana, norte-americana e alemã. No entanto, esse final da década de 1940 fez com que “muitos de meus amigos e eu mesmo descobrimos bruscamente nossa própria tradição” (GOLOBOFF, 2014, p. 56). Apesar da mudança de enfoque e de começarem a ler Borges, Cortázar começa a dar amostras, “não de modo direto, mas sim subterrâneo” (GOLOBOFF, 2014, p.66), de alguns temas fundamentais de textos futuros: o papel do poder, as incompreensões e lutas imprescindíveis do artista e o mundo da antiguidade clássica, em especial sua mitologia.

CAPÍTULO II

2. O TEATRO POLÍTICO DE CORTÁZAR

2.1 Teatro e representação social

Em *Teoria do drama moderno*, Szondi (2001) apresenta um panorama histórico do teatro de nossa época, a partir da demonstração da construção de uma nova estética, verificada em um conjunto de dramaturgos e peças significativas. Para o autor, desde Aristóteles, os teóricos têm condenado o surgimento de linhas épicas no âmbito da poesia dramática.

Mas quem tenta hoje expor o desenvolvimento da dramaturgia moderna não pode se arrogar esse papel de juiz, por razões que deve esclarecer previamente para si mesmo e para seus leitores. O que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo. [...] Essa concepção tradicional, fundada na dualidade originária de forma e conteúdo, tampouco conhece a categoria do histórico. A forma preestabelecida é historicamente indiferente; só a matéria é historicamente condicionada, e o drama aparece segundo o esquema comum a todas as teorias pré-historicistas, como realização histórica de uma forma atemporal (SZONDI, 2001, p.23-24).

Assim sendo, Szondi (2001) apresenta as três categorias fundamentais da antiga teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática – que a partir de Hegel recebeu seu acabamento, e perdeu sua essência sistemática, após a transformação ocorrida nos fundamentos poéticos.

Desse modo, os gêneros poéticos fundamentais perderam as razões de ser, fazendo-se imprescindível a supressão da reflexão estética. Vê-se uma dialética entre dois enunciados: o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Nota-se, portanto, a possibilidade de que ambos enunciados – conteúdo temático oriundos da vida social e forma artística – entrem em oposição quando uma forma designada e não indagada é colocada em questão pelos conteúdos que trata de incorporar, mas que já são opostos como seus pressupostos.

Então, propõe-se remodelar a reflexão estética como oportunidade de reassumir novas matrizes herdadas da tradição e nelas estabelecidas como categorias definitivas de expressão, isto é, “como modos de formar codificados. Já inteiramente historicizadas e desprovidas de seus conteúdos normativos, as categorias fundamentais dos gêneros poéticos tornam-se em dialéticas em um sentido radical” (SZONDI, 2001, p.13), ou seja, adquirei estritamente ao regime da contradição a partir do enunciando da forma e enunciado do conteúdo, que se criticam

mutuamente, estabelecem um no outro os limites próprio e, assim, historicizam-se reciprocamente.

Para Szondi (2001, p.30), o drama da época moderna surgiu no Renascimento, “após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática”. Assim sendo, concentrou-se unicamente na representação das relações inter-humanas, de modo que encontrou no diálogo a sua mediação universal.

A dramaturgia moderna szondiana propõe a compreensão do que foi produzido, e a partir dessas ideias formular uma teoria da extração da nova temática do presente. Szondi (2001, p.183) concluiu que seja como for, “não compete à teoria prescrever o que o drama moderno tem de ser”. A dicotomia histórica na relação sujeito e objeto evidenciou a questão, junto com a forma dramática, a própria tradição. Assim, para que fosse exequível um novo estilo, seria fundamental sanar não só a crise da forma dramática, mas também a da tradição como tal.

A percepção da historicidade do ser, ou melhor, a preocupação da humanidade com sua própria sobrevivência, a solidão do ser humano confinado, o conflito sem voz nem tempo, sob poder da censura e da ditadura militar, faz com que o homem moderno resolva interrogar o seu íntimo, para aclarar as contradições subconscientes. Assim, a complexidade das relações humanas ganha espaço no drama.

Marvin Carlson realizou um estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Em *Teorias do Teatro* (1997), Carlson afirma que os anos da década de 1930 foram decisivos para a moderna teoria dramática, com o surgimento de três obras capitais dos mais influentes teóricos do século XX: Brecht, Artaud e Stanislavski. A preocupação social estava amplamente difundida no universo teatral desses anos. Os problemas morais ou sociais, a dramatização da história dos trabalhadores – “o teatro dos trabalhadores, que aspira a uma nova ordem social” (CARLSON, 1997, p.367) surgiram como uma revolução para coordenar os esforços dos palcos proletários.

Assim, “a influência da teoria dramática marxista ficou clara desde o primeiro número, que instava os trabalhadores a familiarizar-se com as artes cênicas para utilizá-las em apoio às suas lutas” (CARLSON, 1997, p.367) e buscar posteriormente da enumeração de nomes, das histórias capitalistas do teatro, as condições sociais que iniciam cada forma particular. De acordo com Rosenfeld (2012), a funcionalidade desse novo drama para a sociedade, não apenas realça o problema existencial, mas também propõe resolvê-lo; independente da classificação social do indivíduo.

O teórico e dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956), citado por Carlson (1997), influenciou muito o teatro no século XX. Seus primeiros escritos teóricos, em sua maioria, estavam vinculados ao jornal alemão *Der augsburger Volkswille* entre 1919 a 1921.

Mesmo com textos convencionais no início, o teórico alemão já apresenta indícios de sua nova concepção do drama – “a ênfase não na similitude, mas no surpreendente e no maravilhoso” (CARLSON, 1997, p. 370). Aproximadamente em 1926, a escassez das relações intersubjetivas na modernidade era um problema que perturbava a forma dramática. Teóricos, diretores e dramaturgos acreditavam que o teatro alemão estava morrendo. Brecht, juntamente com Artaud e Stanislavski, receptivos pelas discussões, propuseram maneiras de suavizar a problemática, uma vez que, o rádio, o cinema e os esportes expandiam seus públicos.

Entre as ideias de Brecht, estava a proposta de um novo drama adequado à contemporaneidade, que apresentou uma técnica dramática adequada as peças. O drama épico, conforme Brecht denominou, evidenciava a situação econômica da América e o autor representava de cor (com gestos e condutas). O teatro épico brechtiano dirige-se “à razão e não à empatia” (CARLSON, 1997, p.371), visto que os sentimentos são limitados e privados. Ao estudar *O capital* de Marx em 1926, Brecht sistematizou muitas de suas preocupações – a busca de um modelo e a dimensão social e política da arte.

A teoria dramática de Brecht apresenta uma tabela que enfatiza as mudanças entre forma dramática e forma épica. Essa tabela comparativa com distinções já apológicas, traz a primeira com funções encorajadoras ao espectador, envolvendo-o no drama e induz a aceitação inalterável da experiência linear desenvolvida. A outra forma afasta o espectador, expõe sua ação como suscetíveis de alteração e obriga-o a julgar outras possibilidades, avaliando-as uma por uma. Carlson (1997) enfatiza que é possível fazer outra divisão: teatro estético e teatro político. E é justamente a insistência de Brecht em ver o novo teatro épico nos termos da política que o modifica e promove como recurso valioso no sistema existente.

Dessa forma, o teatro de Brecht expõe as oposições invisíveis dentro dessa mesma sociedade, ao mesmo tempo que aliena um acontecimento cotidiano para produzir surpresa, investigação e inquietude. Assim, o drama épico instrui o espectador diante das implicações sociais, causando-lhe estranhamento. Vale ressaltar que Brecht apenas pôs em prática, com um novo realce, a *Poética* de Aristóteles que discute sobre a obrigação que concerne ao poeta de envolver a linguagem vigente por meio de metáforas, adornos e vocabulários singulares.

O dramaturgo Antonin Artaud³⁰ (1896-1948), assim como Brecht, entendia o drama como objeto revolucionário para reestruturação da existência humana. A perspectiva de Artaud, contudo, era a de um teatro que conseguisse transformar o homem não socialmente, mas psicologicamente, por intermédio da liberação das forças sombrias e reprimidas da alma, ainda mais místico e metafísico que os naturalistas. Dessa forma, Artaud e Brecht representaram posições fundamentalmente opostas, o primeiro considerando a reflexão discursiva como um obstáculo ao despertar (anímico) encarcerado no corpo, o outro provocando o espectador à análise e ao raciocínio.

A encenação e representação artaudiana deve ser entendida como “simples sinais visíveis de uma linguagem invisível e secreta” (CARLSON, 1997, p.380), ou seja, a palavra ganha um novo estatuto, altera sua funcionalidade; um tipo de atualização do passado primordial do homem. Desse modo, a encenação ganhou uma plasticidade cênica, onde tudo, realização e concepção, gritos e gestos, provocavam na plateia uma replicação intuitiva que a linguagem lógica e discursiva não atingia.

Outro elemento que caracterizou o teatro artaudiano foi o conceito do duplo. Artaud explicou em uma carta em 1936 sobre o título de sua obra capital (*O teatro e seu duplo*): “Se o teatro é o duplo da vida, a vida é duplo do verdadeiro teatro” (CARLSON, 1997, p.381). O dramaturgo francês esclarece que a realidade cotidiana e observada, que cada vez mais se torna superficial e sem essência.

Constantin Stanislavski (1863-1938) foi ator e diretor da companhia Teatro de Arte de Moscou e criou um sistema de ensino da arte de representar chamado "O Método Stanislavski". O russo pouco escreveu sobre sua vida e obra. Para Carlson (1997), Stanislavski forneceu algumas indicações sobre a evolução do seu famoso sistema, mas com poucas teorias ou técnicas específicas com *Minha vida na arte* (1923).

Em um breve artigo publicado em 1929, *Direção e interpretação*, Stanislavski insiste no discernimento de verdade e na relevância da memória emocional, além de que “mencionava conceitos como linha ininterrupta e supra objetivo de um modo mais intrigante que esclarecedor” (CARLSON, 1997, p.365). As poucas informações contidas em seu artigo

³⁰ Artaud é um dos teóricos metafísicos que procuram uma unidade fundamental, uma completude metafísica por trás do texto escrito, da qual este não passa de um reflexo pálido, derivado. O teatro da crueldade é uma tentativa de capturar a "presença pura", a "unidade anterior à dissociação" sem a diferença interior que caracteriza a escrita. O paradoxo dessa busca, reconhecido pelo próprio Artaud, é que essa presença autêntica tem de existir fora do tempo e da consciência. CARLSON, Calvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p.481.

serviram como introdução básica para os atores, que acompanhavam impressionados as turnês da arte dramática russa pela Europa ocidental e América.

O interesse pelo teatro e estratégias de abordagem russa cresceram rapidamente na América no início da década de 1930, corroborado indubitavelmente pela curiosidade que a cultura soviética causava nos artistas estadunidenses. Clurman, um dos fundadores da ideia de que o ator deve buscar a preparação para o papel, deixando a crença e vivendo realmente o personagem, livrando de todos os clichês e convenções, sugere “uma boa peça não é aquela que aspira a ‘um certo padrão literário de arte ou beleza’, mas aquela que apresenta os problemas morais ou sociais da atualidade na crença de que para cada um deles existe uma resposta” (CLURMAN *apud* CARLSON, 1997, p.366). Os novos paradigmas criados pelo teatro de arte russa trouxeram revolucionário engajamento social e orientação teórica amplamente difundida no universo cênico.

Enfim, o teatro recorre a outros meios de expressão para galgar o estágio do diálogo tradicional; reconstrói a primitiva forma de encenação, pela harmonia entre palco e plateia. Assim, a papel destes dramaturgos, independentemente de sua escola ou movimento artístico, é que atue no palco o absurdo da existência humana e de estimular a consciência da crise dos valores tradicionais, colapso que impacta a linguagem, que se tornou incapaz de expressar a angústia humana. Dessa forma, a dramaturgia contemporânea vivencia várias correntes estéticas e ideológicas.

2.2 Ditadura, arte e militância

Por volta de meados do século XX, surge uma renovação do teatro hispano-americano, especialmente na Argentina, Chile, Venezuela, México, Cuba e Porto Rico. Os dramaturgos, influenciados pelas correntes renovadoras europeias (mesmo que em alguns casos pareçam coincidir e até antecipar as vanguardas), desenvolveram formas teatrais novas. A maioria das manifestações tendenciadas por um realismo social, introduções de notas existenciais, empírico, absurdistas, com propósito crítico e analítico que leva a característica céptica e angustiada das expressões estéticas da pós-guerra. Propõem-se, então, recriações do teatro grego ou das expressões do folclore local (máscaras, festas religiosas, rituais de cultura indígena, dentre outros). A ideia era romper as barreiras conformistas do teatro comercial e usar a expressão cênica como um instrumento para fazer arte e, concomitantemente, despertar a consciência crítica dos espectadores.

De acordo com o crítico literário peruano Oviedo (2001), o desenvolvimento de instituições de teatro independente ou teatro de ensaio favoreceu esses esforços para proporcionar aos criadores maior liberdade e espaços para exercitá-lo. Outros fatores que contribuíram para a renovação dos repertórios teatrais, na década de 1940, foram a formação profissional dos atores, a disseminação das técnicas de Stanislavski e a aparição de certas marcas editoriais que difundiram o teatro hispano-americano e estrangeiro na Argentina.

O mexicano Emilio Carballido (1925-2008) foi uma das figuras teatrais mais conhecidas do continente e a mais importante na vida cênica de seu país. O dramaturgo escreveu sua primeira peça *Rosalba e os chaveiros* (1946) e a estreou em 1950 com grande êxito. Dentre as numerosas peças que o escritor produziu, destacam-se: *Um pequeno dia de ira* (1962), *Tempo de ladrões* (1985) e *Cerimônia no templo do tigre* (1986).

Segundo Oviedo (2001), nas obras de Carballido podem ser encontrados assuntos e estilos dramáticos muito variados, mas em geral alternam-se entre a representação realista da vida provinciana em sua luta por resistir aos avanços do meio urbano dominado pela corrupção e o uso de elementos mágicos, poéticos ou alegóricos para criar dramas que tem reflexos do cotidiano e das diferentes formas de pensar das diversas camadas sociais, especialmente, os da classe média. Assim, o dramaturgo trata de temas históricos e atuais, produzindo conflito existencial e com uma instantaneidade que captura o emocional do espectador.

René Marques (1919-1979) foi uma figura importante da vida cênica porto-riquenha durante mais de duas décadas e provavelmente seu mais relevante dramaturgo no século XX. Marques viveu o processo de industrialização do país, o fenômeno da emigração aos Estados Unidos e a crescente dependência econômica e cultural frente a metrópole. Estes temas se tornaram o centro de suas preocupações como escritor. Estreia sua primeira obra *A carreta* em 1953, em Nova York. A obra, que havia sido publicada um ano antes em San Juan, desenvolve traços costumbristas ao retratar uma família que passa do campo a cidade, primeiro em Porto Rico e depois em Nova York.

A produção dramática mais conhecida e de maior ambição é *A morte não entrará no palácio* (1957). Para Oviedo (2001), o dramaturgo propõe em suas peças: sobrecarga retórica em elementos do teatro clássico grego (como o coro); trata de conflitos sociopolíticos desencadeados pela forçada adaptação de uma cultura a outra que nega suas raízes; incorpora inovações técnicas do teatro contemporâneo, como cenas retrospectivas e ações simultâneas que revelam influência de Miller e Williams.

O cubano Virgílio Piñera (1912-1979) escrevia em diversos gêneros literários, tais como poesia, conto, romance e teatro. Viveu de 1946 a 1958 em Buenos Aires e teve publicações nas

revistas *Sur* e *Realidad*, além de estabelecer vários círculos literários. Publicou o breve artigo *Nota sobre literatura argentina de hoje*, texto que faz uma crítica dura a obra de Jorge Luís Borges. Para Piñera, o Borges era endeusado em Buenos Aires (chama-o de Tântalo – filho de Zeus e de Plota, que matou o próprio filho para testar os deuses).

De acordo com Oviedo (2001), a permanência na Argentina o estimulou a expressar sua reflexão sobre a escrita e a função do escritor latino-americano. Escreveu sobre o propósito da polêmica estética, e antecipou os temas teatrais o absurdo de Ionesco – *A cantora careca* (1950) e o existencialismo de Sartre - *As moscas* (1943) – que assim como Piñera, também atualiza o mito de Electra. Dentre suas obras dramáticas dessa metade do século XX, destaca-se *Electra Garrigó* (escrita em 1941 e estreada em 1948) – e *Alarme falso* (escrita em 1948 e estreada em 1957) que combinavam elementos existencialistas e absurdos.

O venezuelano César Rengifo (1915-1980) foi o dramaturgo mais prolífero do século XX e figura chave no processo de renovação do teatro nacional. Para Oviedo (2001), predominam em suas obras a historicidade e as críticas a sociedade venezuelana da época e a situação política americana. Registrou em seu teatro o crescimento da marginalidade urbana na década de 1940. Seu realismo social, influenciado pela dramaturgia de Brecht, explorou com distintas técnicas e efeitos dramáticos, tais como a música, a dança e as máscaras, que eram apresentados em espaços não convencionais como hospitais e praças.

O chileno Pedro de la Barra (1912-1977) foi um grande animador do teatro e artífice da institucionalização do teatro no país. Em 1941, o diretor e organizador de atividades dramáticas iniciou uma das instituições fundamental para o teatro chileno: o Teatro Experimental da Universidade do Chile. A modernização do teatro consistiu em exposições de novos valores a partir da mescla entre o clássico e o moderno. A criação do espaço teatral sólido e um conjunto de políticas culturais propiciaram a produção de obras nacionais de qualidade como *A hora roubada* (1952) de Luis Alberto Heiremans (1928-1964). Para Oviedo (2001), o dramaturgo dá preferência para a obra como objeto estético, evidencia os movimentos culturais das grandes metrópoles e utiliza de elementos temáticos que provêm das correntes existencialistas. Assim, os maiores interesses chilenos para renovação estão no mundo dramático que manifesta a verdade do autor, o fato cênico que cobra sentido ao se constituir na comunicação e o estudo psicológico dos indivíduos em sua mutualidade com o mundo exterior.

No teatro argentino, estava sendo introduzido nas formas inovadoras de origem europeia: o teatro inglês dos iracundos, o teatro da crueldade e o teatro do absurdo de Artaud. Se propuser um panorama das produções das décadas de 1940 a 1970, será possível uma estreita relação com o processo histórico-político da Argentina nos momentos mais instáveis de sua

história, a ascensão e o declínio do governo peronista, a ditadura militar e a difícil restauração democrática. Dessa forma, temas como poder, violência, repressão e transgressão são recorrente, mesmo que implícito, para demarcar o confronto entre opressor e oprimido. A forma teatral era como documento social, senão um reconhecimento climático e até intuição do que ocorreria. Dentre os escritores desse período, destacam-se Gambaro e Gorostiza.

A argentina Griselda Gambaro (1928) apresentou em suas peças a reação dos indivíduos ante o problema da passividade, seja individual ou coletiva, e suas consequências morais. De acordo com Oviedo (2001), este esquema está encoberto na vida diária, por trás da aparência de relações amistosas e familiares. O grau de desigualdade social durante e depois da ditadura militar argentina, a violência e a tortura por parte da política estatal e o choque entre torturador e vítima propiciaram o especial tratamento dramático de Gambaro.

O dramaturgo, cineasta e romancista argentino Carlos Gorostiza (1920-2016) se destacou no teatro argentino em meados do século XX, tanto como autor tanto como diretor. A peça *A ponte* (1949) teve grande sucesso da crítica e do público que serviu para consolidar o movimento do teatro independente. Gorostiza discute a controvérsia presença do peronismo, a crise econômica durante o auge do governo de Perón e escancara sua visão da situação social. Para Pellettieri (1992), a contextualização dos textos tanto dramáticos como espetaculares incluíram seu discurso na indagação poética do realismo e a problemática nacional enfrentada no microcosmo do país.

Portanto, o teatro hispano-americano entre 1930 e 1949, em especial o argentino, busca a culturalização dramática, espetaculares e ascensão da novas concepções estéticas que se caracterizam pela destruição dos modelos do século anterior. Tem princípio cosmopolita, o limiar da originalidade e a concepção do teatro como feito didático. Assim, a aparição de novos signos respondia semanticamente, realizava uma metáfora transparente e produzia o metatexto da própria obra dramática.

2.3 Confinamento, absurdo e existencialismo

Em 1946, o ensaio *A urna grega na poesia de John Keats* apontou elementos intratextuais a respeito da poética aristotélica e a visão ocidental da Grécia clássica que são aprofundados no processo hermenêutico de *Os reis* (1947). A poética cortazariana inicia-se

prematuramente, claro, com a revolta diante do cânone literário e a doutrina estética. Cortázar defendeu uma literatura no domínio subterrâneo, sem limites de forma, espontânea, dionisíaca³¹.

Sua obra buscou o indeciso e a interrupção, espaços dos quais o existencialista procurou a desmitificação da Grécia apolônica, justamente a adequação do mito clássico. O ensaio sobre o absurdo de Albert Camus, intitulado *O Mito de Sísifo* (1942) e a peça existencialista de Sartre, *As moscas* (1943) são trabalhos divergentes na Europa, oriundos de correntes literárias diferentes. *Os reis* aborda brilhantemente estes dois aspectos: o julgamento do não-ser (Minotauro) da angústia de seguir vivendo e a construção de uma confissão militante, instrumento de reflexão e denúncia.

O dramaturgo Sartre (1905-1980) considerava o drama uma reprodução do processo de engajamento, que trabalhava não com fatos, mas com direitos, e “onde cada personagem age porque está empenhado numa aventura, e, como essa aventura tem de ser levada a termo, justifica-a racionalmente e acredita estar certo em compreendê-la” (CARLSON, 1997, p.383). O processo deve apresentar situações importantes para o espectador, porém precisa criar uma distância com intenção de propiciar uma perspectiva. Segundo Carlson (1997), Sartre defendia que a linguagem teatral necessitava sempre apontar para a ação, não para o realismo ou expressão psicológica. No final da década de 1940, o francês aprimorou a ideia de um teatro de situações. O novo teatro apresenta o homem liberto em meio as suas próprias escolhas, selecionando pelos outros quando decide por si mesmo. Carlson (1997) definiu essa escolha do homem frente às adversidades do mundo como a significação do mito moderno.

Ao propor esse tratamento da tragédia para o homem contemporâneo, Sartre aproxima-se das ramificações políticas e filosóficas de Albert Camus (1913-1960), o qual passou a ser julgado como dramaturgo existencialista. No entanto, Camus considerava o marxismo de Sartre uma concepção parcial, um fingimento à consciência individual em benefício da coletividade. Sartre responsabiliza Camus de indisposição em engajar-se nos recursos históricos. Camus citado por Carlson (1997, p.385) propõe que “nos tempos modernos, o homem transformou o intelecto, a ciência e a história numa nova divindade que agora ‘afivela a máscara do destino’.

³¹ O conceito dicotômico dionisíaco e apolíneo é discutido por Nietzsche (1992).

“O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco [...]A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade" helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática”.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. 2.ed. Trad. J Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.27.

O indivíduo, forcejando por livrar-se desse novo deus, cai outra vez na situação ambígua e contraditória que dá azo à expressão trágica”.

A perspectiva e a designação da tragédia no mundo contemporâneo despertaram curiosidade também na América nos anos de 1930 a 1940, ao concordarem que a argumentação de que a obra de arte reflete seu próprio tempo. Porém, o espírito trágico não abateu as preocupações interiores do homem e a postura engajada segue acessível, mesmo que a ciência tenha substituído o tradicional sistema metafísico da fé. Dessa forma, o herói trágico se correlacionará com um processo histórico e não divino. Assim, os dramaturgos modernos esmiúçam a intrínseca tensão dramática existente: a tensão entre indivíduo e sociedade.

A inquietação de Cortázar era pela situação humana. O contexto político do continente americano no século XX, a partir das diversas lutas sociais que atravessou, tais como a Revolução Cubana, as ações revolucionárias nicaraguense (Sandinismo) e as ditaduras da América do Sul, permitiram que se influenciasse pelo Existencialismo e pelo Surrealismo, com o propósito de trocar conceitos insatisfatórios por outros que realizassem uma proximidade entre o homem e seus semelhantes.

Cortázar chama de poema dramático a peça *Os reis*. O autor define que a peça

são diálogos entre Teseu e Minos, entre Ariadne e Teseu, ou entre Teseu e o Minotauro. Mas o enfoque do tema é bastante curioso, porque se trata de uma defesa do Minotauro. Teseu é apresentado como o herói ‘padrão’, o indivíduo sem imaginação, respeitoso às convenções, que está ali com uma espada na mão para matar os monstros, que são a exceção ao convencional. O Minotauro é o poeta, o ser diferente dos outros, completamente livre. Por isso o prenderam, por que representa um perigo para a ordem estabelecida. Na primeira cena, Minos e Ariadne falam do Minotauro e descobre-se que Ariadne está apaixonada por seu irmão (tanto o Minotauro como ela são filhos de Pasífae). Teseu chega a Atenas para matar o monstro e Ariadne lhe dá o famoso fio para que possa entrar no labirinto sem se perder. Em minha interpretação, Ariadne lhe dá o fio achando que o Minotauro vai matar Teseu e poderá sair do labirinto para se unir a ela. Quer dizer, a versão é totalmente oposta a clássica (GOLOBOFF, 2014, p.67).

Magaldi (2001) enfatiza que certos temas e personagens fundamentais podem ser reexaminados sob ângulos diferentes, e que possibilita a capacidade permanente de mutação do texto. O labirinto e o livro possuem limites físico, no entanto ambos possuem caminhos labirínticos e percursos intermináveis. Portanto, é o próprio teatro se pensando. O fio de Ariadne é metáfora da narração designada. O Minotauro é a metáfora do poeta. Os personagens transcendem a condição determinada no tempo e no espaço, para esculpirem em símbolos universais, representantes das categorias sociais.

O peronismo prevaleceu na Argentina (1945-1955). Quando Cortázar publicou *Os reis* (1947), alguns críticos, conseqüentemente, declararam que esse drama minotáurico simbolizava a condenação velada ao seu país ao aceitar esse atavismo (eco distante de rosismo³²) inclinándose na atual representante "sem camisa" do gaúcho, agora urbanizada e proletário³³. Tanto na peronista Argentina como em Creta minosiana, a justiça foi pervertida. Eles são reverenciados pelo poder heroico e prevaleceu o terrorismo que escravizava o corpo e o pensamento. Além disso, não haveria nenhuma relação entre Buenos Aires, que se sentia isolada historicamente, e o Minotauro em seu labirinto, entre os interesses capitalistas ultramarinos que controlavam a economia Argentina e dominação militar de Creta em Atenas, e a luta de civilização e barbárie, com que está estabelecida entre o Minotauro e Teseu. Estas e outras analogias podem ser traçada entre a realidade histórica argentina e *Os reis*.

No entanto, a peça *Os reis* não se limita a uma sátira política revestida de uma linguagem elegante e elementos mitológicos. A cosmovisão de Cortázar transcende as fronteiras nacionais e temporária, penetra certos enigmas que perseguem o homem: o mal que acompanha ao poder, seja individual ou política, a questão axiológica do materialismo contra a vida espiritual, a dualidade no homem, entre o seu ser humano e animal. Diante desta perspectiva literária, enriquecida por inserir no drama as bases míticas e filosóficas, o alcance político e as imagens, Cortázar não apresenta soluções, mas sim propõe uma reflexão do homem contemporâneo.

Conhecedor da longa e diversificada tradição produzida a partir das façanhas de Teseu, Cortázar refaz a sua própria maneira a mito cretense originalmente desenvolvido por Apolodoro, Plutarco e Ovidio. Vale a pena notar, de passagem, que Gôngora, Borges e Keats o influenciaram. Arrigucci (1995) enfatiza que Cortázar se desdobra em sua própria fonte, uma vez que nas suas obras posteriores – *Bestiario*, *Final de Jogo*, *As armas secretas*, *Os prêmios* e *Rayuela* – continua desenvolvendo temas e técnicas iniciados em *Os reis*. Conceitua, dessa forma, uma teratologia³⁴ que permite a porosidade entre o mundo dos animais e homens e entre o mundo daqui e de lá, a entropia e sua função literária e o duplo. Efetivamente, Cortázar pressentiu, seja na estrutura ou na temática de sua obra, que a luta contínua universal é a que permanece entre a ordem e o caos, entre a ruptura de processos lógicos organizados pelo

³² Rosismo é o nome dado ao período governado por Juan Manuel de Rosas de 1829 a 1852. Durante o regime também militar, o país passou por instabilidade política e social. ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Jorge Zahar, 2006.

³³ Tais posicionamentos derivaram da influência de Harold Clurman que desenvolveu “o teatro dos trabalhadores, que aspirava a uma nova ordem social” (CARLSON, 1997, p.367).

³⁴ Graciela de Sola sintetiza que a aceitação do teratológico (Minotauro, figura chave da obra), mesmo que reprimida por um sentido fortemente realista, surge nas páginas de Cortázar como uma apelação para uma realidade profunda e apenas entrevista [...] recorre aos monstros para legitimar uma versão intuitiva da vida na que a ordem desaparece frente a vida. (GOLOBOFF, 2014)

homem, ou este, por sua vez, criando procedimentos ilógicos sob pretexto de um entendimento superior.

Seguindo esse raciocínio, sobre o plano físico e o invisível dos sonhos, a peça propicia tramas que excedem sua compreensão:

Minotauro, silêncio à espreita, signo do meu poder sobre a concavidade do mar e seus ramos de ilhas azuis. Testemunho vivo de minha força, do fio abominável do machado duplo. Sim, preso e condenado para sempre! Mas meus sonhos entram no labirinto, lá estou só e despido, por vezes com o cetro que se vai dobrando em meu punho. E tu te adiantas, enorme e doce, enorme e livre. Ó sonhos em que não sou mais o senhor!³⁵

Minos, rei do mar, duvidava de sua capacidade de controlar as forças temporais e divinas e acreditava que conspiram contra ele. Sua desintegração começou depois de sua incapacidade de matar um belo touro, ato ordenado por Poseidon, deus do mar, para provar sua lealdade e respeito. Como resultado dessa ação, irado, Poseidon ordena a Dédalo que construa uma vaca falsa para colocar hipnotizada a mulher de Minos, Pasífae, para ser amada pelo touro poupado pelo rei. A prole dessa fornicação é o “Minotauro, filho de rainha ilustre, prostituída”³⁶

A peça é habilmente conduzida para que desde o início travem-se os conflitos maiores. Magaldi (2001, p.315) defende que “o desgarramento do homem moderno, fustigado pela culpabilidade, leva-o a aniquilar-se na autodestruição”. Minos percebeu que a prisão física do Minotauro só ocorria pela imposição de sua vontade que de modo algum, apagou suas lembranças ou sua presença repressora nos sonhos. O rei se imaginava sozinho e despido dentro do labirinto em frente ao Minotauro: “E tu te adiantas, enorme e doce, enorme e livre. Ó sonhos em que não sou mais o senhor!”³⁷ O habitante do labirinto era uma figura cuja força moral superava a física. E Minos, conquistador de terras, mares e bens, não podia vencer o pesadelo, além disso, o Minotauro poderia destroná-lo algum dia.

Ainda no primeiro ato, na sequência do diálogo de Minos e Ariadne, a filha do rei lembra de quando o Minotauro esteve no palácio - período pré-labiríntico.

No palácio ele errava manso e submisso, dormia sobre a folhagem seca. Não me deixavam falar-lhe, mas às vezes nos olhávamos distantes e ele ia baixando lentamente a cabeça rubra até só restarem os cornos branquíssimos me apontando, com os curvos olhos de marfim nas figuras votivas³⁸

³⁵ CORTÁZAR, Julio. *Os reis*. Trad. Ari Roitman e Paulina Whacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.20.

³⁶ CORTÁZAR, 2001, p.19.

³⁷ Ibidem, p.20.

³⁸ Ibidem, p.26.

O Minotauro passa pelo que Brecht define como um “condicionamento de toda espécie” (MAGALDI, 2001, p.274). O indivíduo, moldado pelos acontecimentos, percebe que “é parte solidária do mecanismo social e acaba por se empenhar na luta política” (MAGALDI, 2001, p.274). Quando percebe que o meio-irmão corrói sua relação com a filha e que a persistência dela em defendê-lo possibilitaria sua derrota, resolve capturá-lo no labirinto: “Foi preciso vesti-lo de pedra para que não mutilasse o meu cetro”³⁹. Minos usa seu poder temporal com esperança, sempre vã, de dominar seu ambiente sem entender que a força física se subordina a uma força maior e alheia a ele. Mesmo que Minos perdoasse o ato traiçoeiro, não resolveria o dilema, porque não é simplesmente uma limpeza psicanalítica, mas um conjunto de forças divinas e vontades humanas que nem o despotismo esclarecido pode alcançar.

Na tentativa de justificar a morte de Pasífae, além de desprezar a importância da mãe e combater simultaneamente o amor da filha pelo irmão homem e touro, Minos articula que:

As mães não contam. Tudo está no germe quente que as elege e as usa. Tu és filha de um rei, Ariadne a muito temida, Ariadne a pomba de ouro. Ele não é nosso, um artifício. Sabes de quem é irmão? Do labirinto. De seu próprio cárcere. Ó caracol horrendo! Irmão de sua jaula, de sua prisão de pedra. Um artifício, olha, assim como sua prisão. Dédalo fez os dois, astuto engenheiro⁴⁰.

A aplicação de epítetos como “Tu és filha de um rei” e “Filha de rei, pomba de ouro”⁴¹ acentuam sua linhagem paterna e pureza, além de distanciá-la da origem do Minotauro, que é um artifício construído por Dédalo. Minos argumenta que escolheu e usou Pasífae, mas nega que ela fora sua mãe. Já o irmão fora resultado de impulsos sexuais ilícitos. O rei segue desprezando-a após Ariadne responder que ela havia sido sua mãe: “A ânfora já quebrada em pedaços execráveis”⁴². Ânfora é um tipo de vaso grego com duas asas que servia para transportar sementes, tal qual Pasífae foi usada.

É evidente que Minos inventa a verdade. De acordo com Magaldi (2001, p. 315), “seria preferível a mentira a uma verdade incômoda”. O rei segue incriminando Pasífae do adultério:

MINOS – Eu recebia embaixadas, presidia torturas. E entre tanta comissão real, Pasífae se rendia a um desejo de mãos quentes e jugulares quebradas.
ARIADNE – Não digas isso. Saber uma coisa não é como escutá-la. Saber sem palavras, a própria coisa aderida ao coração, abriga-nos de sua imagem como um escudo.
MINOS – Ninguém me livrou de escutar. Com palavras te direi isso para que a vomites de teu coração e sejas somente a filha do rei. Quando mal lhe restava um fio

³⁹ CORTÁZAR, 2001, p.26.

⁴⁰ Ibidem, p.22.

⁴¹ Ibidem, p.23.

⁴² Ibidem.

de voz, no terceiro dia de suplícios, Axto derramou a verdade com seu sangue. O touro era do norte, rubro e volumoso, ia subindo pelas pradarias como as barcas egípcias que trazem os emissários e as vendas perfumadas. Ela já estava na vaca luminosa, golfinho de ouro entre as ervas, e simulava um mugido solitário e brando, um tremor na pele da voz⁴³.

A verdade inventada coincide com um juízo preconcebido. Minos condena a rainha em termos pessoais e arbitrários a uma participação ativa, visto que já estava na vaca e simulava um mugido. Além disso, infere que o palácio sempre recebia comissões reais, e com tantas outras opções para traí-lo, escolheu justamente o touro. Aproveitando do discurso de Ariadne sobre “Saber uma coisa não é como escutá-la”, Minos replica com palavras para que a filha rejeite a mãe e seja apenas filha do rei. Axto era um camponês que presenciou a aventura do touro e da rainha. Após ser torturado por três dias, o campesino revelou o que viu e foi morto.

Magaldi (2001, p.316) diz que

a liberdade uma é o instrumento inicial para a inversão dos dados do problema, reduzindo o poderio de eventuais superiores. A certeza de que os homens são livres é ‘o segredo doloroso dos deuses e reis’. Mas felizmente para os donos da vida, são poucos os homens que têm consciência da liberdade.

Independentemente do que dissesse o camponês sobre o que lhe acusavam de ter presenciado, Minos, como rei – dono da vida, não poderia permitir que aquele que teve os olhos fixados no coito, mantivesse sua liberdade. Ariadne concorda com a ação do pai: “Axto morreu mutilado e amargo. Sua dor falava por ele, mas tu és um rei”⁴⁴. Então, Minos lhe responde relatando o coito e a morte Axto.

O touro veio a ela como uma chama que se acende nos trigais. Todo o ouro fúlgido se obscureceu de repente e Axto, de longe, ouviu o alto alarido de Pasífae. Desgarrada, ditosa, gritava nomes e coisas, insensatas nomenclaturas e hierarquias. O grito antecedeu o gemer do gozo, sua lasciva melopeia que na minha lembrança ainda se mistura com açafraão e louros. Não sei mais, Axto morreu na metade de uma palavra. Recordo a palavra: sorriso.

Minos caracteriza uma rainha desafiadora da moralidade existente, pois Pasífae disfrutava do ato sexual. Axto morreu durante seu discurso. Ao propor isso, Cortázar estaria desenvolvendo as ideias de Artaud: “as palavras haviam sido eliminadas” (*apud* CARLSON, 1997, p.380). Assim, rompe com a ideia de que apenas a letra do texto deve denunciar, mas também, o espírito, que a partir de elementos místicos e metafísicos, reteatraliza o teatro.

⁴³ CORTÁZAR, 2001, p.23-4.

⁴⁴ *Ibidem*, p.24.

Enquanto que o fantasma do Minotauro povoa os sonhos de Minos, como uma de suas tarefas reais. Suas perturbações e angústias assombrados nos sonhos ganham proporções reais. Minos deseja servir-se do mesmo sonho – “Os sonhos, também tarefa real. Contra cada noite vou crescendo em ódio até preferir tua morte a toda proclamação de glória em outras praias”⁴⁵ – para aniquilar o pesadelo que prefigura na possibilidade de que o Minotauro não seja feroz ou que não sofra por seu encarceramento.

Na progressão da trama, Ariadne resolve indagar o pai após ouvi-lo dizer que uma mulher não sabe olhar, apenas vê seus sonhos.

ARIADNE – Rei, assim olham os deuses e os heróis. Tu mesmo, o que vês do dia senão a noite, o medo, o Minotauro que teceste com as teias da insônia? Quem o tornou feroz? Teus sonhos. Quem lhe trouxe o primeiro grupo de rapazes e donzelas, arrancados de Atenas pelo terror e o prestígio? Ele é tua obra furtiva, como a sombra da árvore é um resto do seu terror noturno.⁴⁶

Magaldi (2001, p.317) enfatiza o que Sartre sintetiza sobre o recurso milenar das religiões: “enquanto os homens têm olhos fixados em mim, esquecem-se de olhar em si mesmos”. Primeiro, cabe uma análise dos verbos ver e olhar. Ver deve ser entendido como objetivo, sem interesse de internalizar ou tomar conhecimento, ou seja, sintético. Olhar, por sua vez, carece de atenção, dedicação, sensibilidade, há preocupação de perceber, sentir o mundo, isto é, analítico. A peça teatral cortazariana expõe as contradições ocultas dentro dessa mesma sociedade. Minos vê o Minotauro feroz, cruel e faminto, e isso lhe provoca medo e insônia. Ariadne o olha como enorme, doce e livre: “Ó irmão sozinho, monstro capaz de me exceder até na ausência, de revestir com medo minha ternura!”⁴⁷ Dessa forma, Minos tem os sonhos e pensamentos fixados no que ele próprio projetou do Minotauro. Tal conduta vem ao encontro com o que Carlson (1997, p.386) sintetizou sobre o expressionismo, “que busca captar a essência da vida sem conteúdo”. Desse modo, o rei está soberbo em meio de seu dilema, oprimido pela sua própria obra furtiva, subterrânea e aterrorizante.

A defesa de Minos foi simples: “os atenienses não voltaram a sair”⁴⁸. Ou seja, pelo fato dos jovens atenienses não regressarem do labirinto, o rei compreendia que haviam sido mortos pelo Minotauro. Para refutar a imagem que o pai tinha do irmão-touro ser uma besta faminta e que devorava virgens de claras tranças, Ariadne lembrou de sua vivência no palácio. Este Minotauro que era manso e submisso, e dormia no chão.

⁴⁵ CORTÁZAR, 2001, p.20.

⁴⁶ Ibidem, p.27.

⁴⁷ Ibidem, p.29.

⁴⁸ Ibidem, p.27.

Neste ponto, Ariadne responde em vários níveis, mostrando que sabe olhar e raciocinar.

ARIADNE: Ninguém sabe que mundo multiforme ou que multiplicada morte preenchem o labirinto. Tu tens o teu, povoado de desoladas agonias. O povo o imagina concílio de divindades da terra, acesso ao abismo sem margens. Meu labirinto é claro e desolado, com um sol frio e jardins centrais em que pássaros sem voz sobrevoam a imagem de meu irmão adormecido junto a um plinto.⁴⁹

Para Ariadne, cada um tem o seu próprio labirinto. O do rei foi criado depois de sua desobediência a Poseidon, que gerou a traição de Pasífae e o nascimento e encarceramento do Minotauro. Sob outra perspectiva é o labirinto do povo, que o imagina como um lugar sagrado. E por fim, o conceito de Ariadne, um labirinto paradoxo de sua existência: um lugar que recebe luz do sol, mas que é solitário e frio, com jardins e pássaros que não cantam. Carlson (1997, p.381) ressalta “os duplos do teatro que descobri há muitos anos: metafísico, praga e crueldade”. Desse modo, o labirinto de Minos é duplo da vida, a reciprocidade de sua crueldade. Ariadne põe em dúvida o conceito lógico e epistemológico do mundo multifacetado.

Minos recriminou a filha, dizendo-lhe que fosse ao encontro do irmão. Além disso, lamenta não a ter prendido antes com o Minotauro, mas ainda pode executar tal ação. Ariadne acata ao pensamento do pai e evidencia o lado a qual pertence:

Estamos deste lado dessas pedras. Como a parede do peito entre o negro coração e o alvo sol, o muro do arquiteto segmenta nossos mundos. Um horror solitário e astuto coíbe meus passos. Posso pensar no jardim central, no hóspede bicorne – meu coração desfalece, renuncia ao enigma. Saber, sonho meridiano! Aceder, confirmar! E exatamente na borda retrocedo como uma onda suja de areia, recolho-me à minha confusa ignorância em que bate a delícia do horror, a esperança renovada!⁵⁰

Sem dúvida, a mesma hesitação que sente em renunciar ao mundo por amor a seu irmão, leva-a duvidar e debater o dilema. Ariadne sabe sua posição e o outro lado desse sonho. Sabe que renunciando ao Minotauro, está rejeitando o enigma e aceitando a ignorância. Sem poder expressar abertamente o amor ao irmão, Ariadne tenta unir-se a ele em uma luta interna e mútua, que conduz a grande tensão do drama. A preocupação de Ariadne de perseguir seu destino termina em um medo enorme que a faz retroceder todas as vezes que estava a ponto de entrar no labirinto. Ela não pôde reconciliar o mundo externo com o interno, por haver um muro que os separava.

⁴⁹ CORTÁZAR, 2001, p.27.

⁵⁰ Ibidem, p.28.

No final da primeira cena, os condenados se aproximaram do labirinto e Minos revela à periodicidade e continuidade da oferta dos jovens atenienses ao Minotauro: “Virão vestidos de lágrimas como todos os anos. Os homens sustentarão as virgens e esquecerão seu medo no consolo viril”⁵¹. Com isso, Ariadne caiu em um ceticismo, que não a deixa ter nenhuma certeza sobre a verdade e que resulta em um comportamento intelectual duvidoso. Sem a filha conseguir reconhecer seu dever, Minos acredita tê-la convencido da justiça de seu ato e diz: “Agora és a rainha”⁵² e a filha reafirma sua incapacidade de compreensão: “Agora não sei quem sou”⁵³.

O jogo de reflexos resultam, imediatamente, as profundas dicotomias entre Minos e Ariadne. A filha repudia a condenação do Minotauro e o ódio contra sua mãe, o qual enfurece ao rei. Contra essa corrente de antagonismo filosófico, fomentadora da tensão dramática, passa outra, sintático-metafórica, de uma harmonia entre suas respectivas falas. A construção, que tem natureza dupla, corresponde à dicótoma relação entre os dois; sem dúvida, o emprego exclusivo da semelhança no diálogo contrasta com a ausência desta figura retórica em seus respectivos monólogos, destaca o vai e vem psicológico. Ariadne e Minos empregam a semelhança para fins análogos, descritos em atos violentos negados pela filha e afirmados pelo rei. Este método resulta em uma semelhança expandida e imaginativa em que Ariadne, sem pretender, pareça-se a seu pai, e em concomitância se ressalta o anseio de que seja como ele.

O esforço contínuo de Minos de destacar sua paternidade conduz a Ariadne a uma posição contrária, a de não confiar senão em si mesma e no Minotauro: “Falar é falar-se”⁵⁴. Chega um momento em que os dois param seus respectivos monólogos isolados e se entrelaçam pela seguinte pergunta chave que abre caminho do duplo: “Tens medo do eco?”⁵⁵. Daqui em diante, os dois procuram se integrar e se separar simultaneamente. Isto ocorre no plano auditivo (eco): “Ela foi minha mãe”⁵⁶ e “A ânfora já quebrada em pedaços execráveis”⁵⁷, respectivamente. E também no plano visual os dois se reforçam ao reflexo na ocasião em que Ariadne disse: “És como uma lâmina de bronze, ao falar contigo me ouço melhor. Quando cheguei, tu te escutavas no alto espelho do ar”⁵⁸ É um eco triplo: do condenado Minotauro, da solitária Ariadne e da consciência atormentada de Minos.

Para Szondi (2001, p.114),

⁵¹ CORTÁZAR, 2001, p.29.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, p.21.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, p.22.

⁵⁷ Ibidem, p.23.

⁵⁸ Ibidem, p.21.

o "confinamento" e a incapacidade de qualquer "dialética" (intersubjetiva) destruiriam a possibilidade do drama, que vive das decisões de indivíduos em relação recíproca, se o "círculo mais restrito" não rompesse com violência esse confinamento, se entre os homens isolados, mas atados mutuamente, cujos discursos fazem feridas no confinamento do outro, não se desenvolvesse uma segunda dialética. O confinamento que se opera aqui nega aos homens o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio. O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica. O estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo.

Desse modo, devido a dialética de monólogo e diálogo, Cortázar representa na sua peça o isolamento e a solidão de Ariadne que está no palácio rodeada de soldados, em um severo confinamento e impossibilitada de ver o Minotauro. A ironia do desenvolvimento linguístico-imaginário se releva com respeito à força psíquico-política. Ariadne imita o padrão linguístico e ideológico de Minos, mas ele não controla definitivamente o ser dela, o qual é determinado pelo Minotauro.

2.4 A construção do herói

A segunda cena inicia-se com a rubrica relatando a chegada dos condenados atenienses, sob um sol forte e azul, pois “Os condenados permanecem à distância, observando o labirinto. Teseu e adiante sozinho. Comtempla longamente Ariadne antes de se voltar para o Rei. Ariadne se afasta até se apoiar na parede do labirinto. O sol já cai a prumo e o céu é de um azul sólido e espesso”⁵⁹.

Primeiramente, vale ressaltar que Paulina Wacht e Ari Roitman fizeram uma excelente tradução. Talvez, para manter a unidade silábica, optaram pela palavra “prumo” como tradução de “plomo”, que significa chumbo. Agregada a locução “cae a plomo”, poderia ser traduzido como “cai lentamente”. Porém, discutir a tradução não é o propósito e sim a análise. Teseu era um dos condenados. Ao todo eram sete homens e sete mulheres. No entanto, apenas ele se aproximou do rei enquanto admirava de forma prolongada à Ariadne. Os demais atenienses permaneceram estáticos, “observando o labirinto”, o que implica na detenção do tempo e dos movimentos dos personagens. A imobilidade dos personagens, seja dos condenados atenienses

⁵⁹ CORTÁZAR, 2001, p.33.

ou de Ariadne apoiada no muro do labirinto, desafia o sentido sintático e tendência a expressividade e resolução verbal.

Esta segunda cena trata-se do diálogo de Minos e Teseu. O rei inicia seu discurso justificando que não estava satisfeito com as mortes iminentes, apenas cumpria o que Cnossos solicitava em homenagem cíclica.

MINOS – Creia-me, não faço isto com alegria. Os sacerdotes leram a ameaça em lâminas de bronze corroídas por um líquido sagrado. Cnossos não se regozija com vossa morte. Mas ele reclama seu tributo cíclico, reclama sete virgens e sete entre vós. É preciso⁶⁰.

Teseu está condenado a uma dialética de herói, que não lhe permite cansaço físico. Aceita instintivamente que sobreviverá ao labirinto. Seu heroísmo consiste em retirar a espada sem pensar muito: “Não consta de palavras nem de desígnios, apenas um movimento e uma força”⁶¹. Apesar de sua própria afirmação de que não era habilitado para o pensamento, apresenta diversas respostas carregadas de escárnio, como em sua primeira fala: “E exige que sejam atenienses, é claro”⁶². Tal atitude indignada ocorre porque Minos é de Creta e Teseu de Atenas. São dois lugares oriundos de enfrentamentos desde a antiguidade.

Minos recusa o esforço de escárnio do ateniense perguntando-lhe o nome:

MINOS – Quem és tu a lançar-me uma ácida flecha a tão poucos passos da morte?
TESEU – Um igual.
MINOS – Teseu.
TESEU – Olha para essa gente. Quanto chorar perdido. Seu ser inteiro conflui nas lágrimas, como se das lágrimas pudesse nascer alguma perpetuação. Tu concebes que um homem, máquina de poder, resume-se ao seu pranto, a esse sal sem futuro?⁶³

Um rápido reconhecimento propicia que Minos e Teseu se constituam em dois homens unidos ao poder. Teseu também faz parte da linhagem real, por isso usa o termo máquina do poder. O herói se propõe a entrar primeiro e sozinho. Minos valoriza a presença de “Teseu o matador”⁶⁴, vislumbra intimamente que o herói poderia servir para seu plano de matar o Minotauro. Entretanto, Minos conhece o caráter de Teseu, “Olhando-te, se vê que te ordenas em torno de tua vontade como outros em torno de sua graça ou de seu silêncio” e estava inseguro sobre uma aliança com Teseu, além de que a presença do herói alterava a ordem sagrada e

⁶⁰ CORTÁZAR, 2001, p.35.

⁶¹ Ibidem, p.41.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem, p.35-6.

⁶⁴ Ibidem, p.36.

introduzia perturbação no sacrifício cíclico da homenagem. Além disso, Minos sabia da cobiça de Teseu e de que não veio para morrer.

Teseu argumenta que a linguagem do rei se parece com seu pensamento e sugere que se tranquilize e imite a Ariadne que está imóvel junto a parede do labirinto. Além disso, escancara para o pai como a filha está preocupada com o Minotauro e ademais de expressar seu desejo por ela.

TESEU – Nunca saberás o quanto a tua linguagem se parece com o meu pensamento. Tranquiliza-te, rei, imita essa virgem que se adere à parede misteriosa e nos contempla com olhar incerto e brando, fora do tempo. Vê como sua túnica coincide com a distante réplica daquelas colunas. Ó harmonia presente, instauração feliz do contínuo! Laços aéreos cingem sua dupla fuga, e de sua relação sutil advém minha alegria. Tranquiliza-te e apazigua tanto tráfego obscuro olhando o que perdura, sustentando e claro, em seu ritmo meridiano.

MINOS – É Ariadne.

TESEU – Não podia ser outra. Até nela somos semelhantes. Em Atenas me falaram de Ariadne. Desejei-a como o vento de popa e o perfil familiar das ilhas. Ela é o vértice que une nossas duas linhas reais⁶⁵.

Ariadne se converteu em uma recompensa para que ambos se redimissem. Tanto para Minos que está farto das deslealdades, quanto para Teseu, que seria sua esposa e rainha em Atenas e garantiria a paz política: “Minos - Sólidos, nossos tronos”⁶⁶. Minos questiona a seguir a confiança de Teseu pelo que deixa transparecer como se suas ações já estivessem concretizadas. Teseu nega que decifrar os enigmas de Dédalo seja uma ação simples, pois

Tenho um problema: sair do labirinto. Como se esforçaram meus mestres propondo soluções para o enigma dedálico! Alguns creem em galerias concêntricas, cheias de falsas portas. Aconselharam-me a caminhar com os olhos fechados para evitar as ilusões; o instinto cresce com a sombra e o desamparo⁶⁷.

Diante de tais apontamentos dos mestres atenienses, reproduzidos como opinião para matar o Minotauro, Minos ironiza: “Com os olhos fechados!”⁶⁸. Os conselhos, evidentemente, possibilitariam que o Minotauro matasse rapidamente Teseu. O sarcasmo surge na boca do rei: “Fala; é bom para não pensar”⁶⁹. Minos passa a ver com maior clareza sua aliança com Teseu. A simetria entre a superação das diferenças entre Minos e Teseu se assemelha a que usou na primeira cena, pois se configura uma suposta superação das diferenças entre os dois reis.

⁶⁵ CORTÁZAR, 2001, p.37.

⁶⁶ Ibidem, p.49.

⁶⁷ Ibidem, p.38.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem, p.39.

Teseu persegue quatro metas em Cnossos: matar o Minotauro para que todos o reconheçam como herói; conseguir levar Ariadne; destronar o pai Egeu, rei de Atenas; e por último, vingar-se de Minos por impor o humilhante desafio. Como todas as metas estão interligadas, Teseu não pode recusar nenhum passo se quiser realizar seus fins. A vitória sobre o Minotauro resultaria, à vista disso, um motivo de orgulho e uma conquista política.

Minos percebe o potencial usurpador e sabe da ganância de Teseu por tornar-se herói e rei de Atenas, por isso, com intuito de se livrar do Minotauro, propõe ao ateniense “Mata-o e guarda essa morte como uma pedra na mão. Então te darei Ariadne”⁷⁰. Porém, matar o monstro e esconder sua morte não fazia parte de seus planos, visto que a fama que almeja ao livrar o mundo do último monstro é maior. O rei propõe que o Minotauro seja morto, mas que Teseu oculte o fato, haja vista que o seu povo, os atenienses e os egípcios (que o consideravam terrível) devam permanecer temerosos, pela necessidade que tem o poder do pavor. No entanto, os atenienses deveriam seguir se curvando ao tributo anual ao Minotauro, que poderiam ser substituídos por africanos.

Desse modo, a aliança é feita.

TESEU – Já nenhum monstro vivo.

MINOS – Sólidos, nossos tronos.

TESEU – Nenhum monstro vivo. Somente os homens.

MINOS – Os homens, sustentáculos dos tronos.

TESEU – E tu me darias Ariadne.

MINOS – Vê como nos parecemos⁷¹.

A aliança durará pouco, apesar do que conseguiu frente a Minos. Teseu planejará a destruição de Cnossos porque o rei cretense renova e mantém o tributo cíclico aos atenienses. Evidencia-se que ambos se conduzem do poder e da astúcia, e que nenhum pacto é inviolável. Teseu participa provisoriamente desta duplicidade, porque quem acostuma viver de proezas e arrogância não pode negar seu padrão habitado. Cortázar apresenta o herói sem referência ética ou ideológica, “livre por natureza, tenta aplicar a liberdade numa ação que o justifique” (MAGALDI, 2001, 315). Teseu deixa vários indícios do que realmente é e de que maneira reage nas mais diversas situações:

TESEU – Eu ia ao ginásio e deixava que meus mestres pensassem por mim. Não creias que te sigo em teus rápidos jogos. Eu me obedeço sem perguntar muito. De repente

⁷⁰ CORTÁZAR, 2001, p.48.

⁷¹ *Ibidem*, p.49.

sei que devo sacar a espada. Devias ter visto Egeu quando me agreguei aos condenados. Queria razões, razões. Sou herói, creio que isto basta⁷².

Dessa forma, Teseu planeja acabar com o sacrifício anual dos atenienses, mantendo o Minotauro e, ao sair do labirinto, gritar seu feito, resgatando a honra dos atenienses e assumindo o trono no lugar de Egeu, seu pai. Além disso, levaria Ariadne de Creta, não como uma aliança com Minos, mas como vingança e demonstração de seu desprezo ao rei. Tais comportamentos de Teseu, amparado de um discurso de mundo das aparências, onde prevalece a razão e se revela a frágil fronteira entre sociedade e barbárie. Cortázar, portanto, condena àqueles excessos derivados do abuso do poder e possibilita uma reflexão política anacrônica nas cenas construídas em *Os reis*.

⁷² CORTÁZAR, 2001, p.42-3.

CAPÍTULO III

3. HISTÓRIA E MITO EM *OS REIS*

3.1 O mito e o herói: ovos do escorpião

Os reis é a semente da visão de mundo que Cortázar já possuía, seu microcosmos já contendo ingredientes fundamentais apresentados e detalhados em suas obras posteriores. O labirinto descrito de forma sinuosa, formado por falsas portas e por galerias concêntricas que impedem quem está em seu interior de sair – um tipo de mecanismo de reclusão e inclusão: espaço que delimita a certeza do dentro e o perigo do fora. A identificação labirinto-prisão, que se deduz pelas palavras de Minos, encontra seu reflexo na referência inversa do Minotauro a “outro cárcere”⁷³, a realidade exterior do labirinto, a cidade, ou seja, o lugar onde o homem cabeça de touro percebe sua diversidade, o fato de ser monstro na dialética de ser normal e ser diferente.

Para compreender o labirinto cortazariano, faz-se necessário aclarar o que é o labirinto. Para tal elucidação, o Dicionário de Símbolos de Juan Eduardo Cirlot (1992) apresenta a simbologia Oriental e Ocidental, que inspirou a grande arte medieval, bem como o maneirismo e o barroco. O interesse por símbolos tem múltiplas origens, desde o enfrentamento com a imagem poética; a intuição que por trás da metáfora existe algo maior que a substituição ornamental da realidade; por último, o contato com a arte do leitor contemporâneo, tão fecundo criador de imagens visuais as quais o mistério é um componente quase contínuo. Conforme Cirlot (1992, p.264-5), o labirinto é uma construção arquitetônica, sem aparente finalidade, de complicada estrutura

y de la cual, una vez en su interior, es imposible o muy difícil encontrar la salida. Jardín dispuesto en igual forma. Los textos antiguos citan cinco grandes laberintos: el de Egipto, que Plinio sitúa en el lago Mocris; los dos cretenses, de Cnosos y Gortyna; el griego de la isla de Lemnos; y el etrusco de Clusium. Es probable que ciertos templos iniciáticos se construyeran de este modo por razones doctrinarias. Plantas de laberintos, diseños y emblemas de los mismos aparecen con relativa frecuencia en una área muy amplia, en Asia y Europa, principalmente. Algunos se creen habíase dibujado para engañar a los demonios y hacer que entraran en ellos, quedando presos en su interior. Suponese, pues, ya en los pueblos primitivos, que el laberinto posee una cualidad atrayente, como el abismo, el remolino de las aguas y todo lo similar. [...] Según Diel, el laberinto simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la

⁷³ CORTÁZAR, 2001, p.67.

fuelle de la vida (15). Eliade señala que la misión esencial del laberinto era defender el centro, es decir, el acceso iniciático a la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta, siendo un equivalente de otras pruebas, como la lucha contra el dragón⁷⁴ (CIRLOT, 1992, p.264-5).

De outro lado, cabe interpretar o conhecimento do labirinto como um aprendizado a respeito da maneira de entrar nos territórios da morte. A ideia do mundo como labirinto da vida. Essa aspiração à síntese dos contrários – vida/morte – permanece cheia de agitação e sofrimento. Por isso, Cortázar copia para recriar ambivalência, o duplo – natural e sobrenatural, dentro e fora, céu e terra, centro e margem, consciência e inconsciência, homem e monstro, mito e herói.

A própria palavra “mito” é polissêmica e, portanto, complexa para delimitar um campo significativo. Sem dúvida, em um sentido amplo, o mito pode ser definido como uma tipo de realidade histórica concreta a qual vão se agregando, com o passar do tempo, outras realidades de diversas naturezas: éticas, psicológicas e naturais. O *Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, define a palavra mito como:

narrativa dos tempos fabulosos ou heroicos. Narrativa na qual aparecem seres e acontecimentos imaginários que simbolizam forças da natureza, aspectos da vida humana. Narrativa de significação simbólica, transmitida de geração em geração e considerada verdadeira ou autêntica dentro de um grupo. Forma de relato que se formula como explicação da ordem natural e social e de aspectos da condição humana (FERREIRA, 2004, p. 1341).

Desse modo, o mito é uma representação coletiva oral sobre seres de forças naturais e/ou sobrecomum, que é transmitida pelas gerações e que apresenta elucidaciones do mundo.

A obra *Mitologia grega* (1986), de Junito de Souza Brandão, traz um tesouro simbólico da cultura grega. O brasileiro inicia a conceituação da palavra, distinguindo-a:

Mito se distingue de lenda, fábula, alegoria e parábola. *Lenda* é uma narrativa de cunho, as mais das vezes, edificante, composta *para ser lida* (provém do latim *legenda*, o que deve ser lido) ou narrada em público e que tem por alicerce o histórico, embora deformado. *Fábula* é uma pequena narrativa de caráter puramente imaginário, que visa a transmitir um ensinamento teórico ou moral. *Parábola*, na definição de

⁷⁴ e que, uma vez lá dentro, é impossível ou muito difícil de encontrar a saída. Jardim desenhado idêntico. Os textos antigos enumeram cinco labirintos principais: o do Egito, que Plínio situa no Lago Mocris; os dois cretenses, Knossos e Gortyna; o grego da ilha grega de Lemnos; e o etrusco de Clusium. É provável que certos templos de iniciação foram construídas desta forma por razões doutrinárias. Plantas labirintos, desenhos e símbolos que aparecem com relativa frequência em uma ampla área na Ásia e Europa, principalmente. Alguns acreditam foram desenhada para enganar os demônios e fazê-los entrar, permanecendo presos dentro. Supõe-se, portanto, já em povos primitivos, o labirinto tem uma qualidade atraente, como o abismo, as águas revoltas e todos os outros. [...] De acordo com Diel, o labirinto simboliza o inconsciente, o erro e o afastamento da fonte de vida. Eliade observa que a missão essencial do labirinto era defender o centro, ou seja, o acesso de iniciação à santidade, imortalidade e da realidade absoluta, sendo um equivalente de outros testes, como a luta contra o dragão (tradução nossa).

Monique Augras, em *A Dimensão Simbólica*, Petrópolis, Vozes, 1980, p. 15, ‘é um mito elaborado de maneira intencional’. Tem, antes do mais, um caráter didático. ‘Os Evangelhos evidenciam o caráter didático da parábola, que tende a criar um simbolismo para explicar princípios religiosos’, consoante a mesma autora. *Alegoria*, etimologicamente *dizer outra coisa*, é uma ficção que representa um objeto para dar ideia de outro ou, mais profundamente, ‘um processo mental que consiste em simbolizar como ser divino, humano ou animal uma ação ou uma qualidade’ (BRANDÃO, 2006, p.35).

Dessa forma, distanciando outras conotações, e admitindo que o mito não pode ser uma ideia, um conceito ou um objeto, visto que ele é uma forma de significação que expressa o mundo e a realidade humana, cuja substância é de fato um juízo coletivo hereditário, ou seja, “como a conscientização dos arquétipos do inconsciente coletivo, quer dizer, um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo, bem como as formas através das quais o inconsciente se manifesta” (JUNG *apud* BRANDÃO, 2006, p.37). Para Brandão (2006, p.36), “na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações”. Como afirma Roland Barthes (*apud* BRANDÃO, 2006, p.36), “não se há de definir o mito pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere”. O mito, portanto, é que se define, que se decifra.

No livro *Os Mitos gregos*, de Friedrich Georg Jünger (2006), há uma tentativa de compreendê-los em sua expressividade sensorial, em sua corporeidade bem definida, assumindo o literal e exatamente o que tem sido transmitido. Através da interpretação poética surge uma imagem do mito que parece tão plástica e tão viva quanto as esculturas gregas. É nesse aspecto que reside a novidade e originalidade desta fascinante viagem através da Grécia antiga. O trabalho está estruturado de uma forma arquitetônica, como o próprio mito. Portanto, a primeira parte é cosmogônica e abrange desde Caos até a queda de Prometeu.

A segunda é teogonia, forma o centro, o mundo dos deuses. A partir daí, o caminho conduz aos heróis, uma vez que surgem apenas quando há deuses e, portanto, estão impregnados de um nimbo divino. Segundo Jünger (2006), o mito platônico é um meio para um fim, uma parábola. É uma maneira de criar que visa destacar algo, a fim de iluminá-lo, por isso é mais esquemática e menos espessa. Em comparação com o mito, é um pouco ambígua. Sua intenção é pedagógica, tem como objetivo educar-nos no método socrático; nele, se ampara o pedagogo Platão. Com recursos próprios da lógica e da dialética, o mito pretende nos convencer de algo. Para o autor alemão, parece que uma figura oca e policromada que continha no seu interior um arsenal de argumentos e demonstrações, métodos de conhecimento, ciência

in nuce, a verdade, com o qual se expressa nele uma verdade superior. O próprio pensamento deve ser invenções imaginativas ao contrário de mito, construções míticas.

O conceito de mito de Jünger é análogo à escrita de Cortázar. Para Jünger (2006), é possível que se repitam situações míticas sem ter consciência desta reiteração. É plausível tratar um tema com dupla utilidade, fato que permite aplicar o passado ao presente e o presente ao passado. Cortázar usou essa fórmula universal, conscientemente, para que o passado se faça presente e que possa ser considerado passado. Porém, para o leitor/espectador desatento, tal fato não é gratuito. A confluência nem sempre é compreensível. O que Jünger (2006) chama a atenção é quanto a nossa maneira de pensar, que não é mítica, mas de um pensamento sobre o mito. Em consonância com isso, Cortázar já havia dito: “saber uma coisa não é como escutá-la” (CORTÁZAR, 2001, p.23). Ou seja, o pensamento de sociedades diferentes, em momentos históricos distintos, geram o questionamento sobre que coincidência se tem da concepção grega. A partir da evidência do pensamento simbólico, o leitor tirará suas conclusões. De acordo com Jünger (2006),

el modo histórico de ver el mundo es tan corriente que apenas somos capaces de percibir hasta qué punto es unilateral e incluso absurdo. Tenemos la impresión de que la materia del mundo no admite ser representada si no la pensamos descompuesta, movida por conceptos, como evolución. El mitólogo que cultiva la historia especializada se enfrenta a un pensamiento que nada sabe de la hostilización de la conciencia, y sólo puede conectar con él en la medida en que es capaz de someterlo a métodos históricos⁷⁵ (JÜNGER, 2006, p.05).

Dessa forma, as investigações sobre as influências e a origem dos mitos, as migrações dos deuses ou a ideia que se tem deles, em síntese, aproximam do etnográfico, o físico, o geográfico, e o cronológico. Porém, não são estes os métodos genuínos do mito. Jünger (2006) ainda afirma que

al ocuparnos del mito, a menudo nos sentimos impulsados a considerarlo de un modo más mental o conceptual y menos corporal y sensible de lo que es. Lejos de ser una ventaja, esto es consecuencia de la falta de imaginación que define nuestro modo de pensar, que se ha vuelto abstracto. Un modo de pensar como éste, tanto cuando se enfrenta a poderes como a imágenes, se dispone de inmediato a extraer de ellos el significado que contienen, es decir, convierte todo conocimiento en conceptos. Sólo tiene significado lo que puede ser conceptualmente separado y aislado. Sólo en este caso se lo podrá interpretar. El significado incluye un añadido, tal como se advierte en la doctrina platónica de las ideas. El ente no sólo es sino que, adicionalmente,

⁷⁵ A forma histórica de ver o mundo é tão comum que apenas somos capaz de perceber até que ponto é unilateral e até mesmo absurdo. Temos a impressão de que a matéria do mundo não suporta ser representado se não nós decomposto, impulsionado por conceitos como a evolução. O mitólogo que cultiva a história especializada enfrenta um pensamento que não sabe nada do hostilização de consciência, e só pode se conectar a ele na medida em que ele é capaz de apresentá-lo aos métodos históricos (tradução nossa).

significa algo. Pero en cuanto significa algo, también es algo menos; cuanto más significado *tiene*, menos *es*. El significado no sólo añade algo al ser, también le arrebatada algo. Es un *Terminus* en el lenguaje conceptual que conforma el pensamiento abstracto. Con él, el significado se ensancha⁷⁶ (JÜNGER, 2006, p.05).

Em uma primeira aproximação, a noção de mito se configura, em resumo, em diferentes esferas ou âmbitos: psique, natureza e história. Rosenfeld (2012) argumenta que o substrato do mito não são os pensamentos e sim as emoções. A imaginação mítica é irracional e funciona como mecanismo de organização das emoções, dos temores, das angústias e das esperanças. Assim, “o herói mítico é a personificação de desejos coletivos” (ROSENFELD, 2012, p.36). A imaginação artística que a visão mítica possibilita é essencialmente anticientífica, embora os processos da arte sejam bem diversos dos da ciência. Segundo Rosenfeld (2012, p.36), profundamente dramático, “o mito tange tudo com as cores apaixonadas do amor e do ódio, do medo e da esperança”. Portanto, as forças fundamentais que atuam no universo, sua essência e sua origem se manifestam como interpretações totalizadoras e unificadoras que facilitam a comunicação estética e oferece força a expressão teatral.

Cortázar, ciente de que o mito pode ter diferentes centros de interesses ou diversos níveis de interpretação, constrói um drama que contém elementos simbólicos e extraordinários. A influência de Sartre pode ser percebida, bem como referências de Camus. Sartre aprimorou a ideia de um teatro de situações em troca do teatro de caráter. O novo teatro sartreano apresenta “o homem livre em meio às suas próprias situações, escolhendo, quer queira quer não, pelos outros quando escolhe por si mesmo” (SARTRE *apud* CARLSON, 1997, p.384). Esse caminho, resultado do livre arbítrio, em faceta do absurdo do mundo, envolve elementos fundamentais de como o homem vê e entende a si mesmo, assumindo o significado de mito moderno. Portanto, tem-se em *Os reis* um drama com ramificações filosóficas e políticas, com possibilidades de significação no mundo atual. Ou seja, a obra reflete não só o seu próprio tempo, mas suas metáforas acendem sentidos em lugares e épocas distintas.

Se por um lado o mito não pode ser uma ideia ou conceito, ele pode ser uma maneira de significação, à medida em que tenta explicar o mundo a partir da complexidade do real. O herói

⁷⁶ Ao abordar o mito, que muitas vezes se sentem impulsionados a considerar um modo mais mental ou conceitual e menos corporal e sensível do que é. Longe de ser uma vantagem, esta é uma consequência da falta de imaginação que define a nossa forma de pensar, que se tornou abstrato. Uma mentalidade como esta, por isso, quando confrontada com potências como imagens, estão disponíveis imediatamente para extrair deles o significado que eles contêm, ou seja, torna todo o conhecimento em conceitos. Somente tem significado o que pode ser conceitualmente separado e isolado. Somente neste caso poderá ser interpretado. O significado inclui uma adição, como visto na doutrina platônica das ideias. O corpo não é só, mas além disso, isso significa alguma coisa. Mas à medida que significa algo, é também um pouco menor. O que significa que quanto mais tem, menos ele é. O significado não só acrescenta algo a ser também conduz alguma coisa. É um *Terminus* na linguagem conceitual que torna o pensamento abstrato. Com isso, o significado se afasta (tradução nossa).

deve ser elaborado e apresentado com fim explícito de ser mito. Rosenfeld (2012, p.25) aponta “a necessidade de estruturá-lo de modo seletivo, magnificado, esquemático (‘universal’), sem diferenciação psicológica”. Numa perspectiva inversa a do mito, que precisa de um distanciamento tanto de tempo como de espaço para resultar em uma ilusão convincente, o herói tem seu crescimento no presente, com a grandeza do seu adversário. Para o herói ser grande, necessita de companheiros ou adversários que estejam em patamares similares. É uma questão de economia dramática e equilíbrio para que não o transforme em um “ser quase quixotesco”⁷⁷.

A terceira cena trata-se de um solilóquio de Ariadne. Szondi (2001) põe especial ênfase em convenções teatrais (realidade simbólica remetida a um tempo-espaço ficcional construída pelos personagens, ilusões cênicas, jogo de luzes dentre outros) para produção de monólogos. O que diferencia o monólogo interior do solilóquio é justamente a capacidade de recurso literário, pois (no solilóquio), o personagem também usa a primeira pessoa, porém vincula o pensamento de maneira lógica aquilo que passa na consciência. Cortázar constrói uma peça moderna, rondada pelo solilóquio e pela mudez, mesmo nos diálogos há objetivação e reificação (transformações das relações sociais e subjetividade humana), que testemunham a própria crise formal do drama.

A rubrica possibilita o movimento da cena.

Veem-se entrar os atenienses precedidos de Teseu. Com gesto leve, quase indiferente, o herói tem na mão a extremidade de uma linha brilhante. Ariadne deixa que o novelo brinque entre seus dedos curvados. Ao ficar sozinha em frente do labirinto, somente o novelo se move no palco⁷⁸.

A cena central do drama não traz o diálogo entre Teseu e Ariadne no único momento em que se aproximam. Quando Teseu chegou, o sol já caía a prumo, visto que, o herói mítico não pode ser pontual. Usam a fase da lua, as estações e horários rurais para realizar suas façanhas. A princesa apenas entrega a linha a Teseu e permanece com o novelo em mãos. A crise do drama, no final do século XIX, força o homem ao isolamento e impõe relações intersubjetivas que direcionam o homem à solidão. De acordo com Szondi,

o drama lírico não conhece diferença alguma entre o monólogo e o diálogo, porquanto o tema da solidão não torna problemático o drama lírico. A linguagem dramática é estritamente referida à ação, que decorre em um presente contínuo; por isso, a análise do passado está em contradição com a forma dramática. Na lírica, ao contrário, os tempos se unificam, o passado é também o presente, e a linguagem não é ao mesmo tempo elemento temático que deva justificar-se e possa ser interrompido pelo silêncio.

⁷⁷ ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.25.

⁷⁸ CORTÁZAR, 2001, p.53.

A lírica é em si linguagem; por esse motivo, no drama lírico a linguagem e a ação não coincidem necessariamente (SZONDI, 2001, p.98).

O isolamento de Ariadne possibilita a criação de um solilóquio. Ariadne permanece sozinha e imóvel na entrada do labirinto; em sua mão, o novelo, que ao decrescer a une, indiretamente, por Teseu ao Minotauro.

Na fresca solenidade das galerias, sua fronte será mais rubra, de um rubro denso de sombra, e como luas inimigas se alçarão os cornos luminosos. Envolto no silêncio bovino que presidiu seu amargo crescimento, passeará com os braços cruzados sobre o peito, mugindo lentamente⁷⁹.

Ariadne, no início do seu solilóquio, refere-se ao crescimento do Minotauro no labirinto. A princesa pressupõe como foi a evolução física e intelectual, desde o desenvolvimento das cores de sua face, bem como a expansão de seus chifres. Supõe o quão difícil foi o isolamento, principalmente, pelo silêncio que a prisão lhe impunha e coloca em dúvida qual habilidade comunicativa o irmão desenvolveu: mugir ou falar. Neste momento, recorda da vivência que tiveram até a adolescência no palácio.

Ou falará. Ó seus doloridos monólogos de palácio, que os guardas escutavam assombrados sem compreender. Seu profundo recitar de repetida marejada, seu gosto pelas nomenclaturas celestes e pelo catálogo das ervas. Ele as comia, pensativo, e depois as nomeava com secreta delícia, como se o sabor dos caules lhe houvesse revelado o nome... Erguia a inteira enumeração dos astros, e com o nascer de um novo dia parecia esquecer, como se também em sua memória a alvorada fosse adelgaçando as estrelas. E na noite seguinte se comprazia em instaurar uma nova nomeação, ordenar o espaço sonoro em efêmeras constelações...⁸⁰

Ariadne ignora a condição de irmão e já não o concebe como parte do passado, e portanto, inacessível, senão em um futuro de provável encontro. O uso de verbos no futuro representam uma reconciliação entre seu desejo atual e a esperança almejada (será, alcançarão, passeará e falará). Lembra das poesias que o irmão recitava e deixava os guardas apreensivos pela ausência de compreensão. Evidencia-se o processo de nomear as coisas, dar voz a elas; porém, o objetivo dessa nomeação não é a classificação, mas sim para fixação. Desse modo, Cortázar infere que o poeta é o que nomeia, não para designar, mas para salvar do esquecimento uma certa realidade. Ou seja, a memória coletiva é manipulada segundo a imposição do presente. Em um regime totalitarista como o de Perón, os acontecimentos eram manuseados para atender sua ideologia, falseando a memória coletiva. A memória, o esquecimento, o

⁷⁹ CORTÁZAR, 2001, p.55.

⁸⁰ Ibidem, p.55-6.

silêncio e a renomeação são elementos literários usados para driblar a censura. Segundo Todorov (2000), o excesso de memória favorece o condicionamento dos sujeitos prisioneiros das agonias e torturas do passado, que por sua vez controla o presente; por isso, a importância de esquecer e se instaurar novas nomeações. Na última cena da peça, esta ideia aparece mais clara e concretizada do que na memória de Ariadne.

A parte do solilóquio destinada apenas ao amante Minotauro encerra-se com a princesa confusa:

nunca saberei por que sua prisão levanta em mim as máquinas do medo. Talvez então eu tenha entendido que ele estava imerso numa existência alheia à do homem. Os irmãos parecem menos homens e menos vivos, imagens aderidas à nossa, apenas livres. Dói dizer: irmão. Ele o é tão pouco turvo anoitecer de nossa mãe! Ó Minotauro, não quero pensar em Pasífae, tu és o Touro, o cabeça de touro recolhido e amargo! E alguém marcha contra ti enquanto meu novelo decresce, vacila, salta como um cãozinho em minhas mãos e bole mansamente...⁸¹

Ariadne está imersa em profundas reflexões existenciais, que envolvem tanto o cárcere que o irmão está preso, quanto ao fato de terem a mesma mãe, Pasífae. A perplexidade da existência de amar um ser duplo: meio-irmão e meio-homem. Os outros três parágrafos de monólogos mesclam transcrições diretas das falas de Ariadne a Teseu (ênfático pelo uso das aspas) e alerta da princesa ao Minotauro, sobre a aproximação do herói.

Os olhos de Teseu me fitaram com ternura. ‘Coisa de mulher, teu novelo; jamais encontraria o retorno sem a tua astúcia.’ Porque todo ele é caminho de ida. Nada sabe de espera noturna, do combate salobríssimo entre o amor à liberdade, ó habitante destes muros, e o horror ao diferente, ao que não é imediato e possível e sancionado⁸².

Neste trecho, Ariadne descreve a contemplação de Teseu por ela. Teseu agradece a Ariadne pela linha, “coisa de mulher”, que o conduzirá de volta. A filha do rei o compara (em pensamento) ao Minotauro. O primeiro é comum, efêmero, acessível e legítimo. O segundo é diferente, tradicional, complexo e inválido. No entanto, é o que ela busca, libertar o amor, seu amor, o Minotauro. Ariadne não se deixa burlar pelo fingimento do herói, “porque todo ele é caminho de ida”, compreende que se Teseu regressar, não irá cumprir sua aliança com Minos e muito menos, tornar-se marido dela. Desse modo, denuncia a visível gratidão do herói e sua infâmia.

⁸¹ CORTÁZAR, 2001, p.56.

⁸² Ibidem.

Falou-me do triunfo, de sua nau e do tálamo. Tudo tão claro e manifesto. A seu lado eu era algo maligno e impuro, lácteo ponto turvo na claridade da esmeralda. Organizei então as palavras da sombra: ‘Se falares com ele, diz-lhe que esta linha foi Ariadne quem te deu.’ Afastou-se sem mais perguntas, certo da minha soberba, pronto para satisfazê-la. ‘Se falares com ele, diz que esta linha foi Ariadne quem te deu...’ Minotauro, cabeça de purpúreos relâmpagos, vê como ele te leva a libertação, como põe a chave entre as mãos que o reduzirão a pedaços!⁸³

Teseu se exhibe à Ariadne com seus feitos e suas posses, contudo a princesa tem discernimento das intenções do ateniense (como se já soubesse o que ele faria); além disso, envergonha-se por trair o irmão, o pai e a pátria. A filha do rei se compara a uma esmeralda com claridade, que teria menos valor ao lado de Teseu. O leitor e o espectador recebem a cena a partir de confissões e revelações produzidas em absoluta convivência. Ariadne está convicta que o fio não servirá para Teseu, e com muita soberba, pede a ele que diga que foi Ariadne quem o enviou. No entanto, mesmo planejando seus argumentos, julga-os como “palavras da sombra”, que interferem no curso da história. O encerramento do solilóquio de Ariadne contrasta com o novelo, que já pequeno e cessa o movimento para dar ação ao herói.

O novelo já está miúdo e gira velocíssimo. Do labirinto eleva-se uma sonoridade de poço, de tambores surdos. Passos, gritos, ecos de luta, tudo se confunde no murmúrio uniforme de mar espesso. Somente eu sei. Horror, afasta essas asas pertinazes! Dá lugar ao meu amor secreto! Vem, irmão, vem, amante afinal! Surge da profundidade que nunca ousei vencer, assoma da fundura que meu amor derrotou! Brota agarrado à linha que o insensato te leva! Nu e rubro, vestido de sangue, emerge e vem a mim, ó filho de Pasífae, vem à filha da rainha, sedenta de teus lábios rumorosos! O novelo está imóvel, ó destino!⁸⁴

O final da cena, caracterizado pelo solilóquio de Ariadne, construído a partir do encontro dela com Teseu e suas recordações do irmão-touro pelo qual é apaixonada. Apenas o novelo se move no palco, representando a entrada de Teseu no labirinto, em busca do Minotauro. No entanto, o desejo e a paixão de Ariadne pelo Minotauro desenrolam-se tal qual o novelo. A filha da rainha pede a ele a audácia que ela nunca ousou cumprir. Usa verbos no imperativo como súplicas: vem, surge, brota e emerge. Ariadne pede ao Minotauro que venha nu e ruivo, com o sangue de Teseu. Ela o deseja como ele é: irmão e amante. O novelo para e a cena se encerra.

A quarta cena inicia-se com uma rubrica curta, que marca a aproximação de Minotauro e Teseu: “na curva galeria, Teseu enfrenta o Minotauro. Vê-se a extremidade da linha aos pés do herói que empunha a espada”⁸⁵. Com o novelo parado, Ariadne sabe que, enfim, Teseu encontrou o Minotauro e o confronto se iniciará.

⁸³ CORTÁZAR, 2001, p.57.

⁸⁴ Ibidem, p.57-8.

⁸⁵ Ibidem, p.61.

A cena inicia-se com a arrogância Teseu ao desprezar ter conhecimento sobre o Minotauro: “Perguntas em vão. Nada sei de ti: isto dá força a minha mão”⁸⁶. Hábil com as palavras, o Minotauro questiona a conduta do herói.

MINOTAURO – Como poderias dar o golpe? Sem saber em quem, em quê?

TESEU – Se esperasse para ouvir, talvez não te pudesse matar depois. Vi juízes que inclinavam a cabeça ao condenar. Notava-se que naquele instante se derramava sobre o réu algo como uma grandeza, uma imensidão sem nome. Mas eu te olho de frente porque não te julgo. Não mato a ti, mas a teus atos, o eco de teus atos, seu ressoar distante nas costas gregas. Fala-se tanto de ti que és como uma vasta nuvem de palavras, um jogo de espelhos, uma reiteração de fábula inapreensível. Tal é ao menos linguagem dos meus retóricos⁸⁷.

Teseu rejeita-se a ouvir e conhecer o Minotauro. Esquiva-se a ouvi-lo, pois sabe do poder que a imagem dele possui e teme ser persuadido. A “vasta nuvem de palavras” que repercute sobre o Minotauro em Atenas configuram a imagem que Teseu faz dele. Admite que a linguagem sempre constitui poder e por isso, não mata ao Minotauro, mas sim quer destruir a imagem, o eco, os ecos dos atos, o jogo de espelhos, o perigo que ele representa à sociedade. O habitante do labirinto compreende o que diz Teseu: “MINOTAURO – É como se olhasses através de mim. Não me vês com teus olhos. Nem sequer tua espada me está justamente destinada. Deveria golpear com uma fórmula, uma oração: com outra fábula”⁸⁸. O Minotauro entende que Teseu não o compreende, não o vê. O “monstro” aguardava alguém com uma solução, um recurso, um método que o libertasse.

A covardia pertence aos dois, é dupla, conforme se percebe abaixo:

TESEU – Ainda somos iguais. O murmúrio dos portos não chega aqui. Serei eu a regressar, enrolando a linha sutil, para aventar com meu nome o monte de cinzas em que o teu terá se calcinado.

MINOTAURO – Uma linha! Então podes sair daqui.

TESEU – Com minha espada vermelha.

MINOTAURO – Então quem matar o outro pode sair daqui.

TESEU – Isso mesmo⁸⁹.

O Minotauro não sabe se dialoga ou ataca, e Teseu também não quer lutar, apenas matar o monstro e ter o reconhecimento e a glória que o heroísmo lhe possibilitaria. O herói pretende mudar Creta matando o Minotauro, pois quer regressar a Atenas para trazer o barulho dos portos e, por isso, revela ao Minotauro que a linha o conduzirá para fora do labirinto. De acordo com

⁸⁶ CORTÁZAR, 2001, p.63.

⁸⁷ Ibidem, p.63-4.

⁸⁸ Ibidem, p.64.

⁸⁹ Ibidem.

Alonso (2008, p.63), o fio que Ariadne entrega a Teseu, em *Os reis*, “cumpre a dupla função de respeitar o memorial do mito e de explorar a sua dimensão lúdica representada pelo dom de Dédalo”. A partir da ideia de ardil vinculada ao fio, “Cortázar realiza um jogo com as palavras castelhanas *hilo* e *filo*, provenientes da latina *filum*” (ALONSO, 2008, p.63). Na versão traduzida de para português, Ari Roitman e Paulina Wacht optaram pelos vocábulos linha e fio.

Assim, chega-se ao clímax da obra, pois ambos passam a querer sair daquele lugar.

MINOTAURO – Haverá tanto sol nos pátios do palácio. Aqui o sol parece aderir à forma do meu encerro, tornar-se sinuoso e furtivo. E a água! Tenho tanta saudade da água, era a única que aceitava o beijo dos meus lábios. Levava consigo meus sonhos como uma mão tépida. Olha como isto é seco, como é branco e duro, que cantar de estátua. A linha está aos teus pés como um primeiro arroio, um fiozinho de água que aponta para o mar⁹⁰.

O cabeça de touro almeja o sol do palácio, a água que aceitava seus lábios e conduzia seus sonhos. A linha é metaforizada pela fantasia do Minotauro em um rio, e logo o conduz para o mar.

TESEU – Ariadne é o mar.
 MINOTAURO - Ariadne é o mar?
 TESEU – Me deu esta linha, para resgatar-me quando te houver matado.
 MINOTAURO – Ariadne!
 TESEU – Afinal ela é do teu sangue. Afinal é o touro que mato em ti. Se pudesse salvar o resto, teu corpo ainda adolescente.
 MINOTAURO – Para quê? Ariadne mesclou seus dedos com os teus para dar-te o fio. Vês, o fio de água seca como todos. Agora vejo um mar sem água, uma onda verde e curva inteiramente vazia de água. Agora vejo apenas o labirinto, de novo apenas o labirinto⁹¹.

A mesma água lhe oferecia consolo de integração narcisista, visto que refletiam sua condição de homem-touro, estado que lhe condenou a solidão e a desilusão. Quebra-se a fantasia, pois percebe que a linha não o conduz fisicamente a nenhum lugar – somente alimenta sua imaginação e memória, os únicos aspectos livres de seu ser. O herói imagina que o fio prova a fidelidade de Ariadne a ele. Estava tão confiante que não suspeita que a mesma linha pode salvar seu adversário. Ariadne lhe disse: “Se falares com ele, diz-lhe que esta linha foi Ariadne quem te deu”⁹², palavras chave que simbolizam o amor da princesa pelo Minotauro; porém, Teseu não as compreende e as transfere a seu estilo arrogante: “Me deu esta linha, para resgatar-

⁹⁰ CORTÁZAR, 2001, p.65.

⁹¹ Ibidem, p.65-6.

⁹² Ibidem, p.57.

me quando te houver matado”⁹³. Neste ponto, o Minotauro começa a desconfiar de Ariadne, de seu amor por ela e da relação dela com Teseu: “Ariadne mesclou seus dedos com os teus para dar-te o fio”⁹⁴. Renuncia o fio ao suspeitar que Ariadne pactuou contra ele. Rejeita o passado (palácio) e o futuro (palácio), lugares e tempos de desolação, e escolhe pelo eterno, “agora”.

Teseu aproveita-se da fragilidade emocional do Minotauro e o acusa de ter medo de morrer. O herói propõe-lhe matar rapidamente, desde que não lute e abaixe a cabeça. O Minotauro responde-lhe, demonstrando conhecer sua própria superioridade física:

MINOTAURO – Desde que não lute. Ó cãozinho vaidoso, como tu mesmo estás perto da morte. Não suspeitas que me bastaria uma investida para fazer de tua lâmina um estrépito de bronze quebrado? Tua cintura é um junco entre meus dedos, teu pescoço a bainha delicada de uma vagem. Agora o ódio rubro me sobe à cabeça, sei que deveria matar-te, seguir a senda que a linha me propõe, alçar-me até as portas como um sol de espuma negra... Para quê?⁹⁵

O Minotauro, embora tenha certeza de sua própria força, desiste da luta por compreender que não teria como ganhar liberdade maior do que aquela que já gozava no labirinto. O habitante do labirinto acredita ser capaz de vencer a Teseu, mas a própria divisão física parece se estender, a uma ambiguidade emocional e filosófica que reduz seu poder destrutivo: “agora o ódio rubro”⁹⁶. Esta dupla interrogação faz com que conclua que não se redimirá na outra prisão, mesmo com Teseu, em seguida, provocando-o para que mostre sua força: “TESEU – Se és tão forte, prova”⁹⁷. Os aspectos duplos, contrários começam a se evidenciar. No labirinto, o monstro se sentia livre. No palácio, era cabeça de touro e corpo humano pelado. Reivindica em oposição a sua progressiva dicotomia ontológica. O Minotauro apresenta personalidade livre e autêntica. A sociedade o reduz em sua própria individualidade. As supostas ações individuais e as particularidades históricas repassados sobre o labirinto e seu habitante repercutem na vida do gênero humano. Fora da prisão, seria julgado e condenado por não se enquadrar nos padrões estético-sociais, por isso responde a Teseu:

Para quem? Sair para o outro cárcere, já definitivo, já horripelantemente povoado com seu rosto e seu peplo. Aqui eu era espécie e indivíduo, cessava minha monstruosa discrepância. Só volto à dupla condição animal quando me olhas. A sós sou um ser de traçado harmonioso; se decidisse recusar-te a minha morte, travaríamos uma batalha estranha, tu contra o monstro, eu te olhando combater uma imagem que não reconheço como minha.⁹⁸

⁹³ CORTÁZAR, 2001, p.65.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem, p.66-7.

⁹⁶ Ibidem, p.66.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem, p.67.

O cabeça de touro não vê motivos para provar sua força e lutar, pois mesmo sabendo de sua força, não via perspectiva em seu retorno ao palácio, visto que, esse espaço já estava definido e o classificava como espécie – não o viam como indivíduo na sociedade. No labirinto, não era monstro, nem se sentia como tal. Teseu mais uma vez não o compreende: “Não sei o que dizes. Por que não lutas?”⁹⁹ O Minotauro lhe explica que tem dificuldades em escolher: “Como vês, custo a decidir. Se na ponta da linha estivesse a mão de Pírito, de qualquer um dos teus camaradas, já estarias misturado a esse pó que pisas. Mas disseste: “Ariadne é o mar”¹⁰⁰. Pírito era um amigo de Teseu, que almejava ser herói. Juntos realizaram várias façanhas, dentre elas, derrotaram os centauros¹⁰¹ (criaturas híbridas – metade cavalo e metade homem) e raptaram Helena de Esparta (filha de Zeus e Leda)¹⁰². Porém, o Minotauro acreditou no que disse Teseu sobre Ariadne estar na outra ponta da linha.

Para Teseu, a construção “Ariadne é o mar” é apenas maneira de dizer. Não se configura, para ele, uma metáfora, pois Ariadne não é o motivo do combate deles. Ao ser chamado de covarde, o Minotauro questiona: “Se te ofereço o pescoço, serei covarde?”¹⁰³. Teseu lhe responde que não. Ainda pressupõem que o monstro pudesse lutar, porém não deseja. Assim, o herói procura acelerar a luta e reduzi-la a um só golpe, facilitado pelo Minotauro. Teseu almejava incessantemente à absoluta força que sempre submeteu aos demais, sua vontade, e agora procura acabar logo com o habitante do labirinto. No entanto, o monstro sente necessidade de falar antes de se render em luta, suaviza e perde seu rancor:

MINOTAURO – Não há malícia em teus olhos, jovem rei. Tão claros que a realidade passa por eles e só deixa aparências, sua areia em um crivo. Ainda não me dominaste. E não sabes que morto serei diferente. Pesarei, Teseu, como uma imensa estátua. Chifres de mármore um dia se afiarão contra o teu peito¹⁰⁴.

⁹⁹ CORTÁZAR, 2001, p.67.

¹⁰⁰ Ibidem, p.67-8.

¹⁰¹ Os lápitas eram um antiquíssimo povo da Tessália, cujo rei, Pírito, ao casar-se com Deidêmia, caiu na asneira de convidar para a festa os centauros, os quais, embebedando-se, tentaram raptar a noiva e as mais belas convidadas. Veio a medonha luta. Afinal, os perturbadores da festa foram vencidos e expulsos pelos lápitas, ajudados pelo heroico Teseu. Eis a história. LOBATO, Monteiro. *O Minotauro*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

¹⁰² “Suas façanhas correspondiam a seus votos e eles se mantiveram sempre verdadeiros irmãos de armas. Ambos aspiravam desposar uma filha de Júpiter. Teseu escolheu Helena, ainda criança e mais tarde tão célebre por causa da Guerra de Tróia, e, com ajuda do amigo, raptou-a. Pírito aspirava conquistar a esposa do monarca de Erebo, e Teseu, embora consciente do perigo, acompanhou o ambicioso amante, na descida ao mundo subterrâneo. Plutão, porém, aprisionou-os e prendeu-os numa rocha encantada na porta de seu palácio, onde ficaram até que Hércules chegou e libertou Teseu, deixando Pírito entregue ao seu destino”. BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior — 26a ed. — Rio de Janeiro, 2002. p.189.

¹⁰³ CORTÁZAR, 2001, p.68.

¹⁰⁴ Ibidem.

Taylor (1973), em artigo publicado na Revista Ibero-americana, analisa essa peça de Cortázar. De acordo com o autor: “En un acto sorpresivo, el Minotauro descarta la tradición de combate físico, tan querido de los Teseos, y abre camino a que la palabra, la suya propia, decida su destino”¹⁰⁵ (TAYLOR, 1973, p.553).

A sensibilidade do Minotauro lhe adverte que viveria novamente hostilizado por sua estranheza. No labirinto, sua monstruosidade não era julgada e condenada. Se matasse Teseu, o labirinto já não mais seria um refúgio de paz e, posteriormente, apareceriam outros heróis para derrotá-lo. Então, era preciso ir para o lugar dos monstros. Teseu o interrompe novamente, já impaciente com tantas palavras: “Para de falar e decide-te”¹⁰⁶. O Minotauro compreende que entregar-se a morte é um ato de libertação, um ato de heroísmo bem maior do que aquele que Teseu acredita obter. Convicto do que irá acontecer após sua morte, o Minotauro responde: “Morto serei mais eu – Ó decisão, necessidade última! Mas tu te diminuirás, ao me conhecer serás menos, irás caindo sobre ti mesmo como os despenhadeiros e os mortos vão desmoronando”¹⁰⁷. O monstro acreditava que ao renunciar sua liberdade individual o transformaria em símbolo de liberdade coletiva. Desse modo, tornar-se-ia símbolo de encorajamento humano, seria um herói. Desistir de sua existência singular o transformaria em símbolo de possibilidades plurais. Mas isso não o tornaria um herói. Para isso, conforme Rosenfeld (2012, p.29), “se fazem necessários valores circunstanciais e todo um contexto objetivo, repercussões amplas que transcendem a mera bravura subjetiva”. Os valores substanciais pelos quais luta, são próprios de um intelectual – “o herói mítico não pode ser propriamente um intelectual” (ROSENFELD, 2012, 29). O fracasso em face das tentativas de volta ao lar, faz com que o Minotauro desista do mundo exterior. O homem-touro não tinha outros como ele, não possuía uma casa. Sua origem e sua essência são forças fundamentais que atuam como elementos julgadores da falta de universo para o ser híbrido.

Quando Teseu esteve em conversa com Minos e Ariadne, havia mostrado menosprezo pelo diálogo e pela palavra em suas falas. Com Minos, recordou o que falava aos mestres e o que fazia com quem lhe propunha alegorias: “Calai-vos, filósofos [...] Quem sabe sobre enigmas? Eu ataco”¹⁰⁸. As limitações do seu discurso faz com que recuse decifrar a palavra oracular do monstro. O fragmento a seguir apresenta partes da fragilidade discursiva do herói.

¹⁰⁵ Em um ato inesperado, o Minotauro descarta a tradição de combate físico, tão querido dos Teseos, e abre caminho a que a palavra, a sua própria, decida seu destino (TAYLOR, 1973, p.553, tradução nossa)

¹⁰⁶ CORTÁZAR, 2001, p.68.

¹⁰⁷ Ibidem, p.69.

¹⁰⁸ Ibidem, p.41.

TESEU – Pelo menos estarás calado.

MINOTAURO – Sim, para deixar-te ouvir. Ficarás aqui, sozinho nos muros, e ali dentro o mar.

TESEU – Como argumentas!

MINOTAURO – Espera o dia em que a terra dos homens guardar meu argumento no secreto rio do sangue. Ainda não me ouviste. Mata-me antes.

TESEU – Agora me urges, como se tramasses um ardil.

MINOTAURO – Estou decidido. De uma repentina separação de águas no fundo, a liberdade final se adianta na lâmina que nasce de teu punho. O que sabes tu sobre a morte, doador da vida profunda. Olha, só há um meio para matar os monstros: aceitá-los.

TESEU – Sim, e que eles ataquem teu trono a chifradas.

MINOTAURO – Acontece que não teriam chifres.

TESEU – Ou apaguem as tuas façanhas com o peso de sua horrível imagem.

MINOTAURO – Passariam despercebidos, como os galos horrendos ou os falcões de pesadelo. Não compreendes que te estou pedindo que me mates, que te estou pedindo a vida?¹⁰⁹

O Minotauro está ciente da insolência e ignorância de Teseu e procura se dedicar em desmascará-lo. Acusa Teseu de não saber ouvir e pressagia o tempo em que “a terra dos homens” compreenderá seu argumento. Taylor (1973, p.539) define que, efetivamente, Cortázar presentiu “sea en la estructura o en la temática de su obra, que la lucha constante universal es la que subsiste entre el caos y el orden, entre la disrupción de procesos lógicos organizados por el hombre, o éste a su vez creando sistemas ilógicos so pretexto de un razonamiento organizador superior”¹¹⁰. Quando o Minotauro disse “O que sabes tu sobre a morte, doador da vida profunda” revela seus desejos para o término do duelo. O monstro pretende conquistar “a independência do plano das aventuras do herói” (ALONSO, 2008, p. 63), a partir do punho de Teseu, pois, de acordo com Alonso (2008, p.63), “a liberdade que lhe permitirá renascer em uma realidade paralela à do herói”. Teseu percebe que o Minotauro está tramando algo, mas não o compreende (o herói não sabe as respostas), mesmo com a definição de aceitabilidade que o cabeça de touro propõe: “só há um meio para matar os monstros: aceitá-los”¹¹¹. Se o Minotauro fosse aceito como espécie e, principalmente indivíduo, compreender-nos-ia e não seria mais o monstro. Portanto, ao matar o Minotauro, Teseu estaria dando outra vida ao monstro que não era possível no plano terreno. Não há lugar para monstros em terra de humanos. Não havia outros como ele.

Ao abandonar a vida para obter a imortalidade, o Minotauro produz uma sensação de que morto chegaria à máxima integração pessoal, “Morto serei mais eu”¹¹². O monstro não se

¹⁰⁹ CORTÁZAR, 2001, p.69-70.

¹¹⁰ Seja na estrutura ou na temática de sua obra, que a luta constante universal é a que subsiste entre o caos e a ordem, entre a ruptura de processos lógicos organizados pelo homem, ou este por sua vez criando sistemas ilógicos sob pretexto de um razoamento organizador superior (TAYLOR, 1973, p.539, tradução nossa).

¹¹¹ CORTÁZAR, 2001, p.70.

¹¹² Ibidem, p.69.

defendeu instintivamente do ataque mortal, como um monstro, porque não o é essencialmente. De acordo com Taylor (1973, p.554), “la diferencia de los que se visten de hombres y son asesinos por completo. Combate con la inteligencia por la inteligencia. La conquista, para él, consiste precisamente en trascender su condición física de bestia, la de Teseo, en negar su humanidad para conservar el instinto bestial”¹¹³. Ou seja, ao matar o Minotauro, Teseu conseguiria coisas efêmeras, tais como: vangloriar o poder político e a posse de Ariadne. No entanto, o Minotauro instalar-se-ia eternamente na imaginação de cada homem:

MINOTAURO – Chegarei até Ariadne antes que tu. Estarei entre ela e o teu desejo. Erguido como uma lua rubra irei na proa da tua nau. Os homens do porto te aclamarão. Eu descerei para habitar os sonhos de suas noites, de seus filhos, do tempo inevitável da estirpe. Dali chifrarei o teu trono, o cetro inseguro de tua raça... Da minha liberdade final e ubíqua, meu labirinto diminuto e terrível em cada coração de homem¹¹⁴.

O Minotauro profetisa a Teseu – oportunista e materialista – que penetrará nos sonhos de seus filhos, de onde brotará sua própria força política, “Dali chifrarei o teu trono”¹¹⁵, e seu papel de herói e de rei, “Quando o último osso tiver se separado da carne, e minha figura se tornado olvido, nascerei de verdade em meu reino incontável. Lá habitarei para sempre, como um irmão ausente e magnífico. Ó residência diáfana do ar! Mar dos cantos, árvore de murmúrio!”¹¹⁶.

A apoteose ocorrerá também com Ariadne:

MINOTAURO – Ariadne, em tua profundidade inviolada irá surgindo algo como um golfinho azulíssimo. Como a lufada de liberdade com que sonhavas em vão. Eu sou tua esperança! Voltarás a mim porque estarei instaurado, incitante e urgido, em tua desconcertada donzelize de sonho!¹¹⁷

O Minotauro produziu argumentos a Teseu para que lhe provocassem reflexões críticas e da própria mediação sobre a impossibilidade de se ir adiante. Cortázar mantém em permanente “tensão os polos opostos que se digladiam na própria consciência criadora. A hesitação está no âmago da obra” (ARRIGUCCI, 1995, p. 112). Teseu sabia que, como herói, deveria vencer os impedimentos para alcançar os valores autênticos que procurava. Por isso, responde-lhe: “Para isso vim. Para te matar e calar-me. Só enquanto Ariadne estiver em perigo. Assim que a

¹¹³ a diferença dos que se vestem de homens e são assassinos por completo. Combate com a inteligência pela inteligência. A conquista, para ele, consiste precisamente em transcender sua condição física de besta, a de Teseu, em negar sua humanidade para conservar o instinto bestial” (TAYLOR, 1973, p.554, tradução nossa).

¹¹⁴ CORTÁZAR, 2001, p.71.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem, p.71-2.

¹¹⁷ Ibidem, p.72.

introduzir na minha nau, todo eu serei uma voz gritando a tua morte, para que o ar caia como uma praga na cara de Minos”¹¹⁸. O herói acaba revelando seu plano de trair o acordo com Minos. Pretende tornar pública sua façanha e não ocultá-la conforme combinado com Minos. Teseu está forçado a publicar a morte para exorcizar estas palavras lascivas e proféticas que caçoam em seus ouvidos e calam ao osso. Afronta ao Minotauro, prometendo-lhe arrastar “teu cadáver pelas ruas, para que o povo abomine a tua imagem”¹¹⁹. Desse modo, o herói pretende agir para evitar a visão catastrófica do Minotauro.

E assim termina a quarta cena, como Brecht (*apud* CARLSON, 1997) anunciava declamando que a obra dramática não devia acabar em harmonia, em quietude, mas sim no fastígio de um conflito, para que os leitores/expectadores sejam induzidos a ponderar sobre os problemas nas relações sociais. O autor dirige o olhar do espectador sobre a cena, advertindo-o para que tenha discernimento de que está diante de um conflito humano sim, contudo de aspecto histórico, de enfoques sociais, de sustentação política. Teseu preparou friamente o Minotauro para matá-lo:

TESEU – Inclina-te mais!
 MINOTAURO – Ah, como feriste grosseiramente!
 TESEU – Irás esvair-te com suavidade e sem sentir.
 MINOTAURO – Meu sangue tem sabor de adelfas, vai-se-me entre os dedos repleto de pequenos sóis em movimento.
 TESEU – Cala-te! Morre ao menos calado! Estou farto de palavras, cadelas sedentas! Os heróis odeiam as palavras!
 MINOTAURO – Exceto as do canto de louvor...¹²⁰

Diante das súplicas de Teseu para que se calasse, para que findasse com as palavras, para ele indecifráveis e inúteis, o Minotauro deixou (em posição submissa e inclinada) que o herói o golpeasse para que seus pensamentos se concretizassem através do jogo de palavras. O Minotauro cortazariano não é morto, escolhe deixar matá-lo. Os personagens de Sartre também apresentavam tal característica de escolha pela situação. Magaldi (2001, p.307) salienta que “Sartre cria um mundo algo abstrato no qual a sua criatura tem oportunidade de definir-se, pela escola”. O monstro aceitou a morte como única possibilidade de salvação.

O Minotauro cortazariano manifesta-se como um personagem existencialista, quando escolhe pela liberdade, em um ato de desejo, que vence o temor à morte, cedendo circunstâncias para uma reescrita do mecanismo cultural, através de uma restituída hermenêutica do mito. Magaldi (2001) compreende que as modificações dos meios correspondem às inovações

¹¹⁸ CORTÁZAR, 2001, p.70.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.71.

¹²⁰ *Ibidem*, p.72-3.

revolucionárias que mergulham nos problemas sociais, a partir de bases definidas do teatro épico; porém, essas questões causam um estranhamento do texto e inviabiliza uma vida feliz, na organização do mundo burguês. A peça apresenta a opção do suicídio como arbítrio que encaminha à significação do espírito. A relação entre o suicídio e o absurdo, visto que o suicídio é a elucidação do absurdo. O Minotauro procura dar relevância a sua existência, por meio de uma linguagem antidiscursiva, a palavra da morte, aquela que consegue superar o mito, ou seja, quer abolir o discurso como método, renunciando o fio estendido que parece uma forma pré-estabelecida.

Ao final da cena, um pouco antes do fechar das cortinas, o Minotauro pôde dizer mais algumas palavras que se projetavam além da compreensão de Teseu. O monstro declarou que seu sangue, que escorre entre os dedos lentamente, possui sabor de adelfas. A flor, utilizada como metáfora de sua essência, é uma planta ornamental extremamente tóxica conhecida no Brasil como oleando. Diferentemente da flor, que é bela e frágil por fora e extremamente forte por dentro, o Minotauro é abominável e forte por fora, mas se assemelha a ela em sua natureza interior. Teseu pede silêncio, quer que o monstro morra calado, pois está cansado das vorazes palavras. As palavras têm poder de transformação. Os heróis odeiam as palavras, com exceção da exaltação.

A quinta e última cena da peça teatral *Os reis* marca a inovação na obra cortazariana, pois diferentemente da narrativa mitológica original grega, a obra apresenta o diálogo do Minotauro com um guitarrista, presenciado por outros jovens que, ao invés de mortos e devorados pelo monstro, disfrutavam de arte e jogos. Nessa atmosfera de mistérios, Cortázar promove alterações significativas na definição dos personagens gregos, que demonstram as incertezas, a subversão do hábito, a perplexidade, a preocupação com a arte, a esperança e o questionamento da noção de realidade. Pela última vez, abrem-se as cortinas: “O Minotauro agoniza, sustentando a cabeça vermelha contra o muro. O jovem guitarrista se aproxima temeroso, enquanto outros habitantes do labirinto – jovens, donzelas – detêm-se mais longe”¹²¹.

Os aspectos duplos – vida e morte, razão e loucura, humanidade e monstrosidade – evidenciam-se. Para Arrigucci (1995, p.70), “a figura monstruosa do Minotauro, dúplice em si mesma, adquire, portanto, nessa reinvenção que joga com variantes do mito clássico, atribuindo-lhe valores contraditórios, uma força simbólica muito ambígua e, por isso mesmo, de largo raio de ação”. Assim, sob dualismos, o dramaturgo reestrutura o mito e engendra um monstro que tangencia estas oposições.

¹²¹ CORTÁZAR, 2001, p.77.

Dadalto (2010, p.179) assevera que

o Minotauro, reprimido pelos reis (os defensores da normalidade) e desejado por Ariadne (a figura feminina que simboliza a possibilidade de passagem para o novo), encerrado em um labirinto que representa o próprio mistério do homem e do mundo, deixa de ser, nessa peça, um monstro a ser evitado e torna-se símbolo da busca de liberdade e autenticidade. Mas não é apenas nos sonhos e na intimidade das pessoas que habitará o Minotauro, enquanto possibilidade de viver a autenticidade e a profundidade do labiríntico e incerto ser dos homens; ele sobreviverá na arte, uma forma de expressão desse sentimento de estranheza e liberdade para aqueles que são sensíveis ao mundo e, como o Minotauro, são inventores de novas linguagens.

Por isso, o inventor de novas linguagens, o símbolo de liberdade e autenticidade é “senhor dos jogos! Amo do ritual!”¹²², na primeira fala do citarista. A reverência do músico ao Minotauro começa a desvendar o que realmente era o labirinto para todos aqueles jovens que foram condenados nesse tributo cíclico. O fragmento a seguir revela algumas coisas que praticavam no labirinto:

MINOTAURO – Deixa-me, citarista. Só poderias me dar música, e no meu resto de vida cresce como o vento um reclamo de silêncio.

CITARISTA – Todo esse sangue!

MINOTAURO – Só vêes o que não importa. Só te condoerás com a minha morte.

CITARISTA – Como não condoer-se? Tu nos encheste de graça nos jardins sem chave, ajudaste-nos a superar a adolescência temerosa que havíamos trazido para o labirinto. Como dançar agora?

MINOTAURO – Agora sim. Agora é preciso dançar.¹²³

Nesse fragmento, constata-se que os jovens atenienses entregues em outros sacrifícios permanecem vivos e lamentam o desfecho do rei do labirinto. O Minotauro era mestre e orientador, criava os habitantes como discípulos, com música e sabedoria. O citarista sente comoção, pesa pelo sangue daquele que lhes ajudou a ultrapassar a adolescência pavorosa que estavam condenados a ter antes de entrar no labirinto. Dançar representava sua liberdade, seu modo de viver. O labiríntico espaço fascinou e induziu os jovens a abandonarem suas culturas, ultrapassando suas limitadas fronteiras de seu antigo mundo exterior. Esse ato constituía uma afronta à ordem estabelecida pelo poder; por isso, o Minotauro orienta-os a seguir dançando: “Agora sim. Agora é preciso dançar”¹²⁴. Portanto, o senhor dos jogos lhes pede para que não chorem. Devem superar sua existência como indivíduo, para que sobreviva na arte. O citarista ainda não compreende o propósito do Minotauro: “Não poderemos, esta cítara pende dos meus dedos como um galho seco. Observa Nydia chorando entre as virgens, esquecida do ritmo que

¹²² CORTÁZAR, 2001, p.79.

¹²³ Ibidem, p.79-80.

¹²⁴ Ibidem, p.80.

nascia de seus pés como um orvalho sutil. Não nos peças para dançar!”¹²⁵ A invenção poética já está arraigada na fala do citarista, tal qual fazia o Minotauro. Suas metáforas são cheias de sinestésias.

O Minotauro aponta uma predição para a virgem Nydia, única habitante do labirinto nominada:

MINOTAURO – Um dia Nydia sentirá a dança lhe crescendo pelas coxas, e para ti o mundo irá tornar-se som, e o ritmo matinal vos encontrará todos de cara ao sol e ao júbilo – Deste silêncio em que embarco descerão as águias. Mas não devo recordar. Não quero essa recordação. A lembrança, hábito insensato da carne. Eu me perpetuarei melhor.¹²⁶

O prognóstico de futuro de Nydia e de todos, traçado pelo Minotauro, ambiciona um lugar em que pela manhã se possa olhar para o sol e manter a esperança e contentamento. Assim, a sobrevivência simbólica do Minotauro – “deste silêncio em que embarco descerão as águias”¹²⁷ – apontará possibilidades de um tempo, em que a arte, de maneira consciente e reflexiva, habitará nos sonhos dos homens, na singularidade das coisas ocultas e obscuras.

Segundo Davi Arrigucci (1995), o monstro é uma ameaça à ordem, à práxis (compreensão da existência a partir do encadeamento entre ação e reflexão, entre objetividade e subjetividade), ao esquema do poder, uma vez que incita à rebelião e a liberdade. Desse modo, “o Minotauro se transforma num espelho crítico que, de dentro do labirinto, a uma só vez, aponta a falsa consciência dos reis e reflete a realidade verdadeira, sob a luz aparente. Por isso, ao retornar na música, é como uma luz que cega” (ARRIGUCCI, 1995, p. 71). Davi Arrigucci (1995, p.71) reitera que, livre, então, na arte, surge como “a própria imagem da invenção mitopoética”. Assim, morrer para encarnar a própria liberdade, mostra um ser com declarada duplicidade, mas sem máscaras. Portanto, “manifestando-se na arte, o monstro, na multiplicidade de seus avatares, constitui o próprio princípio da desautomatização da percepção rotineira do mundo, um fator de estranhamento, capaz de nos dar uma visão imaculada da realidade” (ARRIGUCCI, 1995, p. 71).

O citarista sabe que serão interrogados após o resgate e não poderão dizer o que faziam no labirinto, se não terão o mesmo destino do Minotauro. Então, pede o último conselho ao mestre dos jogos: “Como te esquecer?”¹²⁸. O Minotauro lhe esclarece:

¹²⁵ CORTÁZAR, 2001, p.80.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

Já saberás, uma vida te espera para o esquecimento. Não quero prantos, não quero imagens. Somente o esquecimento. E então serei mais eu. Na elevada noite da raça, substância inominável e duradoura. Ó delicado sangue que renuncia! Olhai-o, seu manancial já alheio, já não meu. Infinitas estrelas parecem respirar em seu movimento, nascendo e dispersando-se na trêmula romã – Assim quero aceder ao sonho dos homens, seu céu secreto e suas estrelas remotas, aquelas que se invocam quando a alvorada e o destino estão em jogo. Observa-me morrer e esquece. Numa alta hora acorrerei à tua voz e saberás disso como a luz que cega, quando o Músico disser em ti os números finais. Observa-me calar, Nydia de cabelo claro, e dança quando te ergas já pura de recordações. Porque eu estarei ali¹²⁹.

Quando o Minotauro aconselha os jovens para o esquecimento, quer libertá-los de um conhecimento que os mantêm presos à efemeridade. Persuade-os para que não cultuem sua imagem, e sim ingressem em um movimento de percepção individual e do mundo – a dimensão da linguagem como exercício de um silencioso diálogo. Ou seja, o que Cortázar propõe é a destruição das linguagens artísticas para que haja uma mergulho na obscuridade e surjam novas nomenclaturas. O que Cortázar sugere em *Os reis* corrobora com o que propôs o romeno Mircea Eliade. Para o mitólogo,

no fundo, a fascinação pela dificuldade, e mesmo pela incompreensibilidade das obras de arte, trai o desejo de descobrir um novo sentido, secreto, até então desconhecido, do Mundo e da existência humana. Sonha-se em ser “iniciado”, em chegar a compreender o sentido oculto de todas essas destruições de linguagens artísticas, de todas as experiências originais que, à primeira vista, parecem nada mais ter em comum com a arte. [...] Certamente, todas as experiências revolucionárias autênticas da arte moderna refletem certos aspectos da crise espiritual ou, simplesmente, da crise do conhecimento e da criação artística (ELIADE, 2000, p.162).

Desse modo, Cortázar reflete uma forma de comportamento mítico que produz algo de diferente ao leitor/público que está lendo/assistindo. Primeiro, ao ler o título *Os reis*, o espectador/leitor não faz alusão a nenhuma mitologia. Depois, depara-se com o mito do Minotauro, que é um monstro doce e tem consciência de que deve morrer. O escritor argentino tem como intuito distanciar o espectador da sua criação, a fim de que transpareça mais exemplar a consciência e o julgamento do mundo atual. O público aproveitará, com a história de terras longínquas, a lição para o seu problema iminente.

Diferentemente do esquecimento de Teseu, causado pela incredulidade às aparências e ambição do poder político, “que se afirma num afirmativo alheio às situações”¹³⁰, o olvidamento reivindicado pelo Minotauro alvejava transformações radicais de valores, instituindo o eixo de uma visão de mundo dirigida para o autoconhecimento. Dessarte, o Minotauro

¹²⁹ CORTÁZAR, 2001, p.80-1.

¹³⁰ MAGALDI, 2001. p.274.

quer, acima de tudo, que os jovens ingressem em seu movimento de redescoberta íntima propiciado pelo silencioso diálogo que estabeleceu com Ariadne. Trata-se de um outro gênero de música: aquela que, antes de ser sonora e pomposa — ornada para o elogio ou focada na recordação de feitos ilustres e memoráveis —, nasce do interior do indivíduo que decide orientar a sua potência erótica para o exercício de uma percepção pessoal de si e do mundo (ALONSO, 2008, p.66).

Em seu último murmúrio, o Minotauro pressentiu: “Não mais minha, já vento e abelha ou o potro da alvorada – Romã, rios, azulado tomilho, Ariadne... E um tempo de água livre, um tempo em que ninguém...”¹³¹ O mestre dos jogos estertora metáforas que conduzem o pensamento para um tempo que não haverá obstrução com duras palavras ou armas. As palavras confundem o entendimento do Citarista: “Que distante a tua palavra!”¹³² Distante por estar morrendo e não ter forças para expeli-las, porém ainda mais afastada pela densidade de suas comparações com elementos e seres da natureza, tais como: abelha e potro (animais), romã e tomilho (plantas) e rio/água e vento (dois dos quatro elementos essenciais para vida).

As palavras distantes, que não são mais do Minotauro incorporam simbolicamente os elementos e os seres da natureza, passam a fazer parte de Ariadne, do citarista e dos jovens que conviveram com ele no labirinto. As palavras dos discípulos do Minotauro serão sopradas pelo vento para todos aqueles que estão atentos aos cheiros e cores (tomilho azulado). A romã¹³³ representa a vitalidade, lealdade e fecundidade. A abelha apresenta um exemplo de sociedade organizada e harmônica, e que “por parecer que morre no inverno e ressurgue na primavera, a abelha também surge diversas vezes como símbolo da morte e da ressurreição” (LEXIKON, 1998, p. 09). O rio é um símbolo ambivalente por corresponder a força criadora da natureza e do tempo, há um reordenamento cíclico. Segundo Cirlot (1992, p.289), o rio “de un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido”¹³⁴. O transcorrer de tempo proposto pelo Minotauro está no esquecimento. A partir disso, a infinidade de possibilidades da água, ilimitada e imortal, princípio e fim de todas as coisas da terra, que Bachelard (1993) define-a como elemento transitório, metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. É justamente essa transformação constante, que Cortázar pretende com compreendam de sua obra. Que a

¹³¹ CORTÁZAR, 2001, p.81.

¹³² Ibidem.

¹³³ Los griegos creían que las granadas habían brotado de la sangre de Dionisio. Creencias similares relacionan las anémonas con Adonis y las violetas con Atis. Pero el significado prevaleciente de la granada, debido a su forma y estructura interna, dominando sobre la impresión del color, es el del adecuado ajuste de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente. Por eso, ya en la Biblia aparece como símbolo de la unidad del universo. También simboliza la fecundidad (CIRLOT, 1992, p.228).

¹³⁴ Por um lado, simboliza a fertilidade e a progressiva irrigação da terra; por outro, o transcurso irreversível e, em consequência, o abandono e o esquecimento (CIRLOT, 1992, p.289, tradução nossa).

linguagem possa ser a água do rio, que fecunda a romã, que alimenta a abelha, que circula no sangue e habita o coração de cada homem.

A morte finalmente cala o Minotauro, pois, “fatalizado por culpas ancestrais, poderá agora cumprir novo destino, em liberdade” (MAGALDI, 2001, p.271). O que Cortázar constrói pode ser facilmente compreendido na dramaturgia de Brecht. Ambos os autores constroem personagens que estão impossibilitados de viver em um espaço controlado por forças opressoras que agem em seus destinos. Segundo Sábato Magaldi (2001, p.273), em *A concepção épica de Brecht*, a sociedade brechtiana alvejava a sociedade que aniquila o indivíduo. “Não se satisfaz mais em expor o indivíduo presa da solidão e do abandono, no meio hostil: procura as causas do desajuste, para chegar a combatê-las, mais tarde”. Julio Cortázar propõe debates do indivíduo em meio às restrições de toda espécie. Não acredita no peculiar herói Teseu, prefere elaborar um anti-herói (Minotauro), moldado pelos acontecimentos mas capaz de plasmar pela firme inteligência das coisas, “as inexoráveis utopias”¹³⁵. O labirinto é a “sociedade do Minotauro”, um mundo novo que empenha-se na luta política a partir da arte. Impossibilitado de permanecer nele, provocado pelos elementos exteriores, o Minotauro prefere deixar suas ideias engendrem a cabeça dos homens, transcendendo a condição determinada no tempo e no espaço, para se esculpir em símbolo universal. Desse modo, o personagem cortazariano reage em face de renovar o meio, transmitindo uma visão de mundo, enunciada pela expressão artística. Diferentemente da lâmina da espada, a da palavra não decepa a carne, corta o labirinto das relações sócio-políticas.

Feito o silêncio, representado pelas reticências na tradução em português e um travessão no original, o citarista, enfim, com certa estranheza, experimenta o que o Minotauro ensinara:

CITARISTA – Calem-se, calem-se todos! Não veem que já morreu? O sangue não flui mais na sua testa. Que rumor se eleva da cidade! Sem dúvida acorrem para ultrajar o seu cadáver. Resgatarão a nós todos, voltaremos para Atenas. Era tão triste e tão bom. Por que danças, Nydia? Por que minha cítara se obstina a reclamar o plectro? Somos livres, livres! Ouçam, eles já vêm. Livres! Mas não por sua morte – Quem compreenderá o nosso carinho? Esquecê-lo... Teremos de mentir, mentir continuamente até pagar este resgate. Somente em segredo, na hora em que as almas escolhem seu rumo a sós... Que estranhas palavras disseste, senhor dos jogos! Eles já vêm. Por que recomeças a dançar Nydia? Por que minha cítara te dá a medida sonora?¹³⁶

No final da peça *Os reis*, observemos que é o citarista quem pede silêncio. Após a série de imagens oferecidas pelo Minotauro, o músico denuncia que a experiência mística não põe

¹³⁵ MAGALDI, 2001. p.274.

¹³⁶ CORTÁZAR, 2001, p.82.

um fim à sua vida, contudo constitui o meio pelo qual os habitantes do labirinto compreenderão a alegoria do senhor dos jogos. Todos estão livres, “são poucos os homens que têm consciência da liberdade”¹³⁷, serão resgatados e levados para Atenas. Vejamos que o citarista percebe o jogo entre a prisão da cidade natal e a liberdade que tinham no labirinto. Teriam que mentir sobre o que faziam no labirinto e apenas em segredo, expressar ideias, representar pensamentos e expressões artísticas que desenvolviam no espaço “minotáurico”. As rupturas a partir do esquecimento fazem com que evoluam e criem uma nova vivência, na mesma cidade que residiam antes da vida labiríntica. O que importa não é Teseu sair do labirinto levando Ariadne e se vangloriando, mas o resultado da vivência social do citarista, de Nydia e dos demais egressos do labirinto. Dessa forma, baseando-se na *Poética da destruição* de Arrigucci, que metaforiza a obra cortazariana a um escorpião, que ameaçado gira sobre si e se mata; Cortázar, em *Os reis*, depositou os ovos do escorpião para romper as cascas das questões da permanência da arte.

3.2 Um mergulho estético

Ao produzir seu primeiro texto dramático¹³⁸, o dramaturgo coloca o espectador diante de um labirinto, ponto de ligação entre terra, mar e céu, onde o humano e o divino aglutinam-se para desenvolver uma história que determinou o destino de dois reinos (Creta e Atenas), e de cinco personagens (Minos, Ariadne, Teseu, Minotauro e Citarista). O poema dramático, conforme definição do próprio Cortázar ao seu texto cênico, foi publicado nos Anais de Buenos Aires em 1947, no período que Jorge Luís Borges era diretor. O texto foi publicado novamente em 1949, em uma reedição privada financiada pelo amigo Daniel Devoto.

Cortázar construiu um drama mítico dividido em cinco cenas, com indicações precisas ao começo de cada uma delas. O conteúdo está elaborado sobre o eixo de estrutura que concede o mito de Teseu e de Minotauro. Nessa direção, a unidade clássica, articulada pelo dramaturgo, assimila-se com a estrutura da tragédia grega, visto que se evidencia a preocupação por restringir ao alto grau de tradicionalismo do gênero trágico grego, em seu respeito pelas ações de espaço e tempo. Dessa forma, ao incorporar maior coesão como um drama mítico realizado em um lugar sagrado (o labirinto), altera também o tempo e a ação em elementos sagrados.

¹³⁷ MAGALDI, 2001. p.274.

¹³⁸ A dramaturgia de Cortázar compreende seis peças: *Os Reis* (1947), *Dois jogos de palavras I* (duas peças): Peça em três cenas II e A temporada das pipas, *Tempo de barrilete*, *Nada a Pehuajó* e *Adeus Robinson*.

Portanto, *Os reis* circunda sobre dois espaços: o labirinto no qual está preso o Minotauro e o palácio de Cnossos, em que vivem o rei Minos e sua filha Ariadne. Os espaços são limítrofes. As antíteses rei/prisioneiro, liberdade/prisão, herói/monstro, vida/morte alteram-se da mesma forma que Cortázar intercala a natureza imutável do mito clássico.

As características formais evidenciam a vitória da mentalidade mítica sobre a mentalidade heroica, no combate dialético. Cortázar destaca uma atitude ante o mito grego que o mesmo descobriu na obra de Keats, quando atribuiu ao poeta inglês “uma visão do mundo mítico na qual empenha a atitude total de seu ser, sem apropriação literária antes como que recobrando um bem próprio e natural” (CORTÁZAR, 1993, p.31). Cortázar coloca em oposição o ideal heroico como tipificação estética. A liberdade concedida ao mito grego é tão ampla que ao invertê-lo, possibilita produzir o efeito desmistificador acossado.

A peça fez do teatro o lugar de questionamento da sociedade. Aos olhos de Cortázar, seu texto era um poema dramático, mas o argentino conseguiu impor um mito dentro do contexto contemporâneo. Em outras palavras, o personagem cortazariano, enquanto indivíduo, terá uma certa perspicuidade e se aproxima da forma épica enfatizada por Brecht. Segundo Roubine (2003, p.152), os comportamentos e as opiniões do personagem brechtiano, enquanto indivíduo tinham uma certa opacidade, “mas seu comportamento, para o espectador, o revelador de um modo de inserção na Sociedade e na História”. Portanto, o teatro de Cortázar promove uma reflexão crítica do espectador, que experimenta o objeto de representação à distância e com sensação de estranheza. Enquadra-se, assim, na forma épica preconizada por Brecht.

A forma épica evita o encerramento da dramatização. Consoante Roubine (2003, p. 153), “o teatro épico se interessa antes de tudo pelo comportamento dos homens uns em relação aos outros, ali onde esse comportamento apresenta uma significação histórico-social, ali onde é típico”. Assim, diferentemente da forma dramática que se apoia no conflito, o motor do teatro épico é a contradição. O Minotauro não morre no desenlace conclusivo, por renunciar o que faria após sua morte física. O personagem perpetua para além do horizonte do palco e cabe ao espectador se “mobilizar para pôr fim à sua resistível ascensão”¹³⁹. Dessa forma, quebra a ilusão teatral ao “levar de volta o espectador à consciência de si e à sensação de que aquilo que lhe é apresentado não é a realidade, nem mesmo uma cópia perfeita, mas uma ‘representação’, uma imagem insólita, problemática, e desprovida de ‘natural’ uma vez que admite sua natureza teatral” (ROUBINE, 2003, p.154). A peça cortazariana, portanto, propõe ao espectador/leitor, a

¹³⁹ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p.153

tomada de consciência de sua própria condição histórica, logo política, e dela recolher as implicações que julga justas quanto ao seu comportamento civil, cidadão, argentino.

Jaime Alazraki (1989) defende que Cortázar produz um epítome, um resumo conjunto de teorias aplicadas em *Os reis*, que serve como modelo de discussão social pela literatura e arte, como esponja que limpa a sujeira política, um texto reescrito que passa pelo crivo de suas circunstâncias e sua percepção torna-se algo a mais, um novo texto que já não se parece a nenhum. Segundo Alazraki (1989, p.377, tradução nossa), a “originalidade não é solidão ou isolamento de um texto, mas refração de texto que noutro, a incidência de experiência na sensibilidade o criador”¹⁴⁰. Alazraki (1989) revela sobre a condição da música na obra cortazariana. Segundo o autor, Cortázar não falava dos efeitos musicais da prosa ou a poesia simbolista, mas de uma certa estrutura sintática, de uma certa cadência que, sem imitar a música, conduz como ela, estruturando frases e palavras em uma fabulosa arquitetura. Essa alta consciência de seu ofício, esse rigor verbal aprendido com Mallarmé e Rimbaud, inserido no discurso do Minotauro e que permaneceu com o citarista, representa a vida pela literatura e a busca ao ser humano no fundo de cada poema. Talvez *Os reis* seja um exemplo da *Teoria do túnel*, também escrita em 1947.

Cortázar defende no ensaio *Teoria do túnel* uma agressão contra a linguagem literária a tentativa de medir a literatura a partir de cânones estéticos. Alazraki (1989) argumenta sobre a insatisfação de Cortázar, que

quanto mais próximo esteve de si mesmo, mais precisou esmigalhar dogmas, desafiar cânones, subvertendo as convenções: formas da liberdade, liberdade das formas. Um livro tão prematuro como *Os reis* não é poema ou drama, mas poema, drama e prosa. Falou em várias ocasiões da “falência dos gêneros” e escreveu contos que estavam mais próximos da poesia, relatos em que a prosa flui com o ritmo de um poema, romances filtrados por uma visão poética, ensaios que são narrativas que são poemas e que não deixam de ser ensaios. Sua obra é uma enciclopédia da modernidade, mas irreverentemente empalada nisso que hoje chamamos pós-modernidade, isto é, nesse sentido da história recuperada que reencontra o que o homem é como ente preso no tempo, em seu ambiente, no turbilhão político e humano que, bem ou mal, temos que viver¹⁴¹ (ALAZRAKI, 1989, p.377, tradução nossa).

¹⁴⁰ La originalidad no es la soledad o el aislamiento de un texto, sino la refracción de ese texto en otro, la incidencia de una experiencia en la sensibilidad del creador. (ALAZRAKI, 1989, p.377)

¹⁴¹ Cuanto más cerca estuvo de sí mismo tanto más necesitó trizar dogmas, desafiar cânones, subvertir convenciones: formas de la libertad, libertad de las formas. Un libro tan temprano como *Los Reyes* no es poema o drama o prosa, pero es poema, drama y prosa. Habló en varias ocasiones de "la bancarrota de los géneros" y escribió cuentos que estaban más cerca de la poesía, relatos en los que la prosa fluye con el ritmo de un poema, novelas filtradas por una visión poética, ensayos que son narraciones que son poemas y que no dejan de ser ensayos. Su obra es una enciclopedia de la modernidad pero irreverentemente empalada en eso que hoy llamamos postmodernidad, es decir, en ese sentido de la historia recuperada que reencuentra lo que el hombre es como ente enclavado en el tiempo, en su entorno, en el remolino político y humano que, para bien o para mal, nos ha tocado vivir (ALAZRAKI, 1989, p.377).

Dessa forma, Cortázar escreveu o drama *Os reis* com fragmentos em prosa, utilizando uma linguagem poética, de tom clássico, permeada de referências cultas, delicadas figuras de retórica, empoladas principalmente por meio de metáforas. O escritor argentino encontra a forma para que sua ficção aflore com a inferência conhecida pelos leitores. Esta obra, de impressionante e surpreendente harmonia, consegue o prodígio de respeitar a tradição ao mesmo tempo que a rasga. Ari Roitman e Paulina Wacht, tradutores da obra, com alguma dificuldade e muita habilidade, preservaram essa extraordinária e requintada linguagem poética, promoveram algumas alterações, mas mantiveram a musicalidade e força dos vocábulos cortazariano. No prefácio, o próprio Roitman que se encarregou de escrevê-lo, compara a escolha de Cortázar às de Duncan e Picasso:

dá a impressão de construir uma espécie de ‘ensaio geral’ para tudo o que brotaria a seguir de sua pena e criatividade fervilhantes. Tal como uma Isadora Duncan, que quis dominar a técnica do balé clássico antes de inventar, descalça no palco, seus passos revolucionários; tal como um Picasso em seu trabalho de inspiração clássica – que Cortázar tanto admirava –, prévio ao caminho de ruptura estética que o tornou único, também nosso autor precisou exercitar as grandes tradições literárias e dominar essas linguagens antes de iniciar seus procedimentos de sábia subversão (CORTÁZAR, 2001, p.06).

Roitman defende, portanto, que Cortázar não receou a incompreensão do público ao empregar uma linguagem como mera repetição estéril das obras antigas. Se visto como paródia do mito grego, representaria a impossibilidade que limita toda a linguagem. O labirinto cortazariano simboliza o imprevisível, as infinitas alternativas que a arte, a literatura possui para desestabilizar e abalar o leitor. A intrínseca tensão dramática moderna e contemporânea legitimada pela tensão entre sociedade e indivíduo, entre exterior e interior, entre monstro e herói, entre a linguagem cotidiana e a nova linguagem (diferente, refutada e condenada em sua dialética). Ou seja, “estamos submersos no campo da palavra – sejamos monstros, heróis, reis, escribas ou leitores – e, aqui, o que conta é o jogo dos intercâmbios simbólicos”¹⁴² produzidos pelo senhor dos jogos e amo do ritual.

¹⁴² CORTÁZAR, Julio. *Os reis*. Trad. Ari Roitman e Paulina Whacht. Prefácio de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.14.

3.3 As personagens: referências históricas

Os reis é um texto que pode ser considerado uma reescrita, uma reinvenção, uma atualização contemporânea do mito grego do Minotauro. Cortázar realiza pequenas, mas significativas transformações na história em comparação com as visões clássicas relatadas por Apolodoro, Plutarco e Ovídio. Tanto nos textos da tradição clássica quanto no poema dramático de Cortázar, Teseu¹⁴³ está designado, em tributo herói, a matar ao Minotauro.

Para melhor desenvolver essa comparação inicial e para que se possa prosseguir a análise dos personagens cortazariano, revisitar-se-á o mito grego pelo livro de referência e divulgação da mitologia, *O Livro de Ouro da Mitologia* (2002), do estadunidense Thomas Bulfinch. O livro escrito no século XIX apresenta dessa maneira o mito de Teseu e Minotauro:

os atenienses encontravam-se, naquela época, em estado de grande aflição, devido ao tributo que eram obrigados a pagar a Minos, rei de Tebas. Esse tributo consistia em sete jovens e sete donzelas, que eram entregues todos os anos, a fim de serem devorados pelo Minotauro, monstro com corpo de homem e cabeça de touro, forte e feroz, que era mantido num labirinto construído por Dédalo, e tão habilmente projetado que quem se visse ali encerrado não conseguiria sair, sem ajuda. Teseu resolveu livrar seus patrícios dessa calamidade, ou morrer na tentativa. Assim, quando chegou a ocasião de enviar o tributo e os jovens foram sorteados, de acordo com o costume, ele se ofereceu para ser uma das vítimas, a despeito dos rogos de seu pai. O navio partiu, como era de hábito, com velas negras, que Teseu prometeu ao pai mudar para brancas, no caso de regressar vitorioso. Chegando a Creta, os jovens e donzelas foram todos exibidos diante de Minos, e Ariadne, filha do rei, que estava presente, apaixonou-se por Teseu, e este amor foi correspondido. A jovem deu-lhe, então, uma espada, para enfrentar o Minotauro, e um novelo de linha, graças ao qual poderia encontrar o caminho. Teseu foi bem-sucedido, matando o Minotauro e saindo do labirinto. Levando, então, Ariadne, regressou a Atenas, juntamente com os companheiros salvos do monstro. Durante a viagem, pararam na Ilha de Naxos, onde Teseu abandonou Ariadne, deixando-a adormecida. A desculpa que deu para tratar com tanta ingratidão sua benfeitora foi que Minerva lhe apareceu num sonho ordenando-lhe que assim o fizesse. Ao aproximar-se do litoral da Ática, Teseu esqueceu-se da combinação que fizera com o pai e não mandou alçar as velas brancas. O velho rei, julgando que o filho tivesse morrido, suicidou-se. Teseu tornou-se, então, rei de Atenas (BULFINCH, 2002, p.188-9).

Tanto no relato de Bulfinch (2002) (baseado nas leituras de Apolodoro, Plutarco e Ovídio escritas no século I e II) quanto na peça de Cortázar acontecem as mesmas coisas: jovens atenienses condenados a morrer no labirinto construído por Dédalo a pedido do rei de Creta,

¹⁴³ Fue designado para el tercer tributo al Minotauro, o según algunos se ofreció voluntario s. Las víctimas eran elegidas por sorteo, pero según Helénico (en PLUTARCO), el propio Minos acudía a Atenas para escogerlas, y así es como fue elegido Teseo. Pero de acuerdo con la tradición general se ofreció voluntario. Cf. APOLODORO. *Biblioteca*. Tradução e Notas: Margarida Rodríguez de Sepúlveda. Madrid, Gredos, 1985. p.200.

Minos; o jovem herói Teseu se voluntaria para entrar no labirinto e matar o monstro; Ariadne entregara a linha ao herói; e a morte do Minotauro como uma das façanhas realizadas por Teseu.

Em *Os reis*, o mito clássico do Minotauro foi reescrito com algumas particularidades que excedem todas as variações realizadas dentro das variadas visões dos mitólogos clássicos. Segundo Vaccaro (2015, p.17), o desenvolvimento da história mítica é identificado, reconhecido e reproduzido. “Seus personagens estão aí, com seus traços e reações esperadas quase idênticos, mas com uma profundidade psicológica que transforma de maneira singular”¹⁴⁴. O autor reitera que o desenvolvimento e desfecho da história do monstro da ilha de Creta é percebido, é familiar, mas há algo que especificamente afastado daquele que se lê nos textos sobre mitologia. Assim, Vaccaro (2015, p.17) concluiu que em *Os reis*, “de forma pacífica, convivem os elementos ortodoxos e os subversivos que roem sem destruir, sem desgasta sem alterar a essência do que se conta”. Há um herói ateniense que mata uma criatura cretense trancada em um labirinto, há uma princesa apaixonada, um rei punidos e traído, uma rainha que dá à luz a um homem-touro.

Há um reconhecimento da história é e não é a mesma”¹⁴⁵. O que Cortázar propõe na construção de *Os reis*, foi criado por Aristóteles e promovido por Brecht para criar um teatro que sugeria o reconhecimento, o uso do estranhamento e encoraja o maravilhamento a partir de uma linguagem corrente, mas metaforizada, evitando as abordagens de impressões habituais e diárias que o intelecto produz. No ensaio *Sobre teatro experimental* (1939), Brecht sugere como alternativa para compreensão simpática “alienar um acontecimento ou um personagem é simplesmente tomar o que, no personagem ou acontecimento, é óbvio, conhecido e evidente, e com ele produzir surpresa e curiosidade” (BRECHT *apud* CARLSON, 1997, p.373).

A primeira mudança realizada por Cortázar está em quem conta a história. O autor escolhe contá-la a partir da perspectiva cretense – “a nau chegará”¹⁴⁶ – enquanto o relato de Bulfinch enfatiza fundamentado na concepção ateniense – “O navio partiu [...] Chegando a Creta”¹⁴⁷. De acordo com Brandão (1986), o número de jovens atenienses que compõe o sacrifício (sete rapazes e sete virgens) e a periodicidade (anualmente durante nove anos) são os mesmos para Apolodoro, Plutarco e Ovídio. Cortázar não os altera: “Cnosos [...] reclama seu

¹⁴⁴ Sus personajes están ahí, con sus trazos y reacciones esperados casi idénticos, pero con una profundidad psicológica que los transforma de manera singular (VACCARO, 2015, p.17. Tradução nossa inserida no texto).

¹⁴⁵ Hay un héroe ateniense que mata una criatura cretense encerrada en un laberinto, hay una princesa enamorada, un rey castigado y traicionado, una reina que da a luz un hombre-toro. Hay un reconocimiento de una historia que es y no es tal (VACCARO, 2015, p.17. Tradução nossa inserida no texto).

¹⁴⁶ CORTÁZAR, 2001, p.19.

¹⁴⁷ BULFINCH, 2002, p.188-9.

tributo cíclico, reclama sete virgens e sete entre vós”¹⁴⁸ / “Os atenienses se curvando com o tributo anual”¹⁴⁹. Assim, a maior alteração ocorre com a revisão nos papéis primordiais de cada personagem. Na peça cortazariana, o rei, a donzela/princesa, o herói e o monstro apresentam características distintas das apresentadas no clássico mito grego, em especial, o Minotauro e Ariadne.

Minos foi um rei traidor e desobediente. Ganhou um belíssimo touro de Poseidon para que fosse sacrificado como oferenda ao próprio deus. Por trocar o touro ofertado, o deus lhe castigou hipnotizando Pasífae, esposa de Minos, colocando-a em uma vaca construída por Dédalo. A rainha e o touro coitaram em uma pradaria, proferindo gritos e gemidos de prazer nesse local vasto e aberto. A mulher morreu no parto e o rei teve que criar um monstro parte homem e parte touro. Minos não consegue governar a si próprio – “Reinar em mim, ó última tarefa de rei, ó impossível”¹⁵⁰, tem sonhos que não é mais rei e vê seu ódio pelo Minotauro crescer e habitar seus sonhos, causando temores em suas tarefas reais.

Ariadne é a princesa de Creta, filha de Minos e irmã do Minotauro. Ambos são filhos de Pasífae. Ariadne cresceu junto com o irmão no palácio e aprendeu ouvindo-o recitar nomenclaturas celestes e catálogos de ervas. Percebeu que o Minotauro parecia esquecer o que recitara no dia anterior, e na noite seguinte instaurava novas nomenclaturas. Era preciso esquecer para lembrar, esquecer para transformar. A importância do esquecimento na constituição do próprio espaço de memória. Conceito posteriormente proposto ao Citarista e demais habitantes do labirinto, como metáfora do esquecimento da linguagem para criar e evoluir a arte.

Além disso, Ariadne não planeja salvar Teseu; pretende aproveitar a ocasião para que o irmão, amante secreto, mate o herói e saia do labirinto para que pudessem se encontrar: “Dá lugar ao meu amor secreto! Vem, irmão, vem, amante afinal! Surge da profundidade que nunca usei vencer, assoma da fundura que meu amor derrotou! Brota agarrado à linha que o insensato te leva!”¹⁵¹ Da parte dela, existe sobretudo uma sensualidade decadentista com base metafísica. Ariadne é estratégica e mais sagaz do que Teseu imagina, visto que ela, ao tentar usar Teseu como caminho para reencontrar o irmão-amante, vai contra as forças repressoras: Teseu e Minos. Para a princesa, o Minotauro não é um mostro; é um ser que estava alheio à existência

¹⁴⁸ CORTÁZAR, 2001, p.35.

¹⁴⁹ Ibidem, p.48.

¹⁵⁰ Ibidem, p.20.

¹⁵¹ Ibidem, p.61.

humana; para ela, cabeça de touro, vermelho, exótico: “Nu e rubro, vestido de sangue, emerge e vem a mim, ó filho de Pasífae, vem à filha da rainha, sedenta de teus lábios rumorosos!”¹⁵²

Teseu não é um modelo de conduta, nem sequer possui qualidades e virtudes que o homem comum deseja. O Teseu cortazariano deixa de ser herói por não ter sensibilidade ao outro (ao próprio pai: “Egeu já está morto para mim”¹⁵³) e não aceitar o diferente, não possui discernimento apenas impõe sua força: “De repente sei que devo sacar a espada [...] Sou herói, creio que isto basta”¹⁵⁴. O mito de Teseu apresenta um tratamento que o coloca com “o desgarramento do homem moderno, fustigado pela culpabilidade, leva-o a aniquilar-se na autodestruição” (MAGALDI, 2001, p.315). Teseu luta a favor de seu particular arbítrio e prestígio.

A reputação do herói e a forma que ocorre a morte do mostro não somente delineia uma linha divisória com os relatos clássicos sobre o mito cretense, mas também inverte os sentidos da narração, tornando improdutivas as intenções que tradicionalmente carregam os mitos épicos. Já que não se está diante de um modelo de conduta, nem se está ante aquele que pode matar um mostro, pois a aberração continua viva em Teseu. Para com Vaccaro (2015), Teseu jamais poderá sair do labirinto, pois ele é o labirinto, nem esquecer o mostro visto que ele é a fera. Assim, Cortázar cria um herói cuja violência e brusquidão fortalecem a ausência de reflexão, nota-se claramente o seu medo e repulsão com as palavras. Teseu não teve a chance de realizar sua missão em silêncio.

O Minotauro cortazariano é um ser estranho, que causa medo nos cretenses e temor aos condenados atenienses. Porém, tais características não o representa. Apesar de viver escondido no labirinto, o cabeça de touro é doce, inteligente e aprecia à arte. Tais habilidades lhe possibilita orientar os jovens atenienses condenados em outros tributos. O senhor dos jogos também tem a irmã como amante secreta, mas ao mal interpretar a intenção da linha carregada por Teseu, supõe uma traição de Ariadne e repellido por qualquer desfecho que poderia ter seu amor, voluntariamente busca o suicídio como forma de interagir com o mundo. O personagem de Cortázar se assemelha ao que Brecht propôs em *Terror e Miséria do Terceiro Reich* (1944), peça que retrata cenas da vida alemã e fixou debates do indivíduo em meio às subordinações de toda espécie.

Tanto em Brecht quanto em Cortázar “o poder do macrocosmo social sobre o indivíduo indefeso, e luta contra a mistificação do Estado” (BRECHT *apud* MAGALDI, 2001, p.273). O

¹⁵² CORTÁZAR, 2001, p.61.

¹⁵³ Ibidem, p.43.

¹⁵⁴ Ibidem, p.42-3.

amor é absolutamente impossível entre ambos no plano terrestre. Cortázar contamina o possível amor entre Teseu e Ariadne, homem e mulher, visto que, “não há lugar para ele em nosso mundo” (MAGALDI, 2001, p. 277). A tomada de consciência política, social e principalmente individual, impossibilitando-o de continuar vivendo sob domínio da visão de mundo e ideologia de reis. Assim, o Minotauro, em um jogo de reflexos de seu próprio hibridismo, prefere a mudança de um negativismo da sociedade para uma afirmação como mito que habita os sonhos de cada homem. Desse modo, o Minotauro simboliza ao ser distinto, ao poeta marginalizado que está acima do comum e cotidiano e supera a lucidez do homem.

O Citarista é um dos atenienses que fora condenado em um dos dois tributos que ocorreram nos dois anos anteriores. Ele é um dos discípulos do senhor dos jogos que deverá mentir sobre o que faziam no labirinto (censura dos poderes locais), uma vez que é preferível a mentira a uma verdade incômoda sobre a sociedade do Minotauro. O compromisso intelectual deixado aos habitantes do labirinto lhes possibilitará uma vivência que, pela arte, desmascarará as várias concepções de existência dos manipuladores da sociedade. Sendo assim, o músico procura expressar os mistérios do universo para si e para os outros. O músico, o poeta restaurador da chave do universo.

Pasífae já estava morta no tempo delimitado para a peça. Porém, é lembrada nos diálogos e monólogos de Minos e Ariadne. O Minotauro, apesar de ser filho da rainha, não há menciona em nenhum momento. A rainha se assemelha as mães que Brecht insere em suas peças. De acordo com Magaldi (2001, p.278), “a mãe se apresenta como força vital, Brecht não se satisfaz em mostrar-lhe os tropeços, no regime vigente. Investiga as razões dos descaminhos e as julga, no processo da sociedade”. Cortázar constrói uma personagem que é punida por Poseidon pelos erros do marido. A mãe, que é fonte de vida e maior responsável pelo fato da existência, foi hipnotizada, abusada sexualmente por um animal, proporcionando gravidez e morte no parto. Tanto Brecht quanto Cortázar desenvolvem uma maternidade essencial para “Apresentá-la, julgá-la, condená-la ou exaltá-la – todas essas situações implicam um pronunciamento sobre o mundo” (MAGALDI, 2001, p.277). Ariadne a apresenta e a exalta como mãe. Minos a julga e principalmente, a condena por adultério.

Os personagens, dotados de uma nova e complexa personalidade, são e não são aqueles que se leem no mito clássico. O paladino ou protagonista já não é o mesmo, apesar de ser o herói. O mostro já não é uma aberração, mesmo sendo uma criatura temida e presa no labirinto. Dessa forma, Cortázar promove uma inversão dos papéis principais, com a elevação do Minotauro que segue de antagonista a protagonista, e Teseu preso na própria monstruosidade, em seu próprio labirinto.

3.4 Espaço e tempo: o embalo revolucionário

Os reis é uma peça que se desenvolve diante e dentro do labirinto, ponto de ligação entre terra, mar e céu, onde o humano e o divino se convergem para conduzir uma história que determinará o destino dos reinos de Creta e Atenas, bem como dos cinco personagens. A peça mantém a unidade clássica, no entanto, ultrapassa as regras artificiais¹⁵⁵ da dramaturgia e adquire maior coesão como drama mítico realizado em um espaço sagrado.

A mitificação é percebida desde a cena inicial. Minos está sozinho em frente ao labirinto, ansiando pela chegada da embarcação anual, concedida à mercê, carregada de vítimas para o Minotauro. Um ato cujo significado sombrio enfatiza a seguinte catacrese: “neste dia que regressa todos os anos com uma barca de prantos; neste dia em que devo ser rei”¹⁵⁶. O conceito pessoal que Minos possui do tempo à espera da barca lhe dá um sentimento artificial e hermético, pois o tempo correspondente à chegada da barca corre paralelo ao que lhe faz falta ao caracol para sair de sua concha. Minos inicia seu monólogo na primeira cena com um jogo de reflexos entre a barca, o caracol e o labirinto:

a nau chegará quando as sombras, calcinadas de meio-dia, simulem o caracol que se recolhe para considerar, úmido e secreto, as imagens de seu âmbito em repouso. O caracol inominável, ressonante desolação de mármore, que silêncio fosco discorrerão tuas entranhas sem saída!¹⁵⁷

As múltiplas comparações se espalham por toda obra e abrange a lentidão, o silêncio e a solidão inerente dos personagens. Veja os exemplos com as indicações de página:

- i. Lentidão: “Ariadne se afasta até se apoiar na parede do labirinto” p.33¹⁵⁸ / “Com um gesto leve, quase indiferente” p.53.
- ii. Silêncio: “silêncio à espreita” p.20 / “os condenados permanecem à distância, observando o labirinto” p.33 / “contempla longamente Ariadne antes de se voltar para o rei” p.33.
- iii. Solidão: “Teseu se adianta sozinho” p.33 / “Ao ficar sozinha em frente do labirinto” p.53.

¹⁵⁵ Carlson (1997, p.224) diz que “os franceses, mais mecânicos, mais dominados por regras artificiais e subservientes ao inflexível alexandrino, são deficientes em força, em penetrabilidade, em crítica da vida, em capacidade de exprimir energia e júbilo”.

¹⁵⁶ CORTÁZAR, 2001, p.25.

¹⁵⁷ Ibidem, p.19.

¹⁵⁸ CORTÁZAR, 2001, p.33. (Para uma leitura mais didática, nas citações a seguir foram indicados apenas os números das páginas das expressões citadas).

A lentidão que envolve cada ato, metaforizada pelo caracol, com sua lenta marcha, além de simbolizar o labirinto “prisão de pedra” (p.22), repetida diversas vezes pelo rei. A coincidência de tempo sequencial (“pela manhã” p.17 / “o sol já cai” p.33) e calendário (“neste dia que regressa todos os anos” p.25 / “tributo cíclico” p.35), portanto dotado de repetição de ato propiciatório, cede a temporalidade e ao fato uma duração mítica.

As cenas se sucedem, mas o tempo e o espaço parecem não se transformar. O tempo e o espaço confluem em uma unidade: uma ampulheta. A maneira como Cortázar joga com a topologia é um aspecto fundamental para entender toda a obra, pois quando a perspectiva espacial é transferida para o interior do labirinto, na quarta cena, não existe desarmonia ou separação, nem no sentido dramático nem no mítico, visto que interioridade e exterioridade implicam uma sequência emocional e dramática, semelhante na topografia da curva: “Na curva galeria, Teseu enfrenta o Minotauro”¹⁵⁹. É justamente neste ponto que se rompe a distinção entre anverso e reverso.

A ampulheta, em seu anverso, tem o palácio, local que morara Pasífae, depois o jovem Minotauro e, por fim, restaram apenas Minos e Ariadne. Como o labirinto foi construído embaixo do palácio, representa seu reverso. Nele, residem o Minotauro, o Citarista e os atenienses, enviados em outros anos. A ampulheta é o duplo, as margens de Creta e Atenas, o reflexo do Minotauro e Teseu; é o mundo com elementos canônicos representados pelos grãos de areia, pois cada vez que alguém a inverte, os grãos se apresentam em uma ordem diferente, surgindo uma nova história.

Em Cortázar, a codificação do real é a melhor mediação do fantástico. A mimese realistas (personagens apresentado como o mais próximo dos próximos e ações enquadradas no âmbito empírico e contemporâneo) oculta, graças à camuflagem das convenções naturalizadoras. Cortázar aproveita-se, habilidosamente, dos recursos figurativos mais modernos: o mosaico simultaneista, a mistura dissonante, a visão plurinuclear, o desdobramento de relatos, a dicotômica desordem entre o tempo interno e o externo, a sugestão de realidade para verter a aura incerta da realidade grega e argentina.

¹⁵⁹ CORTÁZAR, 2001, p.61.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro, como atividade cultural, que se desenvolve pela relação entre atores e público, é um acontecimento coletivo por excelência. Manifestação literária e artística que faz a representação da vida do homem como se fosse a própria realidade, é uma das expressões de linguagem das civilizações que, em muitos povos, estabeleceu íntima ligação com os mitos e ritos; daí o caráter político do teatro, que em muitas épocas levou ao palco discussões aprofundadas sobre o homem e o mundo, as venturas e desventuras da existência. No século XX, surgiu uma tendência teatral questionadora por excelência: trata-se do teatro político, cuja origem deu-se nos movimentos socioculturais que tiveram lugar nesse período histórico, a partir de autores como Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956). Estes dramaturgos conceberam o teatro como um mediador ideológico, capaz de fomentar a análise de momentos históricos e sociopolíticos. Tanto Piscator como Brecht, transformaram-se em pontos de referência para todas as experiências de teatro político que tiveram lugar posteriormente, especialmente durante o renascimento cultural, ocorrido durante as lutas sociais de meados do século passado.

Cortázar tem inegável relevância como escritor do século XX, aderindo a uma dramaturgia essencialmente política. É preciso destacar as circunstâncias de gestação de sua obra, que ocorreu em um contexto sombrio, quando os destinos da Argentina e da América Latina estavam regidos por regimes ditatoriais. Dessa forma, Cortázar representa um grande renovador de linguagem, de formas e de estética literária, pois sua sensibilidade obriga o leitor a recorrer à magnificência da história, a fim de compreender o tempo em que vive.

Da obra desse notável dramaturgo, *Os reis* é uma peça teatral que se destaca, principalmente, por apresentar os papéis dos personagens notoriamente definidos, com uma nova e complexa função diante dos outros elementos cênicos. Tais funções produzem surpreendentes efeitos e sentidos; como exemplo, cita-se o Minotauro cortazariano, um ser com elevado estado de consciência e reflexão filosófica, que excede ao convencional, pois representa uma ameaça à ordem estabelecida por Minos/Teseu (plano da ficção) e Peron (plano da realidade). A peça metaforiza uma civilização antiga e seus mitos as possibilidades política e filosófica da Argentina dos anos de 1940.

A função política da peça baseia-se em um sistema complexo de referências mentais, por prescindir de conhecimento social do leitor, cuja contingência temporal preserva as motivações para avaliar o tempo presente. Ou seja, Cortázar, baseia-se no conceito de Mallarmé

(problemas existenciais e direito à vida), e Rimbaud (tradição intelectual, como legado histórico-cultural, apresentados em fontes de inspiração: ideia e forma) para apresentar sua fé nos ideais democráticos, baseados na liberdade e dignidade humana, a fim de demonstrar as expressões políticas desses valores e enfatizar sua resistência às convenções sociais.

Essa função política é marcada pela configuração social do texto e práticas culturais representativas, a partir do confronto de dois tiranos: Minos (ser de papel) e Peron (personagem histórica), cuja dialética integra mito e história, política e sociedade. Os debates políticos proporcionam à sociedade o conhecimento de diferentes margens, permitindo sair de seus próprios labirintos. Por isso, a obra propõe temas fundamentais, tais como: as relações de poder, as lutas sociais, desumanização e “deseroização” do homem, confinamento e esquecimento de si mesmo (solidão). Dessa relação entre literatura e política, constrói-se a simbiose entre o real e o imaginário, uma vez que as motivações da escrita é também o reflexo de dramas historicamente identificados.

Nesta perspectiva, Cortázar defende que é necessário pensar e agir em prol de uma amálgama entre ficção literária e a veracidade geopolítica. O autor não propõe uma fórmula simples de paternalismo intelectual benévolo, mas sim a convergência nada fácil dos motivos que identificara em 1947, quando conservou do surrealismo e do existencialismo aquilo que designaria pautas humanas e culturais para a segunda metade do século XX.

Assim, quanto mais engajada for a literatura, mais histórica e militante ela será. Dessa forma, pode se falar de uma dupla articulação da historicidade: interna (ou inerente à poética) e externa (ou da relação entre poética e o polissistema histórico). De acordo com o crítico e historiador teatral Jorge Dubatti (2008), os fenômenos territoriais podem ser localizados geográfica-histórica-culturalmente e, enquanto teatrais, constituem mapas específicos que não se superpõem com os mapas políticos (os mapas que representam as divisões políticas e administrativas), especialmente os nacionais. A territorialidade do teatro compõe mapas que não se superpõem com os mapas da geografia política.

Os reis apresenta a combinação estética, social e política defendida pela crítico argentino Dubatti. Cortázar vincula sua obra dramática além de um produto histórico. O autor pretende deslocar o leitor/espectador para outro difícil momento histórico para conduzi-lo por caminhos irreais e lúdicos, que transcendam a realidade imediata, sem jamais renegá-la. Cortázar parte da ideia de que o teatro, como objeto e processo de produção, implica autonomia da realidade cotidiana. Dubatti (2009) defende um outro mundo que abre uma série paralela e se coloca em uma posição metafórica e autônoma para construir uma entidade ontológica sujeita ao processo histórico. Ou seja, o teatro é um fenômeno que muda, segundo a época, o contexto

de uma sociedade em particular, além possuir a capacidade de sintetizar a maneira como cada cultura compreende a realidade.

A sociedade criada para o Minotauro engendrou ideias renovadoras da linguagem, enunciadora de expressões culturais, empenhada de militância, em uma época quando a massa popular seguia para o enfrentamento político, com o apoio de diversos intelectuais. A construção cortazariana do Minotauro provoca numerosas rupturas com a história da poética ocidental, pois a linguagem tornou-se essencial para reformulação hermenêutica do mito. A reflexão sobre a linguagem adquire papel fundamental à compreensão histórica, no jogo que se estabelece entre o poeta engajado e o poder das ditaduras.

Arrigucci (1995) defende que a hesitação construída na produção de Cortázar está nos polos opostos (ampulheta), e que ao contrário da obra de Mallarmé ou da de Joyce, que nos dão a impressão de um progressivo olhar-se em direção ao improvável, através de uma crescente fragmentação da linguagem, a do argentino extrapola os limites de tempo e espaço dos personagens, pois exige a presença crítica do leitor. Cortázar (1993) identificou em Artaud um correspondente legítimo do esplêndido surrealismo francês, que a salvo de toda adestramento, em virtude da circunstância que o manteve para representação do comportamento humano/animal e toda representatividade do estado. Por isso, lhe era dado proclamar-se surrealista com a mesma essencialidade com que qualquer um se reconhece homem.

Dessa forma, *Os reis* se configuram com a essência surrealista do *Teatro da Crueldade* de Artaud. O teatro e o duplo de Cortázar circula ao redor do paradoxo de que o texto traz em si seu duplo, a partir da percepção que gravita na repetição do mito do Minotauro e seu labirinto. Cortázar discute o mito e descaracteriza o Minotauro como monstro para revesti-lo de uma presença autêntica que exista fora do tempo e da própria consciência. A morte do Minotauro, voluntariamente cedida a Teseu, acena como possibilidade de liberdade em relação ao tempo e ao lugar, para reconhecimento de uma segunda realidade, uma cosmovisão utópica e completa, oposta à visão limitada do real. Quanto ao labirinto cortazariano, configura-se em espaço mental, onde cada um pode difundir seus próprios medos e desejos mais íntimos, e dentro do qual, como um jogo de espelhos infinitos e desfigurados, está o medo de se olhar. Esse jogo de reflexos, o duplo, onde nada é verdadeiramente o que parece, altera a interpretação do mito. Nesta perspectiva, *Os reis* é, na realidade, um deslocamento de sentidos da história do Minotauro que possibilitou a Cortázar o subterfúgio para atingir e consolidar o conceito de sentimento da liberdade criadora. Ler Cortázar significa estar preso em um labirinto; é passar pela saída e não percebê-la. Do mesmo modo, escrever sobre esse dramaturgo é seguir a linha de Ariadne e embarçar-se em uma angustiante noção de ter perdido o rumo.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. **Cortázar antes de Cortázar: Rimbaud (1941)**. AIH. Actas X (1989).
- _____. **Cuento: introducción**. In: ____ Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994. p. 57-74.
- _____. **De mitos y tiranías: relectura de Los reyes** *IN* Revista de literatura hispánica, números 22-23, p. 193-203.
- _____. **Imaginación e historia en Julio Cortázar**. AIH. Actas IX (1986), p.03-18.
- ALONSO, Juliano Gaeschlin. **Memórias de Ariadne em Pablo Picasso e Julio Cortázar**. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.
- ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos** [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013.
- APOLODORO. **Biblioteca**. Tradução e Notas: Margarida Rodríguez de Sepúlveda. Madrid, Gredos, 1985.
- ARRIGUCCI JR., David. **Achados e perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Polis 1979.
- _____. **O escorpião encalacrado: A poética da destruição em Julio Cortázar**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1974
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. São Paulo: UnespHucitec, 1988.
- BARNES, Jonathan. **Filósofos Pré-Socráticos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, W. **Discursos Interrumpidos**. Madrid: Taurus, 1973.
- BERETTA, Alcides et al. **Los años de La ilusión de masas: la Argentina, de Yrigoyen a Perón (1930-1955)**. Montevideu: Universidad de La República, 1997.
- BERMEJO, Ernesto González. **Conversaciones con Cortázar**. México: Hermes, 1978.
- _____. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- BERRIOT, Karine. **Cortázar, l'enchanteur**. Paris: Presses de la Renaissance, 1988.
- BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia: temas e variações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. v.1. Petrópolis: Ed. Vozesd, 1986.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de Ouro da Mitologia (a Idade da Fábula): História de Deuses e Heróis**. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 26ª Edição, 2002.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia de Letras, 1990. p.71 a 94.

_____. **Literatura e Sociedade.** Estudos de Teoria e História Literária. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Noções de Análise Histórico-literária.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CARLSON, Calvin. **Teorias do Teatro:** estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CASTRO-KLAREN, Sara. **Julio Cortázar, lector:** conversación con Julio Cortázar. In. Cuadernos Hispanoamericanos N° 364-366 (1980): 106-138.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos.** Editorial Labor: Barcelona, 1992

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio.** 2.ed. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Axolotl.** In: Final del juego. México, D. F.: Alfaguara, 1982. p. 151-157

_____. **Bestiário.** Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura, 1971.

_____. **Carta a Fernández Retamar.** In revista *Primera Plana*, Buenos Aires, 7 y 14 de mayo de 1968. Recogida postBriormente en *Ultimo round*, México, 1969.

_____. **Cuentos completos (1962-1982).** Madrid: Santillana, 2010. v 2

_____. **Dossiê I.** Disponível em: <<http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Dossier1.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2014.

_____. **Dossiê III.** Disponível em: <<http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Dossier3.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2014.

_____. **La urna griega en la poesía de John Keats.** In Revista de estudios clásicos, Universidad Nacional de Cuyo, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, Mendoza (Argentina), tomo II, 1946, pp. 53-54.

_____. **Las armas secretas y otros relatos.** Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

_____. **Obra Crítica.** Vol. 1. Edição de Saúl Yurkievich. Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. **Obra Crítica.** Vol. 2 Ed. Jaime Alazraki. España: Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 1994.

_____. **Obra Crítica.** Vol. 3. Organização de Saúl Sosnowski e tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Os reis.** Trad. Ari Roitman e Paulina Whacht. Prefácio de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COUTINHO, Eduardo F. **Mutações do comparatismo no universo latino-americano:** a questão da historiografia literária. In: SCHMIDT, Rita T. Sob o signo do presente: intervenções comparatistas. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2010.

COUSTÉ, Alberto. **El lector de... Julio Cortázar**. España: Océano, 2001.

DADALTO, Weverson. **O Minotauro e seu labirinto: uma leitura da peça Los Reyes**, de Julio Cortázar. Revista Contexto. Editora da Universidade Federal do Espírito Santo. Revista semestral do programa de pós-graduação em letras. nº 17, 2010, p.179-201.

DALMAU, Miguel. **Julio Cortázar**. España: Edhasa, 2015. p. 640

DUBATTI, Jorge. **Cartografía teatral**. Introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.

_____. **Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 5. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa**. 3.ed. Curitiba: positivo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. Disponível em <http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf> Acesso em: 20 jun. 2016.

_____. **Vigilar y Castigar**. Nacimiento de la prisión. México: Siglo XXI Editores, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de Mario M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GADEA, Omar Prego. **La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar**. Barcelona: Editorial Muchnik, 1985).

GOLOBOFF, Mario. **Cortázar: Notas de uma biografia**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Dsop, 2014.

_____. **Julio Cortázar: La biografía**. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

HARRÁEZ, Miguel. **Julio Cortázar**. Una biografía revisada. Barcelona: Ed. Al Revés, 2011.

HELIODORA, Barbara. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HOROWICZ, Alejandro. **Los cuatro peronismos**. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

JÜNGER, Friedich Georg. **Los mitos griegos**. Trad. Carlota Rubies. Herder Editorial: Barcelona, 2006,

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Trad. Erlon José Pachal. 15°. ed. Cultrix: São Paulo, 1998.

LLOSA, Mario Vargas. *La trompeta de Deyá*. 1992 Disponível em: <<http://www.prisaediciones.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/201001/primeras-paginas-cuentos-completos-i.pdf>> Acesso em: 18 ago. 2014.

LUNA, Félix. **Perón y su tiempo: II. La comunidad organizada 1950-1952**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. 3.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

MATURO, Graciela. **Julio Cortázar y el hombre nuevo**. 2ª. ed. Buenos Aires : Stockcero / Co-Editorial Fundación Internacional Argentina, 2004. Disponível em: <http://www.stockcero.com/pdfs/987-1136-18-8_SAMP.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2016.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Brasília: instituto Nacional do Livro, 1973. 2 v.

NEIBURG, Federico. **Os Intelectuais e a Invenção do Peronismo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia** ou Helenismo e pessimismo. 2.ed. Trad. J Guinsburg. São Pauto: Companhia das Letras, 1992.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispano-americana** 4. De Borges al presente. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Teatro y teatristas: estúdios sobre teatro ibero-americano e argentino**. Buenos Aires: Galerna, 1992.

PONIATOWSKA, Elena. **La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas** Publicada en Revista Plural, nº 44, mayo de 1975, México.

PRADO, Maria Lígia (Org.). **Vargas & Perón: aproximações e perspectivas**. São Paulo: Memorial da América Latina, 2009.

RAMA, Ángel. **Regiões, culturas e literatura**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

ROMANO, Eduardo. **Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista Sur**. In. Cuadernos Hispanoamericanos Nº 364-366 (1980): 106-138.

ROMERO, Luis Alberto. **História Contemporânea da Argentina**. Jorge Zahar, 2006.

ROSENFELD, A. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Apres. e Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM,1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SARLO, Beatriz. **A Paixão e a Exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros**. Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SAID, Edward. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. **Reflexões sobre o exílio**. E outros ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SHUMWAY, Nicolas. **A Invenção da Argentina: história de uma ideia**. EDUSP; Brasília: Editora UnB, 2008.

SILVA, Agnaldo Rodrigues (Org.). **Diálogos literários**. São Paulo: Ateliê/Cáceres: UNEMAT Editora, 2008.

SOSNOWSKI, Saúl. **Júlio Cortázar: obra Crítica**. Volume 3. Organização de tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SZONDI, Peter. **A teoria do drama moderno (1880 a 1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 184 p.

TAYLOR, Martín C. **Los Reyes de Julio Cortázar: El Minotauro Redimido** Martín C. Taylor Vol. XXXIX, Núm. 84-85, Julio-Diciembre 1973. p. 537-556.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008

_____. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Los abusos de la memoria**. Traducción de Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

VACCARO, Santo Gabriel. **La ineficacia del hilo: el otro lado del laberinto de Cortázar en los reyes**. Revista Estação Literária. Londrina, Volume 14, p. 8-19, dez. 2015.

VIGOTSKI, Liev Semionovitch. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIÑAS, David [et. al.]. (Orgs.). **El peronismo clásico (1945-1955): Descamisados, Gorilas y Contreras**. Buenos Aires: Paradiso: Fundación Crónica General, 2007.

YURKIEVICH, Saúl. **Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica**. *Revista Iberoamericana*, Nro. 110 – 111, Enero-Junio 1980, Madrid. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Ibero_america/article/viewFile/3441/3620>. Acesso em: 10 ago. 2014.