

---

# A MODERNIDADE ESTÉTICA DE CORTÁZAR E ESCHER: ASSIM É (SE LHE PARECE)

## *THE AESTHETIC MODERNITY OF CORTÁZAR AND ESCHER: SO IT IS (IF YOU THINK SO)*

---



Dossiê

Modernismos e modernidades na  
literatura e nas artes

Organizadores:

Dra. Juliana Mantovani



Dr. Sidney Barbosa



Dr. Rémy Lucas



v. 31, n. 59, ago. 2022  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 10/01/2022

Aprovado em: 20/05/2022

Distribuído sob



Deise Quintiliano Pereira

[deisequintiliano@uol.com.br](mailto:deisequintiliano@uol.com.br)

Professora Titular de Língua e Literatura Francesa e do PPGL do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora do Programa Prociência da UERJ. Líder do Grpesq/CNPq "Grupo de Estudos Sartrianos".

Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

Esse ensaio propõe uma análise do conto de Julio Cortázar “La noche boca arriba”, coadjuvada pelo contraponto com duas litografias de M. C. Escher, pois ambos os autores problematizam questões referentes à pluralidade de possibilidades de apreensão do mundo, sobretudo na relação espaço-tempo. O dialogismo entre arte e literatura é mediado por informações colhidas na teoria da relatividade einsteiniana, instaurando uma triangulação perspectivista mais condizente com as propostas do escritor argentino e do artista gráfico holandês, criadores de produtos estéticos modernos.

Modernidade; Estética; Cortázar; Escher; Relatividade.

This essay analyses Julio Cortázar's short story “The Night face up”, based on the counterpoint with two lithographs by M.C. Escher, as both authors problematize issues related to the plurality of possibilities of apprehension of the world, especially concerning the relationship between space and time. The dialogism between art and literature is mediated by information gathered from Einstein's theory of relativity, establishing a perspectivist triangulation more consistent with the proposals of the Argentine writer and the Dutch graphic artist, creators of modern aesthetic products.

Modernity; Aesthetics; Cortázar; Escher; Relativity.

## Introdução

O recorte histórico do pós Segunda Guerra agudiza o silêncio emergente dos escombros do mundo visível que, tendo se tornado intraduzível, insta à fuga da representação mimética e/ou realista do mundo. É nesse contexto que situamos a obra de Julio Cortázar, mestre do realismo fantástico que, ademais, utiliza largamente metáforas, paradoxos, ironias, promovendo, segundo Arrigucci Jr. (1995, p. 20), uma “mescla de linguagem poética, referencial e metalinguagem, elaborada a partir da matriz da fala coloquial e de uma variadíssima informação literária”. O léxico tende ora ao modo coloquial, ora culto, às vezes conotativo, às vezes denotativo, alterando o tempo, a ordem do discurso e até mesmo as vozes verbais. As inventivas figuras de linguagem e o deslocamento da relação tempo-espaco representam pontos marcantes da obra do escritor que pretendemos abordar no presente ensaio, no qual analisaremos o conto “A noite de barriga para cima”.

Exploraremos igualmente o dialogismo entre a ficção cortazariana e a produção artística de Maurits Cornelis Escher, 16 anos mais velho que o escritor argentino que, porém, compartilha com ele o interesse em esquadriñar as contradições entre os sentidos e o entendimento racional, problematizando uma visão pluralística a respeito das apreensões e das percepções do mundo. A exemplo de Cortázar, outro grande gênio dessa fase da modernidade, o perspectivismo escheriano interage com as noções espaciais e sua estética alerta para o fato de que os artistas não devem se tornar subservientes às formas herdadas de uma tradição e tampouco aos diferentes modos nos quais os convencionalismos sistematizam a experiência humana no mundo.

No que diz respeito especificamente às complexas relações tempo-espaco, tópico de relevo em nossas reflexões, visando à fatura literária cortazariana, lançaremos mão das modernas teorias da física explicitadas, sobretudo, na teoria da relatividade de Albert Einstein. A

mesma constitui um arcabouço substancial passível de abrir novas rotas interpretativas, novas possibilidades de entendimento dos complexos jogos hermenêuticos contidos nos emaranhados fios ficcionais. Não por acaso, o nome de Escher é com frequência associado aos chamados “mundos impossíveis” anunciando uma formulação artística das convulsões implementadas por Einstein com os seus postulados da teoria da relatividade, que efetuam o abandono da concepção tradicional de espaco e tempo.

Nesse sentido, Escher capta e registra graficamente a paradoxalidade das realizações conceituais de Einstein, em litografias como “Relatividade”, de 1953, e o “Côncavo e o Convexo”, de 1955. As obras de Escher são, de fato, muito apreciadas por cientistas, matemáticos, lógicos e físicos, que admiram seu uso racional de poliedros, das distorções geométricas e das interpretações originais de conceitos pertencentes à ciência, muitas vezes para produzir deliberadamente efeitos paradoxais. Assim sendo, sintetizamos nossa abordagem de fenômenos da modernidade explicitados em três vertentes distintas, mas em permanente interação: a literária (o conto de Cortázar), a estética (artes plásticas) e a científica (física geral).

## O perspectivismo de Escher

Num belo artigo sobre Escher, Jean Felipe de Assis (2019, p. 116-144) afirma que a obra do grande artista gráfico holandês é tributária de uma visão pluralística a respeito das percepções do mundo, interagindo com contornos físicos e com as noções espaciais. O pluralismo corresponderia a um desafio lançado ao espectador, convidado a encontrar novas relações lógicas nos modos de apreensão da realidade. Intimamente conectado à experiência de um “maravilhamento no mundo”, isto é, diferentemente da rede de significados organizados com base em diretrizes lógicas particulares de compreensão do mundo, nas obras de Escher, observa-se um des-velamento do espaco mediante a receptividade daquilo que não é esperado<sup>1</sup>.

1 Em sua tese de doutoramento, o autor arremata: “o espaco e suas características não seriam discerníveis pela percepção, intelecção ou pela memória, mas pela integralidade racional humana que agrega todas estas considerações por meio do *maravilhamento*” (ASSIS, 2015, p. 276).

Ainda segundo o autor, a enumeração de obras – como as famosas litografias da *Mão com uma esfera reflexiva* (1935) e as *Três esferas II* (1946), nas quais o artista elabora autorretratos nos objetos esféricos, pela reflexão e percepção das imagens – é igualmente atravessada pelo *maravilhamento*. Num cômputo geral, se por um lado a proposta do artista é de produzir uma imagem num mundo constituído a todo o instante por relações imagéticas, por outro, o interesse a respeito da reflexão na natureza, sem um agente humano ou possível espectador, entendidos ou sujeitos para a percepção de uma dada reflexão, também é representado por Escher.

O artigo prossegue enfatizando que um entendimento fenomenológico a respeito do espaço a partir das obras gráficas do “artista das construções impossíveis” demonstraria como o mundo da vida e como os modos de conscientização dos fenômenos interagem entre si na afirmação dos meios de apreensão e de expressão do espaço. Embora o tema principal das inquições de Jean Felipe convirja para a problemática da espacialidade, para nós, servirá de mote que permitirá refletir sobre as incontornáveis discussões teóricas acerca dos jogos da imaginação e da percepção, de realidade e fantasia, de ciência e ficção, no processo de criação do escritor Julio Cortázar.

Por outro lado, recorreremos à teoria da relatividade na busca de respostas atinentes à

problematização do tempo e, mais especificamente, à congruência entre as intuições pessoais de tempo e espaço, visando a uma análise mais detida do conto “A noite de barriga para cima” que, como tantas outras obras do universo cortazariano, traz à baila esse debate. De fato, a literatura de Cortázar, sobretudo na sua vertente associada ao componente insólito, encontra-se intimamente amalgamada às interações espaço-temporais, seja do ponto de vista empírico, seja do ponto de vista científico.

As questões que se impõem são as seguintes: afinal, o que pode a imaginação? É possível operar a associação entre artes plásticas, ciência e literatura? Em caso afirmativo, de que maneira e até que ponto? Haveria convergências e divergências numa análise que buscasse estabelecer um denominador comum entre tais epistemes? Como equacionar sentidos entre ciências exatas e ciências humanas? Que resultados adviriam desse inusitado consórcio? Seriam os mesmos operacionais no auxílio dos estudos literários? É sobre tais indagações que nos propomos a nos debruçar no presente ensaio.

A genialidade de copiosos trabalhos de Escher, o “artista do mundo impossível”, e, em especial, o seu perspectivismo paisagístico, dialoga, de forma explícita e concreta, com um sem-número de formulações contidas na riqueza e na policromia da ficção cortazariana, a exemplo da litografia de 1955, intitulada “O Côncavo e o Convexo”.



**Figura 1 – Litografia – O Côncavo e o Convexo (1955)**  
 Obra pertencente ao acervo Gemeentemuseum, Haia, Holanda.  
 ©M.C. Escher Foundation-Baarn-Holanda

A imagem retrata uma aparente simetria que mascara uma diferença substancial entre as duas metades da obra: a parte esquerda é representada pelo alto enquanto a direita é focalizada pelo baixo. A análise de Daniele Sasso (s.d.) é precisa, em sua descrição. Se observarmos cuidadosamente a parte inferior da imagem, no centro podemos notar a presença de escadas, considerando a parte esquerda do cenário, ou de suportes de uma prateleira, se tomarmos como base de confrontação com o lado direito. A mesma coluna, todavia, dependendo do ponto de vista, pode se tornar um suporte para o teto ou para uma abóboda, se considerarmos o lado oposto. Mesmo as escadas da ponte, à esquerda, se contempladas acuradamente, podem ser entendidas como a imposta de um arco.

A confusão na interpretação da imagem deriva do fato de que o desenho explora, com precisão, todas as sombras, determinando a percepção contemporânea de uma superfície sólida, tanto côncava quanto convexa, dependendo de onde se acredita que a luz esteja orientada. Embora a variedade de perspectivas seja um elemento comum nas manifestações artísticas modernas, no caso de Escher, há a predominância da ordem sobre o caos. O pluralismo ordenado do artista desafia o espectador a encontrar novas relações lógicas nos modos de apreensão da realidade, nas concepções gráficas, mas também nas relações lógicas dos fenômenos. No mundo impossível e paradoxal que Escher nos apresenta podem estar contidas algumas chaves de compreensão dos jogos ficcionais desenvolvidos por Cortázar, que frequentemente nos interpelam.

Dialogando com essas ponderações, o estudo de Jean Felipe de Assis sobre “As refigurações do espaço na obra de Escher” esclarece que, de acordo com o artista, apesar da artificialidade da representação artística em sua tentativa de fornecer vida aos objetos, somente por meio de artifícios ficcionais, como é o caso do plano, seria possível se aproximar da realidade. Ademais, devido ao equilíbrio dinâmico de suas obras, a presença de opostos e as diferentes expressões de dualidade são exemplos nos quais contínuas metamorfoses e histó-

rias podem exteriorizar-se em consonância com as percepções e as formas culturais do entendimento.

A subjetividade essencial e desvelada por meio das imagens e das inúmeras formas de representação dos objetos e do espaço mostram como o mundo considerado real ou concreto somente pode ser concebido devido à experiência e à imaginação. Neste sentido, não apenas a ilusão do espaço em suas formas de expressão na subdivisão do plano ou na interconexão entre imagens e realidades é resultante do devaneio humano, mas também os modos de entendimento dos objetos e suas respectivas apreensões devem ser investigadas de acordo com a subjetividade humana. O espaço, para Escher, não é um pré-requisito ou uma predisposição do entendimento, mas uma inferência a partir da sensibilidade, da razão e da imaginação (ASSIS, 2015, p. 259).

Ao visualizar os modos pelos quais o espaço é apreendido e expresso por Escher, sobretudo devido à importância da imagem, à interpenetração entre realidade e iconografia, à ilusão do espaço, às divisões regulares do plano, às diferentes formas de perspectiva e aos objetos impossíveis, prossegue Jean Felipe, deve-se considerar a relevância da subjetividade para o entendimento da realidade e, conseqüentemente, a questão dos elementos ficcionais criados pela mente humana na tentativa de organizar a experiência no mundo. Tal organização do objeto artístico é tributária de sinapses processadas entre percepção e imaginação e postas nos tabuleiros em que jogos estéticos se colocam em ação.

Com efeito, o processo criativo do artista geométrico – também conhecido por seus trabalhos em xilogravuras e litogravuras, que representam obras inusitadas e extraordinariamente *sui generis* – produz várias perspectivas geradoras de ilusão de ótica instando o observador a tomar parte nos produtos dele resultante, conforme esclarece Maria Ester Maciel (1999, p. 105).

O artista holandês relativiza o dentro e o fora, o claro e o escuro, o perto e o longe, a esquerda e a direita, através de um vertiginoso movimento

de imagens, conseguido não só através da repetição em seqüência de um mesmo elemento que vai se transformando aos poucos em outro, como também através da ilusão de ótica que provoca no espectador. Assim, na superfície aparentemente estática do desenho, os sólidos geométricos, as linhas e as figuras, num jogo de fusão e cisão ao mesmo tempo, mostram-se enquanto realidades relativas e permutáveis aos olhos de quem as contempla.

De fato, um dos temas recorrentemente enfatizados na obra de Escher é a sobreposição de múltiplos planos espaciais incidindo sobre a mesma imagem, produzindo dois, às vezes três mundos, num único lugar e ao mesmo tempo, com extrema naturalidade, operando uma relativização do que a doxa estabelece como lógica dos possíveis. Tal lógica estimula o observador a questionar axiomas e convicções convocando o “maravilhamento”, assim traduzido nas palavras de Ernst (1978, p. 73): “Só um artista como Escher nos pode dar esta ilusão e através dela proporcionar-nos uma sensação tão peculiar, uma experiência de um sentido tão absolutamente novo”. No artigo “Escher: para além do espaço e tempo”, o professor João Torres de Mello Neto (s.d.) traz à cena as conexões dos

trabalhos do artista com a física e a matemática, porquanto resultam em obras (geralmente gravuras) muito elaboradas e sofisticadas, do ponto de vista gráfico. Nesse sentido, representam, em sua maioria, metáforas visuais cuja chave de decifração de sua impossibilidade estaria contida em conceitos matemáticos, não enfatizados na fala do próprio “gênio da imaginação”, ao receber um prêmio do governo holandês, em 1965, sublinhando o caráter experimental de suas criações:

Meus assuntos geralmente [...] são lúdicos. Não posso evitar zombar de todas as nossas certezas imutáveis. É divertido, por exemplo, confundir deliberadamente duas e três dimensões, o plano e o espaço, ou brincar com a gravidade. Você tem certeza de que o chão não pode ser também o teto? Tem absoluta certeza de que você vai para cima quando sobe uma escada? [...] Faço essas perguntas que, à primeira vista, parecem disparatadas, primeiramente, para mim mesmo – pois sou meu primeiro espectador – e, depois, para os outros, que são generosos a ponto de virem ver meu trabalho. É prazeroso perceber que bastante gente gosta desse jeito brincalhão e não tem receio de olhar para a natureza relativa da dura realidade.

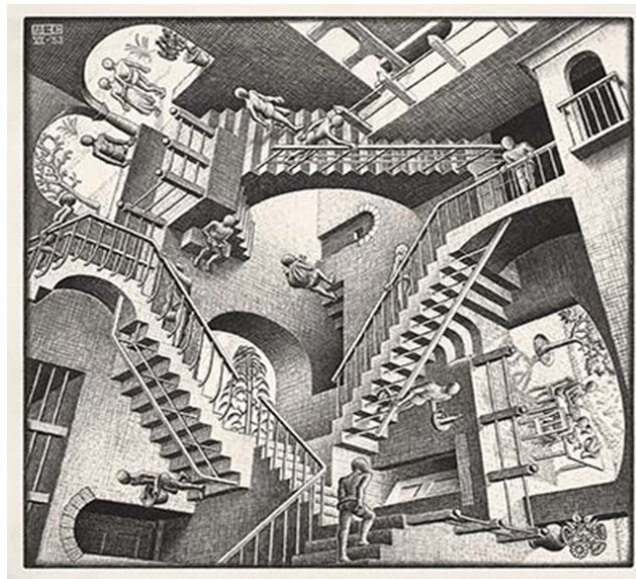


Figura 2 – As escadas de Escher – litografia “Relatividade” (1953)  
Obra pertencente ao acervo Gemeentemuseum, Haia, Holanda.  
©M.C. Escher Foundation-Baarn-Holanda

## A modernidade de Cortázar

Aspectos chave da literatura de Cortázar dialogam com a estética pictórica de Escher, sobretudo no que concerne ao tratamento dispensado à relação tempo-espaço. Ao discorrer sobre o conto, o escritor considera que o contista não possui o tempo a seu favor e sabe, portanto, que não pode proceder cumulativamente, já que o tempo não atua como seu aliado. Seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário, servindo-se, nessa via, de uma metáfora à guisa de explanação da possibilidade de apreensão do trabalho do artista: “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos à alta pressão espiritual e formal para provocar a abertura” (CORTÁZAR, 2016, p.152).

O *incipit* do conto “A noite de barriga para cima” parece prestar contas ao velho e bom deus Cronos: “Na joalheria da esquina, viu que eram dez para as nove; tinha tempo de sobra para chegar aonde ia”. O anônimo protagonista se prepara para apear a sua moto num passeio que culminará em acidente, ao tentar desviar de uma senhora que não respeita o sinal verde para os motoristas. As coordenadas espaciais tampouco são negligenciadas: “Montou na máquina apreciando o passeio [...] deixou passar os Ministérios (o rosa, o branco) e a série de lojas com brilhantes vitrinas da Rua Central. Agora entrava na parte mais agradável do trajeto, o verdadeiro passeio: uma rua comprida, ladeada de árvores com pouco tráfego e poucas mansões”.

Na sequência, advém o acidente do qual a mulher escapa com alguns arranhões na perna, mas, tendo caído da moto de costas, nossa personagem careceu do auxílio de uma ambulância que “chegou cinco minutos depois”, para resgatá-lo. Após um rápido diálogo com um policial, deu entrada no hospital: “A náusea voltava pouco a pouco; enquanto o levavam numa maca de rodas até o pavilhão do fundo, passando sob árvores cheias de pássaros, fechou os olhos e desejou estar dormindo ou cloformizado”. Foi deixado, todavia, por longo

tempo num local que exalava odor de hospital. Sentia contrações no estômago, sendo “levado à sala de raios-X” e “20 minutos depois, passou à sala de operações”, onde “alguém de branco, alto e magro aproximou-se dele e passou a olhar a radiografia”.

Transferido de uma maca para outra, se apercebe que um homem de branco se aproxima sorrindo “com alguma coisa brilhando na mão direita, bateu na sua face e fez um sinal para alguém parado atrás”. Nesse momento, opera-se uma revolução no seio de Cronos, o mais novo dos Titãs – o senhor do tempo –, à medida que Zeus, seu filho caçula, resgatando seus cinco irmãos (que haviam sido devorados e posteriormente forçados a serem regurgitados por Cronos) conseguiram derrotar o pai: (para os gregos, *Chronos* era o nome atribuído ao “tempo dos homens”, ou seja, ao tempo físico, que é cronológico e que segue uma ordem), após uma guerra que durou dez anos – conhecida como “*Titanomaquia*”. O Titã foi degredado ao Tártaro, uma região de grande caos e tormento, e Zeus e os demais irmãos adquiriram, assim, o dom da imortalidade.

No conto de Cortázar, verifica-se uma cesura no tempo e no espaço engendrada tanto por conteúdos oníricos quanto por componentes sinestésicos: “como sonho, era curioso, porque estava cheio de cheiros e êle nunca sonhava cheiros. Primeiro um cheiro a pântano, já que à esquerda da estrada começavam os encharcados, os lodaçais de onde não voltava ninguém”. O narrador insiste, nesse instante, tratar-se de um pesadelo:

Mas o cheiro acabou, e em vez d'êle veio uma fragrância composta e escura como a noite em que se mexia fugindo dos astecas. E tudo era tão natural, tinha que fugir dos astecas que andavam à caça de homem, e sua única probabilidade era a de se esconder no mais denso da selva, cuidando de não se afastar da estreita estrada que só êles, os motecas, conheciam. [...] Um som inesperado fê-lo agachar-se e ficar imóvel tremendo. Ter medo não era estranho, em seus sonhos o medo era permanente. Esperou, escondido pelos ramos de um arbusto e a noite em estrêlas. Muito longe, provávelmente do outro lado do grande lago, deviam estar queimando fogos de acampamento; um brilho avermelhado

tingia essa parte do céu. O som não se repetiu. Fôra como um ramo quebrado. Talvez um animal que fugia como êle do cheiro da guerra. Levantou-se devagar, cheirando [...]. Às apalpadelas, agachando-se a cada instante para tocar o chão mais duro da estrada, deu alguns passos. Gostaria de sair correndo, mas os lodaçais agitavam-se a seu lado. No caminho em trevas, procurou o rumo. [...] Abriu os olhos e era de tarde, com o sol já aparecendo nos janelões da grande sala. Enquanto tentava sorrir para seu vizinho, desgrudou-se quase fisicamente da última visão do pesadelo. – Vai cair da cama, - disse o doente ao lado. – Não pule tanto, amigo (CORTÁZAR, 1971, p. 174-175).

Ora, consideradas as circunstâncias até aqui enunciadas, “tudo está no seu lugar”. Nada de excepcional se imiscui nos fatos reportados já que a única ruptura efetiva, implicando um desajuste narrativo, é proporcionada por um sonho. Melhor (ou pior): por um pesadelo passível de instaurar um jogo de sucessivas sobreposições ficcionais no interior da ficção, como numa composição *en abîme*, podendo ser apropriadamente vislumbrada como uma “metaficção”. A exemplo do que sobrevém constantemente no universo cortazariano, verifica-se no conto a presença inexorável de um narrador heterodiegético que tudo espiona, tudo presente, determinando o fluxo narrativo, trazendo a lume fatos desconhecidos e salvaguardando as reiteradas reviravoltas, tão afeitas à fatura literária do autor portenho.

Se supusermos que o desdobramento do *incipit* do conto, concernindo ao acidente de moto, aconteça paralelamente ao evento que inicia o pesadelo, traduzido pela perseguição ao índio moteca pela tribo asteca, podemos aceitar que estamos diante de uma realidade duplicada: “Com Cortázar, nos apropriamos da noção de multiplicação da realidade, na qual o *fantástico* poderia ser apenas um jogo de acontecimentos, casos, acasos, processos, etc. que estivessem fora daquilo *tomado como real*” (PASTORIZA; DEL PINO, 2017, p. 806)

(Grifos nossos). Cumpre atentarmos às considerações do próprio Cortázar (2013, p. 56) sobre o tema: “Escrevi esse conto com a impressão (e digo impressão porque nunca há explicação para essas coisas), com a sensação de que em algum momento há uma duplicação do tempo, o que significa uma duplicação do personagem”. É o próprio Cortázar que sintetiza o conto “A noite de barriga para cima”, na aula de literatura, na Universidade de Berkeley, em 1980:

Ele adormece e passa à condição de um índio mexicano que foge no meio da noite porque está sendo perseguido e, como acontece nos sonhos em que sabemos tudo sem a necessidade de explicações, eu, isto é, aquele que está sonhando sabe que é índio da tribo Moteca<sup>2</sup>, nome que inventei e que um crítico julgou derivar do fato de o protagonista ter uma motocicleta... o que prova os perigos da pura inteligência racional na busca de associações por certos meios. O moteca se sente perseguido pelos astecas que entraram naquele período de sua civilização que todos nós conhecemos, a guerra florida<sup>3</sup>: chega um momento em que para oferecer sacrifícios aos seus deuses os astecas saíam para perseguir os inimigos, os capturavam vivos, os envolviam, traziam flores para Tenochtitlán, os mantinham numa masmorra e, no dia da festa do deus, iam até as pirâmides cortar-lhes os corações. [...]: a guerra florida sempre me impressionou porque parece uma coisa tão bela e pacífica capturar o adversário vivo, dar-lhe flores e trazê-lo de volta como se fosse uma festa. Que festa! Naturalmente, o moteca sabe muito bem o que o espera e foge desesperadamente, foge sentindo os perseguidores cada vez mais perto e depois acorda de repente. Claro, ele acorda no hospital onde estava: ele é o homem que sofreu o acidente. Ele acorda com sua perna e sua garrafa d’água e respira satisfeito ao se aperceber que tudo não passava de um sonho. Torna a dormir e o sonho assombroso recomeça. Estão cada vez mais perto dele. Desta vez, consegue acordar de novo, porém com maior dificuldade e grande esforço. Ele não consegue emergir daquela profundidade de perseguição nem regressar ao hospital. Então, começa a lutar contra o sono, mas está com febre, muito doente, muito

2 "Moteca" é um neologismo inventado pelo escritor, tendo sido interpretado como uma palavra derivada de motociclista com a desinência – eca, típica de palavras indígenas no México, como asteca e tolteca. Cf. CARMELO, Virgilio, VALDIVISO, Teresa; FRIEDMAN, Edward, 2004, p. 61, nota 16.

3 Em meados do séc. XV, no reinado de Montezuma I (1440-1468), o asteca Tlacaélel instituiu a Guerra Florida com vistas a lutar contra os Estados de língua nauatle. O que ambos os lados efetivamente buscavam, entretanto, eram prisioneiros para serem sacrificados.

fraco, e volta a dormir. É o momento em que o capturam levando-o para uma masmorra onde espera o momento do sacrifício. Pela última vez [...] consegue despertar um pouco; [...] Ele acorda com uma vontade desesperada de poder tocar em alguma coisa, de agarrar-se à realidade, porque se sente tragado por aquele pesadelo terrível; mas tudo está diluído e ele não consegue segurar nada, submergindo no pesadelo. Então os sacerdotes chegam e o conduzem pelos degraus da pirâmide; no topo vê o sacrificador que o espera com a faca de jade ou obsidiana ensopada de sangue e faz um último esforço para despertar. Naquele momento, ele tem a revelação: percebe que não vai acordar, que esta é a realidade, que ele é um homem que sonhou que vivia em uma cidade muito estranha com prédios altos, luzes verdes e vermelhas, e que estava andando em algum tipo de inseto de metal. Ele pensa tudo isso enquanto sobe para o sacrifício (CORTÁZAR, 2013, p. 66-67 – tradução livre).

O recurso ao fantástico e à metaficção autoriza a propositura de uma vasta gama de análises interpretativas do conto à medida que a *verdade narrativa* (se verdade há) é pulverizada no espaço-tempo inscrito na esfera do “sonho-realidade” – todo o sentido contido entre o *implicit* e o *explicit* da história não pode ser subsumido à ideia de espaço por dizer respeito a algo que também foi esculpido no tempo –, permitindo-nos refletir sobre os ensinamentos einsteinianos da física como uma possível chave de leitura.

### Relatividade espaço-temporal

Uma constatação inicial: para Einstein, espaço-tempo são indissociáveis uma vez que englobam um *continuum* de relações quadridimensionais. O físico alemão contesta o que nossas experiências persistem em confirmar de modo categórico: o passado - limitado aos fatos acontecidos - difere do futuro - que se assemelha a um leque aberto de possibilidades. Entre passado e futuro flutua um deslizante “agora”, que se recria a cada instante, num ritmo conforme e infinito. O tempo, efetivamente, parece fluir, dando-nos a sensação de linearidade sucessiva, como o escoar da água pelo ralo, a flecha lançada, o desabrochar de uma flor ou mesmo o decorrer de um dia - da aurora ao crepúsculo.

O movimento inverso indica um contrassenso, já que o fluxo do tempo parece obedecer a uma lógica determinante de direção única. Os ensinamentos da física contemporânea, contudo, levam-nos a indagar: O tempo realmente passa? Em caso afirmativo, com qual velocidade isso ocorre? Seria possível dissociar tempo-espaço? Em caso negativo, poderão ocorrer eventos em sentido contrário àquela para o qual a orientação da seta parece apontar? Malgrado nossas convicções de que a cada minuto marcado no relógio, a cada palavra escrita, a cada linha que acabamos de ler, a cada ruga que surge no irreversível processo de envelhecimento humano a inexorabilidade do fluir temporal se imponha, as leis da física nunca comprovaram cientificamente essas intuições. Isso acontece porque, como afirma Brian Greene:

A relatividade geral e especial despedaçaram a universalidade e a unicidade do tempo. Ambas as teorias mostram que cada um de nós detém um pedaço do velho tempo universal de Newton e o carrega consigo. Ele se torna o nosso próprio relógio, o nosso próprio guia, que nos leva de um momento ao seguinte. Ficamos chocados com as teorias da relatividade, com o universo tal como ele é, porque o nosso relógio pessoal parece marcar o tempo de maneira uniforme e consoante o nosso senso intuitivo do tempo, mas se ele for comparado aos outros relógios aparecerão as diferenças. O tempo para você pode não ser o mesmo para mim (GREENE, 2005, p. 156).

O físico norte-americano utiliza-se da metáfora do pão de forma para melhor elucidar essa hipótese, ancorada na relatividade de Einstein. Cada fatia representa o espaço em um momento do tempo, sempre definido em função da perspectiva de um dado observador. O acúmulo de fatias enfileiradas, respeitando a ordem segundo a qual o espectador as experimenta, integra uma zona do espaço-tempo. Se tal lógica for levada a seu limite extremo, será possível imaginar que cada fatia configure *todo* o espaço em determinado momento do tempo. Se pudéssemos incluir todas as fatias, desde o passado mais remoto até o futuro mais longínquo, o pão encerraria o conjunto espaço-tempo contido em *todo* o universo, durante *todo* o tem-



po e *todas* as ocorrências, independentemente de onde e de quando se dessem, estariam marcadas em algum ponto do pão.

Todas as experiências humanas encontram-se, de algum modo, inventariadas no espaço-tempo, isto é, em alguma localização do espaço e em algum momento no tempo. O pão de forma compreenderia, portanto, a totalidade dessas experiências e se examinássemos bem de perto e pormenorizadamente cada fatia, todos os fatos históricos estariam ali entalhados - da construção das pirâmides à iluminação da Torre Eiffel, nos festejos do bicentenário da Revolução francesa, das encenações das tragédias nos anfiteatros gregos à final do campeonato brasileiro, no Engenhão, em 2010, dos episódios bíblicos às atuais edições de rock metálico, dos cultos sacrificiais da civilização asteca aos atuais passeios de motocicletas Kawasaki Ninja H2R, exatamente conforme descrito na visão do narrador-observador do conto de Cortázar.

Como um projetor de cinema, o feixe de luz incidiria sobre fatias exatas, extraíndo-as das trevas e dando-lhes vida para, em seguida, remetê-las novamente à escuridão. Todavia, essa luz peregrina nunca foi comprovada pela ciência. Nenhum mecanismo físico pôde ser singularizado nessa seta que parece seguir mecânica e organizadamente rumo ao futuro. Melhor: as evidências focalizadas pelos estudos da física contemporânea coadunam-se, de maneira muito mais irretorquível, com as fatias de pão vislumbradas na totalidade do que na singularidade - na visão conjunta do espaço-tempo mais do que no ordenamento seletivo implementado pelo examinador ao contemplar a realidade de per si, isto é, fatia por fatia.

Com efeito, na obra einsteiniana, a relatividade especial trata todos os tempos de modo igualitário, subvertendo radicalmente nossa intuição de sucessão temporal e demonstrando que, em nosso universo, cada momento é tão real quanto qualquer outro. Nossas sensações designam categoricamente o que já existiu e não existe mais *agora*: Elis Regina não canta mais *agora*, Ayrton Senna não corre mais *agora*,

os gladiadores não lutam mais no Coliseu *agora*; porém, nada do que vemos *agora* pertence à nossa própria lista de “agoras” porque:

A luz leva tempo para chegar aos seus olhos. Tudo o que você está vendo *agora* já aconteceu. Você não está vendo as palavras dessa página como elas estão agora; o livro está a dois palmos dos seus olhos e você vê as palavras como elas eram um bilionésimo de segundo antes. Se olhar à volta da sala, ou do quarto, verá as coisas como elas eram há uns 10 ou 20 bilionésimos de segundos; se olhar para as cataratas do Iguaçu, verá o outro lado como ele era um milionésimo de segundo antes; se olhar a Lua, você a verá como era pouco mais de um segundo antes; o Sol, você o verá como era há uns oito minutos; as estrelas visíveis a olho nu, você as verá como eram desde alguns anos-luz antes até uns 10 mil anos-luz antes (GREENE, 2005, p. 161-162).

Nesse ponto específico de nossa perquirição, defrontamo-nos com um problema aparentemente insolúvel. Sabemos que a relatividade geral – também conhecida como teoria da relatividade geral – é uma teoria geométrica da gravitação publicada por Einstein em 1915, implicando a descrição atual da gravitação na física moderna. Trata-se de um conjunto de hipóteses que generaliza a relatividade especial e a lei da gravitação universal de Newton, fornecendo uma descrição unificada da gravidade como propriedade geométrica do espaço e do tempo ou espaço-tempo. Ocorre que o tempo, essa ilusão criada pelo homem consoante essa teoria, não passa, mas também não duplica, e temos pistas abundantes de que nosso protagonista possa ser o mesmo, vivenciando paralelamente dois recortes de espaço-tempo diferenciados.

Um conflito objetivamente crível – um acidente de moto – produz como consequência o desdobramento da personalidade do protagonista que participa de duas realidades espaciais (cidade e selva/pirâmide) e de dois tempos históricos (moderno e antigo). Esses dois mundos ou situações estão sutilmente ligados por um sonho que provoca uma suposta viagem no tempo histórico, numa alteração disruptiva do tempo cronológico, como uma fenda, um portal

ou um “buraco de minhoca”<sup>4</sup>, afinal, na cama, o paciente faz alusão a um estranho intervalo de tempo no local do acidente: “Tentava fixar o momento do acidente, e teve raiva ao perceber que havia como que um ôco, um vazio que não conseguia preencher. Entre o choque e o momento em que o levantaram do chão, um desmaio ou o que fosse não o deixava ver nada” (CORTÁZAR, 1971, p.176). E o relato prossegue: “E ao mesmo tempo tinha a sensação de que êsse ôco, êsse nada, durara uma eternidade. Não, nem sequer tempo, era como se durante esse ôco ele tivesse passado através de algo ou percorrido imensas distâncias [...] ao sair do poço negro, sentira quase um alívio” (CORTÁZAR, 1971, p. 176-177).

Temperada por finas descrições, a trama sagaz desnuda a cosmovisão cortazariana: a realidade humana é misteriosa, singular, um verdadeiro convite a que a influência exercida pelo surrealismo sobre o autor, potencializando mecanismos irracionais, conduza ao realismo fantástico. Esse importante componente se expressa visualmente na fig. 2 de Escher, litografia que retrata, em igual modo, um universo relativístico, desconcertante e surreal onde a percepção dos vários ambientes é submetida ao escrutínio do observador. Na verdade, três dimensões espaciais ortogonais são comprimidas no espaço ilusório da litografia: as várias entidades nela representadas podem ser interpretadas de maneira discrepante dependendo da dimensão considerada (pode ser facilmente percebida, por exemplo, como algo que num mundo

é uma parede, em outro pode ser um teto ou talvez um piso). A identificação das figuras da “Relatividade”, portanto, deixa de ser uma operação mecânica e requer a adoção de um ponto de vista necessariamente relativo por parte do espectador. De fato, nessa tela, tudo parece completamente normal se considerado localmente, mas se mostra estranho e surreal quando estimado em relação ao resto.

A exemplo das duas telas de Escher – “O Côncavo e o Convexo” e “Relatividade” – o enredo do nosso conto é composto por mais de um plano espaço-temporal – precisamente dois – que se alternam simetricamente: o primeiro localiza-se na realidade moderna e urbana; o segundo situa-se no mundo antigo e rural. Com tal estrutura de ações, a intriga e a tensão dramática crescem à medida que os eventos dos dois planos vão progressivamente se amalgamando. Na urdidura de nossa história, a intrusão do mundo antigo no mundo moderno e os ecos de um passado muito distante repercutem no presente. Por isso, baseado em um acontecimento onírico, o intrincado tecido narrativo sofre uma distensão para além de todos os limites, promovendo intensa esgarçada espaço-temporal.

Tal estiramento tem relevância porque fixa o ponto de partida diegético num acidente de trânsito acontecido numa cidade moderna, definindo o alto grau de complexidade da ficção, que se insere no segundo livro de contos de Cortázar, intitulado “Final do Jogo”<sup>5</sup>. Nesse sentido, os elementos capazes de sustentar a

4 Para explicar melhor no que consistia a teoria da relatividade, Einstein utilizou os “buracos de minhoca” para fundamentar sua tese, algo que mudou a percepção sobre espaço e tempo na época. Mesmo hoje, após mais de um século de discussão, muitas pessoas ainda têm dúvidas sobre o que são “buracos de minhoca” e como eles funcionam. Inicialmente, acreditava-se que os fenômenos não existiam de fato, servindo apenas para justificar aspectos teóricos, mas Einstein não se conformou com o pensamento e buscou retificá-lo. Foi assim que, em conjunto com Nathan Rosen, grande nome da física, nasceu o artigo que visava explicar o modo de funcionamento do “buraco negro” a partir de seu contraponto, o “buraco branco”. O primeiro é conhecido por sugar tudo o que aparece em sua frente, incluindo corpos, matéria e até luz. Em contrapartida, o “buraco branco” funcionaria sempre expelindo tudo, hipotetizando que ambos os fenômenos estão conectados: enquanto o “buraco negro absorve”, o “buraco branco” é responsável por expulsar. Esse pensamento foi chamado de Ponte Einstein-Rosen, popularizado pelo termo “buraco de minhoca”, usado pela primeira vez em 1957, graças ao físico John Wheeler. Para que os “buracos de minhoca” existam em nossa realidade é necessário que haja a matéria obscura, que se imagina ser a única forma de manter um “buraco negro” aberto e estável, de certa forma. Ou seja, o cenário em que o fenômeno é real depende de muitos fatores, tornando-o cada vez mais improvável. No entanto, é válido ressaltar que essa área da física é estudada com frequência, e a qualquer momento uma nova descoberta pode ser feita, viabilizando a existência dos “buracos de minhoca” para além da teoria.

5 Publicado pela primeira vez em 1956, *Final do jogo* é uma brincadeira com o leitor. Composto por 18 contos que se dividem em três níveis de dificuldade, indo do nível mais fácil – a parte I – ao mais difícil – a parte III, como um jogo. Cada nível é medido pelo esforço que se deve fazer para entender ou crer em cada um dos contos do autor. O livro começa com o conto mais curto “Continuidade dos parques”, um dos mais aclamados em toda a obra de Cortázar. “A noite de barriga para cima” é o penúltimo conto da parte III.

hipótese consoante a qual é possível identificar a presença do mesmo personagem em ambos os recortes de tempo-espaço – pressuposto que excluiria a proposta explicitada pelo autor de duplicação do protagonista – denunciam-se pela reiteração de determinadas situações tanto na fase moderna quanto na antiga pré-hispânica. Enumeraremos três tópicos significativos contidos na partitura desenhada por Cortázar com o fito de estabelecer pontos de convergência entre ambas.

Inicialmente, destacamos a descrição espacial “de barriga para cima” que, além de integrar o próprio título do conto, repete-se no texto, em diversas passagens. Por ocasião do acidente: “Enquanto o levavam de barriga para cima até uma farmácia próxima” (CORTÁZAR, 1971, p.172); “você só esbarrou nela, mas o golpe fê-lo cair da máquina de costas (de barriga para cima)”; “levem-no de costas, assim vai bem”; Por outro lado, na pele do índio moteca: “como dormia de costas (de barriga para cima) não o surpreendeu a posição em que voltava a si” (CORTÁZAR, 1971, p.178); “quis levantar-se e sentiu as cordas nos pulsos e nos tornozelos [...] o frio atingia suas costas nuas (de barriga para cima), as pernas”; “sentiu-se levado sempre de barriga para cima, puxado pelos quatro acólitos. De barriga para cima a um metro do teto de rocha viva, que por momentos se iluminava com um reflexo de tocha” (CORTÁZAR, 1971, p. 179); “E êle, de barriga para cima, gemeu levemente porque o teto ia se acabar” (CORTÁZAR, 1971, p. 180). Percebe-se que o protagonista está na sala de cirurgia, na cama e na pedra de sacrifício em posição supina.

Outro componente que estabelece um dialogismo estreito entre os momentos históricos díspares é a constante presença do sangue, primeiramente associada ao acidente: “sentia gosto de sal e sangue” (CORTÁZAR, 1971, p. 172); “o braço quase não doía, gotejava sangue por todo o rosto de um corte na sobrancelha. Uma ou duas vezes lambeu o lábio para bebê-lo” (CORTÁZAR, 1971, p. 173); na sequência, a referência ao sangue ressurgue numa relação direta com a cerimônia sacrificial do índio moteca capturado pelos astecas: “de repente viu a

pedra vermelha, brilhante de sangue que esguinchava, e o vaivém dos pés do sacrificado, que arrastavam para atirar, rolando, pelas escadarias do Norte” (CORTÁZAR, 1971, p. 181); “e quando abriu os olhos viu a figura ensanguentada do sacrificador que vinha em sua direção com a faca de pedra na mão (CORTÁZAR, 1971, p. 181)”.

Não é equivocado identificar, no liame entre odores e sabores, as mais gravosas agruras por que passa o nosso personagem. Na primeira fase, o processo se inicia quando “a náusea voltava pouco a pouco [...] mas o deixaram longo tempo em uma peça com cheiro de hospital” (CORTÁZAR, 1971, p. 173); a ponte temporal entre presente e passado também se instaura pelos odores: “como sonho, era curioso porque estava cheio de cheiros e êle nunca sonhava cheiros. Primeiro um cheiro de pântano, já que à esquerda da estrada começavam os encharcados, os lodaçais de onde não voltava ninguém” (CORTÁZAR, 1971, p. 173-174); já na qualidade de moteco: “o que mais o torturava era o cheiro como se, ainda na absoluta aceitação do sonho, algo se rebelasse contra o que não era habitual, que até então não participara do jôgo. ‘Cheira a guerra’, pensou, tocando instintivamente o punhal de pedra atravessado em seu cinturão de lã tecida”; “mas o medo continuava ali como o cheiro, êsse incenso doce da guerra florida”; “Então sentiu uma lufada horrível do cheiro que mais temia, e pulou desesperado para a frente”; “o cheiro das tochas chegou até êle antes da luz” (CORTÁZAR, 1971, p. 179).

O recurso à metaficção será decisivo no arremate discursivo, permitindo que a ótica do observador seja determinante na interpretação dos eventos acumulados na trama. Caberá ao leitor a liberdade total de vislumbrar a existência de apenas um ou dois protagonistas na experiência ditada pela clássica visão ocidental, racional e tecnológica do mundo moderno, sintetizada na relatividade geral, em contraponto com o entendimento haurido das aventuras oníricas dos humanos da antiguidade pré-hispânica. Sob os auspícios de Escher, Gustavo Bernardo decifra o oráculo da aporia científica e, ao analisar outro conto de Cortázar, delinea

o caminho que conduz ao “buraco de minhoca”:

O título do conto, “Continuidad de los parques”, sugere um espaço contínuo e contíguo através do qual um parque se comunica com outro parque. Essa sugestão cria um problema: a ficção de Cortázar contém dentro dela uma outra ficção. A circunstância de nos encontrarmos lendo uma pessoa que também está lendo é perturbadora: parece que somos indiscretos; parece que nosso queixo repousa no ombro de alguém para lermos o que este alguém está lendo. Emerge a sensação desagradável de que outrem também possa ler o que estamos lendo, ou seja, de que outrem possa estar com o seu próprio queixo pousado no nosso ombro. A história continua na leitura da história que, por sua vez, continua na leitura da história dentro da história: um parque de carvalhos e palavras se comunica com o outro parque de carvalhos e palavras. Podemos dizer que a leitura da leitura que o personagem realiza na sua poltrona estabelece uma comunicação (que não deveria ser possível) entre a ficção e a realidade. No entanto, se a realidade de que trata o conto é a realidade deste personagem, ora, ela também é fictícia. Logo, se há comunicação, ela se dá entre diferentes níveis de ficção. A ponte entre esses níveis diferentes de ficção tem o nome de “metaficção”. É uma ponte interna, e nela se pensa a ficção dentro da ficção. Por ser interna, podemos substituir a metáfora da ponte pela metáfora das escadas – *por exemplo, as escadas de Escher, que vemos na litografia “Relatividade”, de 1953* (BERNARDO, 2010, p. 86-88) (Grifos nossos).

### Considerações finais

Tanto Julio Cortázar como M. C. Escher são, cada qual a seu modo, criadores de mundos – um escrito, o outro desenhado – ambos, porém, instigantes, fantásticos, impossíveis, geniais. A fim de abordarmos a ficção cortazariana, mais exatamente a partir da análise do conto “La noche boca arriba”, no título original, buscamos estabelecer uma relação entre arte e literatura modernas, mediada por informações colhidas no cerne da física (relatividade geral), com o objetivo de assumirmos uma perspectiva mais condizente com as propostas do escritor argentino e do artista gráfico holandês, criadores de produtos estéticos modernos.

As litografias de Escher cumprem a função de revelar visualmente complexidades que a literatura cortazariana tece no ventre do tecido ficcional. Ao fazê-lo, demonstra que a valorização da estética da recepção, da noção de perspectiva e do ponto de vista do leitor/observador revela-se fundamental – diríamos, plenipotenciária – passando a ocupar o centro do tabuleiro dos “jogos” interpretativos postos em ação. A negociação de sentidos é inexoravelmente tributária da aceitação (ou não) das “intenções” dos autores, muitas vezes, trazidas à luz em entrevistas que apenas confirmam que nem mesmo os criadores detêm qualquer chave da “interpretação verdadeira” de suas criações, embora ambas as estéticas problematizem, de forma aguda, a própria ideia de “verdade”.

Estamos diante de duas genialidades distintas que investem na cooperação da recepção, com o fito de suscitar justamente uma reação – não raro de contrariedade, talvez de contestação – devido à atribuição de responsabilidades dirigida àqueles que recebem a obra e com ela interagem. Não há obra sem leitor nem sem espectador. Há um pacto de generosidade por parte de quem produz a obra e de quem a recebe numa cooperação mútua de co-construção de sentidos. Nessa via, não é de somenos importância o recurso à física moderna (especificamente à teoria da relatividade einsteiniana) porquanto o espaço e o tempo cessam aí seu aspecto de independência, ao compor o binômio necessário espaço-tempo, devido à indissolubilidade das duas coordenadas.

Com efeito, apenas a combinação das variáveis aqui evocadas, inscritas numa compreensão moderna dos fenômenos estéticos, tomados em sentido amplo, é capaz de delimitar a pertinência e procedência das análises e conclusões aceitáveis, cientificamente, no âmbito dos pressupostos técnicos preconizados pela física, e literariamente, já que o poder maleável da ficção joga no colo do leitor-receptor a responsabilidade do processo interpretativo. Estamos todos embarcados na liberdade de escolher o que, de fato, vemos/lemos e condenados a nos responsabilizar integralmente por nossa ressignificação do mundo e das coisas nele compre-

didadas. Somos todos responsáveis por nossas escolhas e ressignificações, na época hodierna, afinal, muita tinta se despendeu até que tivéssemos o direito ao prazer do texto, mediado pelo vigoroso poder da metaficção.

## Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ASSIS, Jean Felipe de. “As re-figurações do espaço em M.C. Escher: Um ensaio a respeito do maravilhamento e as perplexidades da racionalidade”. *Revista Infinitum*. São Bernardo (MA), Vol 2, nº 3, 116-144, jul-dez, 2019.
- ASSIS, Jean Felipe de. *Maravilhamento, vero, belo e bom: um estudo fenomenológico do espaço no mundo da vida contemporâneo*. Tese (Doutorado em História da Ciência, das Técnicas e Epistemologia). UFRJ. Rio de Janeiro, 2015.
- BERNARDO, Gustavo. “O gênero duplicado”. *Revista Gragoatá*. Niterói, n. 28, p. 81-94, 1. sem. 2010.
- CARMELO, Virgilio, VALDIVIESO, Teresa y FRIEDMAN, Edward. *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. 5ª ed. New York: McGraw Hill, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. *Final de jogo*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Tradução e Cultura, 1971.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica I. Teoria do Túnel*. Edição de Saul Yurkievich; tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.
- CORTÁZAR, Julio. *Julio Cortázar: Clases de Literatura – Berkeley*, 1980. Santiago do Chile: Alfaguara, 2013.
- CORTÁZAR, Julio. *Diário de Andres Fava*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.
- DE MELLO NETO, João Torres. Disponível em <https://cienciahoje.org.br/artigo/escher-para-alem-do-espaco-e-tempo/>. Acesso em 01 jan 2022.
- EINSTEIN, Albert. *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- ERNST, Bruno. *The Magic Mirror of M. C. Escher*. England: Tarquin, 1978.
- GREENE, Brian. *O tecido do cosmo: o espaço, o tempo e a textura da realidade*. Trad. José Viagas Filho. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- MACIEL, Maria Ester. “A lógica da vertigem: Octávio Paz e M. C. Escher”. *Itinerários*. Araraquara, nº14, 1999, p.103-112.
- PASTORIZA, Bruno & DEL PINO, José Claudio. “Breve ensaio sobre o tempo, o sujeito e os modos de olhar para a história: Foucault e Cortázar”. *PERSPECTIVA*, Florianópolis, v. 35, n. 3, p. 803-816, jul./set. 2017.
- SASSO, Daniele. “Mondi e oggetti impossibili: il paradosso della percezione di Escher (Parte I)”. Disponível em: <https://www.ilgiardinodellacultura.com/2020/02/27/mondi-e-oggetti-impossibili-il-paradosso-della-percezione-di-escher-parte-i/> Acesso em: 26 dez 2021.

## COMO CITAR

PEREIRA, D. Q. A modernidade estética de Cortázar e Escher: assim é (se lhe parece). *Revista Cerrados*. 31(59), p. 99–111. 2022. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i59.41523>