

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RITMOS PARA UM CORPO DE LEITOR

Leonardo Mendes Neves

2017

RITMOS PARA UM CORPO DE LEITOR

Leonardo Mendes Neves

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Literatura (Teoria Literária), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Orientador: Eduardo de Faria Coutinho

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2017

RITMOS PARA UM CORPO DE LEITOR

Leonardo Mendes Neves

Eduardo de Faria Coutinho

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (Teoria Literária), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Aprovada por:

Presidente, Prof. Titular Eduardo de Faria Coutinho

Prof^a. Dr^a. Flávia Trocoli Xavier da Silva

Prof^a. Dr^a. Eleonora Ziller

Prof. Dr. Ary Pimentel

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa

Prof^a. Dr^a. Daniele Corpas (membro suplente)

Prof^a. Dr^a Mônica Amim (membro suplente)

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2017

ficha catalográfica

RESUMO

RITMOS PARA UM CORPO DE LEITOR

Leonardo Mendes Neves

Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura/ Teoria Literária, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura/ Teoria Literária.

Esta tese tem como objetivo estudar a crítica à cultura ocidental presente na obra *Rayuela (O jogo da amarelinha)*, de Julio Cortázar, partindo de uma discussão sobre a relação entre literatura e verdade. Começamos por demonstrar que essas categorias desempenham papel análogo ao dos personagens da narrativa, sobretudo se a forma de leitura escolhida for a do mosaico proposto no “tabuleiro de direção”, apresentado no início. O romance situa esses conceitos no centro da cena literária de modo a exercer o que ele acredita ser o objetivo da literatura: mobilizar os leitores e explorar as contradições presentes na instituição literária, que estabeleceu uma distância entre a literatura e a práxis, assim como entre o autor e o leitor. Para Cortázar, uma literatura consciente de si mesma implica o abandono dos traços que a caracterizavam como instituição; assim, em *Rayuela* ele nega a distinção entre forma e conteúdo – a base metafísica da estética ocidental – e mergulha na busca de uma literatura o menos estética possível. O leitor é identificado desse modo com o autor, e o texto resultante depende dele não só como consumidor, mas também como co-participante, pois ele sente a mesma necessidade de escrever do autor e a compartilha com ele. No entanto, ao chamar atenção para esse aspecto, Cortázar traz à tona a diferença que marca os leitores ao destruir suas certezas, sua coerência, e conseqüentemente abala as estruturas sociais que sustentavam as instituições literárias.

Palavras-chave: Cortázar; Literatura; Verdade; corpo.

ABSTRACT**RHYTHMS FOR READER'S BODY**

Leonardo Mendes Neves

Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura/ Teoria Literária, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura/ Teoria Literária.

This is a study of the criticism on Western culture in Julio Cortázar's *Rayuela (Hopscotch)*, by focusing on the relationship between literature and truth. We start by showing that these categories play roles analogous to those of the characters, especially if the reading choice adopted is to follow the mosaic proposed in the "tablero de dirección" offered at the beginning. The novel places these concepts at the core of the literary scene in order to carry out that which the author believes is the literature's purpose: to move the readers and to explore the contradictions present within the literary institution, which established a distance between literature and praxis as well as between the author and the reader. For Cortázar, a literature conscious of itself implies the abandonment of the traits which characterized it as an institution; thus, in *Rayuela* he rejects the distinction between content and form – the metaphysical basis of Western aesthetics – and plunges into the search for the least aesthetical possible kind of literature. The reader is identified with the author; the resulting text depends on him not only in his role as consumer, but also in that of a co-participant, for he feels the same author's need for writing and shares it with the latter. Yet, by calling attention to this aspect, Cortázar brings about the difference which marks the readers by destroying their certainties, their coherence, and consequently affects the social structures that support literary institutions.

Keywords: Cortázar; Literature; Truth; body.

RESUMEN

RITMOS PARA UN CUERPO DE LECTOR Leonardo Mendes Neves

Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho

Resumen da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura/ Teoria Literária, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura/ Teoria Literária.

Esta tesis tiene como objetivo estudiar la crítica de la cultura occidental presente en la obra *Rayuela*, de Julio Cortázar, a partir de un análisis de la relación de la literatura con la verdad. Comenzamos por apuntar que estas categorías juegan un papel analogo al de los personajes en la narrativa, sobre todo si la lectura que se adopta sigue el mosaico propuesto en el "tablero de dirección", presentado en el principio. La novela sitúa estos conceptos en el centro de la escena literaria con el fin de llevar a cabo lo que el autor cree que es el propósito de la literatura: movilizar los lectores y explorar las contradicciones presentes en la institución literaria, que estableció la distancia entre la literatura y la praxis, así como entre el autor y el lector. Para Cortázar, una literatura autoconsciente requiere el abandono de los rasgos que la caracterizan en cuanto institución; así que en *Rayuela* él niega la distinción entre forma y contenido - el fundamento metafísico de la estética occidental - y se sumerge en busca de una literatura lo menos estetica posible. El lector de este modo se identifica con el autor y el texto resultante depende de los lectores no sólo en el papel de consumidor sino también como co-participantes, puesto que sienten la misma necesidad de escribir del autor y lo comparte con él. Sin embargo, para llamar la atención sobre dicho aspecto, Cortázar pone de manifiesto la diferencia que marca los lectores para destruir sus certidumbres, su consistencia, y, por consiguiente, socava las estructuras sociales en que apoyaban las instituciones literarias.

Palabras clave: Cortázar, Literatura, Verdad, cuerpo.

Para Ana Carolina e Theodor,
meus amores.

Agradecimentos

Ao professor, orientador e amigo Eduardo Coutinho, por ter acreditado em meu trabalho desde o primeiro momento, o que me deu uma força e coragem para prosseguir quando pensava mesmo em desistir, pelas atenciosas leituras e sugestões, pela força e parceria que excedem essas páginas preto e brancas.

A minha companheira Ana Carolina, pelo amor dos dias que insiste em mim aquém dos destroços da vida, por toda mão estendida em meus abismos vacuosos.

A meu filho Theodor, resistente camarada que me destrói extensamente com o ardor da espécie; pelo seu olhar gatuno que precipita o invisível, pela vida exalada em todos os poros.

A minha mãe Rosali, amor que transborda em todo o real.

A meu avô Sergero, pelo aprendizado do silêncio e da malandragem, pelo suporte sem o qual nada disso estaria de pé.

A minha avó Laurene, cujo sorriso e forte abraço tanto me lembram quem sou, por todo ensino da criação diante da realidade petrificada.

A meu maninho Henrique Mendes.

A meu padrasto Carlos Cruz, cujas lições e apoio contraditório foram imprescindíveis para encarar a rudeza dos dias.

A Joel Félix e Bernadete Pires e suas respectivas famílias, que me adotaram em seu seio; por todo amor e companheirismo imprescindíveis para a realização desse trabalho.

Ao amigo Danilo Barcelos, com quem divido por tantos anos minhas inquietudes, meu pensamento e afeto; parceiro intelectual ímpar!

Aos amigos Brunos Guedes e Marcelo Siano.

A Luciana Lima, parceira mediada.

Aos professores de literatura da Universidade Federal do Espírito Santo, em especial a Alexandre Moraes, Fabíola Padilha, Jorge do Nascimento, Lino Machado, Maria Fernanda e Sérgio Amaral.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, em especial aos professores André Bueno e Flávia Trocoli.

Aos parceiros do GECOMLIC, em especial a Flávio Senra, Karla Petel, Rafael Ottati e Mônica Amim, pela amizade e pelo trabalho que me impulsionam a prosseguir nessa estrada.

Aos camaradas da Esquerda Marxista e da Liberdade e Luta, com quem abro diariamente espaço no muro que separa teoria e práxis.

Pois a questão que ele inaugura na *Psicologia das massas e análise do Eu* é a de como um objeto reduzido a sua realidade mais estúpida, porém colocado por um certo número de sujeitos numa função de denominador comum, que confirma o que diremos de sua função de insígnia, é capaz de precipitar a identificação com o Eu Ideal, inclusive no débil poder do infortúnio que no fundo ele revela ser. Será preciso lembrarmos, para tornar inteligível a importância dessa questão, a figura do Führer e os fenômenos coletivos que deram a esse texto seu peso de vidência no cerne da civilização? – Sim, sem dúvida, já que, por uma cômica inversão daquilo que Freud quis trazer de remédio para o mal-estar dela, foi na comunidade a qual ele legou o cuidado com este, que a síntese de um Eu forte se enunciou como palavras de ordem, no cerne da técnica em que o praticante se concebe como surtindo efeito por encarnar ele mesmo, esse Ideal.

(Jacques Lacan)

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I – Distantes dos deuses erramos pelo jogo	
I.a - A distância.....	23
I.b - Os homens.....	26
I.c - Os deuses.....	31
I.d - Às voltas com o homem.....	38
I.e - As janelas.....	40
I.f - A tecnologização ou a coagulação das formas.....	44
I.g - Verdade e literatura.....	52
Capítulo II – Verdade e mimese	
II.a - O coro entusiasta.....	58
II.b – Escrita e verdade.....	65
II.c – Princípios da laicização da verdade.....	71
II.d – A mimese trágica.....	79
II.e – Imitação e literatura.....	83
II.f – A dessacralização das línguas e a ascensão das línguas vulgares.....	86
II.g – Os <i>criollos</i> e a nação na América Latina.....	90
II.h – O fim da literatura	98
Capítulo III – Uma outra tensão	
III.a – A escolha.....	105
III.b – As ruínas da instituição.....	112
III.c – O sacrifício da maldita imaginação.....	116
III.d – O jazz, o metrô e o tempo.....	126
III.e – A escrita de Cortázar e o <i>Jogo da amarelinha</i>	134
Capítulo IV – Um corpo de leitor	
IV.a – Sobre pontes passar pelo espelho.....	149
IV.b – Vencer por pontos ou por nocaute?.....	155
IV.c – A narração.....	158
IV.d – O desencontro.....	165
Conclusão: a vingança dos lacaios	178

Bibliografia.....186

Introdução

A incômoda pergunta sobre o que é literatura sempre nos pareceu intransponível para poder-se sair do capítulo 73 de *Rayuela (O jogo da amarelinha*¹), romance de Julio Cortázar que ocupa o centro desta tese. Este seria o primeiro capítulo dentro da sequência em que se instaura uma tensão mais nítida entre o drama dos personagens e o dos conceitos teóricos, em comparação com a leitura corrente. Essa tensão será percorrida do primeiro ao último capítulo deste trabalho. No primeiro, analisamos um texto atribuído ao autor fictício Morelli, alter ego de Cortázar, e procuramos derivar alguns conceitos ou mais bem algumas cristalizações em torno da ideia de a literatura ter alternativas importantes para sairmos do beco sem saída em que estamos metidos todos. Nesse momento iniciamos nossa comparação com alguns pensadores importantes do século XX que pudessem nos trazer uma outra linguagem sobre questões tocadas e pressentidas a partir do romance.

A crítica à cultura Ocidental de *Rayuela* pode ser acompanhada pela ideia de erro e de desvio que nos impedem de conhecer o “verdadeiro nome do dia” e de irromper a epifania. A ideia de erro aparece no pensamento de Martin Heidegger por meio da série de interpretações equivocadas de conceitos originários do mundo Grego, com ênfase nas deformações causadas pelas traduções do grego para o latim. Em especial a tradução do grego *logos* para o latim *ratio* teria operado grandes favores ao esquecimento do ser por, entre outras coisas, ter fundado o que o filósofo chama de um “primeiro humanismo”, o romano, e que serviu de fonte de inspiração e imitação para o humanismo moderno. O gosto pelo pensamento pré-dialético e o desprezo pelos avanços democráticos da razão na sociedade grega são observados tanto no gosto pelos pré-socráticos, quanto no louvor à verdade do poeta. Em ambos os casos é inegável a sombra de Friedrich Nietzsche, embora o desprezo pelas massas e o gosto aristocrático tenha excedido a esfera individual e se realizado no estado nazista.

Para bem e para mal o erro do pensamento ocidental é o doador do elemento trágico que caracteriza o homem em seu distanciamento dos deuses e do universo aristocrático representado pelo poeta arcaico. O canto do poeta ao mesmo tempo em que louvava, encantava o regime autoritário fincado no tripé: Rei Justiceiro, Adivinho e Poeta. O louvor à verdade (*alétheia*) do poeta é a face positiva da crítica ao pensamento ocidental e à metafísica.

¹Adotamos a tradução brasileira publicada pela Civilização Brasileira em 1987, por ser a mais confiável e cuidadosa tradução, mesmo em relação às publicações posteriores da mesma editora, que não repetiu a tradução. Usaremos ora o nome do romance em espanhol (*Rayuela*) ora sua tradução (*O jogo da amarelinha*) como forma de dinamizar a leitura.

Os fundamentos da razão ocidental se colocaram em diálogo com as transformações da estrutura social da Grécia antiga e a imagem da “verdade”² é fundamental para compreender essa conexão entre pensamento e sociedade, sobretudo, para entender a crítica de Platão à mimese do poeta, demasiadamente vulgarizada pela crítica e teoria literária, e mesmo para entender a ligação material das categorias do pensamento de Nietzsche e Heidegger com o Nazismo.

Esse recuo histórico nos pareceu imprescindível para colocar com responsabilidade a ligação entre literatura e verdade no romance de Cortázar, assim como para compreender os fundamentos da razão e da dialética que são colocados um erro que nos levou à grande burrada. O romance foi contestado nessa esteira pelo crítico Jaime Concha, ao afirmar que Cortázar foi inconsequente em sua crítica à razão dialética e acabou seduzido por um louvor romântico ao irracionalismo, algo imperdoável para quem testemunhou a barbárie nazista. Concha, no entanto se entrega demasiado às palavras do excerto do personagem Morelli no capítulo 147 e com isso perdeu sua dialética. Por conseguinte, nosso diálogo com o crítico se fundamentou não apenas em acumular e sistematizar as várias compreensões de literatura veiculadas pelo romance, mas também em observar os movimentos dos personagens que encarnam essas mesmas relações entre literatura e verdade.

O problema se acentua pela concentração em torno do fazer literário exercida pelos textos atribuídos ao personagem escritor Morelli, pelas discussões do *Clube da Serpente* e pelos monólogos do narrador. A leitura corrida dos capítulos até o 56, como também sugere o “tabuleiro de direção”, apenas, não acessa os escritos atribuídos a Morelli, o que é suficiente para amenizar a tensão entre personagens e conceitos teóricos, tendendo a se limitar de maneira mais pontual a influência do personagem escritor sobre o romance. Com isso se dissimularia a literatura tradicional, por assim dizer, mais aproximadamente.

O texto oferece ao menos duas formas de leitura que, apesar de não serem únicas, constituem pólos cuja extensão será percorrida pela própria palavra literatura. O capítulo 73 já apresenta uma dupla menção à literatura como máquina de conformismo e à literatura como verdade do homem. Um julgamento rápido mas não de todo equivocado poderia ligar o modo de leitura tradicional do romance ao conformismo, enquanto que seguir o mosaico do tabuleiro se ligaria à verdade. No entanto esse projeto hermenêutico teria de ser refeito no decorrer de qualquer opção de leitura, pelo simples fato de que as duas primeiras partes do romance estão muito longe do romance tradicional

² “[...] A Grécia chama a atenção por duas razões inseparáveis: primeiramente, porque são estreitas as relações entre a Grécia e a Razão ocidental, e a concepção ocidental de verdade objetiva e racional originou-se historicamente do pensamento grego. [...] em segundo lugar, no tipo de razão que a Grécia constrói a partir do século VI, certa imagem da “Verdade” ocupa posição fundamental” (DETIENNE, 2013, p.2)

diante do qual *Rayuela* se apresenta como anti-romance. É preciso violentar o livro para manter essa fixação, pois mesmo que não haja a explicação de Morelli para isto, ali há um grande desequilíbrio entre os capítulos quanto à presença do narrador, que comparece mais estritamente como um personagem incapaz de abstrair-se das situações, quando sua presença não se limita apenas a identificar uma ou outra voz num longo diálogo.

A forte presença de pares dialéticos que se digladiam por uma síntese impossível foi vista por Jaime Concha como uma falência do projeto de Cortázar, o que fez com que ele decaísse “[...] na versão mais rígida dos dualismos, nas dicotomias clássicas e mais abstratas do pensamento pré-dialético”³. Daí o risco de reivindicar o estatuto de verdade para a obra de arte, rejeitando a razão, em plena década de 1960; risco que traçaria o significado “ideológico” do romance, como afirma Concha em seu texto “*Criticando Rayuela*”. Apesar de concordarmos que aí esteja o significado ideológico do romance, oferecemos outros pontos críticos e teóricos para se avaliar a questão, que, por qualquer via, retira a imunidade estética da obra de arte, tal como queria o personagem e escritor Morelli, para não dizer Cortázar. O julgamento de Concha possui uma hombridade severa, pois reconhece o homem militante e simpático às causas humanitárias, apesar do fracasso do projeto estético do romance, por ter decaído nas modas de meados do século passado, sobretudo no irracionalismo de verve heideggeriana filtrado pela escola francesa.

Outro duro golpe desferido pelo crítico é a falta de ligação orgânica com o que se desenvolvia na década de sessenta pela América em torno do “romance político” e sua ligação com Havana e os processos revolucionários que irradiavam pelo continente. Concha atribui essa falha a dois fatores, o primeiro é o internacionalismo, que marca a vida de Cortázar pelo fato de ter nascido na Bélgica, crescido na Argentina e publicado a maior parte de seus livros depois de sua ida à França em espanhol; o segundo e mais consistente é sua afetação com a ideia de “revolução cultural” que culmina em maio de 1968, sem deixar de contrapor a euforia dos franceses à morte de Che Guevara em outubro de 1967 e ao fracasso da guerrilha boliviana. Estamos longe de conseguir resolver essas questões que por si só poderiam ocupar o centro de uma outra tese, mas não nos furtamos o exercício da contradita a partir de uma interpretação da instituição literária e de sua pré-história, considerando a literatura como um fenômeno ligado às transformações do mundo capitalista em sua conexão com a ascensão da burguesia.

³ Tradução livre de: “[...] en la versión más rígida de los dualismos, en las dicotomías clásicas y más abstractas del pensamiento predialéctico”(CONCHA, 1994, p. 739). De igual importância nos parece a nota explicativa que aqui reproduzimos: “Llamo pensamiento pre-dialéctico al que alcanza hasta Kant y comienza a disolverse en la 'Dialectica Transcendental' de la *Crítica de la razón pura*. Su más alta expresión es la filosofía de los pensadores burgueses del siglo XVIII francés”.

É difícil aceitar que o romance *Rayuela* não seja político e isso atravessa todos os cantos desta tese. Até mesmo nossa aproximação ao pensamento sobre a mimese possui o interesse de ressaltar sua ligação com a democracia dentro do microcosmo da divisão dos saberes na Grécia antiga. Disso decorre a importância da ideia de a tragédia ser um momento em que a mimese se diferencia mais nitidamente do discurso mítico e religioso, assim como de seus contemporâneos filósofos, historiadores, médicos, matemáticos entre outros. Neste ponto nos apoiamos no pensamento de Costa Lima para firmar posição contra a captura da tragédia feita por essas outras disciplinas que erguiam o paradigma da escrita. Esse fato é tão importante que incide direta e indiretamente nos dois nomes que sempre foram vistos como ponto de partida para uma teoria da literatura: Platão e Aristóteles. O primeiro por se endereçar a um poeta cuja função era oracular em uma sociedade essencialmente oral; e o segundo por receber a tragédia em escritos, já que chegou em Atenas após o fim dos concursos trágicos.

O apoio no pensamento de Costa Lima se deu mais especificamente nas teses defendidas em *Mimesis e modernidade* (2003), sobre a tragédia ser um momento de diferenciação da *mimesis*, uma resposta parelha à da história e da filosofia em relação às transformações materiais daquela sociedade. Ali também e em seu *História.Ficção.Literatura* descobrimos a importância da transição da verdade nesse período, o que além de tocar em um dos termos centrais de nossa pesquisa, estabelecia um ponto crítico para se compreender elementos históricos imprescindíveis para a limitação do pensamento grego sobre a poesia. Entre eles é preciso dizer sobre a negação da *mimesis* em Platão, que se refere ao auge do poeta em sua função pedagógica junto aos poderes pré-democráticos. A acusação de falsidade da cópia é acompanhada da crítica à justificação do existente pelo discurso do poeta, cujas arestas eram aparadas para sua aparência de verdade. Portanto existe algo que conseguimos destacar aí que aponta para um avanço da subjetividade em sua negação à natureza. Essa ideia ganha consistência na medida em que adentramos na pesquisa de Marcel Detienne sobre a verdade na Grécia Arcaica. Seu argumento é fundamental para acompanharmos a transição dessa categoria na construção do paradigma da escrita.

Embora reconheçamos a produtividade do anacronismo em se empregar o termo literatura para períodos em que esse termo ainda não havia se diferenciado enquanto uma manifestação artística específica, optamos por manter a distinção para acentuar sua ligação orgânica com o Estado e as tecnologias de produção e reprodução capitalista. Isto unido à reflexão sobre a mimese possibilitou avaliar de maneira mais segura a dimensão pré-dialética e pré-capitalista do *Jogo da amarelinha* sem nos deixar levar pelo cativante espírito romântico da década de sessenta na França. Concha é muito preciso ao assinalar que os termos entoados pelo “coro entusiasta” de Cortázar se erguem

com frases aberrantes tais como: “Guerrilheiro da literatura” ou o caso de Luis Harss, que intitula um texto seu: “Cortázar, ou a cacetada metafísica”. Concha conclui:

[...] Um guerrilheiro da literatura é, por definição, alguém que não é um guerrilheiro; uma cacetada, se é metafísica, não dói nem molesta a ninguém. Essas frases são gestos, atos que se anulam a si mesmos. Apontam a uma indecisão raigal no projeto de Cortázar e ao fraco terreno em que se apoia sua arquitetura romanesca⁴

Se é questionável a importância imediata do romance de Cortázar quanto à onda revolucionária que corria as Américas, é inegável sua importância dentro da instituição literária e das possíveis cisões geradas por sua fissura no cânone. Apesar de isso parecer restringir o romance à esfera estética, é justamente o que lhe excede, pois a renovação formal (estética) foi feita justamente com o gênero organicamente ligado à classe burguesa e às formas de pertencimentos inauguradas e desenvolvidas pela modernidade. A forma de *Rayuela*, enquanto o doador de autonomia do objeto literário, desvela o esquecimento quanto à ligação entre a literatura e a práxis vital, com o que retira a obra da clausura estética, isto é, revoga a autonomia do objeto artístico. Nesse ponto concordaríamos com Arrigucci Jr. que o estranhamento enquanto categoria estética seria a melhor definição para o que Morelli busca e para o que o romance pratica, sendo o estranhamento lançado sobre si mesmo de maneira escorpiônica ou reflexiva.

É um exagero entusiástico considerar estes e outros gestos como uma guerrilha, ao mesmo tempo que esperar isso da literatura é uma ingenuidade cara às modas criticadas por Concha, inspiradas mais ou menos conscientemente nos românticos. No entanto se dimensionarmos os profundos ataques desferidos pelo romance contra o paradigma da escrita podemos dizer que seu modo de inserção no cânone, e, portanto, no projeto de uma cultura ocidental deixou importantes sulcos que em cada capítulo vamos desenvolver e muitas vezes exacerbar. Gostaríamos de inserir dinamites por esses sulcos em que explodissem contradições válidas para um leitor além do que escreve esta tese.

A ideia de a literatura ser a nossa verdade possível nos atraiu justamente por apresentar uma via para se pensar a sua relação com outras disciplinas que também reivindicavam para si esse estatuto, sendo a literatura (ou a mimese) mais capaz de conter a compulsão à identidade, uma característica insuperável do esclarecimento e do idealismo. O pareamento entre verdade e literatura era comum entre românticos, neoclássicos e idealistas de modo geral, embora preferissem o termo “poesia” ao

⁴ Tradução livre de: “[...] Un guerrillero de la literatura es, por definición, alguien que no es un guerrillero; una cachetada, si es metafísica, no le duele ni molesta a nadie. Estas frases son gestos, actos que se anulan a sí mismos. Apuntan a una indecisión raigal en el proyecto de Cortázar, al terreno feble em que se apoya su arquitectura novelesca” (CONCHA, 1994, 736).

termo “literatura”. Com o avanço da modernidade, para não dizer do capitalismo, o que se transforma nessa relação entre poesia e verdade é a mediação exercida pela razão e por sua progressiva realização no Estado, de tal maneira que, como afirma Antonio Candido, a verdade passa a não ser apenas entendida como “[...] coerência do homem consigo mesmo, e da obra de arte com a natureza; mas também do homem com o semelhante, ou seja, a adequação da sociedade civil aos fins da razão” (CANDIDO, 2013, p. 67). Essa adequação ocorreria com a revolução burguesa e sua realização na nação moderna, que instituía novas formas de pertencimento a partir da pesquisa histórica sobre as origens dos povos, junto aos primeiros textos escritos em língua “vulgar”, das primeiras cátedras dedicadas a esses objetos de estudo e mesmo do romance e do jornal, como afirma Benedict Anderson (2008).

Embora Cortázar herde dos românticos a ânsia por uma revolução social que aproximasse o homem de si e dos outros homens, ele rejeitou o racionalismo muito antes de escrever o romance, mas sobretudo com ele. A razão e a literatura proveniente do destino dado à linguagem nessa sociedade se colocam do lado oposto ao da literatura defendida em *Rayuela*, por Morelli, Horacio e por Cortázar. Por isso mesmo desconfia do tom apologético do “romance político” que se praticava além mar, com uma confiança exagerada numa linguagem eficaz, para não citar o ambíguo papel do nacionalismo quanto ao apagamento das diferenças internas. Não podemos, além disso, ignorar a diferença em Cortázar usar *literatura* em vez de *poesia*, já que a progressão daquele termo desde fins do século XVIII, junto ao estabelecimento do romance e da imprensa acompanhou a ascensão dos movimentos nacionalistas e a posterior fixação da nação, até seguir seu rumo em direção à autonomia.

Exercemos com Jaime Concha uma ombridade similar à dele com Cortázar ao retomar suas pistas e refutar algumas de suas conclusões. Nesse caminho, o primeiro capítulo desta tese analisa a “filosofia da história” do romance contida no capítulo 147, como sugere o crítico; e, no segundo, damos traços ao “coro entusiasta”, para construirmos uma análise equilibrada quanto à posição ética implicada na negação à divisão social dos saberes, presente tanto na destruição almejada a partir de dentro da instituição literária quanto no pareamento entre verdade e literatura. Toda essa primeira empreitada, de certa forma, responde à pergunta sobre a relação entre literatura e verdade, levantada a partir do capítulo 73 d'*O jogo*.

Sabíamos desde o início o risco de percorrer um campo teórico e histórico vasto, em que muitos interesses se degladiam por trás de uma briga que rouba a cena do texto literário; no entanto, quando o texto encarna esses mesmos conflitos, é necessário um olhar enviesado, um espelho que

nos proteja da medusa *Amarelinha* e nos permita sair do livro. Muitas são as armadilhas espalhadas pelo romance, diria o narrador machadiano. Resta saber quais são os erros inadiáveis. Embora isso diga muito da contingência do leitor, ela é uma contingência compartilhada com um público determinado de leitores interessados no pensamento brasileiro sobre literatura, por isso autores que não necessariamente escreveram textos sobre Cortázar e o *O Jogo da Amarelinha* são tão importantes quanto aqueles que o fizeram. Neste sentido é preciso dizer que o interesse crítico-teórico excede algumas vezes a submissão a qualquer intencionalidade provável do autor, já que recebe os conceitos encenados num seio distinto ao da criação, embora não estejam de todo dissociados. Este trabalho, portanto, não deixa de ser uma espécie de comparação entre a literatura brasileira e a argentina.

A clara autoconsciência do romance de Cortázar, viva desde a primeira página, destaca traços comuns às literaturas argentina e brasileira. A ideia de que o romance e a literatura nacionais tem um papel a cumprir é um caráter ambíguo de nosso “sistema literário”, pois, ao mesmo tempo em que responde positivamente a uma falta, tem nos tornado dependentes dos colonizadores internos. O romance de Cortázar não fugiria a essa contradição, já que é, entre outras coisas, uma busca metafísica pela literatura. Ou talvez seria melhor dizer que grande parte do romance é uma teoria literária que dialoga com grandes temas da metafísica, pois, como diria Adorno, “[...] um romance que relata as visões metafísicas de seu protagonista não se torna por isso metafísico” (ADORNO, 2009, p. 22). Esse diálogo está longe de ser unilateral, de modo que eles não são encarados segundo suas próprias regras, senão as do próprio romance.

Os colonizadores internos, especificamente os *criollos* e seus herdeiros não apenas detêm os meios de produção como nos devolvem produtos artísticos fetichizados com o invólucro do nacional autêntico. Uma constante dessa ordem deve nos ocupar um pouco. Esta é uma característica que Doris Sommer afirma ser mais evidente entre nós justamente pela escassez de documentos e registros escritos sobre nossas origens. Isso soa como uma ironia mórbida, pois era claro que se se extermina povos cuja memória não se ergueu sobre o paradigma da escrita haverá escassez de informações. De qualquer forma essa limitação dos escritores de literatura latinoamericanos gerou uma demanda até mesmo forçada em se justificar o próprio ofício, como assunção da culpa por comungar da barbárie do processo civilizatório.

O romance que perseguimos despertou interesse por todo o mundo desde a sua publicação e colocou Julio Cortázar como uma das principais figuras do *Boom* hispanoamericano que consolidou a inserção de sua literatura e a de seus *hermanos* no cânone ocidental. A importância de Cortázar

pode ser justificada pela transformação paradigmática que promoveu no gênero e pelo profundo alcance de sua reflexão, não raro identificado a sua declarada aspiração metafísica, que o projeta para além da literatura, cujos limites serão excedidos tanto no sentido diacrônico quanto sincrônico. Esse efeito decorre da rejeição à divisão social dos saberes, que relegou a literatura a um segundo plano diante do destino dos homens, e ao trabalho de não permitir que essa rejeição decaia na crítica romântica ao capitalismo, tão belamente desenvolvida por Stendhal e outros grandes artífices do gênero.

Uma outra tensão que destacamos no **capítulo IV** é a oposição ao pensamento europeu exercida pela posição dada ao leitor em sua conexão com a influência do *jazz* na composição de *Rayuela*. Isso se deu sobretudo a partir de duas frentes crítico-teóricas: a utilização de estudos sobre a história do *jazz* e sobre a harmonia, por um lado, e por outro a comparação canônica entre o romance e o conto “O perseguidor”. O impulso participativo aqui extrapola o efeito alcançado pelas vanguardas na medida em que impele mais à atividade do que ao estarcimento diante do brusco choque dos preconceitos, que mantivesse no leitor a mesma disciplina corporal. A indisciplina dos salões clandestinos e a religiosidade dos *spirituals* aqui se encontram ao assegurar um lugar para expressões corporais de êxtase diante das sugestões musicais e que exercitam certa horizontalidade entre protagonistas e coadjuvantes do espetáculo. Nenhuma dessas duas platéias quer-se sentada, com movimentos contidos, silenciosos e racionalizados. Os pés devem apreciar tanto quanto os ouvidos, isso é o que demonstramos nessa aproximação.

O romance instaura uma contradição ao se inserir no coração da instituição literária, pois nega a condenação ao corpo implícita na relação entre leitor e livro, ou seja, nega sua metafísica. Esse efeito se dá sobretudo pela transformação do leitor em protagonista da trama, o que sintetiza certa heterogeneidade de elementos na própria forma do romance.

Existe uma oposição sistemática de Cortázar à seriedade do pensamento ocidental, que se manifesta na ojeriza do personagem Horacio Holiveira às grandes palavras: “[...] 'La unidad', hescribia Holiveira. 'El hego y el hotro' [...]” (CORTÁZAR, 2014a, p. 581, cap. 90)⁵. Adrés Amorós afirma que o acréscimo do “h” serve para retirar a “crosta retórica” dessas palavras para que elas possam ser reutilizadas, com seu devido valor. Além disso, existe um índice interessante que afirma a porosidade entre o narrador e o personagem Horacio, pois o uso do “h” não se restringe ao trecho circunscrito às aspas. Isso nos faz pensar que, apesar de o capítulo 90 ser narrado em terceira pessoa, seu narrador seja o próprio Horacio.

⁵ “[...] 'A hunidade', hescrevia Holiveira, 'o hego e o houtro’” (CORTÁZAR, 1987, p. 373, cap. 90).

Saúl Yurkievich é um dos poucos que alertam sobre a importância do corpo na compreensão de literatura de *Rayuela*. Em seu texto “La pujanza insumisa” o tema é abordado a partir do swing caro ao jazz, que “restaura a ligação primordial entre ritmo, ciclo, rito e mito” (YURKIEVICH, 1994, p. 666, grifo nosso). A proximidade entre o som (assonância em “i” e em “o”) e o sentido das palavras requer cautela porque configura o campo de restauração almejado. A unidade desse campo se dá mais vagarosamente do que o ritmo rápido da frase, com a justaposição dos substantivos, aos quais se alia um quinto termo, menos conceitual, mas nem por isso desimportante: a materialidade do som; ele instiga a comparação pelo ouvido e dificulta a passagem do leitor apressado. A reflexão sucede ao fascínio das palavras, que é quebrado e depois reconstruído pela sonoridade. O fluxo de conceitos abstratos é retido pela materialidade da palavra. O mesmo som que destoa do pensamento conceitual é quem sugere uma ligação outra com o ritmo, o ciclo, o rito e o mito; uma ligação que evoque outras capacidades afora a abstração.

Uma estratégia semelhante é utilizada em outras formulações de Yurkievich, como na construção em que o mundo das “concepções, posições e disposições” é “impulsionado (acossado) a questionar-se, a deslocar-se, reverter-se” (YURKIEVICH, 1994, p. 662). No entanto, a unidade entre as palavras próximas sonoramente serve, neste caso, para construir dois mundos conflitantes, o hegemônico e o cortejado, embora a homogeneidade interna a cada um dos mundos seja tão problemática quanto aquela do campo de restauração do elo primordial tratada no parágrafo anterior. Aliás, questionar-se, deslocar-se, reverter-se são caminhos que levam à restauração. A palavra mais humana, mais habitada, encarnada, com febre e vertigem se opõe à palavra encantada, às tretas e tramóias retóricas que garantem o conforto dos escritores *conceptuosos* (ver. YURKIEVICH, 1994, p. 664) e concedem um fascínio passivo às palavras. As imagens dialéticas são construídas em consonância com o romance, já que executam no plano crítico o que outrora fora feito no literário. O que no jazz é música, na literatura é palavra.

Trata-se do ritmo cinésico, dessa concordância psicossomática em que a língua acolhe o escandido que lhe dita a base corporal da fonação; se trata desse pneuma pulsativo, aliterante, pré-gramatical. Dessa impulsão maternomusical com a qual Cortázar busca se sincronizar, infundir à sua palavra para que a escritura devesse condutora dessa síncope espinhal. Tal coincidência com um centro energético é também concordância com o centro imaginante, devolve à memória germinal, à placenta semântica, ao império do dinamismo promotor preliminar, à matriz mticometafórica. O *swing* reclama a anunciação oracular: por ela, a subjetividade aflui inteira para se manifestar mediante o fluxo associativo, mediante

condensados simbólicos da experiência preconceitual, coágulos figurais que são captações globais e súbitas do vivencial mais íntimo”.⁶

O *swing*, “ese balanceo *rítmico*”, sintetiza a relação que a música e a literatura estabelecem com o corpo. O arraigo carnal dos sons busca abolir o tempo, ou o espaço (posiciones), ou apenas “quitarle al tiempo su látigo de história”. Alcançar a palavra que carregue toda a subjetividade só é possível a quem abandone o conhecimento conceitual e ainda assim consiga capturar o que há de global nas experiências íntimas, uma patente que dispensa o uso da razão. Todo esse campo de desvelo é designado pelo crítico como poético, que contrasta com a linguagem reflexiva cara à narração (ver YURKIEVICH, 1994, p. 664). Reflexão e revelação se opõem, assim como narração e poesia.

A alusão à poesia remete a uma motivação das palavras, a um tempo de criação e iluminação inaugurais. Entretanto, talvez pelo propósito do curto texto, Saúl Yurkievich não desenvolve teoricamente o que é poesia; ele permanece circunscrito às próprias imagens desenvolvidas a partir do romance de Cortázar. A ligação entre o que ele caracteriza como poesia e o romance se dá pela negação do conhecimento conceitual, mais do que por qualquer referência interna do texto literário em questão. Não fica claro, portanto, se ele está se referindo a um momento específico no desenvolvimento dos materiais designados como poéticos ou se se trata de uma essência comum a todos esses eventos históricos.

O capítulo 68 de *Rayuela* é uma tentativa de formular uma narração inaugural, a partir do movimento sonoro e sintático das palavras, que instituem o ritmo como o principal ponto médio de comunicação com o leitor, já que apenas poucas palavras como “apenas” e “exasperantes” possuem um significado claro. Mas são apenas um capítulo e outras aparições do glíglico o que mais se aproxima da capacidade mitopoética decorrente do contato com experiências inaugurais para este corpo. O romance como um todo é mais uma ponte para se alcançar essa capacidade do que o resultado final dessa criação, é como uma partitura de Charlie Parker.

⁶ “[...] Se trata del ritmo quinésico, de esa concordancia psicomatica en que la lengua acoje todo el escandido que le diseta la base corporal de la fonación; trata-se de se pneuma pulsativo, aliterante, pregramatical, de es impulsión maternomusical con la que busca sincronizarse Cortázar, infundirla en su palabra para que la escritura devenga conductora de esa síncopa espinal. Tal coincidencia con en centro energético es también concordancia con el centro imaginante, devuelve a la memoria germinal, a la placenta semántica, al imperio del dinamismo promotor, premiliminar, a la matriz miticometafórica. El swing reclama la enunciación oracularm mediante condensados simbolicos de la experiencia preconceptual, coágulos figurales que son globales y subitas de lo vivencial más íntimo” (YURKIEVICH, 1994, p. 665).

I – DISTANTE DOS DEUSES ERRAMOS PELO JOGO

I.a - A distância

¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo.
 ¿Y qué? El hombre es el animal que pregunta. El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas. ¿Qué *epifanía* podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeocristiana? Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros en ella [...] (CORTAZAR, 2014a, p. 727, cap. 147).⁷

Como medir a distância entre nós e os deuses? A resposta levanta a hipótese de que a pergunta seja a causa. Essa designação genérica, a pergunta, descreve a face abstrata contida pelo pronome neutro “lo”. Disto se conclui que não se trata da pergunta em si, mas da feita num momento anterior, distante no tempo apenas por poucas palavras. O pronome “lo” posto no fim da frase frustra a esperança por uma resposta, pois retorna ao início, quando a distância (“tan lejos”) já está pressuposta, assim como o sentido da busca está predeterminado pelo “Por qué”, em direção à causa.

A segunda dessas duas pressuposições que formam a pergunta é a causadora da contradição entre as duas primeiras frases do capítulo 147 de *Rayuela*, pois a apresentação da causa não estabiliza o movimento da pergunta, desde logo por ser afrouxada pelo advérbio “Talvez”, que adianta toda a imprecisão da resposta. Somado a isso o verbo pronominal inverte o sentido da pergunta em direção a ela mesma. O pronome é como a ponta do rabo do escorpião, onde pesa o veneno sobre o próprio corpo com um rabo cuja ponta possui um veneno concentrado no pronome neutro “lo”, que lança o leitor para trás antes de poder retomar o curso da leitura. É uma construção espiralar, já que não se pode voltar à pergunta com a mesma desatenção de outrora. É também uma estrutura reflexiva, um escorpião encalacrado (ver ARRIGUCI JR, 1973), um parafuso.

O verbo “preguntar” abstrai toda particularidade da ação da frase anterior que não seja a interrogação, enquanto o pronome neutro retém o movimento generalizante. A pergunta ganha uma completude que encerra em si mesma a resposta. Ela possui um princípio e um fim em si mesma, ela espera ser olhada como quem se demora diante de um enigma, diante da esfinge ou do parafuso. Essa interrogação que se encerra em si, que crava em sua pele as unhas que pode, é a causa e a

⁷ “Por que tão longe dos deuses? Talvez por preguntá-lo.

E daí? O homem é o animal que pergunta. No dia em que soubermos verdadeiramente perguntar, haverá diálogo. Por enquanto, as perguntas afastam-nos vertiginosamente das respostas. Que *epifanía* podemos esperar se estamos nos afogando na mais falsa das libertades, a dialética judaico-cristã? Faz-nos falta um *Novum Organum* de verdade, é preciso abrir de par em par as janelas e lançar tudo para a rua, mas sobretudo é preciso lançar a janela e nós com ela” (CORTÁZAR, 1987, p. 505, cap. 147).

consequência da resposta especular, pois ao mesmo tempo em que se inclina sobre a resposta sofre um efeito retroativo.

A virtualidade da interrogação refletida em sua representação dialética nega o anseio de se dissipar a potência da pergunta na resposta, nega, por assim dizer, sua natureza, para lhe conceder sua auto-suficiência, contraditoriamente. Se o leitor aceitasse esse caminho percorrido nas duas frases, haveria de concordar que tal representação altera o representado, ajuda a perdê-lo, a distraidamente negá-lo.

Existe uma resistência da resposta causada pela organização da própria pergunta. As duas se abordam em uma relação de necessidade. Basta permutar “por que” por “quando” ou “em que” para dimensionar a diversidade dos desdobramentos. A causa se esgueira entre as letras e desaparece diante dos olhos do leitor. Sua potência se insinua e se desdobra nessas duas frases, até retornar ao início. As palavras são o movimento em direção ao Outro em que a causa se dissipa sem se mostrar e retorna à sua existência potencial. Mas esse retorno não é ao mesmo.

A duração da pergunta subverte a suposição de uma causa fora dela mesma. Cortázar abre brechas no muro rígido da linguagem para possibilitar ao leitor essa demora e a sua imersão no texto. Há um grande esforço para comunicar a falta primordial de um fim, de um fundo, de um único ponto de chegada que eliminasse a mediação, a parcialidade ou a incurável alienação do homem na linguagem.

Davi Arrigucci Jr. constrói uma analogia entre a imagem do escorpião encalacrado, retirada do capítulo 28 de *Rayuela*, e a série de técnicas empregadas na sua própria construção. A tensão entre o crítico e o escritor é o principal causador desse efeito, que ameaça a realização do projeto, qual seja, a escrita cortazariana, morelliana. O crítico desloca engenhosamente essa imagem para lançar luz à sintaxe de *Rayuela*, contorcida sobre si mesma. Seu comentário é preciso:

A descontinuidade sintática concretiza a destruição da linguagem lógico-discursiva da ficção tradicional e instaura um novo tipo de coerência interna, em função da lábil organização dos segmentos. Com a espacialização da estrutura, que daí decorre, torna-se evidente a relação de conformidade entre o tratamento da linguagem e a visão da realidade: um princípio fundamental do universo cortazariano, sua indeterminação (a porosidade ambígua que põe em contacto os seres mais heterogêneos), se consubstancia no próprio nível sintático, como uma forma de abertura para a combinação poliédrica e simultânea de significantes e significados (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 295).

A correção e universalidade do comentário pode levar, no entanto, a perder a materialidade do texto de Cortázar. A precisão desse comentário deve ser amplamente analisada com vistas a destituir uma

aura fetichizada de Cortázar que ilhasse o sentido do texto no autor, pior, em sua consciência fora do tempo e inalcançável ao leitor, tal como os pensamentos do napolitano diante do parafuso.

O napolitano contado por Morelli, contado por Horacio no capítulo 73 de *Rayuela*, se demorou diante do parafuso e negou a ligação entre sua forma e sua função, retirou-o de “la Gran Costumbre” para torná-lo símbolo da paz. Libertou o parafuso do seu destino como utensílio. A demora diante de um objeto tão utilitário aguça a curiosidade dos vizinhos, provoca conjecturas, fofocas, desejo; de modo que após a morte do napolitano o objeto está perdido na opacidade de sua atitude contemplativa, que não deixa de ser ativa na medida em que produz algo novo: “Del tornillo a un ojo, de un ojo a una estrella... Por qué entregarse a la Gran Costumbre? Se puede elegir la tura, la invención, es decir el tornillo o el auto de juguete” (CORTÁZAR, 2014a, p. 545, cap. 73)⁸. A real efetividade do parafuso é alterada. É claro que a prova dessa alteração só pesa de fato quando e porque o parafuso é roubado e, portanto, se evidencia sua nova cifra resultante da pequena opacidade compartilhada pelos vizinhos.

Poderia se supor que algo no napolitano ou no parafuso aconteceu de extraordinário para provocar essa atitude, mas isso nós não sabemos, nem tampouco os vizinhos, que, aliás, se colocam como mediadores da recepção do objeto pelos leitores, recepção do parafuso e do napolitano entrelaçados. A caracterização de um ou de outro é nula, eles são totalmente e somente presença na demora.

A intenção do napolitano permanece obscura, está para sempre perdida, como a intenção do autor, como o desenho do tapete de Henry James. Mas é justamente este vazio, o oco de sua atitude, que possibilita ao narrador do capítulo 73 a passagem do parafuso a um olho, de um olho a uma estrela e à cidade de Paris, que destrói nosso herói Horacio vagarosamente.

Não se pode afirmar nada de substancial sobre o napolitano ou sobre o parafuso, a não ser que a esse se tenha agregado uma dimensão reflexiva enquanto àquele foi concedida toda sua singularidade. A demora em poder sair da pergunta inicial do capítulo 147, como uma primeira volta do parafuso, corrói as formas gregárias para transcender a determinação da língua, sobretudo a determinação de que haveria uma única causa para que nos tenhamos distanciado dos deuses.

O movimento da representação dialética (“perguntar/lo”) retira a obviedade dos elementos que compõem a pergunta, e lhes acrescenta, nos dizeres de Arrigucci Jr., “informação estética”. A transformação simbólica de toda a pergunta acaba por justificar a resposta, já que seu anseio em se

⁸ “[...] Do parafuso a um olho, de um olho a uma estrela... Por que entregar-se ao Grande Costume? É possível escolher a tura, a inveção, ou seja, o parafuso ou o automóvel de brinquedo” (CORTÁZAR, 1987, p. 338, cap. 73).

realizar em um outro não ocorre. Mas esse retorno, como quem retorna ao rio heracliteano, nunca é ao mesmo. A pergunta deixa de ser ela mesma para se desdobrar na realidade do afastamento dos deuses.

I.b - Os homens

O aspecto generalizante da palavra *preguntarlo* se concretiza na definição de homem com que se inicia o parágrafo subsequente, em uma sentença cuja certeza destoa da dúvida instalada pelo advérbio “Quizá”: “[...]Y qué? El hombre es el animal que pregunta”. Antes da definição há um dar-se de ombros que indica certa impaciência com o impasse inicial. Esse incômodo é o que precipita a frase seguinte. Podemos observar a instalação de uma impaciência tal como aquela de Horacio, ao ver-se desenhado por seu próprio pensamento.

Até o fim desse período o clima impessoal impera com a utilização de três frases nominais e da oração atual em que o sujeito é determinado e universal, “el hombre”, ou seja, não representa um indivíduo contingente. Dito de outra maneira, o sujeito nega qualquer aqui e agora. Apenas na oração seguinte aparece a primeira pessoa do plural, embora estivesse pressuposta na definição do homem por conta de a sentença ser escrita com uma linguagem manipulada por nós mesmos. O artigo definido, que precede o substantivo “hombre”, marca a generalização da espécie, caracterizada pelo substantivo “animal” a que se agrega a faculdade de perguntar.

Embora a definição de homem como “animal que pergunta” concentre a explicação da causa na diferença humana em relação aos outros animais, a estrutura reflexiva da pergunta impede a aceitação passiva da organização da frase categórica. Isso porque ela é dependente da pergunta inicial em tudo. De tal maneira que sua imagem nos é concedida através desse meio reflexivo. É como se além de se refletirem mutuamente, essas duas frases permitissem um olhar para fora, como quem olha através do vidro de uma janela e além do reflexo consegue enxergar o lado de fora.

A precariedade da asserção universal se justifica pelo delineamento do conteúdo difuso da pergunta e da resposta iniciais numa palavra: o homem, o sujeito dessa oração que se projeta no predicado, que por sua vez retoma a breve cadeia da pergunta. É outra volta do parafuso. O que essa volta agrega é o movimento em direção ao conceito e a inclusão do gênero animal, ou a imersão da espécie humana nesse gênero. Nessa taxonomia a pergunta é o que singulariza o homem, que é o animal mais distante dos deuses por simplesmente perguntar. Mas, pelo avesso da universalidade, as perguntas determinadas realizadas pelo homem durante a história são as responsáveis pelo

afastamento em relação aos deuses, que poderia ser superado por uma correção, bastante presunçosa mas não desnecessária.

O capítulo 86 de *Rayuela* reproduz uma citação que destaca um aspecto muito importante para a correção aludida. Trata-se do fato de o binarismo da linguagem limitar o pensamento humano por meio das classificações entre sim e não, entre positivo e negativo. Embora o intuito do romance seja muito claro em superar esse binarismo, tal tarefa é extremamente difícil se levarmos em conta as opções binárias de leitura do próprio romance, a oposição entre França e Argentina, marcada pelas duas primeiras seções do livro (“Del lado de allá” e “Del lado de acá”), ou mesmo as opções que nos são apresentadas diante da janela: a morte ou o vôo. Para Jaime Concha esse é um dos principais pontos em que o projeto do romance fracassa. Ao afirmar que essa característica é inerente à linguagem, parece haver apenas um caminho, ir de encontro a ela para descobrir o que há entre o sim e o não, entre o Yin e Yang (ver CORTÁZAR, 2014a, p. 545, cap. 73). A própria citação nos apresenta uma outra forma de abordar a questão:

[...] Para conseguirlo, debería cambiar de estado, sería necesario que otras máquinas que las usuales se pusieran a funcionar en el cerebro, que el razonamiento binario fuese sustituido por una consciencia analógica que asumiera las formas y asimilara los ritmos inconcebibles de esas estructuras profundas... (CORTÁZAR, 2014a, p. 574).⁹

A análise por nós empreendida pretende mostrar como o próprio capítulo 147 de *Rayuela* é um exemplo dessa substituição, com a construção da analogia entre a tarefa a que se propõe o romance e a imagem das janelas. Cortázar aproxima poesia e analogia em seu texto “Para uma poética”, por meio de uma comparação com uma experiência antropológica bastante distante da existência de um ocidental, o que descartaria, de início, a homônima figura moderna.

O mago e o *shamán* são figuras engajadas diretamente com a estrutura da comunidade de que participam, e por isso possuem uma posição de destaque, muito diversa do poeta moderno, que caminha em direção à autonomia da obra de arte (Peter Bürger). Apenas na Grécia Arcaica podemos observar um poeta cujo poder se assemelhe ao do *shamán* e do mago. Deixando momentaneamente de lado a precisão histórica dos termos empregados nessa comparação, a análise do texto crítico de Cortázar justifica a ligação feita por Saúl Yurkievich entre a *Rayuela* e a poesia. Como vemos na seguinte citação:

⁹ “Para consegui-lo, deveria mudar de estado, seria necessário que outras máquinas, diferentes das usuais, começassem a funcionar no cérebro, que o raciocínio binário fosse substituído por um consciência analógica que assumisse as formas e assinalasse os ritmos inconcebíveis dessas profundas estruturas” (CORTÁZAR, 1987, p. 365, cap. 86).

Os fatos são simples; de certo modo a linguagem inteira é metafórica, autenticando a tendência humana à concepção analógica do mundo e validando o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem [...]. Essa *direção analógica* do homem, superada pouco a pouco pelo predomínio da versão racional do mundo, que no Ocidente determina a história e o destino das culturas, *persiste* em estratos e com graus distintos de intensidade em todo indivíduo.¹⁰

O que está em jogo, portanto, é a restauração de uma capacidade humana enturvada pelo predomínio da razão e pela configuração do conhecimento científico. A duras penas somos encurralados a rejeitar toda sorte de associações que não se enquadrem na versão racional do mundo e com isso toda a competência analógica e metafórica se esconde numa retórica impotente, incapaz de sair do restrito campo individual. A metáfora e a analogia aparecem como adornos à linguagem, e não como fundadoras dessa mesma linguagem; o que nos leva a crer erroneamente que existe um uso metafórico, não raramente atribuído ao poeta, e um uso prosaico, mais próximo ao referencial. A distância entre um e outro se dá pela sedimentação do significado dentro de um sistema de signos.

A simples contraposição entre esses dois usos estanca um movimento que *Rayuela* quer evidenciar, o trajeto da palavra desde sua gênese. A literatura de Morelli se esforça profundamente para nos levar a este estado de competência criativa diante do mundo, e esse esforço exige a todo o tempo a reflexão, não apenas do autor na construção do texto, mas também do leitor no apodrecimento da linguagem. O personagem escritor se vê impulsionado pelo desejo de compartilhar a ponte, ou a passagem, que o deslocou para uma construção diversa da realidade. É o movimento de ir ao outro.

A motivação desses coágulos que captam as experiências com imagens inteligíveis não é a causalidade, ou o encadeamento lógico. Como na maioria das definições de poesia da vanguarda, as negações e os contrastes são mais volumosos do que propriamente as proposições e afirmações. A pergunta ensimesmada não é suficiente para garantir o diálogo prometido ou profetizado por esse texto que bem poderíamos atribuir a Cortázar, a Morelli ou a Horacio: “[...] Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas” (CORTÁZAR, 2014a, p. 727, cap. 147). Como encarar a hipótese dessa voz do capítulo 147 de *Rayuela* segundo a qual são as próprias perguntas que nos distanciam das respostas, e que respostas são essas? Há uma correspondência entre os deuses, as respostas e a *epifanía* que aparece logo na frase seguinte. Esse conjunto de referências aponta para alguma cosmologia mítica, mesmo que seja a dos novos deuses erigidos pelo pensamento científico, ou para o objeto perdido que poderia estancar o movimento do desejo

¹⁰ Tradução livre de: “Los hechos son simples: en un cierto modo el lenguaje íntegro es metafórico, refrenando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje [...]. Esa *dirección analógica* del hombre, superada poco a poco por el predomnio de la versión racional del mundo, que en el occidente determina la historia y el destino de las culturas, persiste en distintos grados de intensidad en todo individuo” (CORTÁZAR, 2014b, p. 251).

humano. A busca (ou pergunta) pelo sentido do mundo, por sua ordenação numa sintaxe, é a tarefa a que se presta o *logos* diante do *cosmos*, é o impulso comum à mitologia e às ciências.

Razão e pergunta poderiam se opor apenas se fossem tomadas separadamente, como certeza e dúvida, mas podem ser facilmente compreendidas como etapas de um mesmo acontecimento, como a resposta que sucede à hipótese na pesquisa científica. O problema da razão e do racionalismo é ter se imposto como meta-discurso, subtraindo seu lugar de emissão, isto é, a ligação entre as condições de produção de sentido e as formas cristalizadas dos enunciados proferidos. Em última instância, o racionalismo não levou a razão às últimas consequências por medo de ferir as bases do mundo onde obtiveram conforto; esse medo, segundo Theodor Adorno, “cunhou em seus primórdios o modo de procedimento constitutivo do pensamento burguês em seu conjunto, que consiste em neutralizar rapidamente todo passo em direção à emancipação por meio do fortalecimento da ordem” (ADORNO, 2009, p. 26).

O efeito devastador desse caminho tomado inicialmente pelos europeus e depois imposto ao restante do mundo é sentido pela barbárie institucionalizada como cultura e civilização. O massacre da colonização, o capitalismo, a bomba atômica são frutos de uma razão inaceitável. Não há negociação possível com essa forma de pensamento, por isso faz-se necessário um novo *instrumento* de verdade. Podemos conjecturar que o sintagma “que pergunta” queira resgatar um sentido mais radical ou originário da razão e se afastar dos que se prenderam a determinada interpretação e práticas dela derivada da definição de homem como animal racional.

É bem de lembrar que a tradução do grego *logos* pelo latim *ratio* reforçou o sentido matemático em detrimento do sentido discursivo. A citação do capítulo 86, referida acima, deixa esse aspecto bastante claro ao fixar o “funcionamento aritmético binário de nosso cérebro”, que sela a ligação entre o pensamento e a linguagem. Mas não devemos nos concentrar demasiadamente na tradução como o fator determinante para o desvio do pensamento ocidental, pois a Academia de Platão já se direcionava cada vez mais à formalização matemática¹¹.

A sutura do sulco (“hendidura”) aberto pela razão grega, a que se refere Jaime Concha, de fato caracteriza a “filosofia da história” de *Rayuela*. Inclusive poderíamos aproximá-lo a Heidegger mais profundamente pelo desejo de correção da língua, de resgate de seu sentido originário, que

¹¹ “[...] Platão, que foi o primeiro a instaurar a matemática como modelo metodológico” (ADORNO, 2009, p. 44). Vale ressaltar também o seguinte trecho, em que relata a divergência dos rumos dados ao herdeiro da direção da Academia: “[...] Eusipo [...] conferiu à Academia um norteamento franca e profundamente marcado pelo orfismo pitagórico, o que resultou na rápida transformação da Academia platônica em um estabelecimento em que predominavam o estudo e o ensino das matemáticas” (BINI, 2011, p. 10).

observamos na crítica do filósofo à tradução de *logos* por *ratio*¹². Além disso, ao brevemente aproximarmos as figuras do poeta, do mago e do *shamán* sob o denominador comum da analogia, é possível sentir a nostalgia do desvio. O sintagma “que pergunta” se assemelha a uma tradução mais fiel de *logos*. Observemos a fala do crítico:

[...] Por estas fórmulas simples: *Novum organum* de verdade, o homem é o animal que pergunta, pode-se inferir sem dificuldade a filosofia da história subjacente ao *Jogo da Amarelinha*. De acordo com ela, o mal havia começado na Terra Santa, ou em Atenas, ou em algum ponto próximo. A razão grega produziu um sulco no mundo, da qual este ainda não se recuperou. Atrás fica uma pré-história às sombras, que as modas filosóficas, Heidegger adiante, engrandecem com a auréola do profundo. Daí pra frente tudo se confunde. Logos de Juan ou de Aristóteles, Descartes ou Hegel, tudo é o mesmo nesta indiferenciada monodia filosófica [...]. O ciclo se fechou, perfeitamente convertido em um ciclo vicioso: unidade pré-socrática ou oriental, segundo seu desejo.; cisão em que a ordem escravista feudal, capitalista e socialista são um largo desvio da Essência; enfim, intento prometeico por restaurar a unidade, em Paris ou em Buenos Aires.¹³

O intento de restaurar a unidade nunca se cumpre no romance de Cortázar, embora esteja presente na nostalgia do reino milenar e do éden perdido, que atestam certo parentesco entre deuses e homens (ver CORTAZAR, 2014b, p. 537, cap. 71). *Rayuela* não é nem mesmo um livro único.

Com o lado animal daquela dialética do homem concorre o lado mais distante e diferenciado, aquele que aponta necessariamente para a insatisfação diante da ausência de explicação, aquele que pergunta e exige narrativas, lógicas, razões, que nega a inessencialidade do contingente. Jaime Concha passa incólume ao fato de que a humanidade do homem é fruto da fissura entre si mesmo e o mundo; caso não fosse assim seria impossível a existência da pergunta.

A promessa não se cumpre nem tampouco para aquele personagem que procura a unidade, o centro; o metafísico que quer se apoderar do romance que lhe concede existência. Etienne afirma: “[...] Hasta ahora, por lo menos, no hay gran cosa de metafísica en Morelli, salvo que vos, Horacio Curiacio, sos capaz de encontrar metafísica en una lata de tomates” (CORTÁZAR, 2014a, p. 615,

¹² Para uma melhor apreciação do questionamento heideggeriano vale consultar a preparação da pergunta sobre o ser de *Ser e Tempo*, mais especificamente a seção “O conceito de logos”, que junto à retomada do conceito de fenômeno vai determinar sua fenomenologia (ver HEIDEGGER, 2011, p. 67-71). Em *A origem da obra de arte*, ele afirma o seguinte sobre sentido de *ratio* como racional: “[...] Nisso, o olhar vesgo em direção ao irracional, aborto do racional impensado, prestou serviços estranhos” (HEIDEGGER, 2010a p. 57). Ver também o ensaio “Logos” (HEIDEGGER, 2010b, p. 183-203).

¹³ Tradução livre de: “[...] Por estas simples fórmulas: *Novum Organum de verdad*, el hombre es el animal que pregunta, puede inferirse sin dificultad la filosofía de la historia subyacente en *Rayuela*. De acuerdo con ella, el mal habría comenzado en Tierra Santa o en Atenas o en algún punto cercano. La razón griega produjo en el mundo una hendidura de la cuál este aún no se ha recuperado. Atrás queda una prehistoria en sombras que las modas filosóficas, Heidegger mediante, engrandecen con la aureola de lo profundo. Hacia adelante todo se confunde. Logos de Juan o de Aristóteles, Descartes o Hegel, todo es lo mismo en esta indiferenciada monodia filosófica [...]. El ciclo se há cerrado, perfectamente convertido en un ciclo vicioso: unidad presocrática u oriental, según sea su carño; escision en que los ordenes esclavista feudal, capitalista y socialista son un largo desvío de la Esencia; en fin, intento prometeico por restaurar la unidad, en París o en Buenos Aires” (CONCHA, 1994, p. 744, grifo nosso).

cap. 99)¹⁴. Vasta é a resistência que o texto oferece a essa dominação do personagem e à sua ideia fixa na unidade, a começar pela expressa negação do fetiche da individuação moderna sintetizada na imagem da literatura de Morelli e que em grande parte é executada pelo romance de Cortázar. Em última instância a radicalidade do romance consiste no apagamento do ponto de onde jorrasse seu significado.

O significado, ou mesmo a ordenação dos capítulos, não é propriedade de ninguém. O leitor é chamado a tomar o seu lugar, pleno de direitos, pois ele é o único personagem que realmente importa. O romance poderia dizer sem causar ressentimentos no seu criador: “No se culpe a nadie de mi vida”! Apesar de identificar um movimento muito importante do texto, Jaime Concha perde sua dialética, perde as contradições que se abrem, como fendas, à inserção do leitor. Ele iguala as fórmulas (“*Novum Organum de verdad, el hombre es el animal que pregunta*”) sob a égide do simples, sem se dobrar à diferença de cada aparição singular; subestima a filosofia da história de *Rayuela*, é quem melhor não a compreende.

O texto de Concha possui a qualidade inestimável de tomar o romance como um problema ético, e não estético, como a maioria dos textos críticos sobre o romance, que apenas assinalam o aspecto extraliterário sem desdobrá-lo seriamente, reduzindo-o a uma contingência vanguardista. É como se a destruição da literatura almejada pelo romance *Rayuela* fosse apenas uma atualização do que os surrealistas e dadaístas haviam feito algumas décadas antes. Entretanto, ao menos desde Pierre Menárd, sabemos que isso é impossível, pois mesmo a atitude mais imitativa é incapaz de manter imaculado o objeto repetido.

I.c - Os deuses

Tanto o mito como as ciências são responsáveis pelo distanciamento em relação aos deuses, se por deuses pudermos nos referir à época perdida para sempre num tempo de indiferença de tudo, de obscuridade absoluta. A cosmologia mítica grega já submetia os deuses a desdobramentos como os rituais que delimitavam seu campo de ação, sua liberdade. A ascensão da filosofia e da história entre os séculos V e IV antes de Cristo protagonizou o abandono dessa cosmologia em favor de uma linguagem mais abstrata e clara, com menos espaço para antropomorfismos e ambiguidades que tornassem a verdade obscura. É o caminho das luzes.

¹⁴ “[...] Até agora, pelo menos, não há grande coisa de metafísica em Morelli, a não ser que você, Horacio Curiácio, seja capaz de encontrar metafísica numa lata de tomates” (CORTÁZAR, 1987, p. 401, cap. 99).

A decadência do mito pode ser vista pela lógica da laicização do pensamento que acompanhou o desenvolvimento das disciplinas, definindo-se um modelo de correção da linguagem, ou da representação e redefinindo o campo do poder dizer enunciados válidos. A disputa pelo poder daquela sociedade formulou uma configuração das disciplinas profundamente marcante na divisão do saber ocidental (a ser desenvolvida no segundo capítulo desta tese), muito embora seu desenvolvimento não possa ser resumido a esse momento.

O que caracteriza a distância em relação aos deuses não é a pergunta em si, ou a dúvida vazia entronizada pelo ceticismo burguês e superada atrapalhadamente pelo pragmatismo, mas a maneira de perguntar e a alteração nas exigências de uma resposta satisfatória, que se deu sobretudo pela subordinação do conhecimento ao princípio de coerência, tributário da ascensão da escrita e contemporâneo à definição da subjetividade. Lacan afirma:

Quem é Sócrates? É aquele que inaugura na subjetividade humana este estilo de onde surgiu a noção de um saber ligado a determinadas exigências de coerência, saber prévio a todo progresso ulterior da ciência como experimental. [...] Pois bem, no mesmo momento em que Sócrates inaugura este novo ser no mundo a que denomino aqui uma subjetividade [...] (LACAN, 1987, p.11).

Essas cristalizações estão profundamente arraigadas na materialidade da sociedade grega antiga, e na série de semelhanças e diferenças que marcaram as gerações posteriores do mundo ocidental.

O momento da aparição da tragédia, do estabelecimento das formas jurídicas da cidade grega, assim como o surgimento da filosofia e da história compõem um microcosmo da divisão do trabalho em torno da verdade, que serviu de base à formação e ao estabelecimento de várias disciplinas acadêmicas, mesmo em finais de século XIX e início do século XX. No que nos toca mais de perto, a *Poética* de Aristóteles é constantemente um ponto de partida para a Teoria da Literatura, mas antes dele, o capítulo IV da *República* de Platão e o assunto da poesia e da mimese também são largamente abordados. Hegel constrói toda a parte ética da *Fenomenologia do Espírito* a partir da tragédia, sobretudo *Antígona*, de Sófocles. É da peça que deriva a dialética que penetra no indivíduo e o divide a cada momento.

Benedito Nunes afirma que para Heidegger, “[...]nenhuma outra exprime melhor a concepção do todo, o pensamento artístico que prescindiu da Estética, do que a tragédia [...]” (NUNES, 1986, p. 253). O erro da Estética seria ter-se fixado na cegueira da fundação da filosofia enquanto ciência, tentando estender seu domínio, representado pela metáfora da luz, sobre a totalidade do ente. Além disso, ele denuncia o ferramental usado para compreender a obra de arte, e até mesmo para compreender o homem, como profundamente afetado por uma série de incompreensões de

elementos do pensamento grego. Por esse caminho podemos entender melhor a aproximação de Jaime Concha entre o filósofo e Cortázar, pois para ambos a separação entre forma e conteúdo que caracteriza a esfera de pensamento estético é o seu ponto cego, o que para Heidegger caracteriza a metafísica.

Como consequência do domínio exercido pela “metafísica moderna do sujeito” sobre a linguagem, esta foi abandonada “[...] ao nosso puro querer e à nossa pura atividade, como instrumento de dominação sobre o ente [...]” (HEIDEGGER, 2005, p. 16). Tal interpretação da linguagem seria herdeira da errônea recepção latina da definição do homem na Grécia, cuja tradução se deu como *animal rationale*. Com isso, teria se perdido o sentido mais originário da palavra, a saber, o de habitação do homem e o de pertencimento ao ser. Este diagnóstico é assumido pelo romance de Cortázar, como podemos ver através da fala do personagem Etienne, que parece até citar o filósofo: “[...] Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad” (CORTÁZAR, 2014a, p. 613, cap. 99)¹⁵. A dominação do ente por meio da linguagem acaba por desvelar a dominação que a linguagem exerce sobre o homem, daí podermos remeter à vingança da linguagem contra o homem da qual fala Horacio Oliveira.

Heidegger faz uma clara distinção entre pensamento e razão. Por meio do pensamento, o ser vem à linguagem e, por meio dos pensadores e dos poetas, consuma sua manifestação. “[...] Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação [a linguagem]. A guarda que exercem é o ato de consumir a manifestação do ser, na medida em que levam à linguagem e nela a conservam [...]” (HEIDEGGER, 2005, p. 8). Levar à linguagem soa quase como uma tradução da ação protagonizada pelo verbo *Mimnéisko*, etapa inicial de determinada palavra em direção à composição do *logos*. Aliás, essa estrutura demonstra a própria maneira como se dá o acontecimento da verdade, enquanto *alethéia*.

O primeiro humanismo, segundo Heidegger, o romano, estabelece uma interpretação sobre a definição de homem como animal racional, cujo problema maior está em antepor o *animal* e o *racional*, mais do que simplesmente em tê-los pensado separadamente. A retomada dessa oposição fica ainda mais forte com o Renascimento, que tenta produzir um denominador comum entre a razão e a harmonia perfeita de Deus, como veremos no capítulo II desta tese. É claro que para obter o êxito que obteve, o Esclarecimento foi levado a esvaziar cada vez mais os mitos de seus conteúdos para se adequarem ao esquadro cristão, atemporal, e se igualar à matemática divina, que prepara o terreno para sua versão laica: as leis invisíveis da economia. A razão, o domínio lógico, se torna

¹⁵ “[...] A linguagem quer dizer residência numa realidade, vivência numa realidade” (CORTÁZAR, 1987, p. 400).

contraditoriamente o que nos aproxima do Deus, enquanto o lado animal nos liga à imundície do pecado, do torto e errado.

Sob o domínio da Estética, a arte se torna um objeto das sensações que visa promover o sentimento do belo ao se assemelhar às formas eternas, descobertas por meio da razão. Sendo assim, a partir de uma interpretação instrumentalista da *Poética*, de Aristóteles, o fazer artístico foi compreendido como “o ato de produzir de acordo com a reta razão” e nisto se aproximou muito do procedimento da *imitatio*, desenvolvido à frente. Benedito Nunes afirma que a Estética se diferenciou da tradição humanística apenas por internalizar o instrumental desta em termos da subjetividade, e nisto estaria seu caráter metafísico.

Mais do que ser um Éden perdido em sua essência, como afirma Concha, a Grécia foi fundamental para o desenvolvimento das grandes representações que ordenam a circulação de materiais no Ocidente, e sua importância pode ser mapeada pela estratégia de dominação do desconhecido dentro e fora de si, dominação dos deuses e dos corpos. A ligação entre a ascensão da razão e a da escrita, além de suas consequências para a construção da verdade, são os principais rastros que seguimos desde *Rayuela* em direção à Grécia, e não na nostalgia do poeta.

Outro momento decisivo para a história da escrita foi a dessacralização das línguas e a invenção da imprensa de Gutemberg, que culminam no efervescer do mercado editorial, na profissionalização do escritor, no surgimento do romance e na própria definição do campo literário. Junto com Luis Eustáquio Soares, podemos afirmar que o romance de Cortázar contribui para o apodrecimento deste composto, decomposto em conhecimento, verdade e palavra escrita. Temos que descartar qualquer visão imitativa para compreender o que se trata no livro de Cortázar, porque ele não retrata ou prevê as transformações do mundo, mas participa delas como o desdobramento que deseja o fim dessa hegemonia, e com ela o fim da literatura.

O romance *Rayuela* não terá como alvo a ordenação mítica do mundo, tal qual a tragédia, mas a tecnologização, que pode ser mais bem compreendida como o processo de abstração das contingências, ou de decadência da descoberta em repetições que acabam por falsear a verdade. Esse falseamento quer dizer sobretudo que a questão da verdade não é a adequação da proposição à realidade representada. A verdade é já a iluminação na qual comungam homem e linguagem, nenhum é sem o outro.

A ascensão da escrita no mundo grego possibilitou a fixação do texto poético que outrora se transformava e se adaptava na voz do orador. Isso foi um passo fundamental na decadência da poesia, porque estancou as transformações inerentes à oralidade, e o texto acabou ficando defasado em relação às experiências comuns dos ouvintes. Seu efeito encantatório de coesão social foi desvelado e, gradativamente, a poesia e a ordem absoluta que ela representava deixou de ser o discurso privilegiado em relação à verdade, que aos poucos migrou para os saberes acima assinalados.

É esse o esplendor da arte grega que ao cessar fez com que ela se tornasse problemática, como afirma Benedito Nunes, e também fez com que viabilizasse a reflexão estética. Tal esplendor se deu justamente quando do prestígio do poeta, que, após decair em louvores exacerbados à aristocracia ateniense, afastou-se da cotidianidade do homem grego, na medida em que as formas da democracia começaram a se sobrepor à justificação mítica para as decisões da assembléia. A este respeito, segundo Heidegger, Platão e Aristóteles vão ocupar um papel fundamental ao elaborarem os conceitos que delimitaram “[...] toda a esfera de interrogação concernente à arte [...]”, incluindo o par matéria e forma, derivado do eidos platônico: “[...] aplicado aos entes naturais, [o par] estende-se também, por intermédio do belo, àqueles que o esforço da arte produz [...]” (NUNES, 1986, p. 251).

A literatura contra a qual Cortázar se volta está para a razão burguesa como a poesia estava para a ordenação aristocrática do mundo, anterior à democratização grega. Assim como as instituições que envolviam o poeta foram aos poucos se tornando evidentes, o que possibilitou não apenas a transformação na ordem social, mas a própria crítica platônica à poesia, a instituição literária e sua defasagem diante da práxis está bastante clara para Cortázar. E isso aponta para uma traição da própria razão que não soube se manter fora da compulsão à identidade, e enrijeceu-se em sistema. Oliveira aponta a traição da seguinte maneira:

[...] Yo diría para empezar que esta realidad tecnológica que aceptan hoy los hombre de ciencia y los lectores de *France-Soir*, este mundo de cortisona, de rayos gamma y elución de plutonio, tiene tan poco que ver con la realidad como el mundo del *Roman de la Rose*. Si se lo mencioné hace un rato a nuestro Perico, fue para hacerle notar que sus criterios estéticos y su escala de valores están más bien liquidados y que el hombre, después de haberlo esperado todo de la inteligencia y el espíritu, se encuentra como traicionado, oscuramente consciente de que sus armas se han vuelto contra él, que la cultura, la civiltà,

lo han traído a este callejón sin salida, donde la barbarie de la ciencia no es más que una reacción muy comprensible (CORTÁZAR, 2014a, p. 617, cap. 99).¹⁶

É esta distância que permite o descolamento entre ética e estética, pois a literatura parece ter sua necessidade e seu *status* de conhecimento revogados pela razão que funda uma ciência, que ordena a distribuição das funções e dos corpos dentro de um espaço cada vez mais dominado pelo capital. Seus instrumentos de busca pela verdade estão defasados diante da realidade. Vejamos a seguinte morelliana:

[...]Si de ese magma que es el día, la sumersión en la existencia, queremos potenciar valores que anuncien por fin la antropofanía. ¿que hacer ya con el puro entendimiento, con la altiva razón razonante? Desde los eleatas hasta la fecha el pensamiento dialéctico ha tenido tiempo de sobra para darnos sus frutos. Los estamos comiendo, son deliciosos, hierven de radiactividad. Y al final del banquete, ¿por qué estamos tan tristes, hermanos de mil novecientos cincuenta y pico? [...] (CORTÁZAR, 2014a, p. 560, cap. 79).¹⁷

A mirada cortazariana investe de maneira atravessada contra a razão, interpelando o leitor com a imagem traiçoeira em que primeiro afirma a quantidade de tempo e de frutos produzidos sob sua égide, depois, coloca-nos comendo tais frutos deliciosos, apesar de radioativos e, com esse tempero final, rompe bruscamente a imagem succulenta que vinha construindo. É como se, após fazer-nos comer do banquete, revelasse o fato de estar envenenado.

A cortante ironia com que Morelli se volta à racionalidade aponta, a um só tempo, o seu desgaste enquanto fornecedor de explicações e de definições do homem, assim como expõe sua ligação com a bomba atômica e com os desastres ao redor do século XX. O questionamento das bases da razão não se dá por meio de um discurso linear, fincado na argumentação coerente que apresentasse as causas e os efeitos. Distante da suposta objetividade de seus métodos, Morelli quer fazer o leitor se sentir integrante do grande desastre representado pela humanidade e não construir uma imagem bem acabada da razão de tal maneira que facilmente consigamos nos desvencilhar. Nisso está a

¹⁶ “[...] Eu diria, para começar, que esta realidade tecnológica que os homens de ciência e os leitores de *France-Soir* aceitam, hoje em dia, este mundo de cortizona, de raios gama e desintegração do plutônio, tem tão pouco a ver com a realidade quanto o mundo do *Roman de la Rose*. Se mencionei tudo isto ao nosso Perico, ainda há pouco, foi para fazer-lhe notar que o homem, depois de ter esperado tudo da inteligência e do espírito, encontra-se com que atraído, obscuramente consciente de que suas *almas* se voltaram contra êle, que a cultura, a civilização meteram-no neste beco sem saída onde a barbárie da ciência não é mais do que uma reação muito compreensível” (CORTÁZAR, 1987, p. 403, cap. 99, grifo nosso em “almas”). A tadução se equivocou trocando “almas” por “armas”, o que notoriamente foi um erro de digitação.

¹⁷ “Se desse magma que é o dia, a submersão na existência, desejarmos potenciar valores que finalmente anunciem a antropofanía, que fazer com o puro entendimento, com a orgulhosa razão racionada? Desde os eleatas até hoje, o pensamento dialéctico teve tempo de sobra para nos dar seus frutos. Estamos comendo esses frutos, são deliciosos, fervem de radiatividade. E, no fianl do banquete, por que estamos tão tristes, irmãos de mil novcentos e cinquēta e tantos?” (CORTÁZAR, 1987, p. 351, cap. 79).

conjugação de forma e conteúdo que possibilita a antropofania, este diálogo interno, encontro do homem consigo.

Disso decorre que seu romance não pode apresentar falsos problemas ou problemas alheios que nos levem simplesmente à contemplação, ao deleite ou ao prazer. Para isso, faz-se necessário o uso de uma palavra o menos estética possível. Esse efeito gera, segundo Davi Arrigucci Jr., um sentimento de estranhamento com vistas a destruir a ilusão realista, “[...]convidando o leitor a participar do jogo da ficção, a passar de mero consumidor passivo a consumidor ativo do texto [...]” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 22). Vejamos o que escreve o próprio Morelli:

[...]Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo (CORTÁZAR, 2014a, p. 611, cap. 99).¹⁸

Para questionar a ordem causal e racional hegemônica no Ocidente, Cortázar não produziu um tratado filosófico (tal como Heidegger o fez na mesma direção, entre outros pensadores), mas construiu um romance em que as partes possuem independência tal que geram leituras múltiplas, não apenas no que poderia ser chamado de interpretação, como também na própria ordem de leitura. A negação da estética não se dá apenas pela abertura aos múltiplos leitores, mas pelo exercício da diferença de si mesmo exigida pela problematização dos caminhos das pulsões. Nos dizeres de Morelli, o caminho em direção ao outro. Outrar-se para encontrar ou apenas buscar? O encontro parece ser irrepresentável, por isso a valorização da busca é tão forte quanto a valorização do romance. Isto é, a busca não tem um fim em si mesma, ela é o ponto limítrofe entre o silêncio e a necessidade de dizer, de se comunicar, portanto entre o estar só e o acercamento a camaradas, aos leitores.

Sua escrita é uma escrita do desejo, no que este tem de humano e irrepresentável, por isso a literatura mobiliza uma energia excedente à fixação das impressões no representante. A conexão com o centro desejante se dá pela destruição das representações atuais que nos levam à repetição cega e ao falseamento da vida. Portanto, a questão principal para o romance é desfazer a internalização da estrutura do pensamento ocidental, inclusive a noção de sujeito. É isso o que retira a obra de seu obscurantismo intelectualista e traça o sentido do assassinio dos novos deuses. Trata-se de uma empresa eticamente comprometida com a auto-transformação, o que o distancia do ideal

¹⁸ “ Morelli entende que o mero escrever estético é um engano e uma mentira, que acaba sempre por suscitar no leitor-fêmea, no tipo que não quer problemas mas louções ou falsos problemas alheios, que lhe permitam sofrer comodamente, sentado na sua cadeira, sem comprometer-se com o drama que também deveria ser o seu” (CORTÁZAR, 1987, p. 398, cap. 99).

grego do torna-te quem tu és e o coloca diante da moral cristã: “[...] Torna-te o que não és [ainda]; moral da conversão [oposta à moral estóica da permanência, da identidade consigo]” (KOJÈVE, 2014, p. 38). O trilhamento cego dos estímulos é o que faz do pensamento petrificado os novos deuses contra os quais o romance vai lutar.

I.d – Às voltas com o homem

A mudança de tom operada pela inserção da primeira pessoa do plural no capítulo 147 de *Rayuela* ganha destaque quando se observa a crítica feita à maneira como nós os homens perguntamos, causa da ausência de diálogo. A crítica interna age em favor da alteração de tom da narrativa, que se torna mais pessoal. Embora a inserção da primeira pessoa ainda permaneça totalizante, a voz narrativa se aproxima do leitor, se acerca como quem quer ser seu camarada. Poderia se objetar que essa alteração da voz narrativa apenas maquia o fato de que tanto a oração de terceira pessoa do singular quanto a de primeira pessoa do plural se referem a um mesmo ente, portanto, a diferença seria meramente formal. A forma, por assim dizer, é um momento de localização, de aproximação paulatina a este conteúdo: o homem. Não é possível se chegar a ele a despeito da estrutura reflexiva da pergunta e resposta iniciais, experimentadas com este conteúdo ainda precário, deduzido frouxamente pela oposição aos deuses. Não se pode deixar falsear o movimento dialético do texto, tomando como fixas as diferenças entre as categorias antitéticas, sem se compreender o momento de verdade de cada uma delas.

A diferença aparente entre as duas sentenças pode indicar formas distintas de construir afirmações sobre o homem, ou ainda, formas diversas de conhecimento. A configuração do conhecimento abstrato alterou as perguntas, as respostas e o destino dos indivíduos envolvidos em tais ordenações da realidade. Sua pré-história pode ser acompanhada desde as primeiras fixações do mito, e a negociação entre homens, semideuses e deuses até nas práticas de discurso laico das assembleias deliberativas de guerreiros, que deixou a abstração como herança permanente para a democracia, pois os interesses individuais deveriam ser abandonados em prol de um bem comum.

Entre o auge do mito e a época crítica, tendo como ponto de comparação a posse da verdade, a organização do discurso passou de uma linguagem fortemente pessoalizada a uma mais objetiva, com a expulsão dos deuses e antropomorfismos do mito em prol das categorias ontológicas. O texto de Cortázar opera um caminho inverso ao real desenvolvimento do conhecimento no Ocidente; ele começa com sentenças impessoais para depois partir para dentro da pessoa, com a aproximação ao

gênero humano, até desembocar no entrelaçamento de imagens que de maneira afirmativa e cifrada são a ponte para a saída do atoladeiro em que estamos metidos.

Cortázar poderia estar erigindo um novo mito, o de um novo homem. De fato existe proximidade entre alguns valores do romance e outros do mito. Por ora, a inversão do sentido histórico do desenvolvimento do conhecimento científico, ou do esclarecimento, serve para avançarmos diante da rejeição do saber abstrato em favor de um outro, digno desse homem que deseja vir a ser. Em uma das principais discussões do *Clube da Serpente* o personagem Etienne afirma: “[...] Si seguimos ateniéndonos a cetegorías kantianas, parece decir Morelli, no saldremos nunca del atolladero” (CORTÁZAR, 2014a, p. 618, cap. 99)¹⁹.

O capítulo se inicia com uma linguagem analítica, passa pelo processo de desuniversalização, com a aparição da primeira pessoa do plural e a abordagem do leitor, e termina com a construção de duas imagens que indicam um caminho; sua conclusão, se assim a podemos chamar, não é o desencadeamento lógico da pergunta feita no início, mas se direciona para a analogia. O que teria a ver a distância dos deuses com um sapo verde na cabeça da dona de uma festa? Apenas suspeitamos do fingimento da definição séria do homem quando damos seguimento à leitura, ou quando estamos familiarizados com outros capítulos do romance que dificultam a crença cega na definição.

Se, por um lado, a pergunta nos afasta dos deuses e define o campo humano, por outro, não garante eficácia na busca pela liberdade e pela comunicação. A promessa de diálogo está condicionada ao abandono da dialética judaico-cristã na construção das perguntas, tarefa árdua à qual o romance *Rayuela* se entrega e nos presenteia com passagens para outros lados. A sequência do capítulo 147 é uma passagem da definição abstrata do homem para uma imagem que quiçá condense muito mais elementos significativos para a busca por si, que deve se realizar com e nos outros, do que a linguagem abstrata e alienada de sua proximidade consigo; ou seja, é necessário espiritualizar o homem. O sentido dessa tarefa diferencia radicalmente o antigo e o moderno para Hegel:

[...] Nos tempos modernos, ao contrário [dos antigos], o indivíduo encontra a forma abstrata pronta. O esforço para apreendê-la e fazê-la sua é mais o jorrar-para-fora, não imediatizado, do interior, e o produzir abreviado do universal, em vez de ser um brotar do universal a partir do concreto e variedade do ser-aí. Por isso o trabalho não consiste tanto em purificar o indivíduo do modo sensível imediato, e em fazer dele uma substância pensada e pensante; consiste antes no oposto: mediante o suprassumir dos pensamentos determinados fixos, efetivar e espiritualizar o universal (HEGEL, 2014, p. 42).

O universal, no nosso caso, é o homem. O romance de Cortázar está ciente desta distinção e se insere na necessidade moderna, pois sua verdade está menos na descoberta dos preconceitos que

¹⁹ “[...] Se continuáremos nos limitando às categorias kantianas, parece querer dizer Morelli, jamais sairemos do atoladeiro” (CORTÁZAR, 1987, p. 403, cap. 99).

nos alienam das coisas do que na ampliação dessa coisa proporcionada pela literatura. A invenção muda o sentido da busca. A esterilidade da frase abstrata consiste na limitação do espaço de criação do leitor, cujo campo de ação é diminuído, já que se concentra nos estratos *menos contraditórios* do espírito humano, *menos ambíguos*. A grande eficácia dos escritos de Morelli está justamente no inverso, em potencializar a ambiguidade de tal maneira que seus leitores sintam na carne suas consequências:

[...] Las alusiones de Morelli a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura [...] los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza, de una justificación, pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndolos en una ambigüedad insuportable (CORTÁZAR, 2014a, p. 717, cap. 141).²⁰

A definição dialética do homem como animal que pergunta é clara, objetiva, taxonômica, ocorre com a síntese da base comum que nutrimos com a natureza, “animal”, e do que nos diferencia em relação a ela, “que pergunta”. Ela não possui as sombras que resistem à estagnação, como as imagens dos passos necessários para se partir desde a dialética até à janela. Se se agrega a esta constatação toda a mudança operada pela primeira pessoa do plural, a certeza da asserção categórica sobre a essência humana é mais abalada, e pode ser considerada fruto de uma pergunta mal feita. A rigidez da definição universalizante é estremecida, além do mais, pela rejeição à dialética judaico-cristã. As palavras do excerto não sucedem rapidamente em uma direção linear, como impõe a sintaxe; elas atraem rapidamente as projeções de sentido anteriores a uma avaliação severa.

I.e As janelas

Eis os primeiros caminhos a serem percorridos: “[...] hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle” (CORTÁZAR, 2014a, p. 727, cap. 147). Isto porque apesar de jogar as janelas fora, as possibilidades que se abrem ao se lançar ainda se apresentam em par, “es la muerte, o salir volando”. A progressão vertiginosa da imagem sugere o suicídio ao leitor que executasse os comandos do romance, alguém que levasse muito a sério a “momentânea suspensão da incredulidade”²¹ diante de um texto literário. Entretanto, a morte só seria inevitável se desconsiderássemos de todo a possibilidade de se aprender a voar.

²⁰ “[...] As alusões de Morelli à inversão dos signos, a um mundo visto com outras e de outras dimensões, como preparação inevitável para uma visão mais pura [...] despertava-os ao oferecer-lhes a isca de uma quase esperança, de uma justificação, mas negando-lhes, simultaneamente, a segurança total, mantendo-os numa ambigüidade insuportável” (CORTÁZAR, 1987. p. 495, cap. 141).

²¹ “Deslocamos propositadamente o conceito de Coleridge que mantém a distinção entre a ilusão poética e a alucinação, com vistas a obter o efeito de borramento das fronteiras que ele delinea claramente. Para uma visão mais sóbria do assunto vale consultar o capítulo “O mundo” de livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, de Antoine Compagnon (COMPAGNON, 2012, p. 95-135).

O primeiro passo para construirmos perguntas corretas é a destituição do que possuímos, é um esvaziamento paulatino do interior desse ambiente conectado ao exterior pelas janelas; até que possamos enfim nos desfazer delas e de nós mesmos e chegar à indiferença entre interior e exterior. Esse intuito é identificado pelos membros do *Clube da Serpente* como caro à obra de Morelli: “[...] [Morelli] Parecía proponer – aunque no llegara a formularlo nunca – un camino que empezara a partir de esa liquidación externa e interna” (CORTÁZAR, 2014a, p. 671, cap. 124).²²

As etapas sugeridas nesse procedimento não devem ser subestimadas, nem tampouco parece ser possível serem puladas. O primeiro comando, “[...] hay que [...] tirar todo a la calle”, basta para imaginarmos a dificuldade do desafio, apesar de ser o de mais fácil visualização em nossa era cibernética. Desfazer-se dos objetos adquiridos até o presente requer um desapego quase franciscano, pois com eles vão todo o esforço empregado em sua conquista e muito dos afetos condensados em coisas que nos remetem a pessoas ou experiências que julgamos serem formadoras do que somos. Por essa via, o último passo, lançar-mo-nos pela janela, parece ocorrer simultaneamente ao primeiro, deixando de levar os comandos ao pé da letra. Seria a memória suficiente para manter viva a imagem de si? Ao menos está-se sem dúvidas abdicando da autoconservação, como atesta o terceiro comando: o suicídio. A imagem unificada de nós mesmos deve ser abandonada desde sua base num passado que determine o presente, como o erro trágico, a *hamartia*.

A abertura ao presente, o tempo possível da liberdade, exige o abandono das representações conhecidas e o confronto com o que ainda não fora simbolizado. No processo de transformação do dado bruto em objeto da consciência parece se atualizar o conflito entre velamento e desvelamento concernente à verdade (compreendida como *alethéia*). O grande desafio é se manter no desvelo, manter as contradições imprescindíveis ao movimento do saber, dificultar a compulsão à repetição e à identidade. O passado não deve pesar como pedras no estômago de um presente que se arrasta cegamente para seu destino. É a esse saber que se presta a literatura de *Rayuela*.

O segundo e o terceiro passo não apresentam nada de muito diverso, ambos mantêm o tom imperativo e o paralelismo “hay que tirar...”. Entretanto, os comandos já se inserem em um registro um pouco mais afastado do comum. Como jogar uma janela fora pela própria janela? Ou mesmo seria possível jogar uma janela fora? A resposta não se entrega tão rápida e indubitavelmente, considerando que se desfazer da moldura não é o suficiente, pois não tapa o buraco, que ainda pode

²² “[...] [Morelli] Parecía propor – embora jamais chegasse a formulá-lo – um caminho que se iniciasse a partir dessa liquidação externa e interna” (CORTÁZAR, 1987, p. 453, cap. 124).

ser caracterizado como uma janela. Jogar-se pela janela seria uma opção bastante viável, não fosse o fato de a sequência temporal dos comandos ter exigido anteriormente que lançássemos a janela; como se atirar por uma janela que fora lançada fora?

As perguntas feitas até agora partem de exigências lógicas que não se aplicam ao texto literário, de tal maneira que seus comandos não são realizáveis como um manual de instrução de um eletrodoméstico, embora este possa parecer igualmente cifrado por outras razões. A separação entre esses dois registros de realidade não negaria a herança vanguardista de *Rayuela*, desejosa da destruição do estado autônomo da literatura? Sim, pois essa separação é o que mantém selados os poros entre a práxis vital e a arte, entre ética e estética; ela é o fundamento da esterilidade. Entretanto, se elevarmos o resultado do desdobramento da arte até a primeira metade do século XX a componente substancial de seu ser, então essa separação pode ser vista como sintoma de um descaminho, uma constatação a ser reconhecida pelo leitor.

O texto de Cortázar se utiliza de uma inserção muito específica da imagem para obter êxito na comunicação, isto é, para fazer com que o leitor identifique em si mesmo os resquícios dos erros do pensamento ocidental. Ele dribla as abstrações para inserir a série de imperativos inesperados que desenham a imagem das janelas. Essa é sua astúcia. A linguagem analítica marcada pelos termos latinos *Novum Organum* e pela tematização da necessidade se separa da linguagem analógica apenas por uma vírgula.

Essa estratégia pode ser vista como uma tentativa de vencer a resistência do leitor ao modo de conhecimento próprio à literatura, pois a irrupção da imagem e sua velocidade sugerem a necessidade de não se estar preparado para a alteração de registro que marca a diferença. Com isso ele ganha tempo para a imagem penetrar no leitor antes que este esteja armado com a etiqueta pacificadora do literário ou do estético, logo contrapostas ao real ou ao verdadeiro.

A fixação dessa contraposição ocorre pelo pressuposto de a imagem não dever ser levada a sério pelo simples fato de ser literária. Este tempo ganho com a estratégia de ludibriar o leitor produz uma ponte, ou um poro entre o registro temático, que até então ditava a normalidade do capítulo, e o registro analógico, de tal maneira que o deslocamento da imagem possa incidir de maneira mais direta sobre o leitor. Todo este caminho de elaboração perfaz a verdade da literatura e funda sua utilidade.

A origem da diferença de registro não está no texto, está conectada a um tempo de produção e recepção que quer ser superado pelo próprio romance. A elaboração dessa diferença se dá pelo choque, pela ausência de preparo, pelo trauma, que visa produzir um novo traço no leitor.

Dentro de um romance, a linguagem se afasta do registro literário para revitalizar a literatura. Esse efeito é produzido sobretudo pela aproximação entre o que se diz sobre a literatura em torno de Morelli e o que o próprio romance *Rayuela* executa em sua totalidade. A veracidade (verossimilhança) evade a centralidade literária, e faz borrar a fronteira entre o personagem e o autor. Essa aproximação, no caso da obra de Julio Cortázar, gerou a escassez da elaboração teórica sobre a relação entre o que ele diz sobre si e o seu produto finalizado como um texto literário independente da sua intenção subjacente.

O clima de desconfiança em torno da linguagem criado pelo romance nos afasta da crença de que o fato de todo o capítulo 147 estar dentro de um romance bastaria para dizer da totalidade do registro empregado. Se assim fosse, toda teorização sobre a literatura seria impotente diante da vontade dos produtores. Os dizeres sobre a literatura, até mesmo pela aplicabilidade de suas teses ao ambiente externo ao romance, poderiam ocupar parte de ensaios ou mesmo de entrevistas de um autor falando sobre sua obra. Aliás é isso que simulam as morellianas, que em sua maioria, senão totalidade, não são propriamente a obra literária de Morelli, mas dizeres fragmentários, confissões, explicações que dizemos ser literárias apenas porque são atribuídas a um personagem.

O movimento é inverso àquele em que se fundou o romance; em vez de a ficção se fingir de verdade para penetrar nos lares, parece que a verdade se finge de ficção. Mas só parece, pois o Morelli, seu romance e a *Rayuela* criam o próprio Cortázar. Esse enfeixe é um fim de caminho para o leitor, mas todo seu percurso ameaça o fechamento de uma sentença. O surgimento do romance coincide com o momento de intimização da leitura, possibilitado pela ascensão das línguas vulgares e pela invenção da imprensa; àquela época, o livro surgiu como um objeto incerto, de procedência duvidosa e a maioria dos novos leitores não tinha certeza de como se relacionar com ele e o classificar. No momento em que Cortázar publica *Rayuela* o livro está mais que consolidado junto à instituição literária, profundamente ligada ao capitalismo editorial e à ascensão das identidades nacionais.

Existe uma gradação desde o início do capítulo 147 até seu término, dentro da qual distinguimos uma entrada progressiva em uma nova formulação da realidade, em um *Novum Organum* de verdade. As palavras conduzem o leitor à passagem, que parece estremecida depois da encruzilhada

entre morrer e aprender a voar: “[...] hay que hacerlo, de alguna manera hay que hacerlo”. À certeza do comando sucede a hesitação quanto à sua realização; o *pronombre personal complemento* “lo” substitui os comandos que completam as locuções de imperativo. Mas o mesmo pronome parece antecipar a frase por vir. A oração atual é uma ponte para o *novum organum*. O pronome neutro é o lugar de encontro desses dois momentos do capítulo, o meio da ponte.

I.f A tecnologização ou a coagulação das formas

A instituição que nos toca mais de perto é a literária, sobretudo a forma como é desenhada dentro do romance *Rayuela* de Julio Cortázar, a partir das projeções do personagem Morelli junto às discussões em torno dele feitas pelo *Clube da Serpente* e das negações executadas pelo próprio romance em sua totalidade. Essa instituição, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, não é herdeira apenas da poesia, da epopéia e da tragédia, mas também da história, da filosofia e das formas jurídicas cuja manifestação moderna se dá pelo estabelecimento do Estado Nacional, ao qual a literatura prestou grandes favores.

O caráter autônomo da instituição, que lhe concede especificidade, é a forma; e quem primeiramente estabelece esse interesse não é um poeta trágico, arcaico ou moderno, mas o filósofo do qual partem muitos teóricos da literatura: Aristóteles. O que lhe interessa da mimese é sua face universal, alcançada pela abstração das contingências. Essa redução e lançamento do saber em direção às formas perenes e purificadas está de acordo com o espírito racional da laicização do pensamento, desde os primeiros ritos que submetem os deuses a uma negociação com a vontade humana até a estagnação da racionalidade burguesa, transformada em sistema.

A busca por estancar o movimento do saber humano em conceitos se voltou contra o próprio homem e lhe traiu, apesar de ter sido imprescindível para o estabelecimento das democracias antigas e modernas. A fixação de caminhos seguros e repetíveis é o lado falso desse saber; nos dizeres de Cortázar em *Rayuela*, é a tecnologização dos caminhos. A busca pela forma pura, por fórmulas lógicas que funcionem em qualquer conjuntura, assim como a abstração de si na produção do conhecimento são os aspectos mais importantes para se compreender o tipo de conhecimento rechaçado por *Rayuela*, em favor da literatura, e de outras "turas".

O descaminho da cultura ocidental, para o romance, se dá pelas figuras da razão, da literatura, da bomba atômica, do capitalismo e sobretudo da linguagem. O destaque à linguagem se dá justamente por ser o modelo do conhecimento a ser combatido, isto é, o conceitual. Transgredir o verbo é fundamental para aproximá-lo dos homens, para que não se fixe e impeça a busca incessante. Além disso, a linguagem materializa a capacidade de representação humana, isto é, de trazer um objeto ausente à presença; é em sua relação com os corpos que se inscrevem os desejos. Portanto, toda a fixação em torno do aspecto formal da linguagem é parcialmente verdadeira, pois se concentra no substrato comum, no que se repete invariavelmente.

A constatação de que a nossa linguagem nos tem falseado a vida é a pré-condição do conhecimento literário, e, por isso, ele se instaura necessariamente a partir de uma relação com o corpo do leitor. Seu objetivo é deslocar a planificação dos desejos para que o sujeito possa inserir sua diferença, aquilo que o torna humano. A coagulação das formas de significar a vida, isto é, os caminhos trilhados comumente pelos estímulos externos e internos ao corpo na formação do sentido, deve ser decomposta para que novas ligações surjam.

A produção da diferença multiplicada nos infinitos leitores é o lado deixado à parte pelo centro do pensamento ocidental que o romance de Cortázar resgata e ata tal rejeição à falência de toda sua estruturação. A falência do entendimento puro tem sua face de horror nos grandes desastres do século XX, na barbárie instalada no coração da civilização, na dominação do homem pela técnica, num sistema que produz a doença para supervalorizar a cura.

A homogeneização inerente aos grandes valores que regem o mundo ocidental demonstrou sua voracidade contra o próprio homem. Como o Édipo, na tentativa desesperada de fugir da força implacável dos deuses, o conhecimento tentou escapar da lógica do mito, mas acabou por cumprir o mesmo destino ao ser incapaz de atentar ao campo de diferenciação do humano. Nos dizeres de Horacio Oliveira, trata-se da vingança do verbo contra o homem, que aliena o indivíduo embora realize o desejo de unificação imaginária. Quando esse acordo de comadres começa a parecer desvantajoso, uma das partes naturalmente irá reclamar seus direitos. Entretanto, esse homem que se volta contra a linguagem já foi irreversivelmente afetado por ela, daí que sua luta tem um quê de suicídio.

A destituição narcísica é um pressuposto desse saber, na medida em que exige o deslocamento do leitor e do autor para um espaço do jogo, que é o próprio romance. É um traslado semelhante ao que desejaria fazer o personagem Johnny Carter, do conto "El perseguidor", com sua música. No

nosso caso o jogo é o da amarelinha, e o leitor é quem lança a pedra no desenho fragmentado do autor. Por isso, a fala de Morelli de que o personagem mais importante do romance é o leitor cristaliza a autoconsciência do romance *O Jogo da Amarelinha*. O livro não tem sua existência calcada em si mesmo, mas é consciente de sua necessidade de ser para um outro, pois em sua constituição estão empregadas uma série de possibilidades de movimentação e impossibilidades de inércia que só se realizam no contato com o leitor. Com o corpo em sua finitude.

O compartilhamento, o desejo de comungar com o outro, de enganá-lo, de persuadi-lo, de aliená-lo, de ser alienado por ele, de se submeter à imprevisibilidade de sua escolha, de ser negado por ele, representam o movimento duplo do ir e vir entre autor e leitor, a sua dança. Os passos dados pelo leitor configuram um texto único, ligado à sua interpretação, que por sua vez é resultado do contato com cada parte desse objeto que temos em mãos. Mesmo que isso seja comum em qualquer processo hermenêutico, o romance de Cortázar pesa nesse traço para construir um objeto movediço, que não se entrega à estabilização. Isso talvez nos revele de maneira mais radical algo que apenas suspeitávamos ou mesmo não sabíamos.

A movimentação do leitor com vistas à liberação das cadeias significantes que o contêm é a própria verdade de *Rayuela*, que é equiparada à literatura. É fundamental, portanto, reconhecer que essa comparação não carrega um ideal comum que abarque a totalidade das obras designadas como literárias, poéticas, miméticas ou artísticas, mas traça um interesse que percorre esse campo. Esse interesse muitas vezes toma um aspecto de negação total ou parcial dos constructos anteriores, pois no ataque contra determinados aspectos talvez não resista muita coisa.

O aspecto do acontecimento literário mais importante deste jogo cortazariano é o constante deslocamento que caracteriza o saber humano, e o seu compromisso com o livro é justamente construir um objeto que viabilize ao máximo essa verdade. Nosso trabalho crítico se direciona não apenas para apontar a relação explícita entre literatura e verdade, ou mesmo acompanhar a travessia de Horacio como a representação da transformação do leitor, mas de abordar a própria constituição da representação, suas estratégias de comunicação e engano. Os dizeres sobre a literatura compõem a autoconsciência do romance, e firmam um livro ideal, mas mais para aqueles que se embrenham pelos capítulos prescindíveis.

Entre a imagem de si e sua realidade existe um espaço a ser analisado cuidadosamente pelos vários ângulos desse prisma. O que se entende por literatura dentro do romance está fortemente vinculado a Morelli, e cada personagem do *Clube da Serpente* possui certa interpretação de seus escritos, que

aparecem nas suas falas. O peso de Horacio é maior, por ser o protagonista da narrativa, e sobretudo por muitas vezes funcionar como o narrador do romance. Naturalmente, suas reflexões são mais extensas e claras. Afora isso, cada personagem capta ou extrapola um traço do personagem autor, que pouco podemos julgar, visto que sua obra nos é revelada por excertos temáticos, metalinguísticos. O que produz o efeito de o próprio romance *Rayuela* ser escrito por ele, afinal executa muitos dos seus comandos.

No capítulo 71 a temática da tecnologização dos caminhos aparece ligada às rotas de fuga já traçadas e que podemos percorrer seguramente, tais como a especialização literária ou científica e o turismo. Destacamos o seguinte trecho desse capítulo:

[...] Se planifican los escapes, se los tecnologiza [...]. Hay imbéciles que siguen creyendo que la borrachera puede ser un método, o la mescalina o la homosexualidad, cualquier cosa magnífica o inane *en sí* pero estúpidamente exaltada a sistema, a llave del reino. Puede ser que haya otro mundo dentro de este, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia (COTÁZAR, 2014, p. 540, cap. 71).²³

O recorte perde a medida porque se desumaniza no sistema. Como vimos ao analisar a ambiguidade exaltada no capítulo 86 de *Rayuela*, não existe uma forma segura de seguir, uma garantia de eficácia no percurso, mesmo que as metas derivadas do diagnóstico em relação ao desenvolvimento da cultura sejam claramente definidas.

É muito importante diferenciar a literatura de alta qualidade e a especialização literária, a que se refere o capítulo 71, da literatura como verdade e invenção que aparece no capítulo 73. Essa oposição é fundamental para compreendermos a crítica de Cortázar à instituição literária, herdada dos movimentos de vanguarda, e ao próprio surrealismo, cujo fracasso está condicionado pela legislação em torno da produção dos textos. O gosto pela regimentação se evidencia no volume expressivo de manifestos e textos sobre a criação verbal. Essa preocupação aponta para uma face imitativa que ainda pode ser identificada na ideia de que os procedimentos assegurariam a ligação entre expressão verbal e o real funcionamento do pensamento.

Uma breve distinção deve ser realizada entre o momento de Cortázar e o das vanguardas, no que diz respeito à visão em torno da instituição literária. O dadaísmo e o surrealismo se endereçavam a elementos fundamentais na construção do edifício literário moderno, sobretudo ao seu divórcio com

²³ “[...] As fugas já são planejadas, já são fruto da tecnologia [...]. Há imbecis que continuam acreditando que a bebedeira pode ser um método, bem como a mescalina ou a homossexualidade, qualquer coisa magnífica ou inane, *em si*, mas estupidamente exaltada e transformada em sistema, a chave do reino. Poder ser que haja outro mundo dentro deste, mas não o encontraremos nem na atrofia nem na hipertrofia” (CORTÁZAR, 1987, p. 333, cap. 71).

a práxis vital, gerado pela base racionalista que sustenta esse sistema. Mas entre o primeiro e o segundo movimento existe uma gradação e um recuo diante da destruição da literatura que faz com que o segundo se apegue a regras de produção que serão vistas com maus olhos pelo romance aqui estudado. Existe certo paralelismo entre os pares dadaísmo e surrealismo e os pares anarquismo e comunismo no que diz respeito à instituição, como pode ser observado na adesão de Breton à revolução.

Apesar de sua força disruptora, ou talvez por isso mesmo, o surrealismo foi aos poucos sendo debandado até restar apenas um nome que o sustentou por mais de quarenta anos. As brigas e julgamentos internos, que tanto devem ter animado a vida desses burgueses bastardos, apontam para a regimentação em torno do ofício e a contraditória institucionalização do grupo. A construção do método que garante a identidade sob o termo “surrealismo” é a adesão tecnológica que suaviza a aresta da descoberta e o adere à instituição. O simples fato de haver julgamentos sobre o grau suficiente de surrealidade em determinada produção de um autor basta para assinalar a força com que se ergue uma nova instituição. Esta tese cortazariana aparece primeiramente no texto "Rimbaud", que é considerado uma espécie de “[...] profissão de fé literária da geração de 1940, quase seu manifesto, e também um microcosmo do que será sua visão de mundo”²⁴.

A descoberta de Rimbaud, e que os *surrealistas pragmáticos* (ver CORTÁZAR, 2014b, p. 19) foram incapazes de manter, é a de que a poesia deve transformar a vida, e essa transformação passa pelo movimento de ser um outro - "Car je est un autre" - para conquistar o eu, no qual se incluem o inconsciente e as categorias abissais do ser. Por isso mesmo, Cortázar ainda declara que "toda poética baseada em preceitos retóricos, analogias meditativas e procedimentos de ofício" se torna imprópria à empreitada ribaudiana, embora reconheça os resultados admiráveis alcançados com a escrita automática e os versos nascidos em estados de "semisueño". Alazraki afirma que nesse texto de Cortázar está o embrião do caráter antiburguês do romance, isto é o que mais aguça seu interesse pelo do surrealismo, sua face revolucionária enquanto empresa verbal de conquista da realidade. Este aspecto é exacerbado em *Rayuela*, e pode ser observado em sua crítica à tecnologização das formas.

A década de 1940 na Argentina foi um momento de consolidação de sua tradição literária. A experiência peronista (1943-1955) proporcionou um considerável crescimento na indústria editorial por ter diminuindo a taxa de analfabetismo e aumentado o número de matriculados nos sistemas de ensino primário, secundário e universitário (ver SAÍTTA, 2004, p. 9). Em “Destinos y receptos”,

²⁴Tradução livre de: “[...] profesión de fe literaria de la generación de 1940, casi su manifesto, y también un microcosmo de lo que será su visión [de Cortázar] de mundo” (ALAZRAKI, 1994 p. 578).

Graciela Montaldo afirma que: “O êxito de *O jogo da amarelinha* não se pode explicar se não se leva em conta o surgimento de um novo público e a modernização de práticas culturais, em um processo que se estabeleceu no começo dos anos sessenta”²⁵. Ao *boom* editorial seguiu-se o rumo universalizante de sua literatura. Com este abandono se configura um cenário conflituoso entre a representação realista e as experiências de vanguarda. A cor local não será pintada a nível temático, mas aparecerá aderida à própria formulação estética, com a entrada da oralidade e de outros elementos identificados como locais.

A busca pela autonomia da produção literária nacional tomou duas grandes frentes e também duas formas de ressignificar o surrealismo. Em torno da revista “Sur”, com a qual Cortázar contribuiu mesmo durante seu auto-exílio, Graciela Montaldo identifica duas linhas: a metafísica, de Bioy Casares e Jorge Luis Borges, e a fantástica, de Eduardo Mallea. Em linhas gerais, Sylvia Saïta opõe o primeiro grupo – indeterminado quanto à posição política, e que se coloca numa posição “autônoma diante do caos político e da realidade social” - ao segundo – desconfiado da autonomia do fato estético. A posição de Julio Cortázar, como pode se supor, é difícil de precisar, pois apesar de se ligar à luta antiburguesa da “Geração de 40”, representado pelo texto “Rimbaud”, sua obra literária se nutre dos gêneros desenvolvidos pelos autores cujo constructo literário opta por não elaborar claramente os efervescentes conflitos políticos: o gênero fantástico e o policial.

A herança surrealista de Julio Cortázar é transformada em *Rayuela*, e ocupa um lugar especial na discussão do *Clube da Serpente* sobre o pensamento de Morelli. E neste ponto a que nos referimos, mais vale falar de pensamento do que propriamente de uma obra, já que estamos nos referindo ao capítulo 99. Seguindo o *tablero de dirección*, a sequência de capítulos que precedem esse encontro dos personagens narra o encontro deles com o escritor Morelli, que lhes entrega a chave de seu apartamento para que eles tragam algumas coisas ao hospital e organizem uns papéis soltos. A partir desse momento na linha temporal traçada pelo Cortázar leitor o assunto passa a adicionar uma série de notas e dizeres ainda mais fragmentados do que a suposta obra publicada pelo escritor personagem, o que aumenta ainda mais o efeito de aproximação entre o personagem e o autor empírico, pois a escrita do romance *Rayuela* foi realizada de maneira fragmentária. Ana María Barranechea oferece um cuidadoso estudo sobre a pré-história do romance em seu *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, do qual destacamos o seguinte:

²⁵“El éxito de *Rayuela* no puede explicarse si no se tiene en cuenta el surgimiento de un nuevo público y la modernización de prácticas culturales, en un proceso que tuvo lugar a comienzos del sessenta” (MONTALDO, 1994b, p. 598).

[...] O projeto de escrever um relato romanesco que romperia com as convenções do gênero e com o uso da linguagem “literária” nascia da insatisfação de uma experiência de viver e escrever que continuava a linha de fratura anti-realista e anti-psicologista (Proust, Joyce, Woolf, Musil, Gombrowicz entre outros). A revolução intentada pelos surrealistas no campo literário, tão bem interpretada por Peter Bürger, o impulsionava como um eco tardio.²⁶

A respeito do surrealismo, ainda vale destacar este trecho do capítulo 99 do romance:

[...] Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara [...]. No sospecharon bastante que toda creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana (CORTÁZAR, 2014a, p. 613, cap. 99).²⁷

O grande desafio a que se prestam os personagens do clube é a descoberta dos outros momentos do descascar a banana. A liberação verbal promovida pela escrita automática não foi suficiente para manter a radicalidade da relação entre linguagem e realidade. Esse instrumento (*organum*) se torna falso quando possibilita que muitos tomem o problema como resolvido, e com isso comam a banana com as cascas encobertas. Esse é o efeito ideológico, a tecnologização, que sucede à descoberta maravilhosa inicialmente cristalizada na escrita automática. O que ficou encoberto foi justamente a dialética entre liberdade e alienação inerente à linguagem.

A tecnologização consiste em transformar uma descoberta, mesmo que maravilhosa, em sistema ou em chave do reino milenar, e que nos conceda segurança aos passos a serem seguidos. A construção da alegoria da janela, no capítulo 147, poderia entrar em contradição com essa negação declarada à submissão a comandos. No entanto, sua constituição analógica permite o apagamento dessa contradição, pois à rigidez dos imperativos se agrega a condensação da imagem, que possibilita a propulsão de sentidos, em vez da retidão do caminho. A participação do leitor é aberta pela analogia.

A limitação do surrealismo se torna evidente no romance quando observamos seu impulso de participação mútua retomado a partir de experiências pré-capitalistas relacionadas ao mago e ao *shamán*. Os surrealistas desnudaram a estrutura racionalista e burguesa do Ocidente, que nos deixou

²⁶ Tradução livre de: “[...] El proyecto de escribir un relato novelesco que rompiera con las convenciones del género y el uso del lenguaje 'literario', nacía de la insatisfacción de una experiencia del vivir y del escribir que continuaba la línea de fractura literaria anti-realista y anti-psicologista (Proust, Joyce, Woolf, Musil, Gombrowicz entre otros). Lo impulsaba, como un eco tardío, la revolución intentada por los surrealistas en el campo literario tan bien interpretada por Peter Bürger” (BARRENECHEA, 1994, p. 552).

²⁷ “[...] Os surrealistas acreditavam que a verdadeira linguagem e a verdadeira realidade estavam censuradas e relegadas pela estrutura racionalista e burguesa do Ocidente. Tinham razão, como qualquer poeta o sabe; mas isso não era mais do que um momento na complicada casca da banana. Resultado: houve vários que comeram a banana com casca e tudo [...]. Não suspeitaram o suficiente de que a criação de toda uma linguagem, embora cabe atraindo o seu sentido, mostra irrefutavelmente a estrutura humana” (CORTÁZAR, 1987, p. 400, cap. 99).

quase totalmente incapacitados de perceber o significado material da linguagem no nosso cotidiano, pois o esforço empregado nela se deu na direção de imitação da natureza, mesmo quando essa natureza é quintessenciada pelo convencionalismo linguístico. Com isso firma a impossibilidade de transformação, na medida em que o sujeito se torna impotente diante da absolutização da estrutura implacável. Podemos dizer que eles olharam no olho da medusa, e o resultado de sua elaboração mimetizou a mesma petrificação, de tal maneira que eles não conseguiram abdicar do caráter imitativo ao acreditarem estar expressando o real funcionamento do pensamento. Ou seja, eles elaboraram mas não conseguiram destruir a estrutura.

Junto de tal negatividade, herdada das vanguardas, Cortázar mantém algo do anticapitalismo romântico ao resgatar as experiências relacionadas à capacidade mitopoética do homem, na qual está implicada a construção de novos compostos, isto é, novas formulações da realidade. À destruição ou à negação determinada se agrega a positividade da produção. A invenção não é uma mera sobreposição de realidades qualitativamente distintas, mas o fruto da interpretação. Embora essa capacidade seja possível a todo ser humano, nenhuma produção específica pode eirigir um metadiscorso, um sistema. Por isso o romance em sua totalidade é uma ponte para se alcançar essa capacidade e não o produto da criação. Trata-se de uma nova inscrição que altere os caminhos do pensamento, no que está implicada uma nova movimentação dos estímulos assimilados pelo corpo, afinal, “[...] Pensar es el resultado de una interacción de unos ácidos cuyo nombre no quiero acordarme. *Acido, ergo sum*” (CORTÁZAR, 2014a, p. 621, cap. 99)²⁸.

Embora haja muitas variantes, o que se quer da literatura parece estar muito bem condensado na imagem das janelas. E isso coloca a necessidade de despojamento da imagem de si como um dos fios a seres seguidos na compreensão da analogia oferecida ao leitor, como um espelho que antecipasse os desdobramentos do livro em sua vida. A imagem não apenas representa o leitor, mas se coloca diante dele como uma cristalização a ser posta em movimento, ao mesmo tempo em que põe em movimento. Nisso ele rompe com a atitude imitativa, cuja consequência é a contemplação passiva.

A literatura precisa passar por um processo de revitalização, dentro do qual as palavras devem ser submetidas a uma avaliação severa. Um outro motivo apontado no capítulo 99 como um dos erros do pensamento ocidental é tentar se livrar do capitalismo utilizando seus instrumentos e sua linguagem. Uma das notas sobre as quais os personagens do clube da serpente estão discutindo no capítulo 99 nos dá um exemplo da correção almejada, do apodrecimento dos compostos: “Estoy

²⁸ “[...] Pensar é o resultado da ação de uns ácidos de cujo nome nem sequer desejo me recordar. *Ácido, esrgo sum*” (CORTÁZAR, 1987, p. 406, cap. 99)

revisando un relato que quisiera lo menos literario posible. Empresa desesperada desde el vamos, em la revisión saltan em seguida las frases insoportables. Un personaje llega a una escalera: “Ramón emprendió el descenso...” Tacho y escribo: Ramón empezó a bajar...” (CORTÁZAR, 2014a, p. 652, cap. 112)²⁹. Morelli identifica na primeira frase um uso decorativo que vai de encontro ao que pretende com sua escrita, pois mantém uma retórica insuportável.

Ronald, um dos personagens do clube, afirma que esta tentativa de Morelli quer devolver ao verbo “descender” todo o seu brilho esmaecido pelo uso, “[...] para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo” (CORTÁZAR, 2014a, p. 611, cap. 99)³⁰. Ao que outro personagem, Perico, retruca dizendo que essas tendências morellianas são acadêmicas e excessivamente gramaticais, pois o que importa é que o personagem cai escada abaixo. Perico não consegue compreender que a existência do personagem é limitada pela palavra, é ela que lhe concede realidade. Sua atitude se assemelha à do crítico Jaime Concha quando se fecha à diferença entre os enunciados que caracterizam a filosofia da história de *Rayuela*. A separação entre forma e conteúdo se torna insustentável quando se trata da realidade dos personagens, sobretudo destes, morellianos e cortazarianos, que mais servem a descrever do que a compor uma narrativa.

I.g Verdade e literatura

[...] Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas (CORTÁZAR, 2014a, p. 545, cap. 73).³¹

As palavras apresentadas como correlatas da verdade – literatura, escritura, pintura, agricultura e piscicultura – se assemelham pelo sufixo “-tura”, entretanto, o que poderia ser um jogo sonoro ou uma rima interna serve para aproximar elementos característicos do homem, isto é, “[...] la tura, la invención [...]” (CORTÁZAR, 2014, p. 545, cap. 73). Em todos os casos designa-se a manipulação dos elementos indicados pelo radical de modo que não haja o aniquilamento do elemento manipulado. A transposição a um sistema ordenado, com um sentido, uma finalidade, faz com que o novo arranjo de elementos sirva a quem os manipula.

²⁹ “Estou revendo um relato que desejaria o menos literário possível. Empreendimento desesperado desde o início, na revisão pulam imediatamente as frases insuportáveis. Um personagem chega a uma escada: 'Ramón emprendeu a descida' Risco e escrevo: 'Ramón começou a descer...’” (CORTÁZAR, 1987, p. 433).

³⁰ “[...] para que possa ser usado como eu uso os fósforos e não como um fragmento decorativo” (CORTÁZAR, 1987, p. 398, cap. 99).

³¹ “[...] Mas para que nos serve a verdade que tranqüiliza o honesto proprietário? A nossa verdade possível tem de ser *invenção*, ou seja, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas as turas deste mundo. Os valores, turas, a santidad, uma tura, a sociedade, uma tura, o amor, pura tura, a beleza, tura das turas” (CORTÁZAR, 1987, p. 338, cap. 73).

Concentrando-nos por exemplo na piscicultura, os peixes podem ser colocados em um lago artificial, de modo que os alimentem com o objetivo de vendê-los como produto alimentício ou de extrair alguma substância específica. Sendo assim, planeja-se e monitora-se seu crescimento até poder enfim utilizar o produto. O sentido concedido à invenção não pode ser identificado com a criação pura, brotando do universo da imaginação. Para se obter êxito em tal empreitada é necessário descobrir como cobrir espaço dentro das formas petrificadas de vida.

Davi Arrigucci Jr. afirma, em “O projeto: a verdade da invenção” (1973), que a obra de Cortázar empreende a “perseguição contínua, tanto no plano dos significantes quanto no dos significados” utilizando “elementos tipográficos ou da sonoridade, na sintaxe revolucionária ou nas projeções semânticas mais profundas, pondo em xeque o sistema literário no qual se integra e configurando-se como obra de invenção radical” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 17, grifo nosso). Por isso mesmo, todo esforço de Cortázar em *Rayuela* se dá por fazer com que o leitor produza novas pontes de contato entre os dois planos da linguagem.

A tese levantada a partir das reflexões em torno do romance de Cortázar de que a literatura é um campo privilegiado para a promoção da verdade vai de encontro ao desenvolvimento das disciplinas e saberes ocidentais. Reportamo-nos a alguns momentos fundamentais na história do ocidente para avaliar a crítica instituída pelo romance, de um ponto outro que não o do fascínio das palavras, que nos deixa imóveis diante do acabamento da imagem e alienados na contemplação comportada. É necessário errar e se perder nesse labirinto infinito, transgredi-lo, no limite das regras do jogo, dos traços dessa amarelinha.

O pensamento grego que se desenvolve a partir do século V a. C. pretende se afastar da ordem divina em vias tais como a negação do poeta e da poesia, a formulação das formas jurídicas que visam sobretudo a ruir com o domínio absoluto da aristocracia na organização daquela sociedade e a reflexão sobre a palavra e suas potências. Nessa disputa inicial pela posse da verdade e pelo afastamento da ordem arcaica, a mimese trágica foi submetida à filosofia, e grande parte da reflexão sobre a arte ocidental foi marcada por essa submissão, que acabou por afetar as próprias produções que vieram a ocupar o cânone da literatura.

A pretensão de distanciamento dos deuses operada pela filosofia e pelas formas jurídicas que tomam o centro da cultura ocidental acaba por falhar na tentativa de ampliar o campo de ação humano, quando se fixa no caráter formal da linguagem. A abstração de si na produção do conhecimento gera a construção de enunciados universais que, ao se esquecerem de toda a contingência que envolve o

locutor, impõem uma homogeneidade violenta para o que está à parte do discurso da verdade, para os que não se identificam com os procedimentos que se tornaram pré-condição para uma fala se tornar verdadeira. Esse esquecimento e a busca por uma linguagem purificada do engano e das sombras acabaram por repetir o princípio da reincidência do mesmo que caracteriza a ordem divina; daí o seu malogro diante da tarefa de se aproximar do homem.

A tragédia foi uma resposta ao distanciamento dos deuses operada na Grécia e que por sua própria constituição impedia a estabilização de uma verdade clara, sem sombras. O Édipo de Sófocles age segundo o seu saber, conscientemente negando uma determinação divina, assim como a falha na execução de Édipo é um suposto desvio da determinação divina. Apesar do desfecho da trama trágica coroar o destino, a experiência proporcionada pelo engano do personagem quanto a si, assim como seu desengano, pode fazer crer na atividade do sujeito diante da implacável alteridade assujeitadora dos deuses. Dentro dessa hipótese, pode-se afirmar que em um plano alheio à consciência o homem trágico aceita seu destino.

A tragédia aceita as sombras sem desprezar a luz, de tal maneira que uma se alimenta da outra. As cenas são definidas, mas o que não é definido ou lembrado possui tanta ou mais importância do que o que está claro na escrita ou na encenação. Nisso está o que de mais forte podemos destacar no processo de identificação dos receptores do texto com o herói. O espectador experimenta equívocos e esquecimentos análogos aos dos personagens.

O efeito de identificação está profundamente ligado à organização dos acontecimentos dentro da tragédia, à forma como ocorrem os deslocamentos e condensações na apresentação da cena, com informações parciais ou enganosas. Isso é o contrário do que ocorre na Epopéia, em que, segundo Auerbach, impera a iluminação absoluta. Portanto, podemos afirmar que a tragédia se fastia mais dos deuses do que a filosofia, pois estes últimos tratam de negar os antropomorfismos do mito, mas mantêm o princípio da reincidência do mesmo. Esse princípio é uma marca forte da aristocracia, pois tende a justificar a atual e confortável organização da sociedade como natural, ou como o melhor dentro das possibilidades. Até mesmo a razão quando recua e se fixa no sistema está por repetir a fuga e o medo, que impulsionam o esclarecimento.

A oposição entre tragédia e epopéia serve para definir um ponto de partida para o que procuramos como o conhecimento literário, em contraposição à prática poética arcaica. Essa distinção, além de delimitar o objeto de estudo, serve para dissociar o romance de Cortázar de certa tradição do pensamento nostálgica da posição ocupada pelo poeta na Grécia Arcaica, mais especificamente, do pensamento de Martin Heidegger, já que Jaime Concha associa a crítica do literato ao mundo ocidental com a do filósofo alemão e a questão do esquecimento do ser pela metafísica.

A adesão de Julio Cortázar ao existencialismo é declarada desde o subtítulo do seu livro *Teoría del túnel: notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, mais declaradamente de origem sartreana, mas é inevitável a forte presença de Heidegger neste campo. Segundo Saúl Yurkievich, em "Un encuentro del hombre con su reino" (2014), este livro é o projeto de *Rayuela*, logo o caminho parece se fechar para a nossa hipótese de dissociação entre o romance e o pensamento de Heidegger. De fato, como pudemos observar desde a nossa dissertação de Mestrado, existem alguns pontos em comum, mas mais na negação do que na afirmação. Eles compartilham a ideia de que o Ocidente está em um grande atolado bem como a ideia de negação da estética que desemboca no mais importante para a nossa pesquisa: a defesa da arte e, mais especificamente no caso de *Rayuela*, da literatura como o lugar da verdade. A recuperação da dignidade perdida vem acompanhada da ideia de a arte enquanto conhecimento ser um agente revelador do inhabitual, desvelador. Entretanto, quando observamos a concepção de arte de um e a de literatura e arte do outro as diferenças são reveladoras dos posicionamentos que ambos tomaram em suas vidas extratextuais.

Heidegger elege a organização social grega arcaica, em que o poeta era de fato uma figura central, como o modelo intemporal do pôr-se em obra da verdade. O que é omitido em seu pensamento atesta mais seriamente o fato de a poesia a que se refere estar do lado dos valores da aristocracia, que era tão poderosa que nem sequer havia espaço para um questionamento sobre a palavra e suas causações. É bem de lembrar que este tempo áureo é anterior às formas jurídicas que bem e mal ampliaram o campo de ação dos direitos em direção ao homem, que ergueram sua civilização. A abstração dos elementos que envolvem a produção do poeta arcaico e sua verdade junto às análises literárias muito pouco preocupadas em comunicar algo além de seu próprio pensamento marcam a distância entre ele e o autor do romance. A abstração mostra sua face de terror ao instalar uma chocante barbárie no coração da civilização.

A aproximação do romance *Rayuela* com a poesia só é possível por vias que levem em conta todo o desenvolvimento posterior à época arcaica. O caráter mitopoético evidente no romance é uma etapa logicamente posterior e utópica. Morelli admite que esse é o uso mais originário da palavra, mas só poderemos tomar parte dele depois de passarmos por todo o processo de transformação dos hábitos mentais que convertem nosso pensamento aos caminhos viciados, já trilhados, pretéritos. Para tanto, é inútil agir apenas no plano dos significantes ou dos significados, ou mesmo no plano da consciência cuja seriedade em que se firma deve ser driblada.

O riso, a ironia, a musicalidade, o ritmo, a precariedade da causação, a abertura da estrutura, todos esses mecanismos são declaradamente admitidos como os constituintes da comunicação literária, que dentro do próprio romance se permite ser mais do que a redução do leitor ao significado oculto do autor. Essa comunicação não é apenas consciente do equívoco, mas vive dele. Desde a tragédia? A fragmentação e ordenação dos capítulos e toda sorte de investidas contra a aceitação pacífica das imagens bem acabadas ampliam o espaço para o leitor se equivocar, **errar pelo jogo da amarelinha**. E nisso a abstração fica de lado diante do envolvimento dos corpos nessa dança atravessada, em que os sentidos podem ser descentrados da vigilância da seriedade para que os compostos apodreçam e num processo sublimatório possamos nos livrar daquilo que restringe nossa liberdade.

Capítulo II - Verdade e mimese

II. a - O coro entusiasta

Já existe uma cronologia suficiente para analisar a significação ideológica de uma obra como *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar. Publicado em 1963, este romance do grande contista argentino não parece ter despalavrado apenas a seu escritor, segundo sua própria confissão, mas também à maioria dos críticos. Em geral, eles transitaram o mesmo caminho que Cortázar lhes oferecia em suas explicações, por comodidade ou desorientação. Sem analisar as categorias postas em órbita pelo narrador e glossando as digressões sobre seu experimento romanesco, os comentaristas entoaram um coro entusiasta, como se formassem um novo Clube da Serpente, sem jazz, sem mate, sem a Maga, mas com *O jogo da amarelinha* e com Morelli-Cortázar.³²

Jaime Concha liga o romance *Rayuela* à confusão ideológica que caracterizou a chamada revolução cultural de 1968, na França, onde Julio Cortázar viveu de 1951 até sua morte, em 1984. Um dos principais pontos levantados por seu texto, que encaminha toda a sua análise, é a crítica à imagem da razão desenhada por Cortázar: “[...] Cortázar não responde nem é conseqüente com essa 'crítica' à razão dialética – por fixar-se em demasia, como dissemos, no instante da cisão e não em seu processo sintético, de recomposição da unidade”³³. A inconseqüência deve ser compreendida frente ao papel desempenhado pela razão dialética no processo de mobilização internacional do proletariado contra a dominação capitalista. O que Concha não percebe é que a razão dialética é atacada em sua aliança com o capitalismo, e não com vistas a se aproximar ao pensamento pré-dialético, como afirma. Isso nos leva a pensar que ele substituiu o “coro entusiasta” por um solo depreciativo, apenas invertendo o sinal da equação. Se os primeiros pecam pela hipertrofia, ele peca pela atrofia e perde a dialética.

A constatação de que grande parte das categorias levantadas pelo romance não são desdobradas é o que leva à afirmação da existência do “coro entusiasta”, restrito ao narcisismo do autor. O texto “*Criticando Rayuela*” foi escrito dez anos após a publicação do romance, mas seu comentário se aplica a muitos dos escritos posteriores a que tivemos acesso, sobretudo no que toca as categorias fundamentais para formulação do conhecimento literário e para a procura pela saída do beco da cultura ocidental, ou melhor, a procura pela entrada em um mundo mais humano. Há de se notar que esses dois pontos estão extremamente intrincados no romance, pois a literatura ali se apresenta como uma opção ao conhecimento que nos levou aos grandes e pequenos desastres do século XX. Resta saber em quê essa literatura se diferencia desse conhecimento.

³² Tradução livre de: “Existe ya una perspectiva cronológica suficiente para analizar la significación ideológica de una obra como *Rayuela*, de Julio Cortázar. Publicada em 1963, esta novela del gran cuentista argentino no sólo parece haber despalavrado su autor, según propia confesión, sino también a la mayoría de los críticos. En general, éstos han transitado en sus explicaciones, por comodidad o desorientación, el mismo camino que Cortázar les ofrecía. Sin rebasar las categorías puestas en órbita por el narrador, glosando las digresiones sobre su experimento novelesco, los comentaristas han entonado un coro entusiasta, como si formaran un nuevo Club de la Serpiente – sin jazz, sin mate, sin la Maga, pero con *Rayuela* y con Morelli-Cortázar” (CONCHA, 1994, p. 735).

³³ Tradução livre de: “[...] Cortázar no responde ni es conseqüente con esta 'crítica' a la razón dialéctica – por lo demás fijada, como ya dijimos, en el instante de la escisión y no en su proceso sintético, de recomposición de la unidad” (CONCHA, 1994, p.739).

A radicalidade do romance está na busca dessas raízes, que visa à liberação do futuro e à geração de um novo mundo a ser buscado com os outros e nos outros. Esse é o aspecto que apesar de unificador não se reduz à homogeneidade. A busca pelas raízes se alia ao apodrecimento dos compostos que nos impedem de alterar os caminhos cerrados do hábito. Sobre este ponto a ideia de literatura como verdade e invenção esclarece muito mais do que toda a negação ao racionalismo.

A troca dos termos “saída” por “entrada” na busca empreendida no capítulo 71 de *Rayuela*, impulsiona o leitor a se aproximar da realidade de maneira ativa, isto é, ter a consciência de que esse novo mundo não está pronto em qualquer lugar que possamos acessar. Ele é fruto do trabalho. A transformação do medo das patadas da vida em responsabilidade da criação altera a direção do pensamento que parte da natureza para o homem passivo. Mas essa criação deve partir da divisão de uma unidade: “[...] Este mundo existe en este, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno [...]. Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla” (CORTÁZAR, 2014a, p. 540, cap. 71). Os elementos para a criação do novo mundo estão disponíveis, como o oxigênio e o hidrogênio dentro de uma molécula de água.

O esforço da geração requer interpretação, que é entendida aqui como o apodrecimento dos compostos que imobilizam a molécula. Para que os dois átomos de oxigênio possam se ligar a um terceiro e se transformar em ozônio é necessário descobrir como separar a água, decompô-la. *Rayuela* afirma que a razão e a dialética judaico-cristã não estão sendo eficazes na análise da realidade, que deixaria os devidos elementos disponíveis para uma outra combinação. Os compostos mantêm-se fixados e a transformação necessária para a emancipação e socialização do direito à vida ou à liberdade nos é vetada. A eficácia deve ser medida a partir da necessidade que impulsiona o movimento do desejo. Os atuais instrumentos de conhecimento da realidade, de análise, de divisão da unidade não estão sendo eficazes. Dividir é instaurar dentro da unidade uma contradição que torne maior a força de separação do que a de coesão. A físico-química dispõe de uma série de métodos para chegar a esse resultado. Em nosso caso, a unidade não é molecular, mas a imagem cortazariana serve para demonstrar que ela é igualmente forte.

O desejo potencial de desorganizar uma molécula deve ser convertido em organização das condições de realização desse desejo, e isso requer uma pesquisa acurada e o entendimento das ligações que estruturam a molécula. O desejo de desorganizar, de analisar, de separar não possui legitimidade em si mesmo, ele visa sanar uma necessidade, uma insuficiência, como a do gás oxigênio quando estamos imersos na água. O ser humano só morre afogado porque seu organismo é

incapaz de separar por si só o oxigênio da água, ele precisa de um outro composto, em um outro estado, mas desse mesmo elemento. Por mais que vocifere e se debata dentro d'água, seu desejo é impotente diante do avanço do oxigênio para dentro de seu organismo, que pelo simples fato de estar ligado ao hidrogênio, tem uma consequência totalmente diversa.

As perguntas sobre quem é esse homem e que compostos da cultura são rejeitados parecem já ter sido respondidas por Cortázar. Isso se manifesta nas repetições de imagens do romance e no encaminhamento de toda a reflexão crítica que pareça miraculosamente culminar num comentário arrebatador do autor sobre sua própria obra. O mesmo ocorre, de maneira indireta, na recorrência aos textos críticos de Cortázar para fundamentar a autoridade de uma asserção sobre o romance. Esses são os versos cantados pelo “coro entusiasta”, que possui o traço comum de crer numa unidade do autor que é contraditória à construção do romance.

A falsa dialética e o falso racionalismo atacados por Cortázar são justamente aqueles que, para Lukács, caracterizam o ecletismo burguês, que ao negar as contradições da vida produz oposições superficiais. Horacio Oliveira é quem mais sofre as consequências dessa falsidade; junto aos personagens do *Clube da Serpente* ele pode ser visto como uma paródia do fracasso da alta cultura letrada.

Poderíamos dizer que a preocupação com a mediação é o principal objetivo do romance, porque ele se define como uma denúncia do ferramental viciado, que impede ao leitor a transformação. Para se verificar tais contradições é necessário determinar sua especificidade e não apenas atentar ao desenvolvimento dos acontecimentos em torno dos personagens, incluindo aqui os escritos de Morelli, que, como dissemos, são predominantemente metalinguísticos. Isto quer dizer que, tomados isoladamente, seus escritos não podem ser classificados como literários dentro da teoria da linguagem de Roman Jakobson, pois haveria de predominar a função poética, ou seja, a mensagem deveria se destacar, e não o código.

A materialidade da linguagem institui uma luta que se lança às estruturas formadoras do sentido e suas instituições, o que nos leva a crer que a transformação da sociedade só é possível se a luta de classes for estendida à microscopia da palavra. Nisto está implicada a definição da face homogeneizante da linguagem, vista a através da fixação da verdade em seu caráter formal. Além disso, os valores burgueses penetraram nas Américas por meio do sentimentalismo e do amor reconciliador da família nacional, que negaram de maneira apologética as contradições dilacerantes intrínsecas à nação, esta forma de pertencimento imaginado. O processo de colonização a que

fomos submetidos impediu a homogeneização da sociedade de classes, pois não houve tempo de apagar essas contradições.

O conceito de classe, formado no seio do pensamento europeu, não está isento de se tornar falso quando esquece a materialidade outra de uma sociedade como a americana. Essa é uma hipótese para compreender o porquê de o romance se negar a exercer qualquer demagogia ou apologia que não resista ao violento apagamento inerente à linguagem. A prematuridade das Américas quanto à emancipação da sociedade de classes, por assim dizer, impede o esquecimento do passado e impõe a violência como pedagogia da nação. Concha vê com maus olhos a contradição que inevitavelmente *Rayuela* instala na luta de classes, no racionalismo e na dialética, e nisso, como veremos a partir do levantamento de algumas categorias, ele parece menos fiel à dialética materialista do que o romance.

Rayuela ataca os fundamentos históricos, filosóficos, psicológicos e estéticos que culminam no estabelecimento do capitalismo. Para isso vale à pena questionar a centralidade do pensamento europeu, que falhou no cumprimento da promessa moderna de emancipação do homem. Nesse sentido a descentralização da estética na reflexão sobre a obra de arte é um dado inegável do romance; ela está ligada ao processo de afastamento do objeto de estudo que caracteriza todo o esclarecimento e que é em grande parte responsável pelo destino da arte dentro de nossa cultura. Nesse modo de conhecer, o analista deveria se afastar de seu objeto, mas com isso o próprio objeto foi afastado da *práxis* vital. Nisto consiste sua ideologia. No entanto, como veremos à frente, mais uma vez a condição de latino-americano nos possibilita ver com mais clareza a conexão entre a literatura e a sociedade, justamente porque ela foi largamente usada para promover o esquecimento de maneira afirmativa. Afirmar a existência do índio, do negro e da mulher com o vocabulário e as categorias do colonizador é uma forma eficaz de dissimular sua voz. Ela se torna surda na pauta falsa da escrita.

Cortázar não se opunha à luta de classes, e Jaime Concha demonstra saber disso ao destacar a disjunção entre sua “plasmação literária” e sua lealdade à Revolução Cubana³⁴, ou sua solidariedade ao povo do Chile, assolado pela ditadura fascista após o golpe de setembro de 1973. Entretanto, é justamente ao executarmos o pedido de Concha (analisar as categorias postas em evidência na obra) que podemos observar a radicalidade de *Rayuela*, radical no sentido da crítica marxiana a Hegel,

³⁴ Graciela Montaldo afirma em seu texto “Contextos de producción”, que a Revolução Cubana teve um papel fundamental na formação intelectual da consciência da esquerda latino-americana, sobretudo na “[...] relación que existe entre la estética y la política y más precisamente, entre la vanguardia estética y la vanguardia política” (MONTALDO, 1994a, p. 587).

pois, se o romance empreende uma crítica às condições de surgimento do próprio conceito de classe, o faz pela lealdade ao homem. A identidade, a coerência, a homogeneidade, a nação, a abstração e a linguagem são formas que coagulam o sangue do capital. Por isso sua luta se instaura na destruição da sintaxe e do vocabulário capitalistas. Para ele é a única forma de levar esse modo de produção à ruína.

O ensaio de Concha aponta para o perigo de o romance de Cortázar decair na crítica romântica do capitalismo, que contribui para a manutenção do sistema por resolver num plano ideal as contradições reais da vida cotidiana. Isso seria o oposto da pretensão do romance observada nas falas de Morelli, e seria também a falência do anseio de encurtar a distância entre a *práxis* e a literatura, resultante da divisão capitalista do trabalho. Esta separação caracteriza a ausência de função social da arte, que Adorno assume como uma autocrítica à sociedade burguesa, no que toca a sua racionalidade de fins (ver BÜRGER, 2008, p.34). Como consequência disso, podemos afirmar com György Lukács que

A literatura é, do ponto de vista imediato, a representação de homens singulares e de vivências singulares, que devem se referir às relações sociais da época em última instância, e tampouco devem revelar necessariamente uma conexão direta com o contraste entre burguesia e proletariado (LUKÁCS, 2010, p. 74).

O romance de Cortázar manifesta a consciência dessa abordagem indireta no direcionamento dos ataques à cultura a partir dela mesma. Sendo mais específicos, não é possível prescindir de uma discussão sobre a instituição literária para se revitalizar a literatura, pois com ela podemos compreender as consequências da regulação do trato com as obras, que gerou o aludido afastamento. É bem de notar que somente após as vanguardas os elementos dessa composição se tornaram disponíveis.

A constatação da separação entre literatura e vida é apenas um passo no processo de desdobramento desse subsistema, pois, como afirma Peter Bürger, “[...] se é verdade que a arte na sociedade burguesa desenvolvida é institucionalizada enquanto ideologia, não basta tornar reconhecível a estrutura de contradição desta ideologia [como fizeram as vanguardas], é necessário perguntar, também o que essa ideologia pode estar encobrindo” (BÜRGER, 2008, p. 40). É aí que *Rayuela* avança para afirmar que o que se está encobrindo é a miséria da exploração do homem, “o verdadeiro nome do dia”.

As mesmas dificuldades que atravancam o processo de homogeneização da nação e o estabelecimento da sociedade de classes na América contribui à constatação do encobrimento da relação entre literatura e sociedade, pois a instituição não per fez o caminho da autonomia como na

Europa, como veremos à frente. A desconfiança quanto aos produtos da alta cultura letrada se instala justamente pela distância entre os grupos que compunham a massa heterogêneas e as representações feitas pelos colonizadores internos após a independência. A idealização romântica dos índios, assim como as representações dos negros na literatura brasileira, por exemplo, foram realizadas com a língua e com as categorias européias. Aliás, os próprios termos “índios” e “negros” por si só são um exemplo da violência dessa idealização, pois reúnem modos de vida completamente diversos, como os tupi-guaranis, os incas, os maias, assim como as várias tribos e sociedades africanas. Longe de ser apenas uma deformação no processo de representação das singularidades, esses termos serviram ao estabelecimento e à manutenção da dominação; eles serviram de base conceitual à racionalização violenta desses povos, que não seria possível sem o aparato bélico, é claro.

O processo de dessacralização das línguas que caracterizou o movimento da nação européia possuía um caráter democrático que não se mantém na América, porque doava dignidade às línguas vulgares derivadas do latim. A partir de então elas deixaram de ser somente faladas para também serem escritas, como o latim e o grego, anteriormente. Isso quer dizer que o advento da escrita responde a uma demanda da própria sociedade. Na América tanto a língua quanto a escrita são impostas e se ligam diretamente à aniquilação da memória; elas se impõem dentro do programa pedagógico pós-independentista. Por isso o *status* autônomo da obra arte apenas toca o circuito restrito da alta cultura letrada, que se impõe como a ideologia da colonização sobre as representações não escritas das massas. Para resgatar uma figura cara ao romance *Rayuela*, sem dúvida a prática do shamán e o campo de representações por onde anda não podem ser chamados de autônomos.

Adorno não prescinde desta conquista burguesa: a autonomia da obra de arte, por negação ao uso ritual e pedagógico que caracteriza a Idade Média. A arte ali está totalmente voltada à disseminação da fé cristã, isto é, está submetida a pretensões claras de uso social. Essa função social, que está na origem da obra de arte, é esmaecida com o avanço da reprodutibilidade técnica, que segundo Walter Benjamin destrói sua aura: “[...] a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual” (BENJAMIN, 2012, p. 186). Por este caminho, a invenção da imprensa de Guttenberg e o avanço avassalador do capitalismo editorial são os dados mais importantes para a compreensão do romance de Cortázar.

Existe uma preocupação constante em manter essa divisão por conta do medo de que a literatura protagonize a barbárie fascista. Essa preocupação é bastante justificável, pois de fato a história da

civilização europeia testemunhou ao menos um outro momento além da Idade Média, em que houve uma aliança similar entre a arte e um poder com pretensões de se impor absolutamente sobre a totalidade do real, sem a clareza da mediação: a Grécia Arcaica.

É inevitável dentro da discussão que empreendemos até o presente momento, não notarmos a conexão entre o fascismo e a teoria da arte e da verdade heideggeriana, sobretudo no que toca a aproximação ao romance de Cortázar, feita por Jaime Concha e a que nós mesmos fizemos em nossa dissertação de mestrado, com uma tônica diversa à do crítico. Àquela altura, aproximávamos o pareamento entre literatura e verdade à seguinte afirmação de Heidegger em seu *A origem da obra de arte*: “[...] na obra de arte há o pôr-se em obra da verdade”. Essa frase é uma tentativa de superar a autonomia da obra de arte. No entanto, como ficará evidente ao nos debruçarmos sobre a Grécia, quando historicizamos³⁵ as categorias arroladas nessa formulação podemos observar em *Rayuela* a mesma oposição de Cortázar ao pensamento fascista declarada em sua prática externa ao romance.

Em *A origem da obra de arte* (2010), Heidegger, em grande parte, não progride em relação ao pensamento grego sobre a verdade e aplica o método da destruição sobre a reflexão posterior a fim de reabilitá-lo. O encaminhamento de sua questão, no entanto, mantém veladas as diferenças entre o contexto social Grego e o de meados do século XX na Alemanha. O poeta e a verdade arcaica, de que ele traz a forma grega *alétheia*, estava do lado da aristocracia ateniense, do rei e do adivinho. Essa organização precede a divisão dos saberes que fundamentam a democracia, por isso, não é de se estranhar sua adesão ao partido nazista. O desprezo de Heidegger pela mediação, evidente em suas análises da obra de arte, cegaram-no quanto ao fato de as limitações materiais do estágio de desenvolvimento das técnicas reprodutivas gregas induzirem à produção de valores eternos na arte (ver BENJAMIN, 2012, p. 189).

A divisão desses saberes e seu avanço institucional, isto é, dos subsistemas que se estabeleceram a partir da democratização grega, relegaram o produto poético para fora da verdade representante das formas jurídicas que se estabeleceram a partir da corrosão do poder absoluto da época micênica, com exceção do pontual advento dos concursos trágicos, que, enquanto um órgão público, exercia a função de reflexão e conexão entre o pensamento democrático e a religião popular. Toda essa reflexão nos faz compreender com mais precisão a preocupação de Adorno, Peter Bürger, Benjamin e Lukács quanto à regressão diante da divisão do trabalho que determina o *status* de autonomia

³⁵ “[...] Por historicização da teoria deve-se entender, neste caso, uma outra coisa: a visão da conexão entre o desdobramento do objeto e o desdobramento das categorias de uma ciência” (BÜRGER, 2008, p. 42).

relativa das obras de arte em relação à sociedade, e também a preocupação de Concha quanto ao abandono da razão dialética.

A recorrência do romance *Rayuela* a experiências pré-capitalistas, ou mesmo pré e para-dialéticas está do lado oposto ao de Heidegger, ou mesmo ao que os autores marxistas caracterizam geralmente como o irracionalismo da moda em meados do século XX. E isso talvez ocorra a contragosto do próprio desejo consciente de Cortázar, que em seus ensaios críticos se filiava ao existencialismo e ao irracionalismo. Destacamos aqui apenas de passagem seu livro *Teoría del Túnel: aportes a una ubicación del surrealismo y el existencialismo* e o ensaio “Irracionalismo e eficácia”, cuja análise detida poderia avaliar com mais precisão a relação entre sua profissão de fé e seus desdobramentos reais na história do século XX. Contraditoriamente as afirmações de Jaime Concha se aplicam mais a esses textos do que ao próprio romance. Isso nos leva a pensar que algo do que caracteriza o desenvolvimento do subsistema literário e sua pré-história exerceram um papel decisivo na composição de *Rayuela* que resistiu à decadência ideológica, que atingiu tão ferozmente as ciências e cuja consequência pode ser vista tanto na barbárie da colonização, quanto no nazi-fascismo e em outras facetas do capitalismo.

Esse resgate do passado, que indubitavelmente é de raiz romântica, o é também sem dúvida nos termos em que Michael Löwy caracteriza o romantismo revolucionário, isto é, “[...] que recusa, ao mesmo tempo, a ilusão de retorno às comunidades do passado e à reconciliação com o presente capitalista, procurando uma saída na esperança do futuro” (LÖWY, 2008, p.16). Por esse caminho é que deve ser compreendida a verdade do capítulo 73 da *Rayuela*, assim como a ideia de decomposição ou apodrecimento dos compostos, amplamente explorada pelo romance. É com intenção e metodologia análogas que nos debruçamos sobre alguns momentos decisivos da cultura ocidental. A descoberta ou desvelo que caracteriza a verdade é um momento em direção ao todo, isto é, à transformação; é uma etapa do processo que não pode ser desvinculado da invenção. Por isso o olhar para o passado não serve à reafirmação das formas eternas que no mais caracterizam a teologia negativa da obra de arte, mas à liberação de um futuro mais justo.

II.b - Escrita e verdade

Na Grécia micênica o sistema de pensamento mítico estava vinculado a três figuras: o adivinho, o poeta e o rei justiceiro (ver DETIENNE, 2013, p. 4), os quais sustentavam a explicação do mundo e estabeleciam a verdade imperante naquela sociedade. *Alétheia*, traduzida comumente como *verdade*

é composta pelo prefixo de negação “a” e do radical “léth-” que remete a Léthe, deusa do esquecimento. O poeta era incumbido de livrar do esquecimento os feitos dos guerreiros (Cf. COSTA LIMA, 2006, p.16), o que desde já atesta a importância da memória. Evocando, pois, Mnemosýne, o poeta tem acesso ao “outro mundo”. Na medida em que não havia quem se opusesse a ela, a palavra proferida pelo poeta calcava sua eficácia na correspondência com o poder estabelecido.

A memória concedia ao poeta acesso ao passado, ao presente e ao futuro. Neste caso não se trata da memória vulgar, faculdade comum a todos os homens. Os poetas eram desde cedo separados do ambiente prosaico e eram treinados em uma série de procedimentos e técnicas mnemônicas que asseguravam sua eficácia na lida com os mitos e na recitação dos cantos. Marcel Detienne, em *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*, aponta que tal compreensão de memória não pode ser desvinculada do fato de entre os séculos XII e IX antes de Cristo a civilização grega desconhecer a escrita (ver DETIENNE, 2013, p. 14). Daí o peso diverso que possuía: era o veículo maior de transmissão de saberes. Somente no séc. VIII a. C. os gregos descobrem o alfabeto siro-fenício. Embora isso não tenha alterado drasticamente a tradição oral imperante em Atenas, possibilitou o registro escrito de Homero e, mais tarde, a escrita foi amplamente empregada pelos discursos médico, filosófico, histórico e por uma nova casta de poetas do século VII a. C..

O lugar privilegiado ocupado pelo poeta e sua relação com a memória ainda aparece na *Iliada*: “[...] O total de nomes/ da multidão, nem tendo dez bocas, dez línguas,/ voz inquebrável, peito brônzeo, eu saberia/ dizer, se as Musas, filhas de Zeus porta-escudo,/ olímpicas não derem à memória ajuda,/ renomeando-me os nomes [...]” (HOMERO, 2010, p. 95). O poeta, portanto, admitindo a finitude de sua memória, que é um saber, tem sua legitimidade fincada nas Musas.

O papel fundamental da memória é atestado ainda por Marcel Detienne em seu texto “Pela boca e pelo ouvido”, como vemos a seguir:

[...]Quando Platão, no começo do século IV, em *A República*, incrimina a poesia em geral e Homero, investe não contra uma obra fixada num livro ou um texto escrito para filólogos, mas contra o fundador de uma Paidéia, de um sistema cultural mais ou menos concebido como uma enciclopédia do saber coletivo, transmitido pela boca e pelo ouvido, executado musicalmente e memorizado com a ajuda de fórmulas ritmadas. [...] A “mitologia” de Homero, evocada nas Leis exerce um efeito encantatório com suas palavras e seus ritmos; suas ficções recitadas, cheias de encanto e sedução, produzem uma vertigem auditiva; elas se insinuam, escorrem pelos ouvidos, “cântaros” que vertem na alma “harmonias suaves e delicadas” [...] (DETIENNE, 1998, p. 48).

Sem dúvida, é com grande esforço que imaginamos um mundo em que a poesia era o discurso dominante, esforço proporcional ao cuidado exigido pela sedução da matéria tanto em se reduzir a conceitos descaradamente anacrônicos como pela possível exaltação fomentada pela distância temporal. Como guardião do *logos*, o poeta não pode ser confundido com a figura de mesmo nome que emerge na modernidade, calcado no autocentramento do sujeito e efetivado com a descoberta da imprensa. Para Marcel Detienne, Heidegger é quem conseguiu captar de maneira mais efetiva esse espírito grego da poesia. No entanto, sua eleição é acompanhada do velamento da estrutura social em que se legitimava a voz desse poeta santificado, o guardião.

Muito antes da tradição livresca e do contato individualizado com textos literários, o poeta era quem fundava um mundo, ao mesmo tempo em que louvava, construía a imagem de seu povo e servia de mantenedor de sua identidade. Este é seu efeito pedagógico: a coagulação das identificações imaginárias em um relato unificado. A palavra pronunciada pelo poeta arcaico era tomada como parte da própria *physis*, da realidade efetiva. Ele era responsável por justificar a organização da sociedade, assim como a exploração da maioria por um grupo restrito, louvando os deuses e os valores da aristocracia guerreira. Com o advento da escrita, os versos de Homero concentram os esforços em direção à educação e à transmissão dos mais altos valores helênicos, eram o veículo maior de transmissão de saberes.

Luiz Costa Lima aponta a face positiva do esquecimento (*Léthe*), constitutivo da *Alétheia*, no fato de abrandar o infortúnio, de abrandar as desgraças que outrora assolaram um povo ou um homem. Mas para onde Léthe levaria aquilo que foi esquecido? Ou, antes, quais eram os infortúnios a serem esquecidos? Ora, se é habitante das sombras, se a *physis* não o trouxe à luz pela boca do poeta, é forçoso dizer que seus traços, no mínimo, não são muito bem definidos. Sendo assim, ao lembrar-se de alguns se esquecia dos outros que, enquanto matéria dispersa, seriam lembrados pelo posterior advento da mimese trágica.

A palavra eficaz se identificava com o próprio lugar de onde partia: o tripé composto pelo poeta, pelo rei-sacerdote e pelo adivinho, no esquema de Marcel Detienne, que Costa Lima importa no *Mimesis e Modernidade* (2003). A eficácia dessa palavra possuía as propriedades de enganar e persuadir, como evidenciou a tragédia, o que ficará claro ao tratarmos do *Édipo Rei*, de Sócrates. A configuração do mito impossibilitava a diferenciação discursiva que, por sua vez, viabilizaria um questionamento sobre o caráter ambíguo do *logos*; sua lógica era autoritária, pois abarcava a totalidade da experiência. Apesar de a epopéia conter o germen do fim da hegemonia do poeta, por ser o ponto de partida do paradigma da escrita, toda ela é iluminada, de modo a cegar a

sensibilidade à escuridão e com isso ainda pode ser colocada do lado oposto à democratização da polis grega.

Esse ideal de clareza aparece de modo muito nítido na análise que Eric Auerbach faz da *Odisséia* em “A cicatriz de Ulisses”, em seu *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2011). O título do texto indica de maneira exemplar seu fio condutor, que se concentra no reconhecimento de Ulisses, quando Euricléia, sua antiga ama, toca sua cicatriz na coxa. A tese de Auerbach é a de que este recuo operado pela epopéia homérica não visa a produção de tensão, como muitos leitores modernos e pós-modernos poderiam supor, mas antes serve à iluminação dos elementos do texto. Para que houvesse de fato tensão, seria necessário construir uma sobreposição de planos, o que não ocorre em Homero.

O recurso à infância e à adolescência do herói está tão concentrado na explicação da origem da cicatriz que quase se faz esquecer a cena interrompida, pois “[...] o que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência” (AUERBACH, 2011, p. 3). Por isso, “[...] a verdadeira causa da impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa [que não a tensão]; precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado” (AUERBACH, 2011, p. 3). Essa particularidade prefigura a face totalizante do “estilo homérico”, que será promovida pelo império das luzes a metáfora de seu saber. Este traço dos textos homéricos o coloca a meio caminho entre a verdade do poeta arcaico e a verdade do filósofo.

As potências enganadoras inerentes à linguagem, a justificação da divisão dos materiais, direitos e deveres dos seres se faziam autoevidentes no efeito encantatório dos versos. Apenas quando há a democratização do sistema político grego, a dúvida a respeito da eficácia da palavra poética tomará corpo mais definido.

[...]Ao lado de seu serviço institucional, o poeta tinha de explicar o desacerto notado no campo dos homens. Explicar a diferença de seus destinos em função da bondade ou da grosseria dos agentes seria conceder ao humano uma autonomia que tornava os deuses dispensáveis. Doutro lado, explicar a fortuna ou desastre em termos de mandato divino seria, ao invés, eliminar a autonomia do agente [...](COSTA LIMA, 2003, p. 35).

A glória ou sucesso do homem na Grécia micênica, período de maior esplendor do poeta e da aristocracia (anterior ao sec. XII), mais especificamente, a glória do guerreiro, era dividida em dois valores fundamentais *Kléos* e *Kudos*. Esta é a glória que descende da graça divina: “[...]Os deuses concedem-na a alguns e negam-na a outros [...]”; o primeiro é a glória que ascende: “[...]é a glória

que passa de boca em boca, de geração em geração [...]” (DETIENNE, 2013, p. 19). Por isso, o guerreiro não é puramente agente, nem tampouco paciente, mas antes, se instala nessa dialética e tenta estabelecer sua glória dentro do que lhe cabe, ou seja, deve se fazer cantável pelos poetas. Detienne conclui: “[...]definitivamente, um homem vale o mesmo que seu *logos* [...]” (DETIENNE, 1988, p. 19). Ao integrar-se no *logos* o guerreiro era eternizado e resguardados seus feitos na memória do povo ateniense, o que ainda pode ser visto na própria *Iliada*, com as genealogias acompanhadas dos principais acontecimentos que envolviam os heróis e sua linhagem.

A estreita ligação entre a *alétheia* e a linguagem é atestada, além do já dito, pela falta de diferença vigente à época entre “lembrar-se” e “mencionar”; ambos os sentidos se encontram no verbo *Mimnéisko* (DETIENNE, 2013, p. 80). Haroldo de Campos, no excerto citado anteriormente, traduziu esse termo por “renomeando”. Sendo assim, o ato de descobrir, ou de esquecer, operado pelo poeta, inclui, necessariamente, o ato de mencionar, de dizer.

A história da escrita na Grécia é um índice fundamental do processo de laicização do pensamento. Enquanto a escrita do período micênico, chamada linear B, servia apenas para auxiliar os altos funcionários e servidores do palácio, a emergência do “utensílio alfabeto” acompanhou o processo de esclarecimento contrário ao obscurantismo que restringia os saberes a uma classe muitíssimo pequena. Isso ocorre sobretudo pelo seu reduzido número de caracteres bem definidos e por seu ajuste à pronúncia, dados que facilitaram seu aprendizado e sua disseminação. Detienne, em *A invenção da mitologia*, sugere que a ascensão da escrita estaria ligada à democratização, já que o primeiro ato dos legisladores foi escrever as decisões tomadas na assembléia para que todos os cidadãos pudessem ter acesso: “[...]As leis, diz Sólon, eu as escrevo (*gráphein*) tanto para o bom como para o vil [...]” (DETIENNE, 1988, p. 62-63).

Inversamente proporcional ao prestígio da aristocracia ateniense, sua avidez por louvores aumentava e parecia querer compensar sua decadência na busca cada vez maior pela restituição da função de outrora: “[...] isso é feito cada vez mais com tanto esplendor, que tais valores começam a parecer antiquados e, na cidade grega, deixa de haver lugar para esse tipo de *palavra mágico-religiosa*, na medida em que este sistema de valores é condenado pela democracia clássica [...]” (DETIENNE, 2013, p. 28, grifo nosso). O declínio da posição litúrgica do poeta, portanto, coincide com o desaparecimento da função de soberania na cidade grega.

Homero ocupa uma posição intermediária entre o auge do poder litúrgico e da aristocracia ateniense e o início da razão. Na verdade, ele pode ser considerado o primeiro dentro da tradição grega a

exercer uma atividade mais próxima da racional, na medida em que organizou uma série de saberes tradicionais gregos, tais como:

[...] a guerra, o comando dos exércitos, a administração dos Estados, a educação do homem [...], rituais detalhados, procedimentos jurídicos, gestos e práticas de sacrifício, modelos de vida familiar, relações com os deuses e até instruções completas sobre a maneira de se construir um barco (DETIENNE, 1988, p. 58).

Anteriormente à emergência da escrita, os cantos recitados pelos poetas estavam à mercê de uma série de adaptações e imprecisões que possibilitavam a transformação da matéria cantada de acordo com a situação, o que nos faz supor que o mero fato de ser registrada freou tais adaptações e facilitou a constatação da defasagem entre a poesia e a práxis vital. A memória, portanto, não era a mesma que conhecemos, como a reprodução exata de determinado texto. Com a escrita as imprecisões passam a ser evidenciadas e a recitação está submetida ao texto, acontecimento que ao mesmo tempo testemunha e consome a decadência da figura do poeta.

Theodor W. Adorno e Max Horkheimer vislumbram desde o mito o impulso racionalizante, mas inicialmente no que toca a organização das várias lendas difusas em uma unidade coerente: “[...] O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar. Com o registro e a coleção dos mitos, essa tendência reforçou-se” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 20). Esse impulso se fortalece com a irrupção da escrita, que precipita o movimento lento em direção à construção do novo paradigma. É, portanto, a descontinuidade instaurada por este elemento externo à cultura grega, a descoberta do utensílio alfabeto, que possibilita uma primeira diferenciação entre o mito, entoado pelo poeta, e a epopéia.

Se à época micênica a ambiguidade das palavras era silenciada pela dominação da aristocracia, na epopéia o herói se beneficiará do caráter duplo da palavra para obter êxito em sua jornada e resistir ao poder dos deuses. O conflito entre o âmbito divino e humano observado amplamente no advento da tragédia, já figura na obra homérica. A diferença é sobretudo econômica, pois a ambiguidade da palavra na tragédia é um pilar do sentido que visa promover a tensão entre os planos, entre as leis que se chocam dentro de uma mesma palavra, ela passa a ser o mote da poesia.

Os autores de *Dialética do Esclarecimento* destacam, ao tratar da *Odisséia*, como Ulisses se utiliza da proximidade sonora entre seu nome e a palavra *Oudeis* para escapar e submeter a ordem arcaica, representada pelo ciclope Polifemo, à racionalidade ascendente. As palavras já não se ligam às coisas como outrora; na verdade, Adorno e Horkheimer afirmam: “[...] A astúcia [...] consiste em

explorar a distinção, *agarrando-se à palavra, para modificar a coisa [...]*” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 57, grifo nosso).

A configuração escrita dos mitos na epóica e a astúcia de *Ulisses* são duas faces entrelaçadas na manifestação da resistência do homem contra o poder implacável dos deuses, isto é, do avanço da razão. Existe um aspecto a um só tempo totalitário e autoritário, ligado à ideia de iluminação plena (como vimos acima), que se exterioriza na escrita – pois a palavra humana circunscreve o campo de ação divino – e um outro aspecto que se concentra na negação dos deuses para ampliar a representação do campo de ação humano.

Entre um e outro, parece haver uma diferença fundamental: o primeiro tem seu principal fundamento na cristalização, na legislação que rege a relação entre deuses e homens, no fim da legitimidade das transformações ligadas à angústia da recitação pública dos versos, enfim, na face formal. O segundo se serve da cristalização para inserir seu desejo e assim se afastar da inércia da *physis*, para abrir o movimento dentro da massa estática da realidade: agarra-se à palavra para modificar a coisa. A coisa é o que é alheio, totalmente outro, a morte, a condenação do herói, o encantamento das sereias; é o fim do poder sobre si, sobre seu corpo, sitiado pelas potências divinas.

Esse acontecimento encenado no texto homérico ganha em verossimilhança quando notamos que *Ulisses* era um guerreiro e, como tal, estaria familiarizado com uma prática discursiva diversa da do aedo e próxima a um estado jurídico da palavra. Este estado é outro fator que será exacerbado na tragédia, como poderemos observar na quantidade e qualidade das termos jurídicos ali empregados.

II.c - Princípios da laicização da verdade

Paralela à prática discursiva do poeta, que possuía um *status* religioso, existia a prática do discurso-diálogo nos ambientes guerreiros. Este grupo era proprietário de uma posição bastante diferenciada desde a época micênica; entre eles era comum uma série de práticas institucionais em que a palavra não era considerada sagrada, nem tampouco exclusividade de uns poucos. Após a vitória em um combate, os espólios da guerra eram postos no centro de um círculo dentro do qual nenhum guerreiro ocupava um lugar especial na disputa por sua propriedade. Em torno desse círculo se realizavam os *jogos fúnebres*, cujo ganhador tinha por direito a propriedade dos elementos do meio da roda.

Nas assembléias deliberativas, as palavras do orador eram proferidas do meio da assembléia, de maneira análoga aos jogos fúnebres, e assim era decidido o futuro da tropa. As palavras eram disputadas por todos, e o êxito na argumentação consistia no assentimento da maioria. Essa organização, que prefigura o direito exercido na Ágora, é o primeiro momento em que o discurso e a discussão laicos se ligam a uma realidade ou a uma ação real, uma *práxis*, a se desdobrar no destino do grupo: “[...] Instrumento de diálogo, a eficácia desse tipo de discurso já não provém da ação de forças religiosas que transcendem os homens. Baseia-se essencialmente na *concordância* do grupo social que se manifesta pela aprovação e reprovação [...]” (DETIENNE, 2013, p. 101, grifo nosso). Se inicialmente essa prática era um privilégio exclusivo dos guerreiros, com a reforma hoplita esse princípio de igualdade perante a assembléia, posteriormente denominado de *Isonomia*, será estendido a todos os cidadãos da cidade-Estado e as decisões eram impostas ao restante da população. Conforme Detienne,

[...] Reforma hoplita e nascimento da cidade-Estado grega, em sua íntima associação, não são separáveis da transformação intelectual que foi mais decisiva para o pensamento grego: a construção de um sistema de pensamento racional que marca uma ruptura esplêndida em relação ao antigo pensamento religioso[...]. é nas práticas institucionais de tipo político e jurídico que, ao longo dos séculos VII e VI, ocorre um processo de laicização das formas de pensamento. É na vida social que se constroem, ao mesmo tempo, o quadro conceitual e as técnicas mentais que favorecem o advento do *pensamento racional* [...] (DETIENNE, 2013, p. 108, grifo nosso).

No processo de transformação das formas pré-políticas para as propriamente políticas o *lógos* ganha certa autonomia em relação à carga religiosa de outrora e viabiliza o surgimento de saberes em torno de si. A reflexão sobre as leis específicas que regem a linguagem se abriram em dois campos: de um lado, a Sofística e a Retórica, que exploraram seu caráter instrumental, horizontal, e, de outro, a reflexão filosófica, com sua verticalidade, que perguntou sobre a validade da linguagem enquanto um meio de conhecimento da realidade. Além dessas duas frentes, Marcel Detienne destaca uma figura muito importante no que tange a mudança na concepção de poesia durante o século VII antes de nossa era. Simônides, comumente acusado de mercenário por compor poemas encomendados, foi o primeiro poeta do mundo grego a se voltar totalmente para a esfera humana, reconhecendo a Cidade-Estado como o alvo de sua produção. Em sua reflexão sobre o fazer poético, admitiu a distância entre seu ofício e a verdade. Aliás, assim como os sofistas negavam à linguagem a propriedade de conhecimento da realidade, ele tinha consciência da artificialidade de seu produto. Data desta mesma época uma mudança que atingiu a concepção das esculturas: destituídas de seu caráter religioso, elas passaram a ser assinadas, índice que aponta para um princípio de autoria que punha o artista como uma espécie de agente “a meio caminho entre realidade e imagem”, assim como permitiu o reconhecimento do artista em sua obra. É a partir dessas mudanças que Simônides desenvolveu uma técnica mnemônica laica e se serviu da escrita

como meio de publicação: “[...] A partir do século VII, a escrita é a forma necessária de publicação: já não está, como no mundo micênico, ligada a estruturas econômico-sociais de acumulação, já não visa essencialmente fortalecer o poder dos dirigentes, é um instrumento de publicidade [...]” (DETIENNE, 2013, p. 119).

O anseio cada vez maior da aristocracia pelo louvor do poeta é inversamente proporcional ao seu poder. Isso fez com que a poesia se distanciasse cada vez mais da hegemonia de outrora, sustentada pelo adivinho, o aedo e o rei da Justiça. A escrita concretizou o avanço da razão, que se estende desde as primeiras mitologias, e serviu à exposição das leis quando da reforma hoplita, que estabeleceu o princípio de isonomia. É bem de lembrar que a descoberta do alfabeto sírio-fenício prestou grandes favores à defasagem dessas figuras, pois ao mesmo tempo que inviabilizou as constantes transformações da matéria cantada, foi um instrumento de democratização e demolição da antiga organização social.

A Sofística e a Retórica também são saberes que se voltam para a cidade, e a causa que os impulsiona é a lida com a linguagem, em certa medida, pragmática. Não há lugar para a busca da verdade, senão para o engano e manipulação de signos que são a própria realidade, pois de acordo com o caminho tomado em uma discussão, sobretudo dentro das deliberações da assembléia de cidadãos, o rumo dos homens era transformado. O tratado *Sobre a Natureza*, de Górgias, deixa clara a impossibilidade de conhecimento: “Nada é; se é, é incognoscível; se é e se é cognoscível, é incomunicável” (CASSIN, 1990, p. 10). Por isso o que está em questão é a “logologia” e não a “ontologia”, como afirma Barbara Cassin, é a política em vez da verdade natural. A última oração do período atribuído a Górgias sela qualquer poro entre o mundo objetivo e os homens, assim como entre os próprios homens, e faz os sofistas se voltarem para as regras de manejo e funcionamento internos ao *logos*. Nesse ponto, é bem de lembrar, se acentua o caráter formal que Adorno e Horkheimer identificaram em *Ulisses*, quando explorou o caráter dúbio da palavra “Ninguém” para se conservar diante da possibilidade de sua destruição. O decurso histórico estendia o privilégio da manipulação laica a um grupo maior, aos cidadãos.

Um campo antitético ao sofisticado se estabeleceu em fins do século VI a. C.. À margem da cidade se desenvolveu um pensamento filosófico-religioso, que visava a “salvação individual” e em muitos pontos se filiou ao pensamento mítico: ambos procuram a verdade imutável que descende do outro mundo, oposto ao das contingências dos sentidos humanos, um mundo que se resguarda na sempre idêntica reincidência do mesmo a ser acessado pela memória, ainda sacralizada. Esta, no entanto, não é mais concebida como um dom de vidência reservado a alguns escolhidos, e sim um meio de

“decifração do invisível”. A memória e a verdade estão alocados em um campo puro, intemporal, enquanto o engano e o esquecimento estão submetidos às transformações do tempo. Trata-se das primeiras formas abstratas a guiar o pensamento, o qual “[...] tende cada vez mais a tornar-se uma espécie de prefiguração religiosa do Ser e mesmo do Uno, uma vez que se opõe de modo irreduzível ao mutável, ao multiforme, a tudo o que é duplo [...]” (DETIENNE, 2013, p. 147). Nesse trecho é evidente a diferença entre sofistas e filósofos religiosos. Corpo e alma estão distanciados, na medida em que o sono é exaltado como um momento em que a alma se libera, podendo acessar a mais pura verdade.

Se o pensamento mítico se impunha pela ordem totalizante do sistema político centrado no poeta, no adivinho e no rei justiceiro, submetendo todos a seu jugo, no meio filosófico-religioso, esse mundo da verdade deve ser buscado individualmente. Outra distinção fundamental é que na mitologia a verdade e o engano andavam juntos, de tal maneira que havia uma unidade e univocidade diante da explicação da natureza. No caso dos filósofos religiosos, a separação entre o engano e a verdade é um dado inegável diante do estágio avançado da divisão do trabalho que atinge a linguagem, e, obviamente, estão do lado da última. Essas são formas intermediárias entre a religião e a filosofia, são significativos avanços na construção do princípio de coerência, que traz a igualdade para dentro do conceito.

Com a elaboração das formas jurídicas e a divisão do trabalho em torno da verdade, ou seja, diante desta primeira expulsão dos deuses e dos poetas do campo de decisão sobre o destino dos homens, o poder opressor do princípio de igualdade é voltado contra o próprio mito. De tal forma que a isonomia desloca o foco da antiga opressão. A afirmação da cidadania lembra de alguns e esquece de outros, em uma negociação penosa e desvantajosa muitas vezes podendo ser justificada como o mal menor, ou como um mal necessário para se chegar à emancipação. Chega a ser constrangedora a constatação de que esse discurso mais ou menos evidente, organizado ou globalizado, se repete sempre a desserviço da maioria, acossada a pagar a conta da aristocracia.

Portanto, contraditoriamente, essa igualdade ideal é o desencadeador da erosão do terreno do mito, desde as práticas das assembléias dos guerreiros e a descoberta do alfabeto sirio-fenício, passando pelo direito da ágora, até se estabelecer como o pilar da filosofia. A homogeneização operada pela construção do pensamento e das práticas direcionadas à abstração são o corrosivo diante do autoritarismo do mito e do mundo sustentado por ele. A mesma abstração, no entanto, que outrora garantia a justiça aos homens, ou melhor, aos cidadãos atenienses, tomará um sentido bastante diverso com o decorrer da história.

Nos rastros do surgimento da filosofia, Nietzsche, em “A filosofia na época trágica dos gregos”, se maravilhava com a possibilidade aberta pelos primeiros filósofos em empregar os elementos aprendidos em sua práxis vital, e, com isso, rejeita a pobreza imagética e o gosto desmesuradamente erudito que tomou as rédeas do pensamento ocidental, se é que considerava a prática filosófica européia como pensamento. Nesse ínterim, após louvar a astúcia de Tales em observar profundamente a natureza, “sem fabulação fantástica”, introduz o pensamento de Anaximandro, segundo o qual

[...] tudo o que uma vez veio a ser também parece outra vez [...], onde podem ser percebidas propriedades determinadas, podemos profetizar o sucumbir dessas propriedades, de acordo com uma monstruosa prova experimental (NIETZSCHE, 1983, p. 34).

Portanto, o saber verdadeiro está no indeterminado e tudo o que ousa profanar-se no vir a ser, ou seja, tudo que possui qualidades, deve pagar com sua morte a culpa de ter existido. Apesar de desconhecermos tanto os desdobramentos reais do pensamento de Anaximandro, quanto a fidelidade de Nietzsche a sua filosofia, essas premissas parecem fundamentais para a compreensão do espírito do esclarecimento, pois é um golpe claro contra as qualidades específicas que serão desbaratadas pelo modo de pensamento abstrato, uma peça fundamental na interpretação de Adorno e Horkheimer sobre o mundo Ocidental: “[...] No mito, tudo o que acontece deve expiar uma pena pelo fato de ter acontecido. E assim continua no esclarecimento: o fato torna-se nulo, mal acabou de acontecer [...]” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 23). Entretanto, o pensamento teve de esperar um Parmênides para que por fim os sentidos fossem subjugados ao engano com sua doutrina do ser. Essa consistia na lógica da não contradição, pois o ser, aquilo que verdadeiramente é, não pode ter surgido de algo que não era; na verdade, seu pensamento fica mais claro quando entendemos que a conjugação do verbo “ser” em qualquer tempo e vinculado a quaisquer espaços possíveis seria uma contradição. O particular captado pelo corpo é sacrificado em prol das palavras mais abstratas, que mais se assemelham a fórmulas, como diria Nietzsche, é um casulo de fios de aranha sem a presa.

A imitação já estaria presente no mundo grego, não na mimese do poeta, mas nos enunciados da filosofia e da história, pois deveriam ser construídos segundo sua equivalência ao mundo que valia ser representado; uma utilizando o método da exclusão dos caracteres particulares, e outra utilizando a submissão aos acontecimentos contingentes vistos ou ouvidos. Uma concepção prévia da verdade estabelece o valor que rege a seleção e a organização da representação em ambos os casos. Logo concentrar os enganos em torno da *mimesis* na tradução por *imitatio* pode prejudicar a

compreensão do deslocamento da verdade em direção à filosofia e à história, cujo desenvolvimento se cristalizou, mas não se iniciou, com essa comparação de mundos por meio da palavra. Se aplicássemos as ferramentas do esclarecimento sobre ele mesmo, veríamos o medo do desconhecido se repetir com a tentativa de desvelo do mundo por meio de conceitos abstratos.

Marcel Detienne, ao se debruçar sobre as transformações da verdade entre os filósofos religiosos e a filosofia afirma: “[...] O problema da salvação, a reflexão sobre a alma, as exigências de purificação próprias a Epimênides são substituídos por Parmênides pelo problema do Uno e do Múltiplo, por uma reflexão sobre a linguagem, por exigências lógicas [...]” (DETIENNE, 2013, p. 148). Além disso, o contexto social é diverso. Se no meio filosófico-religioso o mago vive afastado da cidade, o filósofo está submetido a ela e, por conta disso, deve se confrontar com opiniões diversas, de tal maneira que exija a argumentação racional e a comprovação de suas teses.

A filosofia, com Platão, tentará conter as potencialidades enganadoras e dissimuladoras inerentes à palavra e à verdade ao extinguir-lhes as sombras, compreendendo a luz como correlata do conhecimento. Logo, esse último é enturvado pelo não conhecimento das formas eternas e imutáveis habitantes do mundo das ideias. Ouvimos ecoar o espírito do pensamento de Anaxágoras e Parmênides. O mundo captado pelos sentidos já seria uma mimese do mundo ideal, e a poesia seria a mimese da mimese, pois busca imitar as formas sensíveis. É natural, portanto, a condenação da poesia por explorar as potências enganadoras e dissimuladoras da verdade, assim como a expulsão do poeta de sua república, sobretudo ao notar a função ocupada na transmissão e ensino da cultura helênica, como dissemos acima. Platão já lida com as práticas discursivas da sofística e retórica, além da tragédia e da poesia de um Simônides, assumidamente distante do ideal de verdade e clareza caro ao pensamento platônico. Aristóteles, por sua vez, em oposição a Platão, lançará seu olhar para o real existente com vistas a compreender sua lógica.

Ao se ocupar da *mimesis* trágica, Aristóteles declara: “[...]A diferença está no fato de o primeiro [o discurso da história] relatar o que aconteceu, enquanto o segundo [a poesia], o que poderia ter acontecido. Consequentemente, a poesia é mais filosófica e mais séria do que a história, pois a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular [...]” (ARISTÓTELES, 2011, p. 55). O poeta trágico, cuja função é antes de qualquer outra imitar as ações, alcança desta maneira o universal, enquanto ao historiador, restrito ao que realmente aconteceu, caberia narrar as ações contingentes atribuídas a homens particulares. A filosofia se alia a partir de então à poesia em sua ênfase no universal. Mantêm-se a divisão de Anaxágoras e Parmênides, assim como a rejeição ao múltiplo, ao particular e às qualidades específicas.

Em Aristóteles, a valorização das ações é tamanha que chega a afirmar ser possível uma tragédia feita apenas de ações, sem caracteres particulares. Isso encontra concordância com a maneira como o lugar do poeta é avaliado, ou seja, da *mimesis* trágica, importa de fato apenas sua face filosófica e, por isso, seu lado universal, imutável. O produto mimético é aceito desde que se submeta às premissas do filósofo. Entretanto, a assunção da poesia como uma área do conhecimento é um elemento inovador no pensamento do estagirita. É uma consequência de sua concepção do homem:

[...] É possível perceber que toda a poética tem na sua origem duas causas, ambas naturais. De fato, no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais; ele é o mais imitativo de todos, e é através da imitação que desenvolve seus primeiros conhecimentos [...] (ARISTÓTELES, 2011, p. 44 – Cap. 4).

Entre os séculos V e IV a. C. se consolida uma importante etapa na divisão do trabalho em torno da linguagem. Além da medicina, e dos já enumerados acima, a história com Heródoto e Tucídides lançou suas bases e seu trato com a linguagem diametralmente diverso da filosofia. Eis o ponto em que Marcel Detienne e Luiz Costa Lima identificam o estabelecimento da idade da razão e da crítica em oposição à religião e à mitologia. No entanto, onde eles viram a ruptura, Adorno e Horkheimer descobriram uma continuidade silenciosa, cujo elemento comum é o impulso esclarecedor que, apesar das mudanças profundas nos modos de se organizar os sistemas de pensamento, visa sempre à dominação da natureza externa e interna ao sujeito. Nenhuma das formas do esclarecimento conseguiu superar o princípio de igualdade.

As formas de pensamento mitológicas, antes mesmo do advento da escrita e de Homero, apresentam seu impulso à dominação nos rituais que envolvem as divindades, submetendo-as à vontade humana por meio dos sacrifícios e da circunscrição das manifestações divinas ao espaço restrito dos santuários. Ao se submeter às forças supra-humanas e reconhecer e conhecer seus modos de manifestação, o homem erigiu as primeiras cadeias lógicas segundo as quais eles se relacionam entre si e com o mundo dos deuses. Essas cadeias se constituem enquanto sistema por meio da repetição, da imagem, ou mesmo do símbolo.

No estágio mágico, os homens abordavam o caos do mundo por meio da aproximação mimética, pela imitação: “[...] O feiticeiro torna-se semelhante aos demônios; para assustá-los ou suavizá-los, ele assume um ar assustadiço ou suave [...]” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 21). Na medida em que se enfraquece a ideia de que se poderia dominar a realidade por meio da repetição ou da imitação, sobretudo com a condenação do mundo sensível e das manifestações do múltiplo

inerentes às qualidades específicas de cada objeto, o pensamento abstrato substitui as deidades pelas entidades ontológicas, acusando os mitos de superstição e engano. A laicização do pensamento expulsa os deuses e estabelece como alvo da dominação a realidade e a natureza, devendo ser executada não mais pela aproximação, mas pelo distanciamento do sujeito em relação ao objeto, procurando captar suas leis específicas de funcionamento.

A imitação da qual tratam os autores alemães é diversa da *mimesis* da qual nos fala Luiz Costa Lima, pois, no caso do segundo, o termo é usado para designar uma manifestação poética que se sustenta na diferenciação do trabalho em torno da linguagem e da verdade. A maior característica dessa distinção é a dobra da palavra, sobre a qual nos escreve em *Mimesis e modernidade*, que possibilita a experimentação de um campo de identificação e de tensão. Apesar disso, podemos dizer que mesmo a mimese trágica, diferenciada discursivamente, possui este parentesco com a imitação do feiticeiro: sua forma de apropriação e conquista do desconhecido ocorre pela aproximação do objeto e não pelo afastamento e pela abstração de um posicionamento determinado dentro do jogo de oposições de saberes. A tragédia assume a unilateralidade do saber como uma condição humana, com isso amplia o campo de representação da liberdade do indivíduo.

O ser não conjugado de Parmênides, o Uno, o eternamente idêntico é captado com a exclusão de todo o devir, de todas as qualidades específicas que distinguem os entes, ele é sempre o mesmo, portanto, é a repetição. Mesmo quando Aristóteles resgata a poesia e se debruça sobre os seres existentes, o elemento verdadeiramente importante é o que se repete e atesta sua universalidade. Entretanto, “[...] o princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito [...]” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 23). É nesse ponto que os autores alemães vêem a continuidade entre mito e esclarecimento.

A tragédia, para Adorno e Horkheimer, encena a impotência das escolhas humanas diante da vontade dos deuses. Eles não dão muito crédito ao campo de tensão criado pela tragédia e pela resistência à homogeneização que caracteriza para bem e para mal as primeiras formas de democracia, a filosofia e o próprio capital e acabam cometendo o mesmo erro de filósofos tais como os do idealismo alemão que subestimam ou superestimam a mimese trágica, com desmedida ahistoricidade. Nesse ponto o pensamento de Luiz Costa Lima, de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet parece muito mais preciso, como veremos à frente. Com a ascensão do pensamento abstrato e a negação do corpo submetido ao engano, o destino foi substituído pela natureza, a qual

se manifesta ao conhecimento pelos conceitos, é o culto prestado pelo esclarecimento. Ele permite comparar o incomparável e nivelar o diferente.

Ao observarmos o quanto a laicização do pensamento é tributária do desenvolvimento das formas políticas que constituíram a democracia clássica, é inegável a confirmação de que o esclarecimento “corrói a injustiça da antiga desigualdade”, pois a real mudança ocorreu com a disseminação do poder nas assembleias da democracia grega, embora, há de se ressaltar, os cidadãos fossem um grupo ainda reduzido, excluindo-se as mulheres, estrangeiros, escravos e tantos outros a quem cabia a obediência às deliberações.

O discurso-diálogo, que nasce nas assembleias deliberativas dos guerreiros e influencia profundamente o pensamento filosófico e a forma de escrita de um Platão, por exemplo, possuía a propriedade de negar os desejos particulares quando o orador se dirigia ao meio, isto é, ao se posicionar em direção a um bem comum. O esclarecimento não apenas herdou essa propriedade como a promoveu a fundamento do saber, a ser exercido por sua principal ferramenta: a abstração.

A linguagem geral e indeterminada que Parmênides buscava é desdobrada nas fórmulas desenvolvidas pela ciência e no gosto matemático que desde Platão ocupa uma posição privilegiada, como vimos no **capítulo I** desta tese. Com isso o homem acreditava estar a salvo de todo o desconhecido, na medida em que podia prever os acontecimentos. No entanto, acabou por subsumir-se à realidade factual, da qual deve extrair as leis uma vez mais imutáveis. Essas mesmas leis serão usadas para justificar a injustiça social e a exploração das massas, defendendo-se como a mais pura verdade sobre o mundo, como as coisas se relacionam, enfim, como verdadeiramente são. Ao dissolver a diferença entre os seres, o esclarecimento funda a equivalência, cujo preço pago, a longo prazo, foi a planificação dos desejos e das características inatas dos homens.

II.d - A mimese trágica

É quando há a democratização do sistema político ateniense que a palavra proferida pelos deuses entrou em debate a céu aberto. Em tal conjuntura, a tragédia surgiu instaurando não apenas a pergunta sobre a veracidade dos deuses, mas sobre a própria duplicidade da verdade. As discussões encenadas em *Édipo Rei* tocam nesse ponto sobretudo ao apontar as consequências das palavras trazidas do oráculo e proferidas pelo velho, adivinho e cego Tirésias.

Não se pode deixar de observar em *Édipo Rei* o inquérito instaurado antes da aparição do adivinho, sobretudo no que diz respeito a Édipo, rei de Tebas – cidade assolada por um mal de origem inicialmente desconhecida tanto dos personagens da tragédia quanto de nós, leitores/ espectadores. A informação trazida por Creonte – cunhado de Édipo, mandado a Delfos para saber dos deuses o motivo de tanta desgraça – faz com que o rei mande chamar o velho Tirésias para aclarar a seguinte exortação de Apolo: “[...] que libertemos Tebas de uma execração/ oculta agora em seu benevolente seio,/ antes que seja tarde para erradicá-la[...]

(SÓFOCLES, 1990, p. 23). O anseio de Édipo tanto ao enviar Creonte quanto ao chamar o adivinho remete a um sentido mantenedor do mito, qual seja, a confiança na palavra dos deuses e em todo o caminho percorrido por tal palavra até chegar a seus ouvidos. Entretanto a harmonia é quebrada imediatamente quando, ao ser apontado como o portador da imundície, o rei lança palavras de injúria e desconfiança tanto ao adivinho quanto a Creonte: “[...]Creonte, em tempos idos amigo fiel,/ agora se insinua insidiosamente/ por trás de mim e anseia por aniquilar-me,/ levado por um feiticeiro charlatão,/ conspirador que só pensa em ouro [...]” (SÓFOCLES, 1990, p. 37, versos 462-466). Essa “negativa” tão insistente e sentida apenas antecipa a afirmação do reconhecimento indesejado, é sua cifra.

Na intriga acima fica exposta a ferida, ou ainda, a dobra da palavra não mais eficaz, para usar termos de Costa Lima, que faz confrontar os âmbitos do divino e do humano, da velha e da nova ordem fundada pela democracia ateniense (ver COSTA LIMA, 2003, p. 40). Édipo não se volta contra os deuses, mas contra os portadores da palavra divina, pois sabe serem falsas as acusações proferidas contra si. Embora seja revelado a Édipo e a nós que seu saber é também um não saber, ou o inverso, que seu não saber é um saber, o importante é o fato de ser estabelecido um campo de tensão entre as faces da verdade, entre os dois planos distintos. Édipo sabe consigo não ser verdade o fato de ter cometido crime tão horrendo contra Laio, e Tirésias, por sua vez, sabe ser Édipo o assassino.

Jean-Pierre Vernant, em seu estudo “Tensões e ambigüidades na tragédia grega”, destaca elementos inerentes à tragédia grega que são fundamentais para caminhar em nossa análise: “[...]As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito[...]

(VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 19)³⁶. Podemos então afirmar com mais segurança que não há comunicação entre Édipo e Tirésias, pois

³⁶ Apenas de passagem vale dizer que esse mesmo comentário poderia ser aplicado à cena do capítulo 19 de *Rayuela*, que analisaremos no cap. IV desta Tese.

seus saberes (esboçados no parágrafo anterior) partem de planos da realidade distintos. Ou seja, o conjunto de experiências, de significados e de representações possui pressupostos e pré-conceitos que, na cena trágica, se opõem.

O desfecho do conflito trágico em *Édipo Rei* vai coroar o saber de Tirésias. Afora isso, há de se observar a inclusão de uma dimensão até então silenciada pela visão totalizante do mito. Se a ambiguidade inerente à palavra e à verdade (alétheia) cantada pelo poeta arcaico era inviabilizada pela inexistência de diferenciação do discurso, na tragédia, a mesma ambiguidade, encarnada no herói trágico, dilascera e faz ver a sombra, ou o esquecimento, inerente à verdade. Dessa maneira, é por não saber quem era Laio que Édipo o mata, pois tentava fugir do que ouvira em Delfos a respeito de seu destino – que mataria seu pai e desposaria sua mãe. Isto é, a palavra dos deuses esqueceu de iluminar a verdadeira origem de Édipo (ser filho de Laio), enganando e persuadindo o personagem a cumprir a desgraça anunciada pelos oráculos. A eficácia dos deuses se dá a partir da própria potência da verdade, que, ao contrário de como será compreendida com os contornos da razão nos séculos V e IV, não é a adequação ao mundo das Idéias (Platão), nem tampouco às leis descobertas pela análise da realidade (Aristóteles), mas traz o gérmen da própria realização, na medida em que engana e persuade.

A peça de Sófocles contrapõe os saberes unilaterais na medida em que gradativamente revela a verdadeira origem de Édipo. Isso é o que viabiliza sua própria condenação, pois suas imprecisões proferidas em praça pública datam de quando ainda não conhecia sua origem e a proveniência dos atos que o levaram ao trono de Tebas, o que coloca o leitor/ espectador momentaneamente em uma posição parelha à do personagem. Tal parcialidade inerente à palavra encarnada no herói trágico é identificada por Vernant como a “ironia trágica”, é quando “[...]uma palavra se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não conhecer [...]” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 20).

No caso específico de *Édipo Rei*, vemos o próprio Édipo suspeitar do caráter duplo de suas palavras ao interrogar Jocasta: “Ai! Infeliz de mim! Começo a convencer-me/ de que lancei contra mim mesmo, sem saber,/ as maldições terríveis pronunciadas hoje![...]” (SÓFOCLES, 1990, p. 56, versos 887-890). O sentido ignorado por Édipo é o de que ele mesmo é o assassino e a imundície causadora da aflição de Tebas. Seguindo para o final da peça, depois de toda a verdade já ter sido revelada, reflete sobre sua vida: “[...]Ó duplo caminho! vale oculto! bosque de carvalhos! ó estreita encruzilhada onde se juntam duas estradas [...]” (SÓFOCLES, 2011, p. 85, grifo nosso). A vida do herói, portanto, encarna a duplicidade inerente à palavra empregada no seio da tragédia.

A última oração do excerto acima – “ó estreita encruzilhada onde se juntam duas estradas” – concentra em si uma ambiguidade na esteira do que vislumbramos até o presente momento da análise. Isso porque a encruzilhada pode conotar o momento histórico dentro do desenrolar da vida de Édipo quando sua vida dupla se torna uma: filho tanto de Laio quanto de Pólipo, é tanto o salvador quanto o motivo da desgraça de Tebas; ou pode estar se referindo à encruzilhada em que se juntavam os caminhos de Delfos e Dáulis onde encontrara Laio.

É importante, após a nossa curta reflexão a respeito de Édipo Rei, retomar o pensamento de Costa Lima quando afirma: “[...]na tragédia, a ‘sentença’, quando há, é um mero recurso de encerramento do *mythos*, do enredo. Nela, o decisivo não é a afirmação de que uma parte tem sua pretensão sancionada contra a pretensão da contraparte, mas a reflexão sobre o próprio conflito [...]” (COSTA LIMA, 2003, p. 45, grifo nosso). Ponto de discordância entre o pensador brasileiro e o de Adorno & Horkheimer.

Refletir sobre o conflito é necessariamente destituí-lo de sua obviedade, e, no caso específico de Édipo Rei, é não saber, no ato da tragédia, quem está correto. Costa Lima afirma ainda que a *mimesis* trágica vai desvelar o fato de a palavra nunca remeter diretamente à realidade, porque, parece já bem claro, muitas são as “causações” que a envolvem. Em última instância, a mimese não pode ser confundida com a imitação.

A tradução romana de *mimesis* por *imitatio* materializa o processo de decadência da poesia que se arrastava desde a descoberta da escrita siro-fenícia, acontecimento que possibilitou a fixação do modelo a ser imitado, em detrimento das constantes mutações inerentes aos procedimentos mnemônicos da tradição oral. A mimese possuía um sentido dialético entre constância e mudança que aos poucos se dissolveu até se perder quase definitivamente. Caberia à face da mudança ocupar-se do contemporâneo, sempre mutável; e à face da constância “fixar esta dinâmica no produto” (COSTA LIMA, 2003, p. 27). Ou, de maneira diversa, podemos dizer que a manifestação mimética é mutante porque sempre se apresenta (ou se presenteia) em determinada conjuntura, mas é também constante por, afora as mudanças conjunturais, ainda ser *mimesis*, quer dizer, ainda ser capaz de captar e comunicar o modo de ser da mudança. Portanto, a mimese não é o que os humanistas entenderam, retomando a tradução e tradição latinas conjugados à culpa pelas grosserias da hegemonia cristã. Imitar os antigos era um dos lemas além de uma das traduções da mimese.

É sintomática a aparição da tragédia na época de transição entre o domínio aristocrático e as primeiras formas da democracia. O poeta arcaico, como bem vimos acima, tinha papel institucional de promover a coesão social ao trazer para dentro da explicação do mito o desacerto observado no âmbito humano. Junto à queda da aristocracia há a queda do poeta arcaico como detentor da verdade, da palavra eficaz.

Em face da situação de dobra da palavra, podemos aqui retomar, é que surgem a história, com Heródoto e Tucídides, e as reflexões da filosofia. De qualquer maneira, nosso intento, antes de ser mero produtor de linhas históricas, é apontar o gradativo deslocamento do lugar da verdade. Se, como afirma Vernant, a mimese trágica se alimenta dos valores ambíguos a partir dos quais o homem tem que orientar suas ações (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 3), a filosofia e a história, em contrapartida, terão como horizonte eliminar as ambiguidades da *alétheia*. É nessa conjuntura que a linguagem surge como ponto de debate e assim possibilita uma diferenciação mais definida dos procedimentos e objetivos dos discursos da poesia, da filosofia e da história.

A tragédia se afasta dos saberes que tomaram o centro do pensamento ocidental inicialmente, ou originariamente, por se fundar na contradição e não na coerência. Ela lembra do esquecimento. Essa formulação pretende se aproximar da definição do saber baseado nas tensões, polarizações e contendas que são instauradas pela conhecimento mimético. Ao contrário do que possa parecer, no entanto, não se está abdicando da exploração do desconhecido ou do domínio do ainda não visto; está-se tensionando a elasticidade do conhecimento e dos instrumentos que constroem a sua figura.

II.e – Imitação e literatura

O ideal de universalidade continuou a assombrar a literatura, visto que já se instalara com graves consequências para a emergência da subjetividade em fins de século XII. Submetida a “princípios naturais”, a subjetividade já se via prisioneira da razão, pois esta, enquanto mediadora, é a via de acesso à natureza e veicula consigo o intuito de universalidade: “[...]A razão descobria o mundo como uma harmonia de peças[...]” (COSTA LIMA, 2007, p. 83). A poesia não fugiria desse parâmetro.

A razão se instala, aos poucos, como mediadora desde a baixa Idade Média, na proporção em que a cosmologia cristã perde sua força, por conta, principalmente, de sua estrutura rígida onde não cabia mais que uma explicação para os fenômenos. Havia uma circularidade que remetia os signos da terra aos significados celestes ou infernais, espirituais. Sendo assim, os fatos deveriam ser referidos a partir de seus sinais inequívocos, garantidos pela presença de Deus. Por conseguinte, Costa Lima

observa os desdobramentos da rigidez dessa visão de mundo na estrutura jurídica da época, na qual não cabia julgar as intenções dos infratores, senão aguardar a manifestação da verdade divina nos destinos dos homens (COSTA LIMA, 2007, p. 27). De maneira similar ao ocorrido com o enfraquecimento da aristocracia ateniense, a feudal estava sendo destituída do lugar de detentora da verdade em prol dos novos valores da burguesia. O critério sanguíneo, assim como a evidência externa dos sinais divinos são negados pelo estabelecimento da sociedade de classes.

As circunstâncias históricas que envolvem o indivíduo, negligenciadas pelos medievais, passam a se evidenciar com a crise das mentalidades e afetam a produção e a recepção da poesia. O “eu” da lírica medieval aparecia como uma forma vazia, pois não possuía uma experiência pessoal que possibilitasse seu preenchimento, isto é, não se confunde com aquele que enuncia o texto em público; ele servia apenas como mecanismo de exposição de uma situação impessoal. Entretanto, essa situação será modificada durante o século XV por fatores tais como a invasão das circunstâncias no canto cortês e a aparição da imprensa, que possibilitou o contato individualizado com as obras, a profissionalização do escritor e a especialização do campo literário, além de romper com o esoterismo da cultura manuscrita (ver COSTA LIMA, 2007, p. 32). Guardando as devidas proporções, é possível construir uma analogia entre o fim desse esoterismo e o aparecimento da escrita siro-fenícia no mundo grego antigo, que substituiu a escrita linear B.

No entanto, ao contrário do que ocorrera com a descoberta do utensílio alfabeto entre os gregos, a tradição oral foi profundamente marcada pelo renascimento da escrita na Idade Moderna e enfraquecidas as ligações entre poesia, canto e memória. Isto porque ela está ligada ao estabelecimento da nação. Com sua multiplicação e barateamento, os livros começaram a invadir os lares sem haver um mediador, o que abriu a possibilidade de interpretações várias ao que era lido, reforçando-se a ênfase em torno do indivíduo e seu abandono. Daí parte a necessidade de se estabelecer um padrão que garantisse a validade dos escritos. O receio em relação à poesia e à ficção se instalou por conta dos riscos que ofereciam à subjetividade, pois, como afirma Costa Lima,

[...]Ela [a subjetividade] pode ser empregada a desserviço da verdade – porque aquele [o poeta] a sacrifica ao canto – ou dar ensejo ao choque de opiniões ou, enfim, estar subordinada à verdade, condição só satisfeita quando canalizada em favor da razão, praticada pelos que sabem examinar e ordenar “o que os antigos notaram por *escrito*” [...] (COSTA LIMA, 2007, p. 35, grifo nosso).

É nesse contexto que Costa Lima vê a ressurreição da figura do historiador, com Fernão Lopes, o qual garantia a objetividade do seu olhar por meio da análise dos documentos escritos, confrontando

fontes segundo a razão, e, por conseguinte, afastando-se das vãs opiniões e do canto. A verdade migra para esse novo campo de saber e é a partir dele, considerando o contexto de multiplicação de livros e escritos diversos, que surge a necessidade de classificar a poesia. Como consequência, implicitamente se assume a potência transgressora da poesia, receio este próximo ao de Platão quando expulsa o poeta de sua república. A assunção da falsidade inerente à ficção e à poesia, junto à tentativa de domar a insubmissa subjetividade são as duas principais frentes encontradas por Costa Lima para isolar o imaginário em um obscuro esquecimento.

A concentração em torno da subjetividade individualizada ameaçava a manutenção da harmonia procurada entre homem, natureza e Deus, sobretudo por instalar a possibilidade de o indivíduo não apenas conhecer o universal, mas reconhecê-lo em si. As partes seriam reconhecidas como imagem e semelhança do universal. Com isso, o âmbito divino pôde ser internalizado e a natureza outrora mediadora do encontro entre homem e Deus se tornar “deserta e hostil”. Costa Lima ressalta que a apreensão da natureza era estabelecida pela semelhança entre a beleza e a verdade, todo esse procedimento compreendido, à época clássica, como *imitatio*.

É por meio do resgate desse último termo e de seus processos que ocorreu a conciliação entre a frente religiosa e a humanista, na medida em que a segunda insistia em reclamar um lugar para o poético. Isso porque a retomada da *imitatio* impunha a inferioridade dos produtos poéticos em relação à verdade religiosa, ao mesmo tempo em que respondia ao anseio humanista de aproximação ao mundo antigo, se apoiando na distância para neutralizar sua oposição em relação ao mundo religioso cristão. Desde Dante, Petrarca entre outros, a poesia é reconhecida como uma forma de servir e conhecer o divino por meio da analogia. Segundo a interpretação humanista, os antigos abordaram o mistério divino com as ferramentas que possuíam, disfarçando a verdade para a qual não estavam preparados. O produto da *imitatio* deveria estar de acordo com essa verdade, deveria ser-lhe semelhante, garantindo a verossimilhança.

O renascimento da escrita na Idade Moderna está intrinsecamente ligado ao processo de dessacralização das línguas grega e latina, que permitiu o estabelecimento de uma nova hegemonia: a nação moderna. Ela será a forma objetiva do efeito homogeneizador das novas palavras de ordem, que passam a englobar a série de indivíduos que não se viam representados pelos textos de língua clássica. A diferenciação do subsistema literário está profundamente enraizado nessas transformações.

O termo “literatura” se precipita em direção a uma produção artística específica somente na segunda metade do século XVIII. Em texto de 1751, Diderot reconhecia seu emprego como um fenômeno estético e forma de expressão e comunicação específicos, quando passou a ocupar o título de um nascente conjunto de obras, delineando o objeto de estudo. Tal palavra não tardaria em agregar-se a outras para designar o conjunto de obras dos países, de tal maneira que em fins do século XVIII “[...] sintagmas como *literatura alemã, literatura francesa, literatura italiana*, etc., foram-se tornando de uso freqüente” (SILVA, 1988, p. 7). Além do papel direto empenhado pela literatura na formação das nações, existe uma base comum entre o crescimento da especificidade do termo e o surgimento da nação moderna européia: o alargamento do público leitor e o acesso à leitura pela classe burguesa ascendente, ambos viabilizando a profissionalização do escritor. Entre os inúmeros fios a serem destacados da complexa trama que compôs os acontecimentos, concentraremos-nos na dessacralização das línguas.

II.f - A dessacralização das línguas e a ascensão das línguas vulgares

Sabemos que em grande parte da Idade Média européia o latim, ou “alto latim”, era a única língua considerada digna de ser escrita e na qual se escreviam e se proferiam os sermões pelo clero. Eric Auerbach afirma que, embora fossem largamente faladas, as línguas vulgares encontraram registro escrito somente a partir do século IX e X. Com o objetivo de divulgar a fé cristã à população, que não dominava o latim, os clérigos compunham peças com as histórias bíblicas em língua vulgar. Em decorrência do aumento do número de escritos, surgem no século XII, em domínio francês, os primeiros “centros de civilização em língua vulgar”, praticada por pessoas que não sabiam latim. Como Auerbach defende em “Adão e Eva”, o espírito que regeu o drama litúrgico medieval está conectado à tradição de intérpretes cujo objetivo era se aproximar das pessoas “simples e de coração puro”, pois estariam mais aptas a abdicar de exigências intelectuais e, por conseguinte, comungar dos enigmas e dos mistérios. A arte, portanto, possuía um papel fundamental na Idade Média, ao contrário do que muito se disse.

[...] Ela [a arte] não é unicamente bela, unicamente uma imitação da realidade exterior; tende, antes, a concretizar nas suas criações, mesmo na arquitetura e na música, suas doutrinas, crenças, esperanças, coisas por vezes muito mais profundas e sutis, mas que era mister exprimir da maneira mais simples e humilde, para que todo homem, partindo das realidades de sua vida cotidiana, pudesse elevar-se até às verdades sublimes da fé (AUERBACH, 1972, p. 109).

Auerbach demonstra como o sublime e o baixo estavam intrincados no espírito cristão, de maneira tão extremada que o próprio Deus encarnara em peles humildes, trazendo à superfície do centro da fé cenas cotidianas, compostas com uma combinação de estilos elevado e baixo (ver AUERBACH,

2011, p. 134). Isso ocorre de tal maneira que uma simples história de uma criança nascida na manjedoura vela a verdade do destino humano, o plano de salvação e a iminente danação eterna. O episódio da vinda de Cristo é carregado de segundos-planos, assim como largamente se observa na bíblia, incluindo os textos do Antigo Testamento. A trivialidade cotidiana é invadida pela promessa. Esse espírito perdura no impulso das obras de divulgação da fé e se perpetua no estilo da composição, ao que não escapa a peça analisada por Auerbach, “*Mystère d’Adam*”, onde “Adão fala e age de maneira que em nada se diferencia daquela que qualquer ouvinte está acostumado a ver em sua casa ou na casa de seu vizinho” (AUERBACH, 2011, p. 132). A representação se aproxima da “realidade cotidiana” dos expectadores. Logo, duas características as obras de divulgação compartilham com o texto bíblico: a composição de segundos-planos, fonte da profundidade psicológica e da consciência histórica dos personagens, e a mistura de estilos, ambas em direção à verdade universal e atemporal do cristianismo.

O espírito cristão, nos termos aqui esboçados, contribuiu imensamente para o estabelecimento do Império Romano, pois possibilitou a identificação dos povos inteiramente diversos submetidos a seu domínio (ver RENAN, 1996, p. 29), seguindo-se a isso o estabelecimento da Igreja Católica e do latim como a língua oficial e sagrada. É de se deduzir que o caráter sagrado do latim aumentasse à medida que os textos escritos fixavam um registro que não acompanhou as transformações das diversas línguas faladas. Sendo assim, quando uma peça cristã do século XII é composta em língua vulgar, ela quer preencher essa lacuna, com o que opera inevitavelmente um caminho inverso ao transcorrido na história européia, isto é, a dessacralização do latim e do grego, mais ou menos conhecido por parte do clero.

Não eram apenas os valores em torno da língua que estavam em jogo na passagem da Idade Média para a Moderna, mas uma série de modos de significar a vida e estar no mundo. Entre eles a Reforma Protestante ocupa um papel fundamental, pois, aliada ao capitalismo tipográfico, triplicou o faturamento das editoras e ampliou o público leitor que em 1500 era em grande parte bilíngue, versado em latim e em uma língua vernácula. Além disso, instaurou o encontro individualizado com o texto bíblico, anteriormente mediado pela Igreja Católica. Para Benedict Anderson, esses foram os principais fatores que viabilizaram “imaginar as novas comunidades nacionais” (ANDERSON, 2008, p. 78), já que criaram um circuito de leitores que, apesar de não se conhecerem, sabiam da existência de pares.

O romance e o jornal são, para Anderson, consolidadores da nação moderna. Eles constroem essas novas comunidades. O primeiro oferece situações em que personagens desconhecidos se ligam por

um terceiro dentro da narrativa; o segundo introduz seus consumidores no anonimato dos não lembrados pelas notícias impressas. Nos dois casos ocorre uma mudança fundamental na representação do tempo. A noção de simultaneidade e de temporalidade vazia contrasta com a percepção medieval, esperançosa da vinda de Cristo. O tempo medieval seguia rumo a seu fim, com o julgamento final.

O fim da história é gradativamente tirado de cena, para que de tal esvaziamento se possa abrir um campo amplo à realização das mais altas aspirações humanas. Essa metáfora que se presta a definir uma promessa do projeto moderno perde seu caráter estilístico quando tratamos do nacionalismo, sobretudo em suas manifestações americanas. A metáfora é realista porque simplesmente foi aplicada sistematicamente aos corpos. Se toda palavra é uma metáfora, no sentido de condensar em um termo comum uma variedade de entes, se ela possibilita essa comparação, ela pode se aproximar das etiquetas nacionalistas que visavam (ou ainda visam?) apagar a diferença, não apenas de maneira metafórica, se é que podemos nos entender.

O fortalecimento do capitalismo editorial está de tal maneira intrincado com as transformações em torno da língua que fixou um registro e assim possibilitou o estudo e a aprendizagem das línguas vulgares, assim como, quando os filólogos se debruçaram sobre suas histórias, aquelas estavam prontas para se ligar à nacionalidade e à naturalização decorrente desse pertencimento imaginado. Como veremos à frente, o sentido histórico, criado pela permeabilidade da língua, ocupou lugar central na busca consciente que caracterizou o nacionalismo europeu. A história serve ao conceito abstrato de nação, ou à relativização histórica que visa perder sua teleologia, assim como a sua visão do todo.

O crescente número de obras que passa a circular instalou a necessidade de se classificar os relatos publicados, e o texto ficcional foi alvo de frentes distintas com o objetivo de dominar a subjetividade, reconhecida como o lugar de instabilidade e insubmissão. A razão, por sua vez, via ameaçada sua ascensão enquanto mediadora entre o homem e a natureza, função gradativamente agregada desde a Baixa Idade Média, quando a unívoca e excludente cosmologia católico-cristã perdeu sua hegemonia.

A preocupação com as obras de ficção cresceu quando do contato com a América. A exuberância da paisagem encontrada além-mar e a surpreendentemente diversa organização cultural dos nativos fez com que o explorador espanhol Bernal Diaz del Castillo admitisse sua semelhança com os contos de cavalaria. Na tentativa de encadear a realidade exótica em uma rede de semelhanças, o explorador

flertava mais com a fantasia do que com os discursos canônicos e supostamente verdadeiros de sua bagagem prévia. Não é destituída de significação a insistente proibição espanhola de qualquer publicação ou importação de produtos ficcionais nas colônias entre 1532 e 1571. Apesar da proibição, obras como *Lazarillo de Tormes*, *Don Quixote*, *Amadis de Gaula*, entre outras circulavam na colônia, além de alguns outros escritos “[...] que negociavam a proibição da ficção através de gêneros paraliterários inofensivos, que incluíam o diário de viagem, a (auto)biografia e a história” (SOMMER, 2004, p. 26).

Na metrópole, mais especificamente em Espanha, a negociação fora diversa. O *Lazarillo de Tormes* se esgueirava entre as fronteiras da verdade e da mentira, aproveitando-se da tradição de publicações epistolares, e o *Dom Quixote*, pela tese de Luiz Coata Lima em *Trilogia do Controle* (2007), se fazia tolerável pela Inquisição por supostamente zombar das histórias fantasiosas da cavalaria, com o que pôde ser alocado ao lado dos defensores da verdade religiosa e ser tolerado pelos renascentistas. Na verdade, estamos diante do momento de surgimento do romance e da instalação do campo ficcional moderno, que apenas tardiamente será classificado como literário. O próprio lexema “*litteratura*” começa a figurar nas línguas vulgares européias no século XV e se espalha pelo XVI, embora seu significado seja em grande parte generalizado como domínio da letra e do conhecimento; no caso de autores religiosos, seu sentido é posto em oposição a “*scriptura*”, ou seja, ao conjunto de textos sagrados (ver SILVA, 1988, p. 1-2). O termo em questão estava longe de especificar um tipo de arte, preferindo-se *poesia*, *eloquência*, *verso* e *prosa*, entre outros, mas indicava um saber prosaico, para não dizer, profano.

Francisco Rico constrói um belo diálogo entre o *Dom Quixote* e o *Lazarillo Tormes*, cujo percurso vale a pena acompanhar, escreve o crítico:

[...] Alonso Quijano enlouqueceu porque, na segunda metade do século XVI, só havia dois rótulos para uma narração em prosa: 'verdade' ou 'mentira' [...] Possivelmente jamais o cérebro de Alonso Quijano teria se secado caso lesse a tempo o *Lazarillo*: porque um cavaleiro de tão natural engenho sem dúvida haveria de verificar ali que uma narração, por não ser verdade, não se transforma forçosamente em mentira. Não é outro o paradoxo que o *Lazarillo* propõe ao inventar, quase sem querer, o romance moderno.³⁷

Este além da verdade e da mentira, isto é, o campo do ficcional moderno, pode ser verificado na inserção do sujeito projetada nas comunidades imaginadas, nas promessas da nação e das tecnologias do estado capitalista. Isto quer dizer que o romance, independentemente de ser

³⁷ Tradução livre de: “[...]Alonso Quijano se volvió loco porque en la segunda mitad del siglo XVI sólo había dos rótulos comunes para una narración en prosa: o 'verdad' o 'mentira'[...] a Alonso Quijano posiblemente jamás se le habría secado el cerebro si hubiera leído a tiempo el *Lazarillo*: porque un caballero de tan natural ingenio sin duda había de averiguar allí que una narración podía no ser verdad y no por ello se convertía forzosamente en mentira. No otra paradoja propone el *Lazarillo* al inventar, casi sin quererlo, la novela moderna” (RICO, 1987)

classificado como verdade ou mentira desempenhou um papel tanto na representação das mudanças quanto participou dessas mesmas mudanças que marcaram a ascensão da burguesia, sua decadência ideológica, e o estabelecimento do império do capital. Sua função de propagação do nacionalismo, de construção da intimidade, de pecado criador do humano ascendente diante da cosmologia cristã, de objeto movediço que se constrói dialeticamente nas oposições feitas por um leitor cúmplice, enfim, essas e outras contradições encarnam no corpo de um leitor sem que haja um mediador que não as próprias palavras escritas, uma tradição, uma indicação de prateleira. A palavra escrita na Europa em sua ascensão na Grécia e no *boom* do “capitalismo editorial” do século XVI respondeu a um impulso democrático decorrente do avanço da razão.

Como vimos, o paulatino amadurecimento das línguas vulgares e o fortalecimento da burguesia junto ao capitalismo editorial foram os principais fatores desencadeadores do ideal da nação na moderna Europa, assim como do avanço do termo “literatura”. Na segunda metade do século XIX é rompida a inércia do amadurecimento paulatino da idéia de nação, a qual passa a ser almejada de forma declarada. O sentimento de pertencimento, que outrora era vinculado às famílias e clãs, passou a ser exercido por uma base imaginada. Entretanto o nacionalismo não floresceu tampouco deu seus frutos primeiramente na Europa.

II.g - Os *criollos* e a nação na América Latina

Tal como na situação inaugurada pelo romance, em que dois personagens desconhecidos estão ligados por um terceiro, os *criollos* estavam ligados à metrópole pela língua. Afora o oceano, os europeus se distanciavam dos crioulos pelo lugar de nascimento e sua influência na constituição dos nascidos além-mar, assim como pela suposta contaminação ocorrida pelas amas de leite não europeias. Junto a isso, a presença militar assegurava a hierarquia, na qual o filho de europeu nascido na América tinha sua ascensão social cerceada, assim como seu deslocamento no território da colônia. Esses limites foram o trampolim dos primeiros nacionalismos, pois precipitaram a insatisfação dos crioulos, deserdados pelos europeus e temerários da mobilização dos grupos inferiores na escala valorativa da máquina exploradora colonial.

A noção de simultaneidade, inaugurada pelo advento romanesco, evidencia-se em muitos nomes de lugares acrescidos do adjetivo “nova”, como se se estivesse vivendo os mesmos acontecimentos na Inglaterra e na Nova Inglaterra. O personagem comum no romance americano, a língua, não foi o termo condutor do nacionalismo, mas possibilitou a comparação com o mundo europeu, sobretudo

com sua independência. Seus protagonistas, no entanto, não eram burgueses, nem houve dessacralização de língua alguma, senão a homogeneização violenta operada pelos crioulos com a imposição do vernáculo metropolitano. Só podemos falar de dessacralização se aproximarmos significação de vida dos nativos com o sagrado. Nesse caso, a dessacralização foi bruta.

As várias línguas indígenas, africanas e dos demais imigrantes foram apartadas do comboio nacionalista; o contrário beiraria o contra-senso, já que encarnavam o medo que o impulsionou. O medo impulsionou a sistematização da dominação. Se não se pode orgulhar do medo, nem de um passado glorioso – o que nos levaria ao mesmo contra-senso –, o pertencimento cortejado pelo nacionalismo se direciona para o futuro. Tal projeção foi radicalizada dezessete anos após a declaração de independência das Treze Colônias, quando se propunha a mudança do calendário, partindo do ano I. Um movimento análogo ao operado em relação ao calendário das Treze Colônias foi executado por San Martín no Peru, ao declarar que os nativos e todos os nascidos no território nacional deviam ser designados como “peruanos”, esquecendo seu passado e adotando a pátria mãe (ver ANDERSON, 2008, p. 264).

A organização do capitalismo, no entanto, com sua editoração e seus produtos, consolidou um sentido histórico, ligado às crescentes publicações que invadiam o mercado europeu, que impediu o estabelecimento do calendário pela Convenção de 1793. No começo do século XIX instituem-se as primeiras cátedras acadêmicas de história (1810 – Universidade de Berlim, 1812 – Sorbonne de Napoleão) e na segunda metade do século a história já se consolidava enquanto disciplina “com seu elaborado leque de publicações” (ANDERSON, 2008, p. 269). Nesse caminho, os estudos filológicos conferiram historicidade às línguas européias, acabando por solapar sua legitimidade sagrada.

Na Europa, a homogeneidade representada pela comunidade imaginada mergulhou no espaço da língua que permitia a comparação com o passado longínquo e os grandes monumentos do espírito nacional. Na América, o domínio histórico da língua restringia o acesso ao passado e produzia um esquecimento conveniente aos protagonistas do nacionalismo. A língua da metrópole devia ser mantida, pois ao mesmo tempo em que consolidava a memória recente dos movimentos independentistas, havia a máquina burocrática colonial que já funcionava. Sendo assim, quando se pretende o retorno à essência aborígine no Peru ou o Indianismo no Brasil e em muitos movimentos românticos hispano-americanos, o esforço de conhecer e veicular a essência local é feito com a língua do colonizador, agora, interno. Entre os séculos XVII e XVIII, as elites brancas, que

lideraram os movimentos independentistas na América, passam a deixar de se sentirem espanholas ou portuguesas e aderem à localidade.

A escassez de documentos escritos em vernáculo ou sua falta de organização se contrapunha ao desejo de conhecer a própria história. Não havia os documentos administrativos em vernáculo que ganhavam força desde os princípios da modernidade na Europa, tampouco a vasta memória das línguas amplamente faladas, sobre as quais se debruçavam os filólogos. Daí Doris Sommer justificar o método narrativo que cedo se consolidou na construção de nossa história:

Enquanto os teóricos da história nos centros industriais dos dias de hoje estão corrigindo a *hybris* dos historiadores que se viam como cientistas, a prática literária do discurso histórico latino-americano há muito tempo já tirava proveito do que Lyotard chamou o caráter indefinido da ciência (SOMMER, 2004, p.22).

O pensamento latino-americano converte a debilidade das lacunas documentais em sua expressão mais própria por meio do método narrativo, permeável às paixões privadas, as quais foram fundamentais no processo de construção da identidade nacional. Vale notar de passagem que a invasão do privado na esfera pública será uma marca na vida política latino-americana até a contemporaneidade. Anderson destaca o quanto os monumentos erguidos em prol da nação giram em torno do amor à pátria e do louvor de seus grandes feitos, mas no caso das Américas o amor e as paixões se organizaram de maneira particular e produziram consequências profundas na estrutura da sociedade.

Após os movimentos independentistas militares, os países necessitavam de civilizadores; para tanto, havia de se converter as armas em arados, a coragem em sentimentalismo, o herói em marido e a epopéia em romance, o qual abrigou a tarefa dupla que se lhe propunha: representar a coesão nacional e projetar o futuro, sendo o último mais explorado convenientemente pelas elites brancas. No Brasil do século XX, essa conveniência resultará na negação da origem ou originalidade por aqueles que se sentiam constrangidos por ser cópia da cultura européia.

Ao romance foi relegada a tarefa de consolidar e de civilizar as novas nações, contando-lhes a própria história ao mesmo tempo em que fixava seus hábitos, sentimentos e costumes específicos. Para tanto, “[...] desenvolviam uma fórmula narrativa que solucionava incessantes conflitos, sendo um gênero conciliatório pós-épico que fortalecia os sobreviventes à medida que reconhecia os antigos inimigos como aliados” (SOMMER, 2004, p.27). Optar pela geração em vez da genealogia ou pela projeção em detrimento da retrospectiva foi a estratégia utilizada para resolver tanto o problema da legitimidade dos crioulos quanto para apagar as diferenças internas. Apesar de a partir

da metade do século XIX ter ocorrido um avanço em direção ao liberalismo (abolição da escravidão, redução de privilégios e dos hábitos autoritários, consequentes do relativo aumento da iniciativa privada), a revolução burguesa aqui não consolidou a sociedade de classes, senão a essa mesclou diversas separações de casta, raça, região e família.

Ao contrário do que ocorreu na formação das nações européias em que houve um trânsito de ideias, por exemplo, no caso da Alemanha, em que os invasores adotaram a religião dos povos invadidos, isto é, o cristianismo, os índios foram em grande parte violentados, física ou simbolicamente. Os que resistiam ao extermínio causado pelas doenças vindas da Europa haviam de ser catequizados. Além disso, manteve-se a escravidão e outras formas de trabalho compulsório, submetendo castas inferiorizadas e impedindo o processo homogeneizador de construção da nação nos moldes europeus. A paixão que figura nos romances locais é a mola de identificação e homogeneização das diferentes camadas sociais, étnicas, sexuais, etc.; é o caminho traçado pelos valores burgueses para penetrar no universo latino-americano. Entretanto, é importante ponderar a influência do romance já que o circuito literário era muito reduzido, pois a educação em massa ainda era um sonho. Logo, os subsídios à imaginação veiculados nessas obras eram uma síntese intermediária que visava o esquecimento necessário à reconciliação de posições outrora divergentes, como a formação conflituosa de uma família. Sommer afirma:

A coerência deriva do projeto comum de construir reconciliações e amálgamas de grupos nacionais, representados nas obras pelos amantes, destinados a desejar um ao outro. Isso produz uma forma narrativa surpreendentemente consistente que parece ser adequada a uma série de posições políticas, que são guiadas pela *lógica do amor* (SOMMER, 2004, p. 40, grifo nosso).

O amor e a paixão pessoais são os grandes catalizadores da identificação nacional e sua importância se estratifica quando observamos que a família desempenhou papel central na coesão nacional antes do estabelecimento das instituições públicas. Logo, existe uma via de mão dupla entre a literatura e a estrutura da sociedade.

Detentoras dos meios de produção e conservação dos produtos culturais, as elites selecionaram e produziram os valores e as imagens da nação. Para tanto, valeram-se da reflexão como o critério de formação do cânone, segundo o qual as obras relevantes eram as que representavam adequadamente o espírito nacional (ver CORSE, 1997, p. 1). Os índios, escravos, trabalhadores livres e outras castas desfavorecidas econômica e/ou simbolicamente não foram consultados, é claro, apenas figuravam nas obras despidos de qualquer autenticidade, embora possamos supor a ingenuidade ou as boas intenções que podem ter levado os autores a lembrarem de sua existência na composição de suas obras.

Sarah Corse, ao estudar a formação da alta cultura literária nos Estados Unidos e no Canadá, levanta dois dados basilares na formação do cânone: o primeiro é o fato de se pressupor a naturalização da nação, isto é, acreditar que, assim como os dados genéticos, o ser humano possui uma nacionalidade; o segundo é a obscura relação entre essa realidade dada e sua representação literária. Em ambos os casos a construção dos valores é alheia à história, sobretudo por critérios estéticos que maquiam o rosto político. Ou melhor, está de acordo com uma visão da história que culmina necessariamente na nação moderna, como uma extensão da história natural. Por isso, a concepção monolítica de identidade latino-americana vem sendo profundamente questionada por intelectuais que partem do pensamento pós-moderno, os quais, em contrapartida, advogam em favor da heterogeneidade tanto na teoria quanto na conceituação das imagens veiculadas da nação.

Chanady afirma existir um movimento de reescrita da história literária latino-americana que visa suprir as lacunas etnocêntricas, e não apenas uma ampliação do cânone. Daí parte o desejo de uma conceituação híbrida, isto é, incluindo a revisão da tradição escrita na qual o cânone foi erigido. Não se trata, portanto, de uma mera agregação dos marginalizados pelo cânone, como parentes distantes apenas tolerados na família nacional, mas do esforço em ouvir as especificidades das manifestações culturais que resistiram à dominação dos colonizadores internos. Tal esforço requer a inversão da estratégia adotada desde fins do século XVIII pelas classes dominantes: deslocar o olhar do outro externo no processo de construção da oposição entre identidade e alteridade, para dentro da nação (ver Chanady, 1994, p. XVii). Portanto, talvez não haja muito em se orgulhar por precedermos a Europa no estabelecimento do nacionalismo, tampouco pela prática literária do discurso histórico que apenas tardiamente se tornará evidente para os historiadores dos centros industriais, como vimos acima com Doris Sommer.

Ernesto Sábato, nessa mesma direção, revela a heterogeneidade constituinte da própria identidade dos colonizadores, lembrando o quanto a Espanha é tributária das culturas judaica e árabe, pois a própria filosofia aristotélica, fundamento de grande parte do pensamento ocidental, teria penetrado em sua cultura por meio desses últimos. Para não citar o caso dos franceses, cujo nome do país veio de uma minoria de francos; ou ainda o caso de Guilherme, o Conquistador, ensinado nas escolas como o fundador da Inglaterra, embora nem mesmo falasse inglês.

[...] [A] diferença, no Novo Mundo, foi extensamente simbolizada, constantemente tematizada e frequentemente tomada como a fundação de uma autêntica identidade latino-americana. O processo moderno de construção da nação não está, portanto, completo

quando as contestações pós-modernas questionam o paradigma da nação (CHANADY, 1994, p. XXI).³⁸

Isso ocorre de tal maneira que as bases da nação hispano-americana se fincaram primeiramente na oposição em relação aos ex-colonizadores – considerados pelos movimentos independentistas como inferiores e dependentes das colônias – e não no passado glorioso e seus heróis, como ocorreu na Europa. Este fato é observado na construção “Nuestra América”, em que José Martí se opunha à América dos estadunidenses. Em princípios do século XX, essa tópica foi atualizada e conceituada em outros termos, tais como “raça cósmica”, “quinta raça” e “primeira raça síntese do globo”, os quais tiveram o mérito de doar alguma dignidade “[...] à população de trabalhadores do continente e das ilhas, composta de índios, mestiços, negros, mulatos, brancos de diversas procedências, hindus, chineses, japoneses e outros” (IANNI, 1993, p. 21). Essa ideia ganhou força sobretudo com a Revolução Mexicana de 1910, que atribuía um expediente excepcional ao que seria a “quinta raça”, a “primeira raça síntese do globo”. A face positiva dessa inverção de sinais quanto à valoração da mestiçagem se encontra no fato de fazer frente aos preconceitos evolucionistas do darwinismo social e do positivismo que dominavam o pensamento europeu (ver COUTINHO, 2002, p. 127). No entanto, esse progresso da representação não foi acompanhado por um progresso social capaz de transformar a estrutura social em favor dos representados, e por isso pode ser considerado como uma ideologia, no sentido de resolver no plano das ideias contradições intocadas no plano social com vistas a fazer-se esquecer essas contradições dilacerantes no corpo do leitor.

O risco da homogeneização, portanto, assombra esses esforços que serão posteriormente desvelados como a “ideologia da mestiçagem”, pois não cuidaram da diferença entre o fenômeno da miscigenação e as formas com que suas representações consolidaram o apagamento da desigualdade entre as culturas da América Latina. Apenas na segunda metade do século XX, mais precisamente a partir da década de 70, tais semelhanças serão preteridas em favor da acentuação das diferenças, sobretudo com a emergência dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, assim como do Multiculturalismo e do Desconstrutivismo. Edward Said destaca, a esse respeito, o fato de muitos representantes de culturas e, por nossa conta, de classes marginalizadas ingressarem na vida acadêmica, impulsionando a lembrança do etnocídio e das limitações econômicas, que diluem a morte e a exploração pelos dias.

³⁸ “[...] difference in the “New World” has been [extensively symbolized, constantly thematized, and frequently held up as one of the foundations of an ‘authentic’ Latin American identity. The ‘modern’ process of nation building is thus not yet completed when ‘postmodern’ challenges already question the paradigm of nation”.

O esquecimento aludido por Ernst Renan³⁹ como condição para a existência e emancipação da nação moderna é, portanto, mais violento na América do que na Europa, e por isso mesmo mais evidente. É claro que um analista que conviva com as feridas sociais latino-americanas pode ver com mais clareza a conflituosa formação das nações européias, mas, mais do que exportar teorias, o desafio que se nos impõe é estabelecer um campo real de problemas e esboçar caminhos a serem percorridos.

A situação da América Latina, como desenhada acima, resiste à manutenção do termo *literatura* como representante genuíno de sua cultura, pois sua especificidade respondeu a necessidades e condições de difusão inerentes à sociedade de classes, sobretudo com a revolução burguesa e o sucesso do capitalismo tipográfico na Europa; portanto, estreitamente vinculado à escrita e à leitura individual. No entanto, não é o caso de se excluir os textos escritos com intenção literária ou que partam dessa tradição, mas de assumir que não são hegemônicos, nem tampouco as únicas manifestações culturais de valor. A indústria cultural ao perceber isso rapidamente agenciará essa voz emergente e contribuirá com política de governo estadunidense, isto é, com a política do imperialismo planetário em seu fomento à divisão da classe trabalhadora, devido à ameaça comunista. Especialmente na época em que Cortázar escrevia seu *Jogo*.

A ameaça era bastante justificada, pois nenhum país ocidental experimentou avanços tão significativos quanto à igualdade prometida pela própria revolução burguesa do que a URSS e sua economia nacionalizada planejada, apesar da burocratização do estado, isto é, apesar da reação burguesa que se manifestou no interior do partido bolchevique com a ascensão do stalinismo e sua decadência ideológica em direção aos ideais mencheviques de associação com a burguesia nacionalista e de não ruptura traumática com o capitalismo. Esse fator se reforçava na ideia de revolução em um só país e de etapismo, além de se alimentar da guerra contra o nazismo para fortalecer a centralização do poder devido ao regime de guerra. No entanto a revolução de outubro de 1917, que estabeleceu o poder dos *soviets*, havia comprovado a tese levantada por Leon Tortsy em 1905 de que apenas a classe trabalhadora era capaz de executar aquilo que a Revolução Burguesa havia prometido, e de que a história da luta classes comprovou vastamente e ainda comprova a incapacidade da burguesia de encontrar uma saída para a barbárie dentro dos marcos do capital.

³⁹ “[...] Esquecer, eu diria mesmo o erro histórico, é essencial à criação da nação, porque o avanço do estudo histórico sempre impõe uma ameaça à nacionalidade. A pesquisa histórica traz à luz eventos violentos que são a origem de todas as formações políticas”(RENAN, p. 19)

O agenciamento das vozes subalternas pelo que chamamos de indústria cultural tem suas raízes nas mesmas tecnologias de exclusão amplamente empregadas pelo pelos nacionalistas que em grande parte faziam parte de uma elite branca que visava civilizar o mundo bárbaro. No caso da escrita, é inevitável lidar com os critérios de seleção das obras e as consequentes interdições exercidas sobre os grupos excluídos, tanto lhes negando ferramentas básicas para alcançarem um grau mínimo de leitura e escrita para se inserirem no cânone, quanto os privando dos meios de produção necessários para a efetivação de seu trabalho. Em ambos os casos a excessiva carga de trabalho mal remunerada é o fator catalisador: ao mesmo tempo em que potencializa a mais-valia, isso é, a diferença entre a remuneração por tempo de serviço – produto vendido pelo trabalhador – e o valor da mercadoria produzida, lubrifica a exploração de modo a garantir o funcionamento de sua engrenagem com o mínimo de atrito. Isso porque quanto mais trabalha menos tempo e disposição tem para refletir sobre sua existência e elaborar formas de intervenção a esse favor. Nesse ponto o mundo compensatório desenhado por Morelli no capítulo 71 de *Rayuela*: “compensaciones sutiles que conformarán todas las rebeldías,/ etcétera./ Es decir, un mundo satisfactorio para gentes razonables” (CORTÁZAR, 2014a, p. 541, cap. 71). Aqui ele adianta muito do papel do agenciamento das ditas vozes subalternas, desde as políticas representativas até as políticas culturais.

Não é por acaso, portanto, que exista um abismo entre os intelectuais e a maior parte da população, nem tampouco o ceticismo imperativo em relação à importância das teorias para a vida cotidiana. No caso do Brasil, esse é o efeito em larga escala da colonização interna, a qual se estrutura ou se define, sobretudo, no mesmo século XIX, a partir da configuração que as “idéias fora do lugar” tomaram, assim como da estrutura do “favor” desveladas por Roberto Schwarz.

As ideias liberais que inspiraram a constituição de 1824, no Brasil, dois anos após a declaração de independência, partiam dos modelos franceses, ingleses e estadunidenses, com a ressalva de ter sido mantida a escravidão. Além do impasse ideológico representado pelos escravos, evidenciava-se o fato de imobilizarem o capital, pois além de não serem um público consumidor, não podiam ser despedidos. Entretanto, já exploramos o quanto isso contribuiu para a heterogeneidade contrária à homogeneização subentendida na revolução burguesa, que não se efetivou entre nós. O fator novo que nos interessa mais de perto é a relação exposta por Schwarz entre a classe dos latifundiários e a dos “homens livres”, em que mais propriamente se desenvolve a vida ideológica do país:

[...]Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande[...]. O favor é, portanto, o

mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm (SCHWARZ, 1977, p. 16).

Como consequência de tal estruturação das relações, apesar de em muitos casos esses trabalhadores adotarem publicamente os ideais liberais, sua dependência dos grandes latifundiários impedia a atitude correspondente. Daí deriva a frivolidade das ideias: os adeptos do liberalismo eram tomados como fantasistas e os da estrutura colonial como realistas. Através da superfície desse embate pode-se ver o aperto de mão dos opostos, afóra o tímido descontentamento de uma das partes, os homens livres, rapidamente declinados pelo discurso impotente permitido pelos latifundiários.

Longe de ser um episódio extraordinário na vida social brasileira, essa estrutura se repete e ainda podemos observá-la na organização contemporânea, como elementos infantis que subsistem inconscientemente na vida adulta, de tal maneira que as várias modas literárias ou idéias tecnicamente revolucionárias não puderam tocar nessa estrutura: além dos latifundiários, tão presentes na política partidária, temos empresários de várias ordens que retêm grande parte da renda produzida no país, enquanto a massa de trabalhadores, com diversificado poder aquisitivo, ainda é submetida às jornadas extensas de trabalho com baixa ou baixíssima remuneração. Ecoa nesse fato a estruturação do trabalho escravo, pois para evitar as rebeliões, o latifundiário havia de estender a jornada ao máximo pelo dia.

A busca pela autenticidade da cultura é o principal argumento em favor do nacionalismo cultivado pelas elites. O risco da imitação é uma tática constante em nossa vida intelectual, a qual corre o risco de se perder ao excluir tudo o que seja externo. Na tentativa de resolver esse impasse, Oswald erigiu a tão afamada fórmula: “Tupi or not Tupi, that is the question”, e com a antropofagia, metáfora primitiva, pretendia alterar o tempero dos corpos estrangeiros deglutidos. O resultado dessa digestão seria o mais propriamente nacional, sua substância que se repete desde tempos pré-coloniais. Há, como demonstra Schwarz, uma inversão dos sinais da equação incômoda em que nós éramos os imitadores, e, com ela, a elevação da auto-estima, pois concede dignidade e autenticidade ao que outrora era símbolo de vergonha; autenticidade esta adquirida por a antropofagia, não metafórica, ser uma prática observada em algumas tribos indígenas, portanto, algo exclusivamente nosso.

II.g - O fim da literatura

O exame da questão nacional na América Latina e suas respectivas literaturas traz em sua fundação a comparação com outras nacionalidades e literaturas, por isso tem muito a contribuir para os

estudos em Literatura Comparada. Aliás, a história da disciplina já atesta esse fator, pois se em um primeiro momento se exigia a composição do corpus com no mínimo duas obras em línguas e nacionalidades diferentes, essa prática não é mais hegemônica. Se, por algum tempo, o trabalho do analista era inventariar as influências de uma obra em outra, ou da primazia de uma em relação à outra, hoje sabemos que o vetor da história aponta para ambos os sentidos e que a obra posterior pode revelar e elevar a anterior.

Dentro mesmo do presente da nação observamos vários tempos opostos, assim como nacionalidades múltiplas pelos que sentem na pele os efeitos da diáspora. O elemento novo, radicalmente inventivo, diz muito pouco do efeito de uma obra, isto é, não é um valor em si; ao contrário, a imposição da criação individual é um valor burguês falacioso que em grande parte não compreende a complexidade da realidade social e psíquica, assim como pode desestimular o contato com as obras de arte. A origem do termo *literatura* para designar um campo de estudo está, de fato, ligada ao contexto ideológico da burguesia, basta notar que a ideia de originalidade é congênita às transformações viabilizadoras da ascensão da classe. Por isso, lutar pela destruição da literatura, como faz Cortázar em *Rayuela* é necessariamente ir de encontro à burguesia. No entanto, como muitos outros termos criados ou transformados, ele englobou obras absolutamente alheias à estreiteza de seus critérios de produção e das condições de recepção e difusão: a *Iliada* e a *Odisséia*, de Homero, a *Comédia*, de Dante, as Cantigas e o teatro medievais, para citar apenas algumas.

Mais do que um termo, é claro, as transformações dessa palavra produzem modos de receber as obras, de tal maneira que exige um esforço imenso e perfeitamente impossível em se *outrar* para não ser anacrônico na lida com textos da antiguidade, por exemplo. Logo, existe um movimento duplo, em direção ao passado e ao futuro, do campo de estudos literários. Esse movimento é análogo ao de “narração da nação”, pois ao mesmo tempo em que procuramos a força geradora no passado, reiteramos sua existência no presente e projetamos o futuro. Homi Bhabha batizou esse procedimento de “a ambivalência da nação”, composta da tensão entre o pedagógico e o performático, respectivamente (ver BHABHA, 1990, p. 297). Na verdade, esse parece ser o movimento da própria verdade, o que endossa nossa oposição àqueles que dizem que a arte não serve para nada nem a ninguém. Afirmar isso no contexto latino-americano só é aceitável para aqueles que querem se fazer esquecidos, isto é, à elite que desde os princípios do nacionalismo se aproveitou da literatura e das artes de modo geral para legitimar seus valores e, com eles, a exploração das massas.

A destruição da literatura almejada pelo personagem Morelli deve coincidir com o fim do capitalismo e de suas formas perpetuadoras, sobretudo, a estrutura da língua como foi destinada no Ocidente. Isto porque somente assim o *status* autônomo da obra de arte pode ser revogado sem que decaia ideologicamente, ou seja, o fim da instituição literária coincidiria com uma efetiva democratização de seus meios de produção e disseminação para que, finalmente, a imaginação esteja a serviço de ninguém.

A descentralização dos saberes em torno da escrita é um dado imprescindível para se compreender a mudança requerida em *Rayuela*. Como afirma Luis Eustáquio Soares sobre o romance:

Claro está que o paradigma, digamos, emparedado, é aquele dentro do qual a sociedade ocidental tem se norteado, pelo menos desde a Grécia Clássica, que é o que se inscreve na escrita, o que parte da escrita, não apenas entendida como um meio de comunicação, uma maneira de expressar-nos e de nos fazermos públicos, pela circulação de nossas idéias e afetos, mas antes de tudo da escrita como uma forma de disciplinar e de domesticar o humano, de formá-lo para certo tipo de pensamento, para uma determinada dimensão estética, como suporte a partir do qual temos nos debruçado sobre a liberdade, a justiça, a criação, a igualdade, a alegria, para os motivos, enfim, que nos fazem viver, desde sempre.

O utensílio escrita é o advento descontínuo do mundo grego que instaura a brusca precipitação dos saberes e instituições ocidentais. Na modernidade, a dimensão das instituições se torna planetária com a racionalização característica do imperialismo europeu e estadunidense. O princípio de coerência que rege o esclarecimento se impõe nas fronteiras na nação, com palavras que visam esquecer a heterogeneidade constituinte do território unificado sob um mesmo nome.

Assim como a tragédia é tributária da divisão dos saberes em torno da escrita, sem se basear em sua metafísica, as questões aqui levantadas a partir do romance *Rayuela* estão intimamente ligadas ao advento da escrita na modernidade, sobretudo porque estamos tratando de um romance, ou de um anti-romance, como afirma Eduardo Coutinho. A diáspora que envolve Horacio, a rejeição à estética (e não a uma estética específica), a negação de qualquer sistema anterior à experiência, todos esses temas são encarados como uma tentativa desesperada de sair da pré-história e da pré-humanidade, características do atual estágio do desenvolvimento da cultura ocidental.

Ao aprofundarmos a comparação entre o advento da tragédia e o romance de Cortázar, temos de observar que o processo de identificação que caracterizou o início da nação na modernidade se transformou de tal maneira que a escrita não é mais o grande meio unificador do imaginário. A década de 60, como afirma Eustáquio,

antecipa e encena, principalmente em função do advento da televisão, o decaimento da cultura grafocêntrica, base para o humanismo europeu-planetário, de modo que esta dimensão temporal, a da civilização da escrita, já não converge, tranqüilamente, com a

atemporalidade greco-romana, base de seu passado mítico, porque outras vozes vêm embaralhar o sistema da encruzilhada atemporalidade / temporalidade grafocêntricas do humanismo europeu.

A função desempenhada pelo poeta na Grécia micênica é exercida cada vez mais pelas grandes corporações midiáticas que pretendem sobretudo manter a atual organização da sociedade, dissolvendo até mesmo a ideia de nação moderna quando lhe é conveniente. É nesse momento de dissolução dos grandes discursos, ou mesmo das grandes narrativas, para lembrar de François Lyotard, que *Rayuela* se apresenta como uma poderosa mediação que visa instaurar uma outra descontinuidade dentro dos eixos temporal e atemporal em que se enredam os desejos humanos. Isso porque as novas vozes que passam a ocupar o discurso hegemônico, como novos guerreiros gregos, não estão isentas da apropriação conformista, já que servem ao engano (*peitó*) quanto à situação real dos indivíduos que representam. A este respeito, adiantamos aqui o caso do personagem Johnny Carter, que pode ser interpretado como uma metonímia da apropriação dos negros feita pela indústria fonográfica estadunidense, desde o Blues e o Jazz até o R&B.

A aproximação almejada entre o romance de Cortázar e a mimese pretende resgatar esta continuidade dentro de toda a descontinuidade – a função de mediação, isto é, de ponte, passagem para as novas formas jurídicas sem – sem se impor como metadiscorso, nem tampouco a democracia como um valor divino, sem mesmo subjugar as formas da religião cívica, que coexistiam heterogeneamente no tempo do progresso presente. Ela não faz como o esclarecimento, que esquece a conta feita para se chegar ao resultado atual, ou seja, este esquece que o mito e a epopéia foram formas necessárias para se chegar ao presente, com o que se concentram no eixo atemporal e falsificam a dialética. É preciso ainda reiterar que este esquecimento é imprescindível à repetição do esquecimento operado pelo próprio mito, isto é, ele é que impede a compulsão pela identidade que nunca foi superada pelo esclarecimento.

O modo de ser da mudança, que a mimese traz como marca, está justamente na elaboração da continuidade e descontinuidade característica das transformações históricas, que a partir dos eixos atemporal e temporal levantados por Eustáquio podemos comparar com o romance aqui estudado. Nesses planos se precipitam as rupturas que marcam a clareza da parcialidade dos momentos, sem que se perca a sua conexão com o todo do desejo humano em sua realização coletiva. Apesar de toda a disjunção do romance e do efeito centrífugo da destruição, a salvação deve ser buscada em termos coletivos, como afirma o personagem Etienne:

[...] nadie negará que el problema de la realidad tiene que plantearse en términos colectivos, no en la mera salvación de algunos elegidos. Hombres realizados, hombres que han dado el

salto fuera del tiempo y se han dado a decirlo así... Sí, supongo que los há habido y los hay. Pero no basta, yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos. Y eso, viejo... Ya no estamos em los campos de Asís, ya no podemos esperar que el ejemplo de un santo siembre la santidad, que cada gurú sea la salvación de todos los discípulos (CORTÁZAR, 2014a, p. 618, cap. 99)

A mimese mantém a tensão entre a atemporalidade e a temporalidade e entre a descontinuidade e a continuidade, pois ao mesmo tempo em que seus sentidos são produzidos dentro de um contexto restrito, e a partir das demandas de uma história, esse princípio está perdido, não por conta dos problemas de arquivo ou de memória, ou ainda por conta do não sabido, do inconsciente (em sentido amplo e restrito), não por isso, mas porque é alinhavado com fios infindos vindos de tempos e espaços paralelos, que apenas a contradição e a ambiguidade podem fazer se tocar e possibilitar a troca. Toda a origem está perdida nesses traços de corpos que se delimitam e se dominam, se debatem e se matam no espaço social, sempre na corda bamba da incerteza de si, que só é unificada como certeza no produto final da estética, intencional mas não consciente.

Esse produto final da mimese só existe nos momentos em que se põe no outro, como atualidade ou resultado que se fixa como uma substância a ser novamente posta em movimento e dividida em outros momentos quando talvez a obra não seja o mais importante senão o resultado que se fixou no corpo e perdeu sua conexão evidente ou consciente com determinada obra. Nesse momento outro a substância resultante é a fixação posterior ao fim da obra cujos limites se dão com a brusca ruptura da inércia da leitura do romance, pois terminar de ler *Rayuela* é sempre um ato artificial. O romance se apresenta como uma mediação que atravessa os extremos desta troca cujo objetivo não é o encantamento dos signos literários. A obra deixa de ser ela mesma para encarnar uma ação de determinado indivíduo no mundo. Ela é naturalizada. Talvez por isso a mimese seja necessária para se pensar a descontinuidade e a história universal juntas, como queria Theodor Adorno (ver ADORNO, 2009, p. 266).

A mimese se equilibra nessas duas frentes ao marcar a transformação, o modo de ser da mudança, nos dizeres de Aristóteles, mas não como uma imitação e sim como a mediação fundamental para que o leitor possa, também ele, se transformar. Em *Rayuela* esse traço é exacerbado, pois ele é tão ou mais importante que a lógica interna do texto que cristalizasse a intenção do autor. A voracidade com que se presta à destruição da instituição literária e a metafísica que a sustenta impulsiona para algo por vir, para que o brilho nostálgico dos olhos rompa a inércia imaginária e produza transformações reais nas condições de vida. O fim da literatura enquanto mediação e órgão problemático se projeta utopicamente no fim do capitalismo ou mesmo na resolução esperada por Breton entre as do sonho e da realidade: “[...] Creio na resolução futura destes dois estados,

aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de *surrealidade*, se assim se pode dizer” BRETON, 1969, p. 36).

CAPÍTULO III – Uma outra tensão

III. a - A escolha

A primeira seção de *Rayuela* é um “tabuleiro de direção” que impõe a escolha de um caminho de leitura: ler “[...]en la forma corriente, y terminar en el capítulo 56”⁴⁰ (CORTÁZAR, 2014a, p. 111), seguir a ordem indicada no final dos capítulos, iniciando do 73, ou ainda ler à sua maneira. Essas primeiras palavras soam constrangedoras para quem pretende esquecer de si em um mundo compensatório, tal como se direciona a compreensão da obra de arte a partir da emancipação da indústria cultural. A decisão e a precariedade dos termos estão implicados nos primeiros traços da aproximação a este objeto tornado novamente movediço: o livro.

Há de se encarar a encruzilhada, mesmo sem saber o que lhe espera ou o que o trouxe até ali. O leitor vacinado ou não com o universo cortazariano não está imune à tensão da escolha, ele sempre tem de pensar como lerá e isso por si só instaura um movimento reflexivo que impede a manutenção da identificação de si e do livro consigo mesmo. A escolha não seria mais a manifestação da liberdade do que o cumprimento do destino marcado pelo encontro singular de elementos que a compõem. Entre escolha e destino se abre o campo de tensão em que se insere o sujeito.

A estrutura do romance dificulta ao indivíduo lançar suas projeções imaginárias ou mesmo projetar as imagens escritas do livro sem que se pense a mediação, desde os extremos até os intermédios da relação entre autor e leitor. As palavras são recebidas no seio do que encadeia seu movimento. As palavras são e não são do leitor. São, quando ao se deparar com elas os significados se cristalizam em determinadas direções, como traços que inauguram uma singularidade; não são, quando o excedente de significados transpassa a individualidade do leitor e até mesmo do autor, e se realizam na abstração das possibilidades de leitura, narráveis apenas por um espírito absoluto, imune ao tempo. Nem a clausura que estabelecesse o texto como a expressão do autor, nem o abandono absoluto à solidão individual, tem de haver atrito entre as esferas identitárias envolvidas nessa troca, para que a necessidade de conhecimento se instaure para além da esterilidade estética.

A literatura de Morelli, personagem do romance de Cortázar, e a *Rayuela* se lançam contra uma significativa série de dicotomias modernas entre autor e leitor, entre escrever e ser, entre conceito e intuição, entre forma e conteúdo. a partir de seu desenvolvimento no capital a distância entre os pares dicotômicos foi sedimentada e reproduzida no distanciamento entre teoria e práxis. Apesar de

⁴⁰ “[...] na forma corrente e termina no capítulo 56” (CORTÁZAR, 1987, p. I)

declaradamente Morelli e Cortázar negarem a razão dialética, parecem estar muito bem afiados com a recuperação do pensamento hegeliano realizada no século XX, especialmente pelos surrealistas e por Theodor Adorno, este último por sua vez que deu nome ao gato de Cortázar e ao gato personagem de *La vuelta al día en ochenta mundos*. No “Manifesto do Surrealismo”, a primeira vez que o termo “surrealidade” aparece ele é resultado de uma resolução dialética entre as ordens consciente e inconsciente, instância subjetiva do desdobramento da revolução. No caso de Adorno, como afirma Vladimir Safatle, “[...] tal superação dialética [...] procura transforma a experiência crítica dos objetos, ou seja, a consciência do descompasso entre a experiência e os modelos de representação de objeto, em motor de crítica da razão” (SAFATLE, 2013, p. 13). Ana Maria Barrenechea identificou muito cedo e acertadamente ao analisar o “*Cuaderno de Bitácora*” de *Rayuela* que seu motor de escrita era proveniente do descompasso entre viver e escrever, seguindo o que ela chama de linha de fratura antirrealista e antipsicologista⁴¹.

O que concha denominou o fracasso de Cortázar na superação da dialética é consequência de um olhar míope à sua fidelidade ao regime dialético de levar as dicotomias modernas ao extremo com vistas à sua superação, isto é, a sua transformação numa outra coisa. A aproximação entre literatura e verdade que construímos com Cortázar demonstra sua tentativa de superação dessas dicotomias por atacar o progressivo afastamento entre forma e conteúdo, o que possibilitou a emergência do que descrevemos com a categoria “autonomia da obra de arte”, com a ênfase na forma como distintivo de um saber específico: o estético. Como vimos, no entanto, as bases da razão que fundamentam essa separação e fomentam essa distância estão na Grécia Antiga, mais nitidamente a partir de Aristóteles, em seu desprezo aos caracteres contingentes.

O destino da literatura sob o domínio da estética, ou seja, a relação entre as categorias desenvolvidas pelo pensamento sobre a arte no capitalismo e os próprios materiais literários, respondem teoricamente a um período em que sequer podemos falar seguramente sobre literatura. A crítica à razão operada por *Rayuela* requer tanto sua aproximação com o pensamento moderno, submetido à lógica de produção capitalista, quanto mirar as raízes que o ultrapassam, geralmente tendo como alvo os fundamentos da cultura ocidental.

Davi Arrigucci Jr., com o já citado *Escorpião encalacrado*, e Alexandre Moraes, com seu *O outro lado do hábito* (2003), exploraram vastamente esse campo, o primeiro ao desdobrar suas categorias dentro do universo da estética e o segundo ao desvelar sua relação profunda com as estruturas de produção de sentido modernas. Em ambos os casos se destaca uma negatividade voraz que tudo

⁴¹ Ver BARRENECHEA, 1994, p. 552, e a nota de rodapé da página 55 desta tese.

devora, ou um desejo que arrisca a consumir a si mesmo por rejeitar qualquer concontro com uma linguagem pacificadora. Ao mesmo tempo em que está instalado no seio do capitalismo, Cortázar rejeita a razão. Tal rejeição nos leva a aproximá-lo dos escritores anticapitalistas românticos em sua negação aos avanços da Revolução Burguesa, sua crítica ao capital se construiu pela nostalgia do poder da nobreza e dos valores aristocráticos, e não por apontar a decadência ideológica da burguesia que transformou a razão em sistema para manter seus privilégios intactos e conter o avanço da razão na produção de igualdade e justiça social.

O romance *Rayuela* pretensiosamente se impõe o papel de apresentar saídas às burradas em que nos meteu o desenvolvimento da cultura Ocidental, tendo em vista os grandes e pequenos desastres do século XX, desde advento do nazismo, até a os grandes resquícios do pensamento burguês que levaram à derrota da Revolução Russa, ou seja, a burocratização do estado soviético e sua iminente derrota na apresentação de uma alternativa ao capitalismo, que teve na figura de Stalin seu maior defensor, embora não seja honesto dizer que isso ocorreu pela deformação de caráter de um ser específico. Se de um lado resguardamos o romance do irracionalismo de outro devemos ser consequentes ao motor crítico do romance que devora a razão calculadora e pragmática aplicada aos corpos como dominação. Em termos de literatura, ao mesmo tempo em que é possível aproximar o romance do anticapitalismo romântico, é também imprescindível distanciá-lo drasticamente por negar qualquer retorno aos estágios atrasados das sociedades pré-capitalistas, assim como é necessário distanciá-lo da pedagogia e demagogia do realismo soviético que pelas Américas animava o romance político.

O resgate de experiências pré-capitalistas serve de lembrança do que somos capazes de ser, lembrança de que é possível produzir fora do totalitarismo da mercadoria e da abstração mal intencionada, que visa resolver restritamente no plano ideal as contradições materiais. Não se trata, como no caso tanto do irracionalismo quanto do anticapitalismo romântico, de uma retorno a regimes antidemocráticos e sim de avanço da democracia, que consiste em levar a razão a outras últimas consequências, já que, como viram Adorno e Horkheimer, “[...] com a difusão da economia de mercantil burguesa, o horizonte sombrio do mito é aclarado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gelados amadurece a sementeira da nova barbárie” (ADORNO&HORKEIMER, 2006, p. 39). Esse aspecto democrático se reforça quando relembramos a fala de Etienne⁴² sobre Morelli, em que aponta que a salvação de um tem de ser a salvação de todos os homens, portanto não se trata de separar uma lista de eleitos, como no caso das experiências pré-capitalistas resgatadas pelo romance. Por isso dissemos mais cedo que Cortázar está muito mais próximo do anticapitalismo

⁴² Ver página 144 desta Tese.

revolucionário do que do romântico, já que nenhuma reconciliação parece possível para qualquer personagem, mesmo para o leitor.

No caso da literatura, a decadência ideológica da classe burguesa é claramente vista no avanço da valorização da forma como doador da especificidade do objeto literário, isto quer dizer que o enrijecimento da razão está intimamente relacionado ao isolamento da esfera estética. A prova mais nítida e contraditória de sua tentativa de desdobramento e superação das categorias que levaram a arte a se afastar da verdade está na própria forma de leitura, que impõe a escolha. Essa aproximação do leitor com o escritor na feitura do romance explora um conhecimento avesso ao do Esclarecimento, que se pauta no afastamento entre objeto e sujeito. Para que empreenda esse saber do *Jogo* o leitor é obrigado a se ver objetivado e autodeterminando seu destino, embora sua situação seja sempre precária.

Embora o idealismo rechace a ideia de mimese, se referindo sobretudo à fixação de seu caráter imitativo em detrimento da imaginação, não permaneceu incólume à sua influência por representar a existência em termos da dialética entre o universal e o particular, derivadas de certa visão filosófica da tragédia, justamente o objeto poético que de acordo com Costa Lima constituiu uma espécie de dobra da palavra chamada de *mimesis*. Tanto Schelling quanto Hegel colocam a tragédia no centro de sua conceituação sobre o homem, justamente o constructo poético que, como vimos no capítulo II a partir do pensamento de Luiz Costa Lima, é um ponto de partida para a definição da mimese enquanto um campo de saber diferenciado dos discursos da história, da filosofia e da poesia arcaica. Portanto existe certa continuidade do pensamento mimético obscurecida pelo ostracismo desse conceito na reflexão moderna.

Em suas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo* (1795), Schelling declarou sua admiração pela maneira como a tragédia grega colocou a dialética em termos da liberdade humana e da potência do mundo objetivo, embora nunca houvesse harmonizado a liberdade e a submissão, ou a liberdade e a necessidade (SCHELLING, 1979, p. 34). O herói trágico luta contra a força superior do destino e sucumbe junto com sua liberdade. Apesar disso, ao assumir a culpa pelos erros inevitáveis, a tragédia presta a honra à liberdade humana: “[...]Mas que esse culpado inocente assuma voluntariamente a punição, isso é o *sublime* na tragédia; somente por meio disso a liberdade se transfigura em suprema identidade com a necessidade [...]” (SCHELLING, 2001, p. 320). Tal identidade elimina as barreiras entre o sujeito e a realidade objetiva, caracterizando a beleza e o absoluto. Com isso seria abolida a distância entre os *homens* e os *deuses* ou entre a liberdade e a necessidade, seria ainda o fim da pergunta e do mundo problemático, pois deixaria de existir a

ambiguidade que impulsiona o movimento de conhecimento do herói. A verdade diante dos olhos seria inequívoca, como a nostálgica epifania no capítulo 147 de *Rayuela*.

A assunção da culpa parte do princípio de se encontrar no outro, isto é, de assumir traços que antes do movimento de conhecimento pareciam alheios, tal como o Édipo e sua transformação em si mesmo. Essa tomada de conhecimento se liga à razão enquanto uma instância de resistência às forças implacáveis do destino e, por isso mesmo, está vinculada ao princípio da subjetividade. Jean-Pierre Vernant viu na tragédia um processo de interiorização em relação à epopéia, na medida em que o campo de ação humano é expandido. No processo de decisão diante do conflito das forças humana e divina o herói trágico experimenta certa responsabilidade por seus atos, derivados de sua avaliação, na qual está implicada a conjuntura. Seu julgamento está profundamente afetado pela parcialidade de seu saber, onde funda a responsabilidade pelo que é, pelo seu caráter. Entretanto, por não conceber a totalidade, ele sofre as consequências inesperadas do que ignorou. Trata-se do insólito que irrompe a certeza de si a partir da aproximação ao que é estranhamente familiar.

As palavras de Édipo o condenam. Se nos concentramos na individualidade do herói, observamos elementos inconscientes e até irracionais, como afirma Jean Pierre Vernant, mas na cena trágica em sua totalidade a determinação do destino é selada pela imbricação de níveis racionais divergentes, a lei dos homens e a lei divina, que possuem uma lógica interna, um sistema. Isso porque, como vimos no **capítulo II** com Adorno e Horkheimer, os mitos já são formas de submeter os deuses a cadeias lógicas ou racionais que limitam sua esfera de ação. A lei dos homens pesa sobre Édipo pelo poder de suas imprecações proferidas em praça pública, quando ainda não havia se familiarizado com sua história oculta, determinada pelo cumprimento da lei divina, que tomou forma nas palavras do oráculo de Apolo para persuadi-lo a cumprir a determinação detestável de ser o assassino de seu pai e o amante de sua mãe. O todo pesa sobre o herói como a culpa por ser homem, pelo erro atualizado em cada geração amaldiçoada.

A interdependência entre outros campos do conhecimento e a mimese (considerando a fundação de seu paradigma na tragédia) se configurou com os primeiros julgando e derivando conceitos a partir da interpretação da segunda, como podemos ver em Schelling, Hegel, Freud entre outros importantes pensadores ocidentais. O romance *Rayuela* é um dos que faz o inverso, ele abdica do papel de construir cadeias rígidas o suficiente para conter o universal, sem eximir a culpa do Ocidente pelo fracasso de a barbárie ter se instalado no coração da civilização, em seu seio, com seus meios, quais sejam, a razão e seus frutos radioativos, da abstração ao pragmatismo que resolve tudo no plano ideal depois de lançada a bomba. Muitos ataques desferidos por imagens na obra de

Cortázar servem para equiparar a literatura à filosofia, à psicologia e à psicanálise, entre outras, e para olhá-las a partir de si mesma, com seus truques. Não fazê-lo seria o mesmo que solicitar a um levantador de vôlei para ser um meio campo de um time de futebol. As posições são análogas, certo, mas a eficácia da permuta dispensa comentários. A oposição exercida por sua literatura funciona dialeticamente para revogar o desequilíbrio entre todos os produtores, e não apenas os produtores de conhecimento, como bem se observa no pareamento com todas as outras *turas* do mundo, incluindo a agricultura e a piscicultura.

Os agentes do conformismo (os sistema de organização do poder micênico e os poetas arcaicos, para a tragédia; o discurso das grandes mídias e a literatura tradicional, para *Rayuela*) defendem a organização atual da realidade como a única possível, suavizando as inúmeras lutas e mortes e crimes insondáveis que se desenrolaram nos processos de naturalização do presente. Eles marcam as cartas do jogo para que o espetáculo reifique o sentimento de que o rumo da história já foi decidido e para que toda a contradição se dissolva na manifestação do poder implacável do destino, enquanto uma determinação divina ou uma necessidade natural. O destino, no mito, pesa tanto quanto o absoluto e o universal no esclarecimento.

Com a elaboração das formas jurídicas e a divisão do trabalho em torno da verdade, ou seja, diante desta primeira expulsão dos deuses e dos poetas do campo de decisão sobre o destino dos homens, o poder opressor do princípio de igualdade foi lançado contra o próprio mito. Isso ocorre de tal forma que surge a isonomia, que desloca o foco da antiga opressão com a emersão dos princípios da democracia grega. A afirmação da cidadania lembrou de alguns e esqueceu de outros, em uma negociação penosa e desvantajosa, muitas vezes podendo ser justificada como o mal menor, ou como um mal necessário para se chegar à emancipação do homem. Chega a ser constrangedora a constatação de que esse discurso mais ou menos evidente, ou organizado, se repete sempre a desserviço da maioria, acoitada a pagar a conta da aristocracia. Contraditoriamente, a igualdade ideal é o desencadeador da erosão do terreno do mito, desde as práticas das assembleias dos guerreiros e a descoberta do alfabeto sirio-fenício, passando pelo direito da ágora, até se estabelecer como o pilar da filosofia.

Como vimos no **capítulo II**, a homogeneização operada pela construção do pensamento e das práticas direcionadas à abstração corroeu o autoritarismo do mito e do mundo sustentador e sustentado por ele. A mesma abstração, no entanto, que outrora garantia a justiça aos homens, ou melhor, aos cidadãos atenienses, tomará um sentido bastante diverso com o decorrer da história, fato observado no desdobramento do esclarecimento visto como o carro chefe do pensamento

ocidental. As desgraças que envolvem os personagens da tragédia são a reincidência do mesmo, são as manifestações particulares do erro originário. Se a repetição no mito e na tragédia se organiza em torno dos personagens, na filosofia as categorias abstratas são os protagonistas. Platão pretendia fugir do mito, mas, como um personagem trágico, realizou esse princípio ao estabelecer como lugar da verdade o mundo das ideias. Toda a matéria é uma repetição imperfeita das formas ideais, um tanto mais a poesia. Entretanto, essa ideia é mais bem compreendida quando observamos o processo de decadência da explicação mítica da realidade para a filosófica, seguida da expulsão do poeta, figura basilar na formação dos cidadãos.

Os antecedentes da irrupção da tragédia na Grécia demonstram um processo de diferenciação dos discursos cujas posições em relação à verdade são reveladoras de sua legitimidade e objetivos dentro daquela sociedade. Os concursos trágicos, em sua curta duração, eram equiparados aos órgãos públicos e judiciários. Marcel Detienne afirma que o anseio cada vez maior da aristocracia pelo louvor do poeta é inversamente proporcional ao seu poder; com isso, a poesia se distanciou cada vez mais da hegemonia de outrora, sustentada pelo adivinho, o aedo e o rei da Justiça. É bem de lembrar que a descoberta do alfabeto sírio-fenício prestou grandes favores à defasagem dessas figuras, pois ao mesmo tempo em que inviabilizou as constantes transformações da matéria cantada, foi um instrumento de democratização e demolição da antiga organização social.

A escrita concretizou o avanço da razão, que se estende desde as primeiras mitologias, e serviu à exposição das leis quando da reforma hoplita, que estabeleceu o supracitado princípio de isonomia. Com isso, aos poucos os deuses deram lugar aos homens no processo de decisão em torno da cidade, e a própria poesia de um tal Simônides renegou o saber litúrgico anterior, voltando-se para os homens e para a cidade. Portanto, quando a tragédia surge se encontram brevemente disponíveis as instituições que sustentavam o mito, assim como os limites da verdade, isto é, o *logos* do poeta não pode mais se passar pela totalidade do real; as sombras reclamam sua existência e condensam sua força na tragédia.

A verdade, portanto, passa do mito à filosofia e à história, mas a elaboração da mimese trágica resistiu tanto à assimilação das formas conceituais quanto à limitação de sua matéria a acontecimentos contingentes, o que insinua sua saída de cena do palco da verdade. Afora o destino, a tensão e a elaboração social envolvida em um momento de plena formação das formas jurídicas transformaram o estatuto da representação e fizeram com que ela se distanciasse da palavra eficaz do poeta. Tratava-se de um olhar duvidoso em relação aos sentimentos inerentes ao mito, pois apesar de partir do olhar do cidadão, tocava na religião cívica de culto aos heróis (ver VERNANT

& VIDAL-NAQUET, 2008, p. 2). O afeto gerado entre o receptor e a peça se direciona a um efeito laico, sua aproximação depende da identificação e da purgação dos sentimentos. A mimese engendra uma simultaneidade de sentidos e sentimentos na sua configuração do conhecimento.

Conseguimos observar um movimento similar antecedente à aparição da *Rayuela*, de Julio Cortázar, no que tange a efetivação de uma mudança radical no estatuto da verdade e da literatura, embora esta seja fruto de uma tradição cujo contato com a obra é individualizado e refém da escrita. Depois de desempenhar um grande papel no desenvolvimento da nação e, com isso, corroborar a organização do estado e do poder da burguesia, a literatura passa a se concentrar na forma, sobretudo na Europa. Nas Américas, o papel da literatura possui sua força no preenchimento do vazio a respeito dos documentos e acontecimentos passados (ver SOMMER, 2004, p.22) conhecidos pelos que se interessavam na emancipação do Estado Nacional. É claro que ao lado da literatura estão o poder bélico e a máquina colonial herdada pelos primeiros países a declarar independência, o que encontra paralelo no fato de o poeta arcaico estar acompanhado do adivinho e do rei da Justiça no estabelecimento e manutenção da verdade.

Os colonizadores designavam com o mesmo nome indivíduos das mais diversas castas, organizados com hierarquias mais ou menos rígidas, ou mais ou menos estratificadas. Os primeiros nacionalistas vão se apropriar desse procedimento para se voltar contra os colonizadores, usando a abstração implicada em nomes tais como peruanos, bolivianos, entre tantos, que começaram a fazer sentido, a se impor e se naturalizar (é claro que nunca de modo total, isto é, esse processo constrói uma hegemonia, mas nunca uma homogeneidade). Quando esses valores conquistaram seu território na subjetividade, o processo se inverteu de tal forma que era inevitável se deparar com elementos nacionais ao se dobrar à objetividade do realidade humana. A nacionalidade foi alienada da história e de sua ligação com o desenvolvimento das categorias e dos materiais, restando a ela seu aspecto sincrônico, como se sempre fosse idêntica a si mesma, ou ainda, o papel de legitimadora da organização atual da realidade, como pré-história *inevitável* do presente.

O discurso literário pós-independência esteve intimamente ligado à pedagogia dos sentimentos: o amor e a conseqüente reconciliação entre os componentes da família nacional foram valores fundamentais na tentativa de homogeneização da sociedade, de tal maneira que no realismo até mesmo a cor local, exigida anteriormente por Victor Hugo, não aparece como proposta, senão como pressuposta na reflexão da realidade.

III.b – As ruínas da instituição

Os movimentos de vanguarda foram os responsáveis por denunciar a autonomia da arte e por colocar em evidência suas instituições (Peter Bürger). Talvez nas Américas esse *status* tenha aparecido muito rapidamente como uma ideologia por conta não apenas do peso diverso do discurso histórico literário na formação de suas nações, mas também pela descontinuidade entre passado mítico e nação moderna. A tradição escrita foi imposta com o vernáculo do colonizador sobre as outras línguas assediadas pela hegemonia da nação. O estabelecimento das línguas na Europa foi bastante diverso, e muito mais lento. Os estudos culturais e multiculturais têm se ocupado em mostrar o movimento de transformação e resistência das vozes que foram silenciadas pelo cânone e com isso impõem novas linhas a serem pensadas dentro da literatura. Os esquecidos reclamam sua existência nas representações e construções de mundo paralelas, mas que a qualquer momento podem ser acionadas com vistas a oferecer o novo. Afora o cuidado com a planificação, é necessário atenção às particularidades, mais espessas que a categoria do novo, rapidamente consumida. Não podemos subjugar a todos com as categorias derivadas do centro do pensamento ocidental, carregando os sentidos embutidos na compreensão de arte e de literatura. Com a *Rayuela* de Cortázar não devemos fazer diferente. Apesar de dialogar seriamente com a instituição arte e com a tradição de pensamento europeu, ele se apropria de elementos que fogem ao centro (como desenvolveremos à frente, sobre o *jazz*) para recolocar a literatura como um campo do conhecimento, e desfazer a mentirosa relação entre a arte e a práxis vital. Isso reafirma o anseio de lutar contra o capitalismo usurpando seu vocabulário, pois é ele com sua divisão social do trabalho que expande mundialmente essa relação mentirosa.

A distância entre a palavra do poeta e a vida dos cidadãos atenienses foi a principal causa de a linguagem e a verdade serem tematizadas a céu aberto, e com isso possibilitou a elaboração da mimese trágica. No curto período de aparecimento da tragédia, a verdade já não se encontrava na boca dos poetas, estava mais próxima da filosofia, da história e de outras disciplinas que aos poucos fincaram suas bases e métodos iniciais, todos eles contribuindo para a construção de um novo paradigma em torno da escrita. Esse divórcio possibilitou uma configuração da mimese que se funda na instauração da contradição dentro da identidade, por isso se distancia do conceito, pois não visa a uniformização do particular (ver COSTA LIMA, 2006, p. 207), ou a planificação da realidade pela planície da *alétheia*. Embora muitos pensadores tenham-na tomado para erigir sistemas conceituais, atribuindo-lhe a descoberta da essência humana, a tragédia resistiu e manteve encoberta sua oposição aos sistemas de pensamento responsáveis por mantê-la em grande conta, talvez por de fato ter sido uma grande etapa do pensamento em direção ao homem.

O romance *Rayuela* resgata a memória dessa resistência ao postular um conhecimento que não se baseia na identidade dos conceitos, construídos pelo racionalismo e seu principal instrumento, a abstração. O peso do questionamento cortazariano sobre a dignidade usurpada da obra de arte aumenta quando observamos o aparecimento de discussões teóricas dos personagens, sobretudo dos componentes do *Clube da serpente*, assim como no desdobramento dos acontecimentos e dos poros da narrativa, em comparação com as condições de produção e recepção da literatura em meados do século XX. O romance de Cortázar extrapola os problemas em torno da literatura para realocá-la no centro do pensamento sobre o homem, objetivado pelas formas hegemônicas de homogeneização das massas.

Dentro da trajetória de nossa pesquisa, pudemos reconhecer a importância da “verdade” para a compreensão dos ataques executados pelo romance *Rayuela* em direção ao estágio da cultura ocidental em que se encontrava Julio Cortázar. Com isso desenvolvemos a ideia de verdade como invenção, que, ao ser pareada com a literatura, lançou uma nova dimensão sobre a “verdade” e irradiou pelos poros do romance, trazendo outras áreas do conhecimento para jogar em seu estádio, dançar sua música. A principal alteração em relação à verdade que tranquiliza ao proprietário honesto é o fato de sua realidade se projetar em um futuro construído pelo trabalho coletivo, representado pela “tura” no cap. 73, ele é o substrato da verdade do romance. A organização aberta dos capítulos fixa essa direção, como sua teleologia, como seu fim, por assim dizer.

O personagem mais importante do livro de Morelli, o leitor, tem seu protagonismo fincado no movimento de reflexão gerado pelo deslocamento do confortável lugar de consumidor de imagens bem acabadas. O acabamento das imagens consome a identidade do leitor e a identidade do livro separadamente, de tal maneira que quanto mais se nega a diferença entre si e o outro, mais passivamente se alcança a intenção do autor, ou mesmo o sentido objetivo do texto dentro da tradição (círculo hermenêutico). É exigida do leitor uma disciplina dos sentimentos, que na verdade consiste na adequação às referências da alta cultura.

Essa disciplina se direciona para o universal, para a imposição universal de seus valores, dentro dos quais podemos destacar a interdição da particularidade ligada ao corpo no processo de recepção da obra de arte. É bem de lembrar que essa interdição aparece desde Anaximandro como uma característica permanente do esclarecimento e representa sua repulsa ao corpo. Não é de se estranhar que uma formulação tão potente quanto a tragédia tenha sido a um só tempo banida da planície da verdade (*alétheia*) e domesticada pelo *logos* filosófico. O resultado da reação catártica se fixava e até mesmo se apagava enquanto material consciente, mas os corpos se movimentavam

diante daquela breve instituição, que mantinha um ataque enviesado ao engessamento das posições e ao anquilosamento das articulações. Isso porque não havia uma clara progressão entre a velha e a nova ordem, entre a Lei divina e a Lei dos homens, respectivamente.

Os personagens se vêem afetados por ambas as ordens, mesmo que indiretamente, pois mesmo Creonte tem sua certeza ferida pelo suicídio do filho. A velha ordem, que ele nega ao impedir Antígona de sepultar seu irmão traidor, o afeta indiretamente. Representar a inexistência dos deuses ou do destino na aplicação da Lei dos homens não os extingue enquanto realização coletiva dos homens e mulheres que estão envolvidos por e nessa Lei divina. No seio da cena ergue-se uma horizontalidade momentânea por meio dos sentimentos gerados pela delicadeza dessa lição trágica, que por isso mesmo viabilizou a teorização sobre a catarse.

A constante movimentação exigida por *Rayuela* impede o estabelecimento de moldes da criação e conseqüentemente repele os tão almejados parâmetros estéticos que comprovariam o belo, afora a multidão de leitores. Expiar a experiência trágica do conformismo é fundamental para se pensar um conceito de mimese que cristalice sua veia democrática, propulsora da diferença em oposição à tendência homogeneizante, totalizante e propagandista do esquecimento. Este, por sua vez, pode ser visto pelo romance como a “coagulação das formas”, que fixa sistemas de pensamento ou produção baseados no medo das partes e dos corpos; por isso a saída dos conceitos abstratos é a planificação dos desejos e a *tecnologização* dos caminhos.

O que se esconde na dialética idealista é nada menos que a humanidade, quando o universal retorna para o homem como regra, lei, ou método. A lei e o método falseiam o movimento captado pela arte, e a comparação com a música que inevitavelmente entra em jogo na amarelinha de Cortázar é um campo privilegiado para observarmos esse falseamento. Afora as questões por vir, podemos adiantar algo de extrema importância para a história do *jazz*: a interdição dos negros ao estudo de música em conservatórios, com a justificativa arbitrária de uma suposta inabilidade inata.

Um olhar mais cauteloso em relação ao *jazz* pode nos ajudar a sair dos caminhos viciados e a compreender a espécie de movimentação ensejada por *Rayuela*, mas para isso, precisamos nos despir do romantismo em torno dessa produção. As ideias de genialidade e de inspiração que se expressariam na improvisação da interioridade enturvaram o fato de os músicos negros terem de estudar muito para comprovar seu valor e se fazerem aceitos no universo da música. Além do mais, ainda na mesma esteira, muitos deles eram autodidatas, o que fez com que eles desenvolvessem o apuro dos ouvidos junto a uma intencionalidade marcante de suas interpretações e composições.

É importante dizer que o ensino de música está repleto de “vigilantes do saber”, que, para Arnold Schoenberg, emergem nas figuras de muitos teóricos e professores de teoria musical. Esses mesmos professores professam um sistema rígido e ahistórico como norte de seu ensino, o que visa a esconder sua própria ignorância a respeito da historicidade da utilização e organização dos sons. Nisto está implicada a ideia de beleza cara à obra de arte. Um erro comum nesse sentido, e que será de grande valia para a interpretação do romance de Cortázar, é a oposição entre os termos consonância e dissonância, como se o que se considera consoante hoje não fosse dissonante ontem.

Arnold Schoenberg explica a partir dos chamados “harmônicos superiores” que, ao tocarmos uma nota, várias camadas de sons podem ser ouvidas, isto por conta das propriedades físicas do som e de sua propagação em ondas que vão se enfraquecendo até pararem de soar. Sendo assim, quando toco a nota dó, ouço também de maneira mais clara o mi e o sol. Essas três primeiras notas compõem a tríade do acorde de dó, são os harmônicos mais próximos e comuns aos ouvidos, isto é, são os sons mais evidentes e usados nas práticas musicais ocidentais. As outras quatro notas que compõem nossa escala também podem ser ouvidas, embora de maneira mais débil; seriam elas a sétima nota de uma escala, a nona (ou segunda), a décima primeira (ou quarta) e a décima terceira (ou sexta). As notas dissonantes (ou complementares) seriam as que estão mais afastadas da nota fundamental do acorde, que dita toda a relação entre as outras notas. Schoenberg conclui: “[...] Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes, ampliando o conceito de 'som eufônico, suscetível a fazer arte’ (SCHOENBERG, 2011, p. 59). Isso aponta para a historicidade tanto do produtor quanto do receptor da música. Portanto, o que em alguns ambientes musicais soa como errado ou estranho não é necessariamente errado, mas uma questão de hábito, de costume. Assim como as metáforas e metonímias se desgastam com o tempo e se nos aparecem como a verdade, como diria Friedrich Nietzsche, o uso de determinadas notas pode deixar de ser estranho aos ouvidos e parecer natural. Trata-se de uma questão de conquista da realidade e de exploração de frequências e combinações outras.

Uma das grandes aventuras do *jazz* é justamente a produção de tensões que põem em risco a proximidade entre as notas, ou a dose mínima de semelhança para resguardar a função de determinado acorde dentro do campo harmônico. Isso aponta para outro fator muito relevante para o romance de Cortázar: o paralelo entre a sintaxe das notas que compõem as frases musicais e a sintaxe das palavras que compõem as frases ou mesmo dos capítulos que compõem o romance.

III. c – O sacrifício da maldita imaginação

Em prol da exatidão cara ao universal, sacrificaram a imaginação, a maldita imaginação que diferencia os personagens Horacio Oliveira e Traveller, (mas quanta beleza no erro, dirá Horacio!). A literatura ansiada por Morelli está no pólo oposto ao da abstração da linguagem, e denuncia o fato de junto à língua já recebermos uma série de comportamentos que compõem a práxis vital. A separação entre teoria e práxis é o efeito ideológico da divisão social do trabalho que é muito anterior ao capitalismo, como vimos no capítulo anterior.

No capítulo 99, notamos que os personagens membros do *Clube da Serpente* empreendem uma grande discussão a respeito da concepção de linguagem na obra de Morelli. Isso é fundamental para compreender a função concedida à literatura em comparação com outras áreas do saber, sobretudo com a razão. A certa altura, Oliveira já impaciente declara:

[...]Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. Es casi tonto repetir que nos venden la vida, como decía Malcom Lowry, que nos la dan prefabricada [...](CORTÁZAR, 2014a, p. 614, cap. 99).⁴³

A fabricação de que fala Oliveira compõe a própria língua. Ao utilizar determinada palavra, inevitavelmente, estamos carregando uma série de usos e significados que extrapolam o pretendido pelo usuário. Por isso é necessário submeter as palavras a um processo que as revitalize, e assim voltem sua direção ao mais próximo possível do homem. A dominação do ente por meio da linguagem acaba por revelar a dominação que a linguagem exerce sobre o homem, daí podermos remeter à vingança da linguagem contra o homem da qual fala Horacio (da qual trataremos mais detidamente no próximo capítulo). Aliás, se considerarmos a ciência como uma linguagem, obviamente a vingança está presente e ainda muito próxima de nosso cotidiano, visto que a certeza gerada pela manipulação de conceitos e fórmulas é ainda o que justifica o massacre e a subjugação de outros seres, humanos ou não, podendo levar à extinção da raça, o que não seria o pior caso acontecesse da noite para o dia. Enquanto isso não acontece, de maneira mais cruel, sado-masoquista e lucrativa, se diluem pelo cotidiano as certezas de que a vida é desta ou daquela maneira, alienando-nos da possibilidade de conhecer o “verdadeiro nome”, diluindo a morte pelos dias ao vetar a proximidade que o homem nutre com a linguagem.

⁴³ “[...] A única coisa clara em tudo o que o velho escreveu é que, se continuarmos utilizando a linguagem no seu significado corrente, com as suas finalidades correntes, morreremos sem ter sabido o verdadeiro nome do dia. É quase ridículo repetir que nos vendem a vida, como dizia Malcolm Lowry, que já nos dão a vida pré-fabricada” (CORTÁZAR, 1987, p. 401).

A linguagem está no cerne da formação do sujeito. Somente a partir da efetiva entrada na língua e, conseqüentemente, no simbólico, podemos estabilizar a oposição entre o eu e o outro. O “eu” é uma instância depositária das identificações imaginárias e carrega consigo a “linha de ficção” construída no *estádio do espelho*. Nesse *estádio* as identificações ainda estão desordenadas, como afirma Miller, não há ainda uma unificação da imagem de si (MILLER, 2002. p. 18), apenas há um esboço do sentimento de inteireza a ser facilitado pelo simbólico.

Antes de aprender a falar de si e por si a criança já é falada, isto é, em torno dela se concentram expectativas, projetos e atributos (ver LACAN, 1998, p. 659). Essa “prematuridade simbólica”, que caracteriza o ser para outrem, só deixará se altera com a aprendizagem da sintaxe, quando a criança passa a falar de si como os outros falam, ou seja, quando o “eu” se diferencia do outro na articulação dos significantes. Lacan parece nos dizer aqui de uma reflexividade do “si” em oposição ao “outrem”. A prematuridade simbólica é acompanhada pelo que Freud chama de “estado de desamparo original do ser humano”, ela impõe a total dependência de outros seres, comumente os pais, para o alívio das tensões acumuladas e para a própria sobrevivência.

O ser para outrem está muito próximo ao que Hegel chama de o “sentimento de si”, na medida em que o discurso do Outro ainda não fixou o Eu como um sintoma. O objeto de desejo aparece ainda como possível de ser consumido no real, um objeto natural e não fantasmático, como ficará patente após a necessidade ser transfigurada em pulsão e o objeto de satisfação se perder para sempre.

A língua só é possível na medida em que elementos se repetem, como afirma o gregarismo da repetição de Barthes, desenvolvido em *Aula*, ou ainda os seguintes dizeres em *Grau Zero da Escrita*: “[...] é por os signos se repetirem de um discurso para outro e dentro de um mesmo discurso [...] que cada signo se torna um elemento da Língua”. A própria aquisição da língua, por parte do indivíduo é grande prova disso, pois a criança, imersa no seio familiar, é induzida a todo tempo, direta ou indiretamente, à repetição dos sons e gestos realizados pelos adultos para aliviar as tensões que lhe afligem, até esses atos se tornarem familiares. Assim, diminui a “intensidade da impressão” e os homens se tornam senhores do ato repetido. Essa inserção é imprescindível para a própria sobrevivência do ser humano, pois com ela são traçadas formas de satisfação do desejo.

O hábito, “la gran costumbre”, se insere como uma direção hegemônica da cultura em organizar o desejo, desde a alimentação até as formas de individuação. O *estado de desamparo* é a pré-condição para esse direcionamento, pois caso o homem se afaste radicalmente desse caminho hegemônico ou irá sucumbir ou será enquadrado em alguma espécie de loucura. A trajetória de Horacio Holiveira

será bastante representativa do processo de afastamento do hábito, gerado pela configuração de sua busca a partir da literatura.

Os problemas em torno da linguagem, e, até mesmo sua vinculação com a verdade, não são apenas de Morelli, como afirma Oliveira, mas ocupa o centro da diferenciação das disciplinas Ocidentais (ver **cap. II**). A diferença está na maneira como é feita, como Cortázar constrói um universo ficcional capaz de tornar o leitor um companheiro no drama que não deveria se restringir ao autor, assim como Morelli, seu diferencial está na sua prática. Observemos o seguinte trecho:

[...]Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo (CORTÁZAR, 2008, p. 401, cap. 99).

O comprometimento exigido pelo personagem excede a expectativa de uma platéia passiva e toda a sua busca gira em torno da cristalização dessa impossibilidade de leitura dentro da obra literária. Para questionar a ordem causal e racional hegemônica no Ocidente, Cortázar não produziu um tratado filosófico, mas construiu um romance em que as partes possuem independência tal que geram múltiplas combinações de capítulos, o que investe em um traço constituinte do romance: o trabalho individual de elaboração da leitura. E o caráter coletivo contrasta pelo deslocamento do espaço para dentro do jogo do romance, com as regras que pressupõem uma ida ao Outro. Esse segundo traço também é reinvestido a partir de um fator constituinte do romance: o trabalho de elaboração do imaginário dentro do espaço coletivo da palavra escrita. Entre esses dois pólos se tensiona o movimento de conhecimento, isto é, de interpretação e geração do mundo junto à busca pela verdade do desejo, que borra essa dialética no desenho Eu [*je*]. As consequências de tal conhecimento não podem ser subestimadas, ainda mais quando dentro do romance diversos nomes do pensamento são chamados a bailar com a literatura, como uma via que se diferencia pela prática. Todo esforço sintético assim se direciona, em detrimento de constructos teóricos que visem a fixação de um sistema interpretativo da realidade.

O romance não esconde o fato de que se multiplicará junto com os leitores e nisso o autor nega o domínio absoluto sobre sua criatura. Se fôssemos fiéis à conceituação sobre a mimese, descobriríamos que o romance explora uma quantidade razoável de elementos sociais: conflitos da diáspora, Horacio é estrangeiro em Paris e sua situação não é diversa quando volta à Argentina, embora Cortázar modifique o tom da narrativa; fragmentação da realidade, que transpassa para a fragmentação da narrativa; a relação entre conhecimento e práticas que orientam os personagens, bastante diversas se compararmos, por exemplo, Horacio e a Maga; entre outros. Esse último fator é

o que mais propriamente podemos destacar na ligação entre o romance *Rayuela* e a tragédia. O protagonista agora não é mais o herói que catalisasse as identificações do imaginário coletivo, mas o leitor. E ainda assim o herói não desaparece, pois Horacio Oliveira é um leitor forte construído por Cortázar, um leitor de Morelli. Como é inevitável a comparação do livro ideal de Morelli com o objeto, por isso mesmo, movediço que temos em mãos, Horacio reforça um traço já encontrado na tragédia: a relação entre conhecimento e prática que envolvia os expectadores.

Os concursos trágicos aconteceram em Atenas, em um circuito de expectadores muito mais homogêneo que o circuito de leitores de Cortázar. Como se isso não bastasse, a mediação, ou melhor, as regras do jogo exigiam a presença em um espaço comum, a platéia, com a encenação pública. A simultaneidade e o pertencimento construídos pela identificação do expectador é bastante diversa do romance, em que o grande mediador é a palavra escrita. A ênfase do *Jogo da amarelinha* instaura uma identificação muito mais abstrata, pois o herói é o leitor. A força de Oliveira e sua transformação dentro do romance é menor do que a força do movimento dos leitores plenos do direito de protagonizar. O espaço restrito pela abstração do leitor, sem rosto, possibilita uma maior liberdade de desenho de si, inclusive por livrar o leitor de suas próprias fixações de caminhos de realização do desejo. É justamente a possibilidade de diferença no traçado o que constitui a ênfase corporal do romance, pois incide sobre a imagem de si.

A incidência corporal do pensamento acomete o personagem Oliveira como uma oposição à razão pura, expressa na voz do narrador do capítulo 56: “[...] Nada de todo eso [a busca pelo centro] podía pensarse, pero en cambio dejaba sentir en términos de contracción de estómago, territorio, respiración profunda o espasmódica, sudor en las palmas de las manos”. A reverberação dos elementos corporais são o que colocam o personagem no tempo presente: “[...] era bueno haberse sentido profundamente ahí durante un tiempo inconmensurable, sin pensar nada” (CORTÁZAR, 2014a, p. 491).⁴⁴ . A instalação no presente, no entanto, é tão fugaz que, no período seguinte ao da citação acima, o narrador decai no pensamento cuja dialética parece inviabilizar qualquer síntese, ou esperança de unidade. Tal incômodo pelo atraso da reflexão também acometia Johnny Carter, personagem do conto “El perseguidor”.

Resgatamos neste capítulo os traços do jazz que se opõem à separação entre corpo e espírito, entre essência e aparência, que caracterizam o pensamento metafísico, sem abandonar as conquistas das vanguardas em torno da destruição do leitor burguês, que aparece em *Rayuela* como o proprietário honesto e como o leitor-fêmea. A elaboração dessas dicotomias capta um movimento mais humano,

⁴⁴ “[...] era bom ter se sentido ali durante um tempo incomensurável” (CORTÁZAR, 1987, p. 290, cap. 56).

pois não se detém na objetividade abstrata (manifestada com a acumulação de detalhes desconexos) nem na subjetividade esvaziada de qualquer conteúdo social, isto é, partilhado por outros homens.

Cortázar, à diferença da mimese trágica, não terá como alvo a poesia épica, mas a própria literatura, seja a produzida a partir dos moldes naturalistas e regionalistas, seja a futurista ou a surrealista. Na verdade, qualquer molde que se apresente como método final, ou como chave do reino milenar é sistematicamente rejeitado em prol da reavaliação constante das bases em que se fundam as crenças inevitáveis à sequência do texto e da vida. Trata-se de uma revolução permanente. Cultivada pela literatura de Morelli, a verdade ilumina o fato de não poder ser uma representação que nos levasse a todos a reconhecer inequivocamente sua existência, o que não implica na sua inexistência. A literatura age em prol da verdade do desejo.

Rayuela requer a avaliação da fertilidade dos desenhos da verdade e da realidade que nos deixaram tristes e desacreditados quanto ao futuro. Mas o critério da avaliação não é mais a razão e sim a literatura ou pela mimese, com seu potencial de delinear outros limites. Isso significa abdicar da linguagem de dominação sobre os entes, cara à ciência, não porque sejamos modestos, mas porque essa via já malogrou. A literatura se concentra na produção da necessária dose de identificação com os personagens e problemas desenvolvidos pelo romance para fomentar a transformação dos expectadores. Este é o conhecimento que ela engendra. Ela funciona como uma enzima diante da realidade petrificada.

A racionalidade se instalou no pensamento ocidental como o caminho para se chegar à realidade, estabelecendo métodos que destinariam o homem à verdade, esta que se colocou como o fundo segundo o qual a poesia e as obras de ficção deveriam se adequar, corroborando, dessa maneira, o controle do imaginário, implícito na compreensão de *mimesis* como *imitatio* e no posterior silêncio a respeito de tal matéria.

A figura da razão é desenhada na obra de Cortázar a partir das críticas feitas por Morelli e pelos personagens que se debruçam sobre sua obra, sobretudo pela oposição exercida pela literatura, que se apresenta como uma mão estendida para sairmos da burrada em que estamos metidos, por conta da direção hegemônica da razão pragmática, como observamos na seguinte citação:

[...]o simplemente agarrando una tacita de café y mirandola por todos lados, no ya como una taza sino como un testimonio de la inmensa burrada en que estamos metidos todos, creer que ese objeto es nada más que una tacita de café cuando el más idiota de los periodistas encargados de resumirnos los quanta, Plank y Heisenberg, se mata explicándonos que todo vibra y tiembla y está como un gato a la espera de dar el enorme

salto de hidrogeno, o de cobalto que nos va a dejar a todos com las patas arriba [...] (CORTÁZAR, 2014a, p. 537, cap. 71).

O trecho retirado do capítulo 71 de *Rayuela* aponta para a evidência de a realidade não se reduzir a uma interpretação rasa que sequer se apresenta como interpretação, e sim como se a realidade fosse auto-evidente, ou ainda como se se pudesse, a partir da análise da natureza de um ponto ótimo, extrair as leis que por fim nos darão as respostas tão buscadas pela raça humana (“Por ahora lãs preguntas nos alejan vertiginosamente de lãs respuestas”). Cortázar recorre às recentes descobertas da ciência para instaurar o movimento dentro da forma que se passa pela totalidade do objeto, neste caso: a xícara. O princípio de incerteza de Heisenberg nos basta para afirmar que um mesmo objeto nunca é o mesmo, pois as partículas se comportam de maneira distinta quando são observadas. A imagem que fixamos de determinado objeto está intrínsecamente ligada à impossibilidade de apreendermos a velocidade de movimentação das micro partículas. A palavra escrita, como um átomo, é dividida sem que se prescindia da coesão, isto é, de um resto que mantenha a unidade. A literatura funciona para o leitor ativo como um experimento que possibilitasse a comprovação desta divisão, como a bomba atômica comprova a divisibilidade do átomo; para o leitor passivo ela funcionaria como um microscópio superpotente que possibilitasse ver as partículas que constituem o átomo.

Ora, não seria agora de grande astúcia identificar o observador ingênuo da taça de café com a crença inequívoca na verdade do poeta arcaico cuja palavra se identificava com suas bases de sustentação dentro do universo micênico. Isso nos faz reivindicar a importância de investigar os meandros da concepção de verdade e realidade que aparecem no romance de Cortázar, no séc. XX, não apenas como resquício dos significados de outrora, mas como a filiação inequívoca, fruto de um controle e domesticação exercidos há muito na história da cultura Ocidental.

No mesmo capítulo 71, pergunta-se ainda pela busca por “[...]un reino milenario, un edén, un outro mundo [...]” (CORTÁZAR, 2014, p. 537, cap. 71)⁴⁵, qual tendência nostálgica orientadora do que, segundo Morelli, vale ser lido. Ausência de dúvida diante da evidência e simplicidade de uma taça de café, “[...]retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 353, cap. 71)⁴⁶, todas essas tendências são englobadas como busca pela saída, como uma tentativa desesperada de fugir da vida ou, ao menos, interromper seu fluxo, de se alienar no ventre da segurança. Prosseguindo a leitura, atentemos ao seguinte trecho:

⁴⁵ “[...] um reino milenário, um éden, um outro mundo” (CORTÁZAR, 1987, p. 331, cap. 71).

⁴⁶ “[...] regresso ao grande útero, *back to Adam, le bom sauvage*” (CORTÁZAR, 1987, p. 331, cap. 71)

[...]y decíamos que el homo sapiens no busca la puerta para entrar en el reino milenário (aunque no estaría nada mal, nada mal realmente) sino solamente para poder cerrarla a su espalda y menear el culo como un perro contento sabiendo que el zapato de la puta vida se quedo atrás, reventándose contra la puerta cerrada [...] (CORTÁZAR 2014, p. 538, cap. 71).

A fuga se traveste de busca. O texto prossegue:

De cuando en cuando entre la legión de los que andan con el culo a cuatro manos hay alguno que no solamente quisiera cerrar la puerta para protegerse de las patadas de las tres dimensiones tradicionales, sin contar las que vienen de las categorías del entendimiento, del más que podrido principio de razón suficiente [...] (CORTÁZAR, 2014a, p. 538, cap. 71).

Aos que não quiserem se acovardar e se preocupar mais com a proteção do próprio “cu”, vale dizer, voltando sua preocupação e atenção sempre para trás, é necessário verter a “saída” em “entrada”, o que requer uma mudança de atitude diante de um mesmo objeto imaginado: a porta. Sem dúvida a troca das palavras indica uma mudança de direção do passado para o futuro, mas sobretudo uma mudança de caminho, tais como o da seriedade e do sofrimento pelo da risada, pois “[...]la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra [...]” (CORTÁZAR, 2008, p. 354, cap. 71).

Eduardo Coutinho em “Cortázar e seu *Jogo da amarelinha*: trilhas de um perseguidor” afirma que o humor é o mais importante dos três procedimentos identificados como os reponsáveis pela destruição da linguagem; os outros dois seriam a acumulação e a alteração das normas convencionais (ver COUTINHO, 2014, p. 23-27). O humor possui um papel descentralizador em relação à seriedade e solenidade do pensamento, que busca retorcer a linguagem endireitada. Coutinho analisa: “[...] toda vez que o protagonista pressente que está enveredando por um estilo solene, típico da literatura contra a qual se rebela, imediatamente interrompe a narrativa introduzindo um toque de humor” (COUTINHO, 2014, p. 26). Esse será um ponto de comparação importante entre o romance e o conto “El perseguidor” no sentido de resgatar uma reação do corpo que irrompa com a harmonia e insipidez dos arranjos causais, das explicações que visam a clareza total, ou “a construção sistemática de caracteres e situações”. É isso que caracteriza o *roman comique*.

O processo acumulativo de desconstrução da linguagem excede o nível microestrutural da narrativa para agir sobre a macroestrutura do romance. Portanto aqui temos uma simultaneidade de níveis da razão atacados: o humor contorce o substrato comum das palavras, contorce a sintaxe (como analisamos detidamente no **cap. I** desta tese) e também torce a estrutura da narrativa no jogo. Um dado importante que assinala a predominância do humor como freio da solenidade das palavras é a escolha do nome do romance. Ana María Barrenechea ao analisar o *Cuaderno de bitácora de Rayuela* afirma que a escolha se impõe sobretudo a *Mandala* por lhe parecer muito pretensioso. O

caráter de jogo das casas e dos capítulos reflete a tensão de estar dentro ou fora do jogo, no lance da pedra ou no equilíbrio torto num pé. O jogo de escolher o capítulo a ser lido reafirma o plano de leitura atualizado a cada momento. Toda a precariedade da escolha é como a forma da pedra lançada, como nossa forma lançada pela janela, como a prática do jogo que nos deixa mais ou menos vacinados; a precariedade é o atrito do vento em seu movimento inesperado que nos corrige a desmedida força, pelo erro de medida ou de cálculo feito sem papel. O caráter aberto do romance instiga a atividade do leitor, como o humor faz ressoar uma frase pelos ecos do corpo.

O medo das patadas da “puta” vida encontrará repouso no leitor passivo, polemicamente nomeado em *Rayuela* como leitor-fêmea, o qual opera diante da literatura apenas como observador e parece estender sua inabilidade à própria vida, pois ao temê-la lança para fora de si mesmo seu centro produtor: é também uma espécie de fuga. Vale a pena resgatar a diferença entre as maneiras de se comportar diante do átomo, como vimos há pouco, entre aqueles que experimentam a divisão e aqueles que se contentam em observá-la. Nesse último caso, o leitor não põe em jogo o que reconhece como a própria vida e se mantém acuado. Ao contrário, o leitor que tenha coragem de se colocar no jogo do romance de Cortázar terá de estender sua atitude com o texto ficcional à própria vida. E isso compreende sua geração e interpretação, tal como agimos diante de uma figura (ver capítulo II). Podemos, ouvir os ecos quixotescos estalando no ideal de leitor ativo de *Rayuela*.

A mudança de atitude operada por aqueles que não se contentam em fugir das patadas da “puta vida” deve ser operada diante do próprio vocábulo “verdade”, não procurando uma saída, senão uma entrada. Se, por um lado, a verdade compreende um lançar-se em direção ao passado enquanto descoberta, é, por outro, um lançar-se para o futuro enquanto invenção. O direcionamento para o futuro é o que contrapõe o caráter revolucionário ao romântico. O romantismo persiste no romance de Cortázar enquanto uma nostalgia que não pode ser separada da “tensão voltada para o futuro pós-capitalista” (LÖWY, 2008, p. 16).

O sentido que concedemos ao distanciamento dos deuses parte da cristalização do saber da mimese trágica, como uma conquista do campo humano, em contraposição ao mito. Embora a história e a filosofia também se ergam com o intuito de se distanciarem da cosmologia mítica, são marcadas pela pretensão de estender a dominação da luz sobre toda a verdade, eliminando as sombras, ou seja, a ambiguidade e a tensão entre os elementos que a compõem. Tal como Édipo, parecem se aproximar do que mais temem, criando novos deuses cujos nomes não possuem letra maiúscula. A mimese, ao contrário, não pode retratar o que houve, como a historiografia, porque assume a impossibilidade de acesso ao passado que não seja parcial, isto é, humano.

A atividade instigada pelo “tablero de dirección” e exigida durante a leitura da *Rayuela* dever ser reduplicada na microscopia da palavra, na medida em que Morelli e Cortázar não querem que sejamos servos dos significados acumulados e desgastados pelo hábito, mas participantes ativos; não quer vítimas de palavras proferidas sem que se pense sua dimensão (tal como o Édipo de Sófocles faz em praça pública) e sim camaradas que comunguem do seu drama. O romance encurrala o leitor que não fosse atento, apesar de lhe oferecer a pedra para jogar, daí se afirma a necessidade de aproximar a teorização da verdade e da literatura assim como da linguagem e da realidade às práticas cotidianas, para não deixar que a potência do que se quer dizer e viver seja domesticada e fragilizada por moldes obscuros, para não dizer mal-intencionados, os quais só nos acovardam a proteger “el culo”.

Mesmo sem saber as consequências da escolha, temos que agir diante do “tablero de dirección” de *Rayuela*, assim como Édipo age em relação às palavras dos deuses e segue em direção a Tebas. Sem saber cumpre seu destino. Este último é gerado pelas palavras dos deuses e de Édipo, assim como pela maneira como caminha, crente na sua verdade parcial, embora cego quanto à sua origem, o que talvez sirva como um correlato das “burradas” em que estamos metidos. Isso porque o caminho seguido pelo pensamento ocidental tem se voltado sempre para o que está atrás, isto é, para a substância por trás das aparências, fruto da crença metafísica na possibilidade de se chegar à realidade, sem contar com a linguagem.

A teorização sobre a literatura proposta por Morelli e realizada pelo romance *Rayuela*, redimensionada pela introdução do pensamento sobre a mimese, incide na validade de se produzir literatura no recente pós segunda guerra mundial e pós vanguarda, em um século em que a Teoria Literária erigiu suas bases. O circuito literário é tematizado dentro do romance, e os personagens engendram uma relação sintomática com o conhecimento.

A preocupação com os leitores faz-nos duplicados pelos personagens. Os espaços e tempos em que se desdobra a narrativa estão carregados de um sentido que se coaduna ao caráter essencialmente anti-metafísico da obra, fato que se expande como proposta e revelação dos elementos caros ao interesse do homem pela literatura. Entre estas duas faces da mimese – a semelhança à realidade e a diferença – a última é liberada para polarizar com aquela, exaustivamente explorada e ideologicamente promovida a lugar do conhecimento. Esse desprezo pelos homens, observado na busca por sistemas que apenas mascaram a pressuposição da existência dos deuses ou do Deus, é rechaçado em várias dimensões dentro do romance de Cortázar.

O progresso tecnológico unido à razão utilitária acossou cada vez mais o pensamento às esferas privadas, até assumir sua falência e ser reduzido à mera crença por um Richard Rorty. Com isso a estrutura social permanece intocada no que toca o domínio de muitos por poucos e o relativismo indiscriminado só cede quando o pragmatismo exige soluções rápidas, unilaterais e autoritárias. O pensamento parece impotente diante do domínio da mercadoria, ou quando muito se torna um adorno das elites, autônomo mais propriamente como a arte no mundo capitalista.

Olhar a medusa nos olhos, no entanto, não contribuiu senão para petrificar os leitores diante do mundo e da literatura, em uma posição menos participativa que contemplativa. A participação mútua de autor e leitor na composição da obra é o sopro que encadeia o movimento de *Rayuela*, instiga o ritmo que devolve aos corpos o que lhes foi roubado pela concentração exacerbada do conhecimento a determinadas áreas superiores do corpo. Este ponto é um elemento muito importante na tensão instalada dentro do pensamento ocidental, em contraposição ao pensamento europeu e que em breve desenvolveremos a partir da aproximação ao *jazz*.

III.d – O jazz, o metrô e o tempo

“[...] esto lo estoy tocando mañana” (CORTÁZAR, 2004, p. 243)

Johnny Carter solta essa frase no meio de um ensaio com Miles Davis, após largar bruscamente o sax, “[...] justamente en esse momento, cuando Johnny estaba como perdido em su alegría” (CORTÁZAR, 2004, p. 243), comenta o narrador. A obsessão por não se repetir o acossava para uma temporalidade diversa, realizada na frase pela contraposição entre o tempo da locução verbal “*estoy tocando*”, no presente, e o advérbio “*mañana*”, apropriado para acompanhar um verbo no futuro. A preocupação com o tempo aparece na segunda fala de Johnny, quando retruca asperamente seu amigo Bruno com os seguintes dizeres: “– Você só não faz outra coisa além de contar o tempo [...]”. Johnny compara o amigo à amante, pouco antes de revelar que perdera o sax no metrô. Bruno lhe pergunta, de maneira conscientemente inútil, sobre o que sucedera: “Por el silencio siguiente me he dado cuenta de que ha sido *tiempo* perdido” (CORTÁZAR, 2004, p. 241, grifo nosso). Embora o termo que ligue os dois seja “igual”, a relação entre a maneira de contar o tempo atribuída a Bruno e a fúria de Dédée é bastante cifrada nesse momento inicial, pendendo para a ausência de ligação, possível apenas na cabeça desta figura que se desenha nitidamente em torno do transtorno: o saxofonista Johnny Carter.

Desde o primeiro momento o narrador-personagem Bruno não esconde a impressão causada pela cena: “[...] *No hace frio*, pero he encontrado a Johnny envuelto en una fraza” (CORTÁZAR, 2004, p. 240, grifo nosso); e ao descrevê-la não resiste à introdução do comentário que escamoteia a lógica dos acontecimentos narrados. Esse clima de desconforto e de assombro é instaurado antes de irromper a segunda fala, que responde em conformidade à aclimação, isto é, comprova a ausência de ligação comum às atitudes e à fala de Johnny. É claro que ele era o protagonista da miséria na qual estavam metidos, com sua loucura e irresponsabilidade que resultaram na perda do sax. A carreira do músico vinha em ascensão, por conta do reconhecimento obtido na turnê pela Europa, a qual lhe rendera um contrato, ameaçado pela perda do instrumento. Rapidamente se delineiam posições contrastantes em relação ao tempo: de um lado os que se utilizam de números, dias e prazos, do outro apenas o músico.

A discussão sobre o cumprimento do contrato enche o ambiente de gravidade, pois se trata da situação econômica de Johnny e Dédée, cuja decadência é exposta desde a primeira página do conto: o sofá despedaçado, o bocal da luz pendurado e com mau contato, a escassez de luz natural no ambiente, para citar algumas características do quarto de hotel em que se encontram. Além disso, a maconha e o álcool consumiam parte do dinheiro. Esses planos, cheios de intencionalidade dentro da narrativa, se sobrepõem à discussão, de tal maneira que, ao desdenhar a diferença entre os dias da semana de trabalho no estúdio, Dédée revela sua insatisfação com Johnny. Isso porque da fala de Dédée podemos depreender que na verdade era ela quem guardava as datas, pois sua fala mimetiza o descaso dele, é a imagem de Johnny refletida na resposta de Dédée. Não é possível precisar as intenções do saxofonista, mas sua resposta é surpreendente: “-¿Cómo lo mismo da? No es lo mismo. Pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy” (CORTÁZAR, 2004, p. 242). Johnny simplesmente ignora ou desconhece os segundos planos que compõem a fala da amante, e a toma no sentido literal, devolvendo uma imagem invertida, na qual ele mimetiza a concepção dela e de Bruno sobre o tempo. Esse jogo de espelhos sobrepostos revela que a simulação ou repetição da atitude de Bruno está carregada de uma crítica, logo a imagem produzida por Dédée se distancia da concepção frouxa de tempo em direção à rigidez das convenções do calendário ocidental. A mesma distância podemos observar quando Johnny executa algo análogo como resposta, com o que zomba dos outros dois personagens.

A diferença na percepção do tempo havia tomado Johnny à época das pelejas intermináveis de seus pais, em que o sentia mais largo, lento. A música o colocava no tempo e, apesar de seus limites, como uma realidade intransponível, conseguia encaixar frases melódicas de grandeza inimaginável.

Nesse ponto da narrativa começa a pensar diretamente o tempo. É bem de lembrar que a concepção de pensamento em questão se opõe à abstração, de tal maneira que afirma: “[...] yo empiezo a entender de los ojos para abajo, y quanto más abajo mejor entiendo. Pero no es realmente entender, en esto estoy de acuerdo” (CORTÁZAR, 2004, p. 245). Além de excluir a principal área do corpo a que se atribuem as abstrações, o cérebro, Cortázar produz uma sentença que inicia com a contestação séria e explora o humor do personagem, como se a própria frase sintetizasse a crítica e o caminho a ser percorrido. O riso, no entanto, nem de longe é da ordem da leveza – esta apenas uma face do ato criador e subversivo da frase –, visto que é produzido pelo pensamento, embora a ênfase seja transformada e o caminho encarado por uma ótica oblíqua. O entendimento para Johnny não pode se basear em conceitos que interditem o corpo, por isso a autenticidade do verbo “entender” para expressar o sentimento referido é posta em dúvida. Ele não procura outra palavra, com o que possibilita a abertura de um espaço de reflexão sobre ela. Não cabendo a nós entrar em uma conceituação sobre o riso, apenas ressaltamos que os seus efeitos, até mesmo para o leitor, vão de encontro à necessidade de entender seriamente a frase, gerando um campo de tensão que não se resolve facilmente. Na verdade, o texto acumula uma série de suspensões de sentido que se precipitam em oposição ao lugar ocupado por Bruno e Dédée, como ocorre na fala abaixo de Johnny sobre o “pensar” e sobre o “eu”:

[...] Es verdad, Bruno. Nunca he pensado en nada, solamente de golpe me doy cuenta de lo que he pensado, pero eso no tiene gracia, ¿verdad? [...] Para el caso es lo mismo que si pensaras tú o cualquier otro. No soy yo, yo. Simplemente saco provecho de lo que pienso, pero siempre después, y eso es lo que no aguanto (CORTÁZAR, 2004, p. 244).

O pensamento, para Johnny, tem de estar fincado em um presente absoluto, como se a percepção e o pensado coincidissem; fora disso existe uma defasagem que o assombra, que o aliena de si mesmo. Esse desajuste de tempo, espécie de retorno retardado, parece ser o que de repente impossibilitou Johnny de dar vazão àquela felicidade quando da gravação com Miles. Lançara-se tanto na tentativa de ser ele mesmo - “eu, eu” –, aprofundara-se em tal medida no intervalo entre o emitir a nota e o saber que ia emitir que o futuro já era demasiado previsível. O horizonte almejado é simetricamente oposto ao do esclarecimento, com seus métodos e técnicas que visam expurgar o medo do desconhecido, sobretudo do futuro. A identidade e a segurança, que muitos visualizavam em nomes como “Jazz” e “Johnny”, não eram compartilhadas pelo músico, o qual não tocava por prazer, mas pelo desejo, o que sugere a preferência da necessidade em relação ao entretenimento.

A frase do saxofonista que abre esta análise ganha em verossimilhança se compararmos Carter com Charlie Parker, a quem Cortázar dedica o conto e em quem inspira seu personagem. James L. Collier, em seu *Jazz: a autêntica música americana*, afirma que uma das principais características

dos solistas de jazz é a velocidade em adiantar padrões a serem executados na música, e a “[...] capacidade de Charlie Parker antecipar seu pensamento era tão grande que ele podia mudar a música diversas vezes na cabeça antes de executá-la” (COLLIER, 1995, p. 58). Isso porque não há tempo para inventariar conscientemente as várias possibilidades e suas relações com os acordes a serem executados. As frases melódicas são rapidamente modificadas e crivadas pela audição do instrumentista e pela dinâmica do instrumento, e ambas aliadas deixam soar um conjunto de notas, muitas vezes tendo sua duração alongada ou encurtada em relação a uma aparição anterior. Ou ainda, há um turbilhão de notas quando antes havia de ter uma, um vibrato, uma pausa. Muitos são os recursos de cada instrumento e instrumentista para produzir frases notáveis.

Carter já havia tentado relatar ao Jim, personagem músico com quem havia tocado, a mudança do tempo revelada pela música, entretanto não obteve êxito na comunicação, pois o colega, apesar de ter concordado, afirmara ser um acontecimento comum a todos, fruto da *abstração*; ao que Johnny corrige para Bruno com a seguinte frase: “[...] Solamente que cambio de lugar” (CORTÁZAR, 2004, p. 247). E então se inicia a primeira grande virada do conto, com os três exemplos utilizados para explicar ao amigo do que se tratava toda aquela conversa. A propósito do deslocamento, após a citação imediatamente acima, inicia-se o período com o exemplo do elevador, chamando Bruno a visualizar a cena em que, durante uma conversa, rapidamente se passam os andares.

A conversa é o marcador do tempo, enquanto “[...] pasa el primer piso, el décimo, o veintiuno, y la ciudad se queda ahí abajo [...], y tu estás terminando la frase que habías empezado al entrar” (CORTÁZAR, 2004, p. 247). E enfim o período que começa com a aparição do elevador no conto termina no 52º andar, como a própria frase de elevador sugerida pelo personagem. A compressão do espaço no tempo é realizada na frase de modo a imprimir velocidade pela sucessão da conjunção coordenada “y”, cujo valor sintático-semântico só é revelado no decorrer da oração. A conjunção não adianta o sentido por vir, deixando o leitor sem saber se lerá sobre a passagem do tempo ou sobre o deslocamento no espaço. Para esclarecer, tomemos a seguinte sequência: “[...] tu estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso[...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 247). Na primeira não há deslocamento no espaço, apenas se instaura uma duração pelo gerúndio “hablando”. A relação entre as duas primeiras orações é incerta, varia entre a adição à normalidade da cena cotidiana e a raridade adversativa que assombra por ser destacada a negação da anormalidade, ou seja, a constatação de que tudo está em seu lugar estremece a calma pelo simples fato de colocá-la em evidência. Depois de o deslocamento variar três vezes o mesmo tema (“o primeiro *andar*, o décimo, vigésimo primeiro”), rompe-se a inércia com mais três orações introduzidas pela conjunção “y”, sendo observados os seguintes motivos respectivamente: o lugar/

deslocamento; o tempo/ duração; a duração e o deslocamento articulados. Quando Johnny tocava, podia negar aquilo que fazia o tempo se arrastar lentamente em casa, por isso era o que o colocava no tempo. Com a figura da bolsa (*valija*) ele afirma os limites aparentemente intransponíveis de um intervalo de tempo, mas ressalta: “[...] Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la musica en el tiempo” (CORTÁZAR, 2004, p. 248).

O segundo exemplo clareia ainda mais o entendimento sobre a extensão do tempo que o perturbava há muito. Por fim se detém no metrô, reconhecido por Johnny como uma grande invenção do homem e que lhe revelou o caso da bolsa. A compressão do espaço no tempo o impele a pensar na música, sendo as notas as correlatas do deslocamento entre uma estação e outra do tempo, marcado pelas palavras. No exemplo do metrô as estações marcam o tempo, enquanto no do elevador são as próprias palavras. O metrô amplia o tempo primeiro por percorrer um espaço maior em uma mesma quantidade de tempo, e segundo por conta da marcação que deixa de ser por horas ou minutos e passa a ter como grande referencial as estações, com o que ganha a elasticidade que o remeteu à imagem da bolsa. O que está em questão não é apenas a sensação subjetiva do tempo, mas sua extensão. Se no exemplo do metrô e do elevador o deslocamento é o elemento fundamental na relação do espaço com o tempo, o exemplo da bolsa possui a particularidade de ser estático; o que se destaca não é a velocidade do percurso, mas a extensão da bolsa, os limites do tempo. Quando os limites do pensamento abstrato são as palavras, para bem e para mal, há de submetê-las ao procedimento análogo, como Johnny já havia feito com a palavra “entendimento” e mais tarde fará com a palavra “pensamento” empregadas no mesmo campo semântico. Nos solos do músico, o percurso e a extensão da bolsa podem ser comparados às frases colocadas numa unidade de tempo.

Existe um movimento intermediário marcado pela lembrança irônica da perda do sax no metrô, antes de nos depararmos com a figura transtornada de um rosto inclassificável. Riso, choro e tosse se misturam na composição, em traços com direções distintas, os quais apenas se encontram quando as lágrimas de Johnny descem até a boca risonha, para serem bebidas. Momentaneamente o tempo parece ser um tema passado, mas retorna a dizer que ele também é maleável, pois no metrô sua contagem não se baseia nos minutos, mas no anúncio da passagem das estações. Daí a analogia com a bolsa, na qual pode caber uma quantidade inimaginável; do que também deriva sua conclusão: “todo es elástico, chico” e acrescenta após uma breve pausa: “- ... una elasticidad retardada”. Com essa frase enfim o narrador e amigo é fisgado.

É interessante como se configura o movimento circular do conto. Ao perceber o interesse do amigo, o saxofonista lembra do instrumento perdido no metrô, e assim rompe as expectativas de Bruno em torno do que falava sobre o tempo, desvelando o quão rasteiros são os dramas que supõem sua loucura ou vícios: “[...] y ahora que estoy realmente interesado por lo que va a decir, y él se dá cuenta y me mira más socarronamente que nunca” (CORTÁZAR, 2004, p. 248). Cortázar mantém o paralelismo da conjunção “y” no fluxo de consciência do narrador, o qual extrapola os limites parciais de um personagem observador, ao afirmar que Johnny havia percebido seu interesse. Tal afirmação não é mediada por elemento algum que pusesse em dúvida a certeza do acontecimento, o que configura um rasgo na finitude do narrador. É como uma realidade objetiva ou intersubjetiva.

O pensamento sedutor sobre o tempo é calcado na sensualidade de imagens que potencializam poderosamente acontecimentos cotidianos, tais como lidar com a bolsa, tomar um elevador e, sobretudo, andar de metrô. É um passo duplo. Por um lado confirma a estratégia de se opor às abstrações, visto que não busca tematizar o tempo com arranjos conceituais, mas o aborda com analogias a experiências comuns, aparentemente desvinculadas do tema; por outro, concede um novo brilho às experiências. A importância concedida ao metrô pode muito bem ser justificada pelos acontecimentos que abrem o conto: seria uma maneira mais eficaz de Johnny Carter mostrar que possuía dignidade e que não era apenas um drogado. Além disso, está de acordo com a própria definição do conto de que parte Cortázar em “Do conto breve e seus arredores”, onde afirma ser necessário colocar no conto apenas o indispensável para o desenvolvimento da narrativa. Essa condensação de elementos faz com que muito dificilmente, na primeira página de um conto inesquecível, não estejam seus elementos fundamentais.

Ao perguntar se Bruno conseguiria arrumar um saxofone, o tema de abertura do conto retorna com a brusca interrupção do fluxo contínuo de ideias e imagens em torno do tempo. O tema do sax perdido retorna com uma nova roupagem, inevitavelmente ligado ao desenvolvido até então. É como se Johnny esfregasse na cara dos dois o que estavam perdendo com seus dramas rasteiros e sua contagem de tempo.

Johnny executa em seu discurso o norte de sua música, e rompe as expectativas do receptor, pois não cede ao fácil reconhecimento do tema. Ao contrário do que diz (e dos críticos que o identificam como bárbaro), como observa Bruno, ele conhece seu instrumento, a linguagem falada, e percebe o clima do ambiente, o interesse do amigo, e interrompe. A fala cessa, como uma pausa no lugar da nota fundamental que deveria soar após a dominante, preparação prevista pela harmonia ocidental. Há algumas falas Johnny variava o mesmo tema, o tempo, agregando elementos novos e

desenvolvendo outros, como um solista treinado que dominasse a técnica da improvisação. A pausa no tema do tempo ocorre quando chega ao exemplo do metrô, que vinha no mesmo fluxo. No entanto, ao voltar a falar, ocorre uma inversão de papéis: a variação do tema toma o centro, o metrô em vez do tempo: “-Bueno, de acuerdo, pero antes le voy a contar lo del *métro* a Bruno” (CORTÁZAR, 2004, p. 250). Nada pode apagar aquela pausa, sobretudo porque, ao retomar o discurso, parte de onde parou, mas com uma tônica diversa, como notas que eram complementares e agora tomam o centro da música, carregando o espectro do acorde anterior. Por isso não podemos afirmar que se trata de algo inacabado.

Ao breve incursão no novo tema sucede a pergunta de Johnny: “-¿Cuánto hará que te estoy contando este pedacito?” (CORTÁZAR, 2004, p. 251). O tempo retorna de maneira inesperada para mostrar que o metrô é na verdade um sub-tema, como todos sabíamos e, ainda assim, duvidamos. Pela ausência de conexão esperada da cabeça de um louco drogado, é verossímil a mudança brusca ou a mera perda do foco da conversa. O fato de o narrador ser Bruno é fundamental para manter o equilíbrio das direções conflitantes da interpretação: a loucura e a sanidade, o tempo do relógio e a ampliação do tempo, pois serve de espelho para o leitor nos avanços e recuos em relação aos movimentos do músico. Entretanto não há sequer um comentário do narrador entre a “história do metrô” e a pergunta de Johnny, isto é, não há preparação alguma, o que acentua o pareamento entre o narrador e o leitor, ambos jogados na cena, à mercê da persuasão.

Bruno e Johnny chegam à conclusão de que se o relato sobre seu pensamento no metrô fosse completo duraria uns quinze minutos, mas enquanto pensou se passaram apenas um e meio. Essa diferença é onde o músico quer penetrar, na abertura do tempo.

– Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... *Entonces un hombre, no solamente yo sino esa y tu y todos los muchachos*, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana (CORTÁZAR, 2004, p. 252, grifo nosso).

A última aparição do personagem na primeira seção do conto coroa a estratégia de surpreender Bruno, quando Johnny expõe sua nudez, numa cena que mistura mais uma vez de modo dilacerante o humor, a tragédia e a estratégia de romper as expectativas. A questão, para Johnny, é muito mais do que a definição de critérios de composição artística, não há separação entre os princípios de sua música e o seu modo de estar no mundo. As fronteiras se borram na contramão da compartimentação e especialização que caracterizam o desenvolvimento da vida moderna.

A fala de Johnny está impregnada da esperança de comunicação com outros homens (como se observa na parte grifada do trecho acima). Esse desejo de participação mútua está arraigado desde o início do jazz, não é uma particularidade de nosso personagem; e isso por conta da influência negra em sua constituição, a qual se juntou ao gosto europeu pela música de conjunto. A música tribal do oeste africano buscava não apenas proporcionar prazer aos ouvintes, ou envolvê-los com um ritmo dançante, nem tampouco despertar sentimentos religiosos, mas sobretudo fortalecer a união do grupo. Não havia expectadores passivos, sentados em uma sala de concerto: “[...] As pessoas de uma tribo dançavam, cantavam, batiam palmas, ou simplesmente mexiam os corpos acompanhando-a” (COLLIER, 1995, p. 34). Eram co-participantes do espetáculo, na medida em que supriam o ritmo. Esse princípio perdurou nos Estados Unidos, como podemos observar na tradição negra das igrejas, quando em torno dos *spirituals*, a música executada, se organizavam pessoas se movimentando em círculos, cantando e soltando expressões de êxtase religioso, isto é, o *ring shout*. Dentro da estrutura prefixada dos *spirituals*, cujos temas eram conhecidos da maioria dos participantes, “[...] Os membros da congregação ou de um grupo de trabalhadores costumavam cantar em movimento paralelo [...]; por vezes [...] podiam acrescentar algum melisma de acordo com o espírito do momento” ou ainda “[...] introduzir um novo verso” (ver COLLIER, 1995, p. 35). Esse aspecto inovador dentro da estrutura fixa será o posteriormente desenvolvido quando o jazz se torna uma música de solistas e irrompe o espírito individual dentro do conjunto. Entretanto, mesmo esse individualismo não faria sentido sem o contraste com a base estabelecida pelo tema comum.

O desenvolvimento posterior do jazz secularizou esse espírito comunitário, espalhando-se inicialmente pelos “concert saloons”, ambiente surgido para dar vazão a uma mudança de mentalidade que atravessava os EUA. O vitorianismo deixava de fazer sentido para a geração do começo do século XX, não sendo mais que um grande peso repressor. Além disso, o *boom* industrial que atravessou os EUA entre 1880 e 1900 viabilizou um anonimato materialmente contrário à organização familiar das cidades, com a aglomeração de pessoas em uma arquitetura cada vez mais vertical. Com isso, uma centelha de liberação dos desejos se voltou contra o recatado ambiente vitoriano. Nesses ambientes clandestinos, profundamente influenciados pelos imigrantes, vindos das mais variadas partes do mundo para fornecer mão de obra, poder-se-ia beber e fumar sem medida, inclusive as mulheres, as mais violentadas pelos aparelhos repressores. Os músicos negros, rejeitados pela maioria dos conservatórios, senão pela totalidade, encontravam nesses ambientes um espaço para tocar e viver de sua música. Com o crescimento da indústria do entretenimento, que rende tanta fama e dinheiro aos Estados Unidos, muitos negros puderam ascender socialmente às custas da comprovação não apenas de sua técnica mas da superação dessa com a inserção de uma intencionalidade imprevisível. O jazz não é apenas uma busca intelectualizada, mas um movimento

que envolve todo o corpo em um êxtase muito além e aquém de qualquer pensamento metafísico. É exigido de sua platéia um sentimento menos contemplativo que participativo, ideia que de várias formas ecoa nos cantos da obra crítica e, sobretudo, literária de Cortázar.

III.e – A escrita de Cortázar e *O jogo da amarelinha*

Cortázar compreende a escrita como a ponte que une e separa o escritor e seu escrito dos leitores, as duas margens dessa travessia; mas no início de “Do conto breve e seus arredores” ele se detém na primeira. O conto nasce de uma vontade de expressão em direção à escrita, que cria um campo de tensão a ser percorrido pelo escritor. A ideia do conto se impõe como um coágulo enorme “a ser arrancado com safanões de palavras”, e a força que move sua execução é o medo do silêncio e do esquecimento; é o que impõe sua urgência e a necessidade. O conto, portanto, possui notavelmente uma vida própria, e se instala no escritor como em *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, em que as criaturas ficcionais invadem o ensaio de uma peça. O fato literário não é um produto criado a partir do ponto zero de uma consciência individual, visão compartilhada por Morelli, personagem do romance *Rayuela*:

[...]Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa matéria confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. [...]Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrello, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon (CORTÁZAR, 2014a, p. 564, cap. 82).⁴⁷

A função do sujeito no processo de criação artística é claramente descentrada na citação acima e evidenciada pelo pareamento das expressões “si lo que quiero decir” e “si lo que quiere *decirse*”. Se na primeira o sujeito implícito é o “yo”, primeira pessoa do singular, o segundo dissolve a precedência do sujeito com a construção de uma oração impessoal, concebendo o escritor menos como dominador do que como um ser constringido a dar vazão à pressão de algo que quer emergir, ou aparecer. As duas organizações sintáticas não dizem o mesmo de maneira diferente, mas compõem situações distintas, tensionadas pelo emprego dos parênteses. O texto literário não opta por um caminho específico. A concentração exacerbada em torno do sujeito autocentrado gerou a vontade de dominação da realidade, seja pelo conhecimento absoluto das forças estranhas, seja pela sobreposição de modelos pré-concebidos sobre a realidade, reduzindo o diferente ou o aniquilando.

⁴⁷ “[...] Há primeiro uma situação confusa, que mal se pode definir pela palavra; é dessa penumbra que eu parto e, se aquilo que quero (se aquilo quer *dizer-se*) tiver força suficiente, o *swing* começa imediatamente, um oscilar rítmico que me traz à superfície, que ilumina tudo, que conjuga esta matéria confusa e o que a padece numa terceira instância, clara e como que fatal: a frase, o parágrafo, a página, o capítulo. [...] Escrever é desenhar minha *mandala* e, ao mesmo tempo, guardá-la para mim, inventar a purificação, purificando-se; tarefa que compete a um pobre *shamán* branco com meias de *nylon*” (CORTÁZAR, 1987, p. 356, cap. 82).

Não é de se estranhar que *Rayuela* é declaradamente um ensejo anti-psicologista e anti-individualista, isto é, visa sobretudo borrar as barreiras do ego. Este, por sua vez, possui a função de constituir uma capa antecipatória para os acontecimentos por meio da repetição, com o que diminui a intensidade da impressão, encadeando o fato presente a uma cadeia de sentido pretérita. Talvez seja possível, brevemente, resgatar o elo entre a repetição e a tendência inata à imitação do homem da qual fala Aristóteles (ver Tese, p. X, cap. II).

Cortázar constrói uma imagem para sintetizar o saber comum, ou o que há de comum entre o saber “blanco” e o saber do “shamán”, em vez de apenas recorrer a uma figura alheia ao capitalismo para saudar o que não mais teremos, como fizeram alguns românticos. A língua se descola das vivências imediatas para se fixar nas lembranças, diria Horacio no “idioma de los sentimientos”, com o que as experiências correm sérios riscos de decair em uma suposta natureza autônoma e em alienar os sujeitos em fixações estanques da realidade “y Jano es de golpe cualquiera de nosotros” (CORTÁZAR, 2008, p. 95).

As limitações da linguagem acoçam a imaginação pulsante decorrente do contato do corpo com o mundo para uma divisão entre uma confusão de projeções imaginárias e uma linguagem comum que é tomada como o real existente. Esse processo é tão mais eficaz quanto tudo de novo no presente da experiência for desprezado em favor de uma cadeia de sentido pretérita.

Se concordarmos com Theodoro W. Adorno e Max Horkheimer sobre a simultaneidade do surgimento da razão e do ego, Cortázar se mostra absolutamente coerente com o intuito de produzir um ponto de basta no desenvolvimento cego da cultura ocidental. Expurgando os demônios do não conhecimento e antecipando todo o desconhecido, a infinidade heterogênea é reduzida à fórmula, cujo modelo é a própria palavra. Cortázar busca uma palavra motivada pela experiência íntima com as coisas, utopicamente despida de todo gregarismo da repetição, de todo lugar comum que nos distancia da urgência do presente e de nós mesmos. Busca revitalizar o aspecto mitopoético, e segundo Saúl Yiurkievich, por isso se aproxima da poesia:

[...] Trata-se do ritmo cinésico, *dessa concordância psicossomática* na qual a língua acolhe o escandido que lhe dita a base corporal da fonação; trata-se deste pneuma pulsativo, aliterante, pré-gramatical, desta impulsão materno-musical com que Cortázar busca se sincronizar, fundi-la a sua palavra para que a escritura devesse consutora dessa síncope espinal.⁴⁸

⁴⁸ Tradução livre de: [...] Se trata del ritmo quinésico, de *esa concordancia psicossomática* en que la lengua acoge el escandido que le dicta la base corporal de la fonación; se trata de ese pneuma pulsativo, aliterante, pregramatical, de esa impulsión maternomusical con la que busca sincronizarse Cortázar, infundirla a su palabra para que la escritura devenga conductora de esa síncope espinal” (YURKIEVICH, 1994, p. 665, grifo nosso).

A poesia instaura uma relação oposta às abstrações, pois busca construir ligações inesperadamente motivadas, singulares e não gerais, procurando explorar a capacidade orgiástica e erótica da pulsão humana condensada na palavra. Ela não é submetida à lógica racionalista ou realista, logo não há sujeição à organização histórica do tempo, do passado ao futuro. O centro produtor da poesia é a analogia, é o que a aproxima do mago ou do feiticeiro, como afirma Cortázar em “Para una poética”, é o que faz o escritor ser um xamã branco.

Yurkievich vê as raízes desse impulso poético no jazz, que possui a capacidade de se conectar com o somático em sua totalidade, quando toda a materialidade da música incide no indivíduo, arrebatando-o para um tempo e lugar inaugurais. Essa incidência corporal acomete o personagem Oliveira como uma oposição à razão pura, expressa na voz do narrador do capítulo 56: “[...] Nada de todo eso [a busca pelo centro] podía pensarse, pero en cambio dejaba sentir en términos de contracción de estómago, territorio, respiración profunda o espasmódica, sudor en las palmas de las manos [...] era bueno haberse sentido profundamente ahí durante un tiempo inconmensurable, sin pensar nada” (CORTÁZAR, 2014a, p. 491).⁴⁹ . A instalação no presente, no entanto, é tão fugaz que, no período seguinte ao da citação imediatamente acima, o narrador decai no pensamento cuja dialética parece inviabilizar qualquer síntese, ou esperança de unidade. É o atraso da reflexão que impedia a Johnny de se perder em sua alegria quando tocava com Miles Davis.

É inevitável não notar o “swing” nos dizeres de Morelli. Essa figura rítmica tão cara ao jazz é colocada no centro da concepção da composição literária. Com tal imagem ele aborda a necessidade que paulatinamente vai ganhando território dentro da existência do escritor e o envolve, fazendo da escrita uma consequência dos ouvidos atentos. A afirmação de Davi Arrigucci Jr., de que “[...] o jazz equivale a um parâmetro da criação artística, a uma linguagem inventiva que serve ao mesmo tempo de paralelo e modelo para a criação literária”, se confirma. Entretanto, se Yurkievich destaca a ênfase corporal desse transplante da música para a palavra, sobretudo com o descentramento do logocentrismo, Arrigucci afirma o caráter de busca metafísica do jazz e da *Rayuela*. Isso talvez decorra do fato de o crítico brasileiro assumir o olhar do personagem Horacio Oliveira, em quem é evidente a busca metafísica, a qual, quando não expressa com essas palavras, aparece na busca pelo centro. Os duplos que se espalham em vários pólos de fato se concentram em torno de Oliveira. Porém o romance transcende a visão do personagem.

⁴⁹ “[...] Nada de tudo aquilo podia ser pensado, mas em troca deixava-se sentir em termos de contrações de estômago, território, respiração profunda ou espasmódica, suor na palma das mãos” . A reverberação dos elementos corporais é o que coloca o personagem no tempo presente: “[...] era bom ter se sentido ali durante um tempo incomensurável” (CORTÁZAR, 1987, p. 290, cap. 56).

As várias polarizações servem para dispersar qualquer centralização, como entre França e Argentina, entre fragmentação e unificação. Refletindo sobre a temporalidade, Milagros Ezquerro levanta a hipótese de que as duas primeiras partes do romance – “Del lado de acá” e “Del lado de allá” – ocorreriam simultaneamente, pois a primeira se passa no inverno e a segunda no verão e os dois países são de hemisférios diferentes. Essa perspectiva se justifica por questionar as noções de causa e efeito, assim como o vetor linear que encadeia o tempo para um desfecho determinado. A organização aberta dos capítulos viabiliza essa mudança, a possibilidade de ler de forma diversa é sempre uma escolha à mão, bastante tentadora. Mesmo a sincronia dos acontecimentos não seria capaz de destruir a bipolaridade de Europa e América, grifada pelos marcadores espaciais *allá* e *acá*, não fosse a introdução do terceiro termo: “De otros lados” (Ezquerro, 1994, p. 619). Ao contrário do que poderia parecer, esse último termo não é a síntese daquela oposição.

A polaridade entre escritor e leitor é dispersada pelo conjunto de pontes e passagens que caracterizam o romance e pelo fato de o segundo ter que escolher a maneira como lerá. A leitura que parte do capítulo 73 possui a particularidade de ter que folhear o livro durante a passagem dos capítulos; isso impõe uma familiarização com o objeto livro e o tempo gasto nesse processo possibilita a reflexão sobre o imediatamente lido. Tal plano de leitura, que talvez seja o que Cortázar adotou para si como leitor de *Rayuela*, impede que o leitor saiba quanto falta para terminar o livro, o que contribui à noção de infinitude selada pelo circuito final entre os capítulos 131, 58, 131, 58... A ausência do desfecho marca a recusa em cerrar a caminhada com enunciados que cristalizassem um sentido apenas. No corpo do romance encarna o espírito de reflexão não apenas sobre ele mesmo, mas sobre a ideia de vida humana, embora não individualista. Não há separação entre forma e conteúdo, a base metafísica da estética, ou entre essência e aparência. A consubstanciação de corpo e espírito, metáfora explorada na fundação do cristianismo, se espraia pelos vários níveis da narrativa: os personagens, muito pouco caracterizados física e psicologicamente se deixam ser conhecidos sem grandes mediações do narrador, quando há. A técnica que analisamos acima usada em “El perseguidor”, quando o leitor fica jogado na cena, à mercê da persuasão do saxofonista, é largamente utilizada em *Rayuela* (um dos capítulos mais interessantes a esse respeito é o 99, onde os personagens empreendem uma vasta discussão a respeito da linguagem na obra de Morelli). É Horacio quem acusa seu outro em Traveler em uma das cenas mais comoventes do romance, do capítulo 56, e não na função de narrador tão desempenhada nas duas primeiras partes da leitura corrente – “Del lado de acá” e “Del lado de allá” –, mas na de personagem: “[...] Hablando de situaciones, nada me extrañaría mo decís que vos y yo fuéramos el mismo, uno de cada lado” (CORTÁZAR, 2015a, p. 507). Ao que o narrador completa:

[...]en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas y en esa voz (CORTÁZAR, 2014a, p. 507).⁵⁰

Traveler seria o que Oliveira teria sido, entre outras coisas, caso não houvesse entrado em contato com a obra de Morelli, personagem que durante o desenrolar do romance ganha uma força tremenda e tensiona em Horacio a disjunção entre fragmentação e unidade “[...] oferecendo textos e modelos de práxis que fossem exemplo e ao mesmo tempo trampolins para as séries metadiscursivas sobre o caminho do Ocidente ou a errônea retórica de sua literatura”⁵¹. Ante os “razonamientos” Horacio erigia sua fortaleza lúdica, composta de fios e bacias de água, os quais materializam a distância entre ele e Traveler. Tanto os textos atribuídos a Morelli quanto sua prática, a qual excede o campo ficcional na execução do próprio romance de Cortázar, precedem a emergência das teorias de Derrida, do dialogismo bahktiniano e da estética da recepção, como bem assinalou Ana María Barrenechea, com a implicação de alguns conceitos postos à disposição pelas vanguardas do início do século XX e que protagonizam grande parte das discussões das quais se ocupam o pensamento ocidental a partir da segunda metade do século passado.

Desde o dadaísmo, é muito difícil admitir a linearidade do processo de comunicação literária. A composição do poema crivada por mecanismos aleatórios zombara da mitologia em torno da individualidade do autor, sem contar a célebre exposição de Marcel Duchamp que radicalizou o golpe desferido na mesma direção ao assinar peças produzidas em série. Nesse último caso, ocorre ainda a criação de um campo de tensão, pois a negação acabava por afirmar a intencionalidade, de tal maneira que no século XXI seu nome habite o cânone. Poucos são os que divergem de sua genialidade, conceito, aliás, incongruente com o choque idealizado pelo movimento dadaísta em direção aos sentidos prefixados de literatura. Junto com o surrealismo, os dois movimentos foram os principais responsáveis por tornar evidentes os limites da instituição arte, esse último com o acréscimo do desejo de borrar os limites entre a vida e a literatura.

⁵⁰ “[...] no fundo, Traveler era o que ele deveria ter sido com um pouco menos de maldita imaginação, era o homem do território, o incurável erro da espécie desencaminhada, mas quanta beleza havia no erro e nos cinco mil anos de território falso e precário, quanta beleza naqueles olhos que se tinham enchido de lágrimas e naquela voz que lhe aconselhara” (CORTÁZAR, 1987, p. 302, cap. 56).

⁵¹ Tradução livre de: “[...] ofreciendo textos y modelos de práxis que fuesen ejemplo y a la vez trampolines para las series metadiscursivas sobre el camino de Occidente o la errônea retórica de su literatura” (BARRENECHEA, 1994, p. 563).

Johnny Carter, por sua vez, não queria apenas produzir o choque das concepções cotidianas, ele sentia o mundo esponjoso, como uma geléia, não possuía a mesma segurança que supunha haver nos outros. Laçar-se na liberdade da busca e da criação contínua foi o caminho encontrado para “morder a realidade que se lhe escapa todos os dias”, frase que sintetiza a relação entre sua práxis vital e sua arte, as quais se imbricam de maneira visceral. Para comunicar essa conexão fundadora é necessário exceder os modos de representação desgastados da fala e da música.

Para obter êxito na composição do conto, não basta o domínio da técnica literária, a qual garante apenas a literariedade, o que é muito pouco para Cortázar. Seu objetivo é “[...] fazê-lo [o leitor] perder o contato com a esmaecida realidade que o cerca, arrastá-lo para um mergulho mais intenso e avassalador” (CORTÁZAR, 2008b, p. 65), anseio comum ao de Johnny ao atacar a realidade desgastada de Bruno e Dédé, além de ser algo que ele mesmo sente quando toca (o deslocamento provocado pela música) e procura sempre comunicar com todas as forças, quais sejam, a música, a fala, os gestos, a droga. A negação da circunscrição à esfera literária pode também ser estendida ao desespero de Johnny em não se repetir dentro do campo seguro de padrões que apenas funcionam corretamente. No caso do saxofonista, o correlato da ideia é o pressentimento que o dilacera na tentativa de tomar a realidade, de tal maneira que não se restringe a uma arte da composição musical, ou a uma concepção filosófica, mas toma-lhe por completo, explorando todos os poros de contato com o mundo exterior, por assim dizer, todo o corpo. Johnny é acometido por uma série de incessantes safanões, os quais o impedem de se contentar com os encontros fáceis do jazz tradicional (mais uma vez o personagem pode ser comparado a Charlie Parker e aos músicos do *bebop*). Por conseguinte, a mudança de lugar almejada por ambos exige a capacidade de provocar um estranhamento, que funciona como um corrosivo lançado na superfície da realidade, devolvendo-lhe o brilho esmaecido pela repetição vazia: “[...] Pero ellos eran la ciencia americana, ¿comprendes, Bruno? El guardapolvo los protegía de los agujeros; no veían nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo” (CORTÁZAR, 2004, p. 270). Mais uma vez encontramos o eco da concepção de Cortázar na voz de Morelli:

[...]Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermédia, de toda articulación causal. [...]por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (CORTÁZAR, 2014a, p. 607, cap. 97).⁵²

⁵² “Esse leitor carecerá de toda e qualquer ponte, de toda ligação intermediária, de toda articulação causal. [...] No que me toca, pergunto-me se alguma vez conseguirei fazer sentir que o único e verdadeiro personagem que me interessa é o leitor, na medida em que algo do que escrevo deveria contribuir a mudá-lo, para deslocá-lo, para chocá-lo, para aliená-lo” (CORTLÁZAR, 1987, p. 394, cap. 97).

O leitor a que Cortázar se refere deve ser impelido a ultrapassar os limites do consumidor pacífico que sabe a diferença entre a realidade empírica, baseada em princípios racionais, e a literatura, tomada como artifício da beleza; o leitor idealizado pelo texto, sobre o qual se constrói parte da conceituação das teorias da recepção está bem delimitado no romance. Vale lembrar o quanto esse intuito de romper a passividade do leitor está imbricado no espírito do jazz, como observamos acima a respeito da influência da cultura negra em sua origem. A descrição racional da realidade é apenas uma, e seus frutos já mostraram que não é a mais eficaz para a emancipação do homem, como afirma abaixo.

[...]¿qué hacer ya con el puro *entendimiento*, con la altiva razón razonante? Desde los eleatas hasta la fecha el pensamiento dialéctico ha tenido tiempo de sobra para darnos sus frutos. Los estamos comiendo, son deliciosos, hierven de radiactividad. Y al final del banquete, ¿por qué estamos tan tristes, hermanos de mil novecientos cincuenta y pico? [...] (CORTÁZAR, 2014a, p. 560, cap. 79).⁵³

Sem dúvida esse “entendimento” se opõe diametralmente ao “entendimento” a que Johnny se referia. A cortante ironia com que Morelli se volta à racionalidade aponta, a um só tempo, o seu desgaste enquanto fornecedora de explicações e de definições do homem, e expõe sua ligação com a bomba atômica e com os desastres ao redor do século XX. O questionamento das bases da razão não se dá por meio de um discurso linear, fincado na argumentação coerente exposta na apresentação das causas e dos efeitos, estratégia próxima da adotada por Johnny Carter na construção da frase em que se opunha às abstrações – “cuanto más abajo mejor entiendo”. A mirada cortazariana investe de maneira atravessada contra seu inimigo, interpelando o leitor com a imagem traiçoeira em que primeiro afirma a quantidade de tempo e de frutos produzidos sob a égide da razão; depois, coloca-nos comendo tais frutos deliciosos, apesar de radioativos e, com esse tempero final, rompe bruscamente a imagem suculenta que vinha construindo. É como se, após fazer-nos comer do banquete, revelasse o fato de estar envenenado. E haveria veneno tão danoso para o homem quanto a *razón razonante*? Distante da suposta objetividade de seus métodos, Morelli quer fazer o leitor se sentir integrante do grande desastre representado pela humanidade e não construir uma imagem bem acabada da razão de tal maneira que facilmente consiga se desvencilhar dela, como comumente fazem, por exemplo, os cristãos de hoje quando se referem à inquisição, ou, como os maiores direitistas e esquerdistas conseguem facilmente se desvencilhar dos massacres executados por conta de suas convicções dogmáticas.

⁵³ “[...] que fazer com o puro entendimento, com a orgulhosa razão raciocinada? Desde os eleatas até hoje, o pensamento dialético teve tempo de sobra para nos dar seus frutos. Estamos comendo esses frutos, são deliciosos, fervem de radioatividade. E, no final do banquete, por que estamos tão tristes, irmãos de il novecientos e cinquenta e tantos?” (CORTÁZAR, 1987, p. 351, cap. 79).

A figura da racionalidade desenhada em *Rayuela* é construída a partir das críticas feitas por Morelli e pelos personagens que se debruçam diante de sua obra, sobretudo quando apresenta a literatura como oponente e alternativa, como uma mão estendida para sairmos da burrada em que estamos metidos, como é descrito abaixo.

[...]o simplemente agarrando una tacita de café y mirandola por todos lados, no ya como una taza sino como un testimonio de la inmensa burrada en que estamos metidos todos, creer que ese objeto es nada más que una tacita de café cuando el más idiota de los periodistas encargados de resumirnos los quanta, Plank y Heisenberg, se mata explicándonos que todo vibra y tiembla y está como un gato a la espera de dar el enorme salto de hidrogeno, o de cobalto que nos va a dejar a todos com las patas arriba [...] (CORTÁZAR, 2014a, p. 537, cap. 71).⁵⁴

O trecho retirado do capítulo 71 de *Rayuela* aponta para a evidência de a realidade não se reduzir a uma interpretação rasa que sequer se apresenta como interpretação. Ao contrário, é como se a realidade fosse auto-evidente, ou ainda como se pudesse, a partir da análise da natureza de um ponto ótimo, extrair as leis que por fim nos darão as respostas tão buscadas pela raça humana.

Nessa *morelliana*, pergunta-se a respeito da busca por “[...]un reino milenario, un edén, un outro mundo [...]” (CORTÁZAR, 2014a, p. 537, cap. 71), qual tendência nostálgica orientadora do que, segundo Morelli, vale ser lido. Ausência de dúvida diante da evidência e simplicidade de uma taça de café, “[...]retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage [...]” (CORTÁZAR, 2014a, p. 537, cap. 71), todas essas tendências são englobadas como busca pela saída, como uma tentativa desesperada de fugir da vida ou, ao menos, interromper seu fluxo. Esse sentido, mais do que romântico, talvez se coadune às fibras das múltiplas tentativas de domesticação da potência da mimese, pois, como podemos observar, extrapola as próprias divisas temporais do romantismo, além de promover a negação do homem como sujeito de sua existência. O excerto abaixo explora duas formas de entrada no reino milenário:

[...]y decíamos que el homo sapiens no busca la puerta para entrar en el reino milenário (aunque no estaría nada mal, nada mal realmente) sino solamente para poder cerrarla a su espalda y menear el culo como un perro contento sabiendo que el zapato de la puta vida se quedo atrás, reventándose contra la puerta cerrada [...] (CORTÁZAR 2014a, p. 538, cap. 71)⁵⁵.

⁵⁴ “ou, então, simplesmente agarrando uma xícara de café e olhá-la por todos os lados, não já como uma xícara de café, mas como uma testemunha da imensa burrice em que todos estamos metidos, acreditar que esse objeto não passa de uma pequena xícara de café quando o mais idiota dos jornalistas encarregados de resumir para nós sei lá o quê, mais Plank e Heisenberg, se mata, procurando explicar-nos em três colunas que tudo vibra e treme e que tudo está como um gato à espera de dar o enorme pulo de hidrogênio ou de cobalto que nos deixará a todos de patas pra cima” (CORTÁZAR, 1987, p. 331, cap. 71).

⁵⁵ “[...] e dizíamos o *homo sapiens* não procura a porta para entrar no reino milenário (embora isso não fosse nada mal, na realidade), mas apenas para poder fechá-la e atrás de si e balançar o cu como um cachorro contente, sabendo que o sapato da puta vida ficou para trás, machucando-se contra a porta fechada”(CORTÁZAR, 2014, p. 332, cap. 71)

A fuga se traveste de busca, entretanto, o texto segue:

[...]De cuando en cuando entre la legión de los que andan con el culo a cuatro manos hay alguno que no solamente quisiera cerrar la puerta para protegerse de las patadas de las tres dimensiones tradicionales, sin contar las que vienen de las categorías del entendimiento, del más que podrido principio de razón suficiente [...](CORTÁZAR, 2014a, p. 538, cap. 71).⁵⁶

Aos que não quiserem se acovardar e se preocupar mais com a proteção do próprio “cu”, vale dizer, voltando sua preocupação e atenção sempre para trás, é necessário converter a “saída” em “entrada”, o que requer uma mudança de atitude diante de um mesmo objeto imaginado: a porta. Sem dúvida a troca das palavras indica uma mudança de direção do passado para o futuro, mas sobretudo uma mudança de caminho, tais como o da seriedade e do sofrimento pelo da risada, pois “[...]la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra [...]” (CORTÁZAR, 2014a, p. 539, cap. 71)⁵⁷. O humor valorizado por Morelli contrasta com as pretensões sérias de Oliveira pela busca do centro. O próprio nome do romance remete a uma brincadeira infantil. Observamos no romance a valorização do riso como uma via a ser explorada, estratégia usada anteriormente por Cortázar ao contrapor o “entendimento” de Johnny e o de Bruno e Dédée

O medo das patadas da “puta” vida encontrará repouso no leitor passivo, polemicamente nomeado em *Rayuela* como leitor-fêmea, o qual opera diante da literatura apenas como observador e parece estender sua inabilidade à própria vida, pois ao temê-la lança para fora de si mesmo seu centro produtor: é também uma espécie de fuga em direção aos lugares comuns do entendimento médio. O leitor ativo se tornaria um camarada, companheiro na jornada, não poderia se contentar com a contemplação, logo tendo que participar do acontecimento literário, tal como se exigira das primeiras platéias do jazz. Por não colocar em jogo o que reconhece como a própria vida, ele se mantém acuado. Ao contrário, o leitor que tenha coragem de se colocar no jogo do romance de Cortázar terá de estender sua atitude com o texto ficcional à própria vida. E isso compreende sua geração e interpretação, tal como agimos diante de uma figura. Não seria exagerado recorrer à imagem do escritor bárbaro inabitado com a literatura – ver “Teoría del túnel” –, como se ele não conhecesse os limites entre a vida e a arte, espécie de sujeito utópico cuja educação literária se restringisse aos textos vanguardistas.

⁵⁶ “De vez em quando, entre a legião daqueles que andam com o cu a quatro mãos, surge um que não só gostaria de fechar a porta para proteger-se dos pontapés das três dimensões tradicionais, sem contar aqueles que vêm das categorias do entendimento, do mais que apodrecido princípio de razão suficiente” (CORTÁZAR, 1987, p. 332, cap. 71).

⁵⁷ “[...] o riso, por si só, já cavou mais túneis úteis do que todas as lágrimas da terra” (CORTÁZAR, 1987, p. 333, cap. 71).

A literatura, ao contrário do que se poderia supor, não está livre da decadência no conformismo ou no hábito (“la gran costumbre”); quando a técnica é supervalorizada em detrimento do ato criador, o movimento pende para a repetição, a qual reduz a intensidade da experiência única a uma cadeia de sentido tranquilizadora, exumando do sujeito a responsabilidade de seu sucesso ou fracasso. A posição segura que se esconde atrás do método possui o demérito de privar o excesso da glória. Como consequência, o prazer se limita ao reconhecimento com determinada explicação pretérita e com o louvor do medo de explorar terras não pisadas pelo homem.

O medo é o que impulsiona o “esclarecimento”, cujo esforço se volta para o saber e, conseqüentemente, para o poder sobre o não conhecido. O caminho tomado pela ciência moderna nessa direção foi o método, a repetição que assegura o resultado e evita surpresas desagradáveis. Tudo estaria bem, não fosse a atrofia da imaginação e a barbárie resultante dos princípios que regeram a civilização ocidental, fazendo recair sobre os próprios homens a brutalidade da dominação, como observamos na imagem construída em *Rayuela* dos frutos radioativos produzidos pela razão.

Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, desenvolvem seu argumento declarando que todo o esforço do esclarecimento, a veia mestra de desenvolvimento do pensamento ocidental, é se distanciar da imaginação em direção ao saber. Tal procedimento implica necessariamente o desencantamento do mundo em prol do conhecimento, deixando para trás toda a obscuridade dos antropomorfismos característicos do mito para que a clareza da concatenação lógica possa brilhar diante da explicação do mundo.

As formas de pensamento mitológicas, antes mesmo do advento da escrita e de Homero, apresentam seu impulso à dominação nos rituais que envolvem as divindades, submetendo-as à vontade humana por meio dos sacrifícios e da circunscrição das manifestações divinas ao espaço restrito dos santuários. Ao se submeter às forças supra-humanas e reconhecer e conhecer seus modos de manifestação, o homem erigiu as primeiras cadeias lógicas segundo as quais eles se relacionam entre si e com o mundo dos deuses. No estágio mágico, os homens abordavam o caos do mundo por meio da aproximação mimética, pela imitação: “[...] O feiticeiro torna-se semelhante aos demônios; para assustá-los ou suavizá-los, ele assume um ar assustadiço ou suave [...]” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 21), constatação que testemunha a ligação entre as formas aparentes e as coisas. Na medida em que se enfraquece a ideia de que se poderia dominar a realidade por meio da repetição ou da imitação, sobretudo com a condenação do mundo sensível e das manifestações do múltiplo identificadas nas qualidades específicas de cada objeto, o pensamento abstrato substitui as

deidades pelas entidades ontológicas, acusando os mitos de superstição e engano. A laicização do pensamento expulsa os deuses e estabelece como alvo da dominação a realidade e a natureza, devendo ser executada não mais pela aproximação, mas pelo distanciamento do sujeito em relação ao objeto, procurando captar suas leis específicas de funcionamento.

A cena desenhada no capítulo 56, cuja polarização já foi analisada acima, ganha mais vigor quando observamos que a marca distintiva entre Horacio e Traveler é justamente a imaginação. Traveler encarna os cinco mil anos de engano do pensamento ocidental. *Rayuela* vai de encontro ao movimento de avanço do esclarecimento, não apenas quando nomeia a grande burrada do rumo tomado pelo mundo ocidental, mas sobretudo quando ataca a ideia de abstração, inerente a todo o conhecimento que restrinja a pluralidade dos acontecimentos a regras imutáveis. Deflagra a inversão no contato com a realidade: em vez da invenção, a descoberta é posta no centro da preocupação com a verdade, mentindo sobre o caráter inventivo do conhecimento. A objetividade do produtor de literatura, assim como a do analista que se debruce sobre o romance de Cortázar, é desmentida desde o primeiro momento de leitura, quanto à estrutura dos capítulos. Não é possível operar o distanciamento em relação ao objeto, princípio legitimador das práticas de discurso laico desde a Grécia Arcaica (Ver DETIENNE, 2013; Adorno & Horkheimer, 2006): autor e leitor se imbricam na escolha do caminho a seguir diante do “tablero de dirección”. Logo o autor não sabe que romance chega às mãos do leitor, e este, por sua vez, vê-se numa encruzilhada em que uma série de preconceitos e projeções particulares desfecham seu destino.

Os surrealistas já se aventuravam pelas terras ainda não pisadas, esse era um dos lemas de André Breton. A importância de sua revolta, junto com a dos dadaístas, se manifesta ainda com os ataques à concepção engessada de produção e recepção de textos, o primeiro por substituir a “poesia do album pela vida poética”, os segundos por construir poemas com colagens aleatórias, com o que puseram à disposição uma série de conceitos a serem pensados dentro da teorização sobre a literatura. Apesar de Cortázar se ligar às vanguardas tanto pela necessidade de delinear os limites da instituição literária⁵⁸ quanto pela inclusão do pensamento sobre a “práxis vital”, ele sabe que nenhum caminho garante a eficácia, que não há método para fugir do método. Aliás, no romance *Rayuela*, ele expressa sua desconfiança a respeito da liberação verbal dos surrealistas em relação à estrutura racionalista burguesa do Ocidente:

⁵⁸ “[...] A categoria arte como instituição não foi inventada pelos movimentos de vanguarda, mas só se tornou perceptível após esses movimentos terem criticado a autonomia do estatuto estético da arte na sociedade burguesa” (BÜRQUER, 2012, p. 19).

[...]Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical [...](CORTÁZAR, 2014a, p. 613, cap. 99).⁵⁹

O escritor inconformista, conceituado em “Teoría del túnel”, é aquele que se rebela contra a linguagem a partir dela mesma, extrapolando o uso estético da língua para se lançar em sua dimensão existencial; por isso afirma ser um bárbaro: “[...] quer estar em seu romance com a mesma imediatez que esteve nas vivências que geraram o romance” (CORTÁZAR, 1994, p. 73). Aqui toca-se a concepção de “escritor bárbaro” com o que muito posteriormente ele defende em “Do conto breve e seus arredores”. Para tanto, tem de destruir os lugares comuns do idioma, por isso o escritor é seu maior inimigo (ver CORTÁZAR, 1994, p. 73). Essa destruição visa uma mirada extraliterária, uma espécie de restituição do saber poético que recobra o caráter de conhecimento.

Cortázar se alia aos que retornam à revolta dos românticos no que tange a inclusão do ideal de uma reforma social e espiritual. Por isso o louvor da figura do poeta ganhou aspecto messiânico, sobretudo no romantismo alemão. Em reação à hipervalorização da poesia, surge a concepção do livro como objeto estético, isto é, “[...] a renúncia crescente em utilizá-lo com função panfletária”. Enquanto o romantismo valoriza o livro por motivos existenciais, o realismo o faz por razões estéticas, o “objeto de arte” substitui o “diário de uma consciência” (CORTÁZAR, 1994, p. 34). Ao espírito revoltado do primeiro, Cortázar agrega a negação do produto docente do segundo na construção de *Rayuela*. Em “Algunos aspectos del cuento” ele também expressa sua ojeriza à pedagogia ou à demagogia literária, sobretudo por subestimar a capacidade dos leitores. Além disso, destaca que a literatura fica deslocada, ou perde sua função, quando se propõe simplesmente registrar os contos populares na variante escrita, pois cada um possui uma especificidade de recursos formadores da própria narrativa.

O desenvolvimento da literatura na modernidade caminhou em direção à especialização do campo, de tal maneira que a valorização da forma (“o estético em sentido mais estrito”) em detrimento do conteúdo coincide com o estabelecimento do poder político da burguesia na metade do século XIX, o que, muito mais do que uma coincidência, se trata da consequência da racionalidade de fins que acompanha a classe em sua ascensão. O *status* de autonomia da instituição arte soa como um atestado de invalidez. Entretanto, somente a partir das vanguardas se pode ter a clareza desse movimento, quando os surrealistas se opuseram ao lugar reservado à arte até aquele momento, ao mesmo tempo que esses movimentos do início do século XX só foram possíveis por ter se

⁵⁹ “[...] Os surrealistas apegaram-se às palavras em vez de se separarem brutalmente delas, como Morelli desejou fazer, partindo da própria palavra. Fanáticos do verbo em estado puro, pitonisas frenéticas, aceitavam qualquer coisa, contanto que não parecesse excessivamente gramatical” (CORTÁZAR, 1987. p. 400, cap. 99).

consolidado a separação entre a práxis vital e a arte. No caso do desenvolvimento do romance, avança pelo princípio do século XX a desconfiança de que o uso estético da linguagem reduz a experiência e a mente quando se passa pela objetividade. O homem se afasta tanto de si a ponto de a multiplicidade de rostos se reduzir a uma generalidade estéril quando em contato com outros homens. Walter Benjamin afirma que os surrealistas foram responsáveis por destruir o domínio da literatura a partir de dentro, para tanto a experiência valia mais do que as teorias:

[...] A vida parecia digna de ser vivida apenas quando se dissolvia, em cada um, o limiar entre sono e vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, oscilantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’ (BENJAMIN, 2012, p.22).

A recorrência ao sonho e, naturalmente, à lógica do inconsciente permitiu o afrouxamento da individualidade, podendo talvez relacionar a necessidade de sentido às resistências da consciência que deformam o material inconsciente até torná-lo aceitável a ponto de poder se fixar como uma imagem na vida de vigília.

Se rapidamente nos lembrarmos da rejeição cortazariana à repetição e ao encadeamento lógico, não é necessária qualquer declaração extraliterária para perceber a aproximação de Cortázar ao surrealismo. As várias afirmações do personagem Morelli, de *Rayuela*, em direção à destruição da literatura a partir de dentro são quase repetições do ideal vanguardista, e a organização dos capítulos flerta com as técnicas de composição dadaístas, embora alguns críticos insistam em algumas estruturas fixas que não permutam indefinidamente. No entanto, Morelli se diferenciaria mais especificamente do surrealismo por buscar se afastar das palavras. Ele se aproveita do caminho aberto, mas inverte o sentido do percurso: quer se desligar das palavras. Walter Benjamin assinalara a precedência da linguagem na construção surrealista (BENJAMIN, 2012, p. 23). Em contrapartida, o jazz se apresenta como uma via alternativa, justamente por ser construído e pensado sem palavras, isto é, se baseia na relação entre os sons e sua função dentro do campo harmônico.

A escrita dos contos nasce, para Cortázar, “de um estado de transe, anormal para os cânones da normalidade”, e seu êxito se dá pela capacidade de concentrar no texto a série de procedimentos necessários a produzir um efeito correspondente no leitor. Para tanto, se vale da analogia com o sonho, pois a imagem que na vida onírica pode parecer nítida ao acordar se coagula desordenadamente. Na escrita o processo é inverso, trilha-se um caminho em direção à nitidez da imagem. O contista, qual fotógrafo, tem que delinear imagens significativas, ou seja, “[...] capazes de actuar en el expectador o en el lector como una espécie de abertura” (CORTÁZAR, 1994, p.

371). Tais aberturas são responsáveis pela porosidade que permite o trânsito entre o insólito e o habitual. Para obter o efeito avassalador pretendido, é necessário construir um ambiente normal, que seduza o leitor com sussurros de relações de causa e efeito ou de psicologias definidas, para citar apenas algumas aporias da cultura ocidental. Desse ambiente deve irromper o insólito por vias inesperadas. A analogia com o sonho ajuda a compreender esse procedimento, pois, se o material inconsciente já venceu duas barreiras até se fixar na lembrança do indivíduo na vida de vigília, o conto quer desfazer os mecanismos miméticos da consciência que visam moldar a mensagem do inconsciente dentro de parâmetros aceitáveis. Daí sua força transformadora. A irrupção do insólito pode ainda ser comparada com a constituição das dissonâncias, as suspensões de acordes e toda sorte de frustração às expectativas tão caras ao jazz. Para que se sinta a estranheza de uma nota alheia ao esperado é necessário deixar soar antes as que compõem o campo harmônico, as ansiadas pelos ouvidos. A ausência da nota fundamental existe quando a terça do acorde dominante é tocada, pois semitona com a nota que dita a relação de todos os outros acordes, isto é, a fundamental.

O contista tem como inimigo o tempo. Se comparado a uma luta de boxe, Cortázar afirma que o conto ganharia por nocaute, enquanto o romance por pontos. Em “El perseguidor”, Cortázar realiza esses procedimentos quando acumula uma série de falas e de imagens mediadas pelo narrador que insinuam a loucura de Johnny, as quais se transformam a partir da primeira virada do conto, como desenvolvemos acima, provocando um efeito retroativo de avaliação não apenas das falas e atitudes aparentemente sem sentido do personagem, como das pré-concepções do leitor que compactue com Bruno e Dédé. Esse é o golpe desferido por Cortázar, que não nocauteia o leitor apenas porque este é salvo pelo gongo, ou melhor, pela pausa do conto. No caso de *Rayuela*, os golpes variados e insistentes, flertando com o infinito, prometem ganhar a luta, mas apenas se soarem o gongo. Se não possui fim, a luta acabaria quiçá com a desistência do leitor.

CAPÍTULO IV – Um corpo de leitor

IV. a – Sobre pontes passar pelo espelho

No capítulo anterior destacamos que tanto Cortázar quanto Morelli compreendem a escrita como uma ponte entre o escritor e o leitor, cujo objetivo é produzir uma abertura na realidade petrificada. A compreensão que ambos têm da escrita parte do intuito de comunicar a urgência do escrito. A urgência se impõe como uma necessidade e por isso transpassa a individualidade. O escritor e o leitor já estão presentes no ato de tomar as palavras para desfazer o coágulo enorme sobre o qual escreve Cortázar em “Do conto breve e seus arredores”. O agrupamento de palavras realizado pelo balanço rítmico é a ponte usada por Morelli para sair da penumbra:

Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa matéria confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro (CORTÁZAR, 2014a, p. 564, cap. 82).⁶⁰

A iluminação da penumbra ocorre por meio da palavra. A imagem do coágulo e a tensão exercida pela frase “si lo que quiere decirse” posposta à frase “si lo que quiero decir” nessa morelliana marcam o caráter antipsicologista que atravessa a literatura desde o princípio defendido por Cortázar. Ao analisar o “Cuaderno de Bitácora”, Ana María Barrenechea afirma que a fratura antirrealista e antipsicologista de *Rayuela* responde à insatisfação quanto a um determinado uso da linguagem literária e suas consequências. A fratura cifra a insatisfação quanto a “uma experiência de viver e escrever” que separa o leitor, a literatura e o escritor, como o capitalismo deixa frágil a ligação entre o consumidor, o produto e o produtor. A complexa rede de trocas é apagada pelo cifrão e em seu lugar se ergue o fetiche da mercadoria. Cortázar busca, e alcança com êxito em *Rayuela* (mais do que na totalidade de seus escritos e entrevistas) o deslocamento do autor de sua posição construída pelo fetiche da mercadoria literária dentro da sociedade capitalista.

Crer em psicologias definidas é crer na indivisibilidade do sujeito, construída pela filosofia burguesa. A falência dessa crença cartesiana não era nenhuma novidade lá pela segunda metade do século XX. Além da linha de fratura antirrealista e antipsicologista (de Proust, Joyce, Woolf, Musil, Gombrowicz entre outros) que Cortázar continuou, tínhamos a psicanálise, cuja base fundadora é a clivagem da psiquê, e a tentativa de revolução surrealista que tanto o influenciou. A diferença, no entanto, segue a linha dos passos dados em direção ao leitor. Um dos passos é a escolha do gênero romanesco e sua elaboração, pois ele exagera seus traços imperfeitos para desfazer a ideia de que o

⁶⁰ “[...]Há primeiro uma situação confusa; é dessa penumbra que eu parto e, se aquilo que quero dizer (se aquilo que quer dizer-se) tiver força suficiente, o *swining* começa imediatamente, um oscilar rítmico que me traz para a superfície, que ilumina tudo, que conjuga esta matéria confusa e o que padece em uma terceira instância, clara e como que fatal: a frase, o parágrafo, a página, o capítulo, o livro” (CORTÁZAR, 1987, p. 356, cap. 82).

escritor é uma instância independente do leitor. Ele se aproveita do filho bastardo da burguesia para iluminar o fato de que o autor não ganha apenas dinheiro, mesmo que pouco, com seu escrito, assim como o leitor não está consumindo um produto totalmente alheio. O fato de a produção não ser puramente individual determina a consciência do leitor quanto aos seus direitos.

O ritmo que se instaura a partir do *swing* é o sinal de que há força suficiente para se construir a ponte pela escrita, com a frase, o parágrafo, o capítulo, o livro. O ato de escrever é essencialmente social pois toma a palavra; ela é a mediação entre as extremidades dessa troca, como o balanço rítmico compartilhado em um salão de dança, onde os passos e as frases rítmicas se comunicam e se movimentam. Tal como Charlie Parker tomava os passos de dança como motivos de seus solos, que por sua vez inspirariam novos passos e assim por diante, o escritor de *Rayuela* toma os gestos do leitor para compor sua obra.

Mario Goloboff afirma que a ênfase nas pontes e passagens acompanha Cortázar desde seu realismo fantástico; é isso que marca sua diferença em relação a Borges, pois este se fecha na irrealidade. A produção dessas pontes e passagens entre esses polos, e até mesmo a nitidez desses polos (realidade/ irrealidade, normalidade/ loucura e escritor/ leitor), é condicionada pela narrativa. Até este ponto o que Cortázar escreve serve tanto para o conto quanto para o romance. Veremos à frente como o texto literário conduz a essa polarização com a estética do espelho, presente nos contos fantásticos, em “El perseguidor” e que em *Rayuela* é multiplicada ao infinito. É no trato com o tempo que começa a diferença. Em cada caso será empregada uma estratégia, mas em relação ao tempo o romance se distingue mais nitidamente dos dois primeiros.

Sobre a passagem para o romance Cortázar afirma que “[...] O romance é muito menos refinado e perfeito do que o conto, mas é o único meio inventado até hoje para mostrar um avanço paulatino em qualquer forma de realidade”⁶¹. A perfeição do conto se mostrou insuficiente diante daquilo que se impôs como um coágulo diante de Cortázar: a necessidade de mostrar um avanço paulatino frente à realidade. O conto em contraposição ao romance se caracteriza por um avanço brusco diante da realidade. A ideia de que a literatura é uma empresa de conquista verbal aparece muito nitidamente no texto “Situación de la novela”, em que afirma o seguinte:

Impulsionados a olhar a literatura de tal maneira, sua história consistiria menos na evolução das formas do que nas direções e estratégias de sua empresa de conquista. Se o que se trata é de apoderar-se do mundo e se a linguagem pode ser concebida como um superalejandro que nos usa há cerca de 5.000 anos para seu imperialismo universal, as etapas desta

⁶¹ Tradução livre de: “[...]La novela es mucho menos refinada y perfecta que el cuento pero el único médio inventado hasta hoy para mostrar un avance paulatino en cualquier forma de la realidad” (Cortázar, Apud BARRENECHEA, p. 551, grifo nosso)

possessão se desenham através do nascimento dos gêneros, cada um dos quais tem certos objetivos.⁶²

O nascimento do romance dentro da obra de Cortázar indica uma mudança de estratégia que se concentra na relação da palavra com o tempo. Em se falando de tempo, o que mudou foi o ritmo e com ele o autor e o leitor. Com o romance Cortázar se afasta da estratégia concentrada e brusca do conto. O abandono do conto fantástico é um gesto de amadurecimento da crítica ao apego à linguagem literária, sobretudo ao apego dos surrealistas, que degenerou o movimento para uma equipe de regras regimentadas. Além disso, o gênero fantástico é reconhecidamente um dos efeitos da incidência do surrealismo na Argentina. A mudança de estratégia com esse gesto, observado no livro *As armas secretas*, marca uma separação ainda mais profunda em relação à estratégia vanguardista de chocar o público. Embora no conto “El perseguidor” persista a estética do espelho, ela é construída sem o choque do insólito e do irreal, que marca “La noche boca arriba”, ou o “Axlotl”.

O fluxo entre as faces que se confrontam no espelho deixa de ser encenado em termos objetivos e passa a ser encenado subjetivamente. A loucura e a droga são os símbolos que marcam a função do narrador de “El perseguidor” na construção da polarização. O clima de normalidade necessário para a irrupção do insólito persiste aqui, mas com a substituição dessa irrupção pela revelação de que a loucura de Johnny é mais sensata do que a normalidade de Bruno, e além do mais, o próprio Bruno admite que essa é a sobriedade possível de Johnny.

Uma constante na narrativa de Cortázar é a construção de um clima de normalidade que será drasticamente alterado a partir do espelho em que se contrapõem o sólito e o insólito, ou a realidade primeira em torno da qual se concentra o polo da normalidade e a realidade outra. A outridade dessa realidade se resguarda da homogeneização do conceito por instaurar uma nova direção no fluxo da imagem: o vetor inicial (V1), construído do objeto (O) em direção à sua imagem (O’), se inverte (V2). O movimento inicial (V1) é o responsável pela semelhança dentro da contradição da mimese. Esse movimento é muito próximo ao realismo, pois aborda o leitor a partir do horizonte de expectativas construído pelo substrato comum à vida ocidental. A esse respeito, o crítico C. D. Bryan afirma que *Rayuela* “é a enciclopédia mais poderosa de emoções e visões que emergiu da geração de escritores internacionais do pós-guerra” (BRYAN, Apud FUENTES, p. 703).

⁶² “Puestos a mirar de tal manera la literatura, su ‘historia’ no consistiría tanto en la evolución de las formas como en las direcciones y estrategias de su empresa de conquista. Si lo que se trata es de apoderarse del mundo, si el lenguaje puede concebirse como un superalejandro que nos usa desde hace 5.000 años para su imperialismo universal, las etapas de esta posesión se dibujan a través del nacimiento de los géneros, cada uno de los cuales tiene ciertos objetivos” (CORTÁZAR, 2014b, p. 205).

O clima de normalidade se baseia na semelhança construída por uma intencionalidade que seleciona os elementos dessa cultura a serem combatidos. Portanto a retórica realista, da qual Cortázar se apropria para desenvolver seu realismo semiológico, prepara o terreno para a implosão desta cultura: a ocidental, pós-guerra, judaico-cristã, monoteísta, erigida sobre a substancialidade de uma palavra cuja sintaxe é linear; uma cultura que corre como Ló, deixando tudo o que é mortal perecer no sal que cai nesta terra tornada estéril, esterilizada pelo Deus sem rosto, pelo conceito sem história, sem humanidade, que sacrifica o que é precioso na construção da verdade. Ou seja, tudo o que é mortal é ofertado para erguer o templo da lembrança, palavra aliás que pode traduzir bem a *alétheia* (verdade) grega. As figuras do primeiro movimento de semelhança são construídas com fissuras por onde se possa começar a destruição a partir de dentro.

Em “La noche boca arriba”, por exemplo, o clima de normalidade é construído em torno do acidente de moto que leva o personagem para o hospital. A partir de então, embriagado pela anestesia, o personagem começa a sonhar que será sacrificado em um ritual Asteca. O conto reconstrói a memória do acidente a partir de signos alheios à cultura ocidental, com imagens que parecem se alimentar dos estímulos externos na construção do sonho. A maca, por exemplo, é sonhada como a mesa do sacrifício. No entanto, em vez de o personagem acordar e voltar a si, ele é tragado pelo sonho, como se a porta se fechasse por detrás dele sem que pudesse abri-la. Na verdade, uma outra avaliação é simultânea a essa: o personagem de fato acorda e o leitor descobre que foi ludibriado, pois o sonho é o que parecia o real. Portanto, a vida de vigília passa a ser o sonho, com o que a sintaxe dos acontecimentos é transformada sem qualquer revisão de seu conteúdo.

A relação especular entre sonho e realidade dita o tom latino-americano de *Rayuela*, como afirma Carlos Fuentes no ensaio “*Rayuela*: la novela como caja de pandora”: “Antes de ser descoberta a América já havia sido inventada no sonho de uma busca utópica, na necessidade europeia de encontrar um *lás bas*, uma ilha feliz, uma cidade de ouro” (FUENTES, p. 703). Nesse sentido a inversão do sonho provocada pela estética do espelho ganha proporções históricas facilmente verificáveis, já que o colonizador, como representante da realidade, como o sonhador, não poderá simplesmente fechar as portas às consequências do sonho na vida diurna, para bem e para mal.

O sonho que projeta a colonização será invadido por personagens reais que atravessarão as fronteiras, mesmo que resistam apenas seus restos dilacerados no ouro das igrejas e da nobreza europeia. Nesse ponto começamos a observar o caráter político da característica que distingue o

fantástico de Cortázar do de Borges. As pontes e passagens entre realidade e irreabilidade, sobretudo no caso do conto “La noche boca arriba”, pretendem cristalizar imagens capazes de produzir um efeito de flexibilização das membranas da identidade que separam os lados do espelho, como quem afirma o trânsito inconsciente entre as fronteiras. Nesse sentido a escrita visa trazer esse fato à consciência com uma estratégia voltada para fazer com que o leitor reconheça as passagens em si mesmo. O reconhecimento das passagens é acompanhado do conhecimento das fronteiras.

Em “La noche boca arriba” o espelho construído pela escrita é convexo, pois apresenta ao leitor uma imagem invertida. O leitor tem ali uma dose homeopática da colonização com a supressão da lógica do colonizador alcançada pelo efeito insólito do jogo narrativo. No primeiro momento o fluxo da imagem (V1) parte da realidade encenada pela retórica do colonizador (O) em direção ao sonho (O’). Cortázar inicia o conto acumulando fatos que bem poderiam ocupar um romance realista. Esse efeito de real é obtido entre outras coisas pela constituição do narrador em terceira pessoa, além da estratégia que acompanha os primeiros ensejos do realismo no Ocidente: trata-se da ausência de explicação sobre a forma como os personagens chegaram à atual situação. Isso produz um efeito generalizante que abre espaço para a projeção do leitor e, conseqüentemente, possibilita que uma maior quantidade de leitores possa se identificar com a matéria narrada (como vimos no **capítulo II**).

É imprescindível dizer que essa construção e o rebaixamento no registro da língua, para Eric Auerbach, diferenciam o sacrifício de Isaque da *Odisseia*, além de os próprios heróis não serem nobres, o que contribui para o efeito generalizante. Esse gesto de ocultamento será amplamente empregado em *Rayuela*, quando inúmeras vezes a ligação entre os fatos permanece obscura, no entanto é claro o fato de que o leitor é quem tem de preencher esse espaço. A consciência desse espaço por si só movimenta a ideia de livro, de capítulo, de parágrafo e de frase, com o que explodem relações especulares.

O leitor se vê objetivado na escolha do livro que lerá e nas associações produzidas ou não a partir dos vácuos do romance em relação à coerência. Na obra de Morelli a acumulação desses vácuos é o resultado do apodrecimento de sua prosa, que “se pudre sintáticamente y avanza – con tanto trabajo – hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir coherente”. Afora os dois livros que se espelham pacificamente, há uma multidão de livros que pressiona por outros lados, ameaçando estilhaçar essa bipolaridade. O autor de *Rayuela* não é o colonizador da subjetividade do leitor e este, por sua vez, não é o sonho daquele, manifesto na escrita. A escrita desvela a constituição porosa do espelho, ao mesmo tempo que cristaliza essa polaridade.

O espelho reflete o rosto, alterando-o com a imagem que devolve de si para si. Esse “para” entre o primeiro e o segundo “si” é talvez a expressão verbal mais clara do espelho, pois é o que constitui a diferença entre os dois momentos de unidade corporal, o antes e depois de se ver refletido. Em “La noche...” a realidade e a irrealidade mantém-se na mesma posição até o último momento pelo artifício do sonho, que funciona como um atenuador das resistências lógicas da vida de vigília. Apenas nas últimas linhas há o brusco movimento de traslado entre as faces do espelho, entre o que se encontrava sob a sintaxe do sonho e sob a sintaxe da vida de vigília. Essa inversão produz uma deformação precisa no espelho, qual seja, ele deixa de ser plano e passa a ser côncavo, por assim dizer, pois a imagem que devolve é real e invertida. Essa alteração produzida pela escrita torna o espelho mais claro do que a unidade isolada das partes que diante dele se confrontam e com isso constrói as pontes ou areja os poros entre as partes.

A direção do vetor (V1) se inverte com os poros abertos pela escrita do espelho cortazariano. O que torna a estética do espelho realista é o esclarecimento de que o fluxo entre realidade e irrealidade, assim como o fluxo entre colonizador e colônia já existe, no entanto de maneira desigual e injusta. Sem a colonização a Europa teria sucumbido na Modernidade e o capitalismo sequer teria existido. Isso confirma a tese benjaminiana de que todos os monumentos da cultura são monumento de barbárie.

O resgate da lembrança da dependência europeia na obra de Cortázar é construído a partir do ataque às cadeias significantes que estruturam a direção do fluxo (V1) dentro do aparelho psíquico do leitor e, com isso, desfaz a planificação produzida pela superestrutura social (ver cap. 74 de *Rayuela*). A irracionalidade da narrativa pode ser comparada à irracionalidade dos atos dos mestres budistas, tal como observamos no seguinte trecho de *Rayuela*:

Morelli parecia moverse a gusto en ese universo aparentemente demencial y dar por supuesto que esas conductas magistrales constituían la verdadera lección, el único *modo* de abrir el ojo espiritual del discípulo y revelarle la verdad. Esa violenta irracionalidad le parecía *natural*, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente, los ejes donde pivota el pensamiento discursivo (e incluso en el sentimiento estético y hasta poético) su instrumento de elección (CORTÁZAR, 2014a, p. 599, cap. 95).⁶³

⁶³ “Morelli parecia mover-se com gosto nesse universo aparentemente demencial, e pretendia evidenciar que esses comportamentos docentes constituíam a verdadeira lição, o único *modo* de abrir o olho espiritual do discípulo e de lhe revelar a verdade. Essa violenta irracionalidade parecia-lhe *natural*, no sentido de que abolia as estruturas que constituem a especialidade do Ocidente, os eixos sobre os quais gira a compreensão histórica do homem e que têm no pensamento discursivo (e inclusive no sentimento estético e até poético) o seu instrumento de eleição” (CORTÁZAR, 1987, p. 387, cap. 95).

Assim como o leitor se impõe ao autor desde a escrita, a colônia se impõe à metrópole desde a sua força de trabalho e seus recursos naturais; sem contar que a descoberta da América instaurou uma dupla descontinuidade: a) entre passado mítico americano e nação moderna, b) entre a harmonia do sistema de signos usados para construir a narrativa da civilização ocidental.

IV. b - Vencer por pontos ou por nocaute?

Em “Algunos aspectos del cuento” Cortázar resgata uma comparação feita entre o conto e romance por um amigo e escritor. Vejamos o que nos diz:

[...] neste combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knockout. Está certo na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que o bom conto é incisivo, mordente, sem enrolar desde as primeiras frases.⁶⁴

A diferença está, portanto, na estratégia adotada em cada caso. A semelhança consensual entre *Rayuela* e “El perseguidor” nos impele a aprofundar a análise de suas estratégias, quanto ao tipo de batalha travada com o leitor, na qual está implicada a relação da palavra com o tempo.

Poderíamos pensar que a estratégia do nocaute desenha um boxeador explosivo, com o vigor físico de um jovem que acabara de iniciar no profissional, cujas condições diferem do boxe amador sobretudo pela retirada da proteção do rosto e pelo maior número de *rounds*. Ele e sua equipe sabem de sua baixa resistência, sabem que dura apenas três dos oito *rounds* num ritmo forte, por isso os golpes devem ser insistentes e intensivos para conseguir destruir a defesa do adversário até alcançar o golpe certo, que levará o adversário à lona. A estratégia parte da avaliação das próprias condições da luta, feita pela equipe e com a contribuição da consciência corporal do boxeador. Após o terceiro *round* pode ser que sua baixa resistência mine sua defesa e o outro boxeador, que soube apanhar nos primeiros *rounds*, cresça e leve a luta até o final, marcando os pontos necessários para a vitória.

A estratégia da vitória por pontos requer uma intensiva alternância entre defesa e esquiva nos primeiros *rounds*. Nesse caso é fundamental ter uma guarda bem fechada e projetar as ausências onde o adversário afoito desfira seus golpes, como a imagem insubstituível que Cortázar constrói do boxeador Kid Azteca: “um boxeador que conheci em Buenos Aires em torno dos anos quarenta e que, diante do caos santafesino do adversário dessa noite, armava uma ausência perfeita à base de

⁶⁴[...] en esse combate que se entabla entre un texto apasionante y el lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progressivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases (CORTÁZAR, 2014c, p. 347).

esquivas imperceptíveis, desenhando uma lição de ocos onde iam deslanchar as patéticas andanadas de oito patas”⁶⁵. A projeção da ausência se dá a partir da assunção do Outro, isto é, da produção de expectativas no adversário, esta é a lição de ocos. O Outro é a casca sem a qual não poderíamos dizer que algo está oco.

Como o boxeador que quer vencer por pontos, o romance age cumulativamente, enquanto o conto precisa ser incisivo. Cortázar afirma em “Algunos aspectos del cuento” que “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa abertura a que me referia antes”⁶⁶. Para compreender a condensação do espaço e do tempo vale retomar os três exemplos (o elevador, a bolsa e o metrô) que Johnny Carter usa para construir seu pensamento primitivo (como apresentamos no **capítulo III** desta Tese). O conto breve seria como o metrô que condensa o espaço no tempo, descolando a representação de uma distância da quantidade de tempo gasta para percorre-la a pé ou de bicicleta, por exemplo.

A questão do tempo, aliás é um ponto fundamental de comparação entre o conto “El perseguidor” e o romance *Rayuela*, na medida em que a necessidade de se instalar no presente é colocada no conto a nível dos personagens, como uma obsessão desse gênio maldito chamado Johnny Carter, enquanto no romance isso se transforma numa série de técnicas empregadas com vistas a simultaneizar o leitor e o autor no tempo da narração. Adriana Bocchino afirma que o objetivo da ação romanesca de *Rayuela* é “[...] narrar uma experiência de criação que chegue ao leitor mais ou menos nos mesmos termos em que se produz sua gestação e seu processo”⁶⁷. Observemos com mais cautela.

O narrador do conto se contrapõe a Johnny, de modo que um não se confunde com o outro. Como vimos no capítulo anterior, a primeira página do conto apresenta as posições antitéticas em relação ao tempo: no lado do hábito estão Bruno (personagem narrador) e Dedée, no outro somente Johnny. Essa distinção é a condição para o efeito de descolocação ou de estranhamento do conto, capaz de construir a abertura almejada por Cortázar, ou as pontes e passagens de que fala Goloboff. A aproximação entre esses polos ocorre quando o narrador sente que Johnny sabe o que ele está pensando.

⁶⁵ Tradução livre de: “[...] un boxeador que conocí en Buenos Aires hacia los años cuarenta y que frente al caos satafesino del adversario de esa noche armaba una ausencia perfectas a base de imperceptibles esquivas, dibujando una lección de huecos donde iban a deshilacharse las patéticas andanadas de ocho patas” (CORTÁZAR, 2013, p. 7).

⁶⁶ Tradução livre de: “[...] El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa 'apertura' a que me refería antes” (CORTÁZAR, 2014b, p. 348).

⁶⁷ “[...] narrar una experiencia de creación que llegue al lector más o menos en los mismos términos en los que se produce su gestación y proceso” (BOCCHINO, 1988, p. 289)

O efeito avassalador do encontro entre o pensamento de Johnny e de Bruno se dá justamente pelo nítido contraste construído desde as primeiras linhas, sobretudo entre o narrador e o protagonista, o que confirma a seguinte tese de Cortázar sobre o conto: “[...] Tomem vocês qualquer grande conto que prefiram e analisem sua primeira página. Me surpreenderia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos”⁶⁸. Apesar de essa afirmação se referir à diferença do conto, ou seja, aos elementos que se repetem como a estratégia do gênero, a negação aos elementos decorativos e gratuitos reaparecerá em *Rayuela*, tanto na negação à estética de Morelli quanto na constituição do Narrador básico, na medida em que os acontecimentos carecem do preenchimento a ser executado pelo leitor.

No conto a intenção do narrador aparece desde a construção da imagem do músico Johnny Carter, como um gênio louco. Os golpes do conto são duros; do começo ao fim Johnny é acometido de uma insatisfação que parece levá-lo irremediavelmente à desgraça. A busca incessante por deslocar-se parece não oferecer nada além da solidão, pois nenhum lugar comum parece ser suficiente para abrigar e confortar esse pobre diabo. No entanto, há uma virada brusca no caráter negativo de sua qualificação.

A transformação da loucura de Johnny em sanidade promove uma brusca movimentação entre os polos qualitativos do conto, entre as faces do espelho (sanidade e loucura). Isso ocorre a partir do afastamento da imagem do músico em relação à imagem oferecida pelo narrador, carregada de uma série de preconceitos que seriam confrontados diretamente pelo próprio personagem Johnny Carter ao criticar a biografia produzida por seu amigo Bruno. Simultaneamente à queda da tese sustentada pelo personagem narrador, ocorre a ascensão das peripécias de Carter, de tal maneira que seu pensamento “primitivo” conquista o protagonismo do conto. O caráter do narrador se torna mais claro na medida em que sua perspectiva é minada sistematicamente.

Johnny não se deixa capturar pelas lentes sujas de Bruno: sua objetividade de narrador e até mesmo os seus limites individuais são contestados quando ele é fisgado pelo pensamento primitivo de seu objeto de estudo. Johnny e Bruno podem ser vistos como dois polos em torno dos quais se precipitam atributos que vão se diferenciar qualitativamente entre a sanidade e a loucura, páreo do par sólito e insólito, embora não estejam totalmente dissociados. A qualificação de um e outro polo é muito bem delimitada até o momento em que Johnny invade o espaço do conto dedicado às elucubrações do narrador; ele desrespeita a limitação corporal de Bruno ao demonstrar conhecer

⁶⁸ “[...] Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos” (CORTÁZAR, 2013, p. 348)

seus pensamentos. O clima de normalidade construído a partir do paradigma da sanidade defendido por Bruno é o responsável por tornar insólita a ruptura da barreira entre a sanidade e a loucura.

No romance a estratégia muda, pois o narrador se aproxima do leitor a partir de uma série de procedimentos que visam o deslocamento para o espaço comum do jogo, como veremos a seguir. No entanto, algo se mantém, e talvez seja um dos elementos que proporcionaram a grande inovação quanto ao gênero romanesco. Apesar de estarmos de acordo com o fato de o romance de Cortázar acumular progressivamente os ataques às resistências do leitor, parece que cada golpe possui a intensidade e a condensação caras ao conto. Esse efeito pode ser vasculhado pela independência dos capítulos e pela vasta permuta possível. Cada capítulo pode ser considerado um golpe intenso, um conto.

IV. c – A narração

A estrutura do romance *Rayuela* pode ser relacionada de maneira reflexiva à estrutura do desejo, se aproximarmos a reflexão à mimese e não à imitação. Seria, portanto, mais apropriado dizer que a estrutura do romance promove uma movimentação no leitor que visa a flexibilização das cadeias significantes que contêm o movimento incessante do desejo. Podemos aproximar essa proposição da feita por Jaime Alazraki ao afirmar que a estrutura do romance está em constante movimento. O movimento é gerado pelos duplos multiplicados na constituição do narrador, que inclui o leitor em seu feito. Isso se manifesta inicialmente na escolha da ordem dos capítulos, que avisa sobre o que virá de maneira mais labiríntica a partir dos avanços de sentido concedidos pelo trabalho coletivo da narrativa. A quebra de cadeias lógico-causais rígidas, fruto do apodrecimento dos compostos, multiplica a possibilidade de recortes, de memória e da combinação de traços para que o leitor possa desenhar sua *mandala*.

A direção traçada pelas imagens em torno do livro ideal de Morelli aponta para a insatisfação do desejo por qualquer objeto ou objetivo. A estrutura aberta dos capítulos e a ausência de fim para os leitores que optem por ler a partir do capítulo 73 (lembrando-se do impasse final entre o cap. 131 e o 58) podem ser lidas como uma abordagem da dimensão infinita do desejo, realizada portanto por Morelli, autor de Cortázar. No interior de cada capítulo do romance essa dimensão se manifesta sobretudo pela limpeza do vocabulário e da sintaxe causais, como pudemos observar no capítulo 95. A limpeza e o apodrecimento andam juntos no romance, de tal maneira que ao mesmo tempo em que se deve lavar a roupa suja deve-se deixar que os compostos se decomponham. Essas duas

imagens percorrem as extremidades da mediação, pois recorrem a um esforço mútuo de autor e leitor empregado na escrita e na leitura.

Os compostos e a roupa suja são abordagens da linguagem gasta e precária que nos traiu e nos trai, e o romance seria a substância que permite à sujeira se ligar à água e escorrer pelo ralo. A sujeira são os lugares comuns e pacificados pela fronteira da palavra. Nesse sentido, o romance agiria como os micro-organismos que trazem os corpos mortos de volta à vida a partir de uma nova combinação dos elementos decompostos.

No capítulo 94 de *Rayuela*, Morelli afirma assistir ao apodrecimento de sua prosa, como um bife de lombo. Existe um caráter temporal fundamental para a compreensão do apodrecimento. O mesmo bife outrora suculento se torna abjeto ao ser abandonado à mesa. O mesmo bife e a mesma prosa fedem durante a decomposição. No entanto o nojo é tolerado ao se saber que ao fim do processo de decomposição os elementos que estavam ligados no bife estarão livres para se combinarem entre si ou com outros elementos. Isso aliás acontece também na digestão, em que os elementos decompostos são assimilados pelo corpo e passam a integrar um outro organismo vivo, uma outra unidade. No caso da prosa de Morelli o apodrecimento ocorre com a gradativa supressão das ligações lógicas, que fedem a traição, a ideia importada, “[...] a estrutura gregária basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas” (CORTÁZAR, 2014a, p. 548, cap. 74).

A suposta alteração da prosa de Morelli decorre do fato de ele ter se convencido de que a lógica racionalista já havia se esgotado enquanto mediação entre ele e seus leitores, portanto, seu romance deveria ser proporcional à atitude dos mestres zen que diante de uma pergunta de seus discípulos era comum “[...] descargarles un bastón en la cabeza, echarles un jarro de agua, expulsarlos en empellones de la casa o, en el mejor de los casos, repetirles la pregunta en la cara” (CORTÁZAR, 2014a, p. 599, cap. 95).

Os procedimentos de limpeza e decomposição são as pontes encontradas pelos membros do *Clube da serpente* na obra de Morelli para sair dos erros ocidentais. Jaime Alazraki explica:

Para os membros do Clube da Serpente há de desandar a cultura para sair do extravio a que ela nos conduziu e, em grande parte, é o que faz por meio do romance: “Reconquistar o conquistado pela metade”. Essa mesma empresa tem seu lugar quanto ao seu instrumento e por isso *O jogo da amarelinha* além de ser um “romance de um romancista” é também o romance do romance: a história de um gênero que está forçado inevitavelmente a renovar-se para não morrer.⁶⁹

⁶⁹ Tradução livre de: “[...] Para los miembros del Club de la Serpiente hay que desandar la cultura para salir del extravío a que ella nos a conducido y, en gran parte, es lo que se hace a través de la novela: 'Reconquistar lo conquistado a medias'. Esa misma empresa tiene lugar respecto a su instrumento y por eso *Rayuela* además de ser 'la

Ao mesmo tempo em que o romance é um gênero que se renova a cada exemplar produzido, um mesmo romance também se renova com o tempo a partir dos leitores. Essa abertura é causada pelo caráter íntimo do ato de leitura que está relacionado ao processo de interiorização do homem moderno, em outras palavras, está relacionado à maturação e ao estabelecimento do individualismo burguês. A ligação consiste no fato de o gênero ter surgido no momento de valorização das línguas vulgares e de barateamento das publicações devido ao surgimento da imprensa de Guttemberg (ver cap. II). O contato individualizado com o texto permitiu ao leitor que sua construção de sentido não fosse mediada por uma outra pessoa senão por suas próprias cadeias de sentido e pelas palavras escritas na página. Essa nova forma de se relacionar com o livro não tardaria em se aproximar da solidão, dentro do sistema de circulação do livro como uma mercadoria, a partir do que Benedict Anderson chama de “capitalismo editorial”.

O romance surge como um objeto movediço, tanto se considerarmos sua fundação com o *Don Quixote* quanto com o *Lazarrillo de Tormes* (embora estejamos mais convencidos da segunda hipótese). O *Jogo da Amarelinha* resgata esse traço desde a imposição da escolha de uma maneira de leitura até a negação resignada a oferecer uma narração fechada, isto é, calcada no isolamento do sujeito, que se manifesta nos romances tradicionais por meio da construção de psicologias bem definidas. Não seria demais dizer que a participação do leitor e do escritor na composição da obra é o aspecto formal que, junto à escassez de ligações definidas entre os acontecimentos, resgata essa história do romance. Por isso Alazraki pode afirmar que estamos diante de um romance do romance.

O romance é o gênero que está mais estritamente ligado à produção literária, considerando sua emergência na cultura escrita da modernidade. Cortázar reinventa a descoberta do romance a respeito da conquista de um espaço de indeterminação momentânea quanto à própria diferenciação do gênero. Isso possibilita o freio da compulsão à identidade em vários níveis do romance e é um de seus pilares antimetafísicos.

A história do romance pode ser, portanto, resgatada a partir da estrutura do romance, empenhado em tornar-se movediço, ou a partir dos comentários sobre o romance (sua autoconsciência), que constituem o livro inconcluso de Morelli, autor do Cortázar leitor de *Rayuela*, que se define no plano de leitura a partir do capítulo 73. Jaime Alazraki afirma que esse comentário sobre si, essa autoconsciência do romance, só pode ser classificada como metatextual se desconsiderarmos que o

novela de un novelista' es también la novela de la novela: la historia de un género que está forzado inevitablemente a renovarse para no morir” (ALAZRAKI, 1994, p. 630).

romance se constitui a partir da problematização da identidade consigo. Pensando no *Lazarrillo de Tormes*, podemos dizer que o romance abriu terreno entre a mentira e a verdade a partir de uma prática discursiva em alta à época: a publicação de correspondências da nobreza em língua vulgar.

O protagonista dessa carta tornada pública é um sujeito pobre que se constitui a partir de um aprendizado doloroso. Nesse simples fato já se instaura a desconfiança tanto quanto à veracidade do que se está narrando quanto sobre o gênero que se tem em mãos. Essa dúvida e desconfiança podem ser compreendidas pelo desenvolvimento da escrita laicizada e pela desfetichização do manuscrito. Somente após a ocorrência desses acontecimentos a relação com o livro foi perdendo a mediação do clérigo e da alta nobreza, que detinham o saber por serem versados em grego e latim e por poderem encomendar uma cópia manuscrita, respectivamente.

A transformação do livro em mercadoria acompanha seu avanço em direção à intimidade das casas, dos quartos, dos espaços individuais de leitura. Esse avanço mercadológico e individualista é a condição de possibilidade para o estabelecimento do campo de problemas próprios ao romance. Vale lembrar que a relação do homem com Deus também se transformou nesse período, pois com a Reforma Protestante o livro sagrado dos cristãos deixa de ser mediado pelo Padre.

Com o papel reservado à arte na sociedade burguesa o romance foi pacificado pela etiqueta estética, da qual nem mesmo os surrealistas puderam escapar. A clausura estética é consequência do apego demasiado à linguagem, como Oliveira denuncia no capítulo 99 de *Rayuela*. Cortázar supera a melancolia dos que se apegam demasiadamente à linguagem ao enxergar na fratura entre viver e escrever um campo privilegiado para se comunicar com o leitor. Mais do que isso, na fratura ele vê um campo de abertura para a inserção do leitor em uma luta franca. Para isso, o romance vai imediatamente aproximar o leitor do lugar da escrita, colocando-o ao lado do “narrador básico” na organização do livro, simultaneizando-o.

Narrador básico e leitor são os dois actantes que se colocam em jogo na relação de leitura do romance. No caso específico do romance de Cortázar, esse traço de cumplicidade fica evidente, pois são essas duas figuras que organizam os escritos que temos em mãos. Em seu texto “*Rayuela: la cuestión del narrador*”, Adriana Bocchino afirma o seguinte:

No jogo de duplos que o narrador provoca não fica de fora o rol do leitor: em homologia com os leitores do livro de Morelli, os quais se perfilam como duplos do narrador básico, como se viu, e encontra seus próprios duplos na novela.

A coincidência da conduta transgressiva se cumpre desde o narrador sujeito da enunciação e desde o leitor sujeito da recepção por um processo de refração.

O leitor está homologado aos leitores de Morelli, aos membros do clube, a Horacio Oliveira, cujas barreiras se confundem com as do narrador básico, aquele que junto ao leitor organiza os escritos. Essa é uma transgressão orgiástica, que libera eros para romper as membranas da identidade. Jaime Alazraki afirma que a homologia é instaurada pelo erotismo e explica:

O jogo propriamente amoroso implica contato corporal, uma progressão que culmina com o acoplamento dos amantes em uma única entidade, um simultâneo absorver-se, a mútua dissolução da individualidade da ordem diurna, a fusão e confusão noturnas, a cópula macho e fêmea.⁷¹

Embora Alazraki esteja tratando nesse momento da relação entre Horacio e a Maga, o mesmo ocorre entre o autor e o leitor pela homologia. Aprofundaremos essa comparação quando tratarmos da comparação da Maga com a literatura. A laceração da ruptura é acompanhada da angústia da perda da centralidade, pois o que desencadeia o movimento transgressor da leitura de *Rayuela* é a simultaneidade de uma abordagem externa ao leitor (a situação de encontro com o livro) e de um desejo interno de se colocar em jogo. Portanto não há uma localização precisa da causa desse movimento entre dentro e fora do corpo. O intuito de comunicar o antividualismo concernente à escrita parece obter êxito no romance. O romance se esgueira pelos poros das membranas da identidade, arejando a passagem de fluxos entre interior e exterior em todos os níveis.

Vale lembrar, apenas de passagem, os comandos do capítulo 147, que aludem para a necessidade de conseguir lançar fora a janela lançando-nos junto com ela, de modo a podermos eliminar as barreiras entre dentro e fora, algo imprescindível para chegarmos à epifania. No capítulo 61 a busca pelo novum organum de verdade parece ter encontrado um objeto parcial, a filosofia Zen Budista. Nesse caso o “satori” substitui a “epifania”. A comparação pode ser realizada porque, para se alcançar a iluminação zen, Morelli afirma ser necessário desandar a história de dentro e a de fora, tal como interpretamos o capítulo 147 (ver cap. I desta tese).

Os trechos mais extensos e significativos sobre a linguagem em sua relação com a realidade envolvem o narrador e o leitor, que são duplicados sobretudo nos personagens Horacio e Morelli. O

⁷⁰ Tradução livre de: “En el juego de dobles que provoca el narrador no queda fuera el rol del lector: homologado a los lectores del libro de Morelli, los cuales se perfilan como dobles del narrador básico, según se ha visto, encuentra sus propios dobles en la novela.

La coincidencia de la conducta transgresiva se cumple desde el narrador-sujeto de la enunciación y desde el lector-sujeto de la recepción por un proceso continuo de refracción” (BOCCHINO, 1988, p. 290).

⁷¹ Tradução livre de: “El juego propriamente amoroso implica contacto corporal, una progresión que culmina con el acoplamiento, un simultaneo absorberse, la mútua disolución de la individualidad del orden diurno, la fusión y confusión nocturnas, la cópula machihembra a los amantes en una sola entidad” (ALAZRAKI, 1994 p. 763).

leitor é o ponto de convergência dos duplos, pois ele é ao mesmo tempo um personagem e um organizador dos capítulos, o que o aproxima do autor, seja Morelli ou Cortázar. Mas a multiplicação dos duplos não para por aí. O leitor é duplicado em Horacio, pois ambos são leitores de Morelli. A certa altura da narrativa, Horacio se encontra com Morelli num hospital onde o escritor lhe entrega a chave de seu apartamento para que ele e alguns membros do *Clube* lhe arrumassem algumas coisas. No apartamento do escritor eles encontram uma série de papéis e notas soltas que podem ser os trechos intitulados “morellianas”, ou as citações introduzidas por um narrador (como no cap. 79 e 71), ou ainda muitas outras apenas referidas indiretamente por algum membro do *Clube* numa discussão qualquer.

Os papéis encontrados no apartamento do escritor podem englobar a série de escritos sobre a literatura espalhados pelo romance, o que de certa forma transporta o leitor para dentro da casa do escritor por um processo metonímico. Horacio é um leitor cruel, pois se aproveita da situação para explorar até a obra não publicada de Morelli, mas a atitude do velho escritor poderia ser gerada por um medo inconfessado de que as coisas mais importantes que ele havia escrito acabassem na obscuridade completa. Isso porque seria muito ingênuo de sua parte acreditar que um clube de leitores, quase adoradores de sua obra, não iria cavucar todos os cantos de sua casa em busca de escritos inéditos que talvez lhe dessem as respostas das perguntas geradas pela sua obra publicada.

Notamos também a concentração em torno da linguagem nos monólogos direta ou indiretamente atribuídos a Horacio em sua busca pelo centro, que aborda a sua relação com o conhecimento, sobretudo com a obra de Morelli. A partir desses apontamentos, podemos afirmar que a metalinguagem observada tanto nos escritos de Morelli quanto nos monólogos de Horacio é englobada pela dramatização dos personagens em torno de um inquérito que envolve o leitor, Horacio e Morelli. As falas mais abstratas e pedantes de Morelli ou mesmo os monólogos de Horacio são descentrados de seu caráter metadiscursivo para servirem de elementos ficcionais de uma narrativa. Jaime Alazraki chega a afirmar, como vimos acima, que o comentário sobre si mesmo é uma estratégia fundadora do gênero romanesco.

A organização da narrativa é um dos principais causadores dessa concentração em torno do leitor, de Morelli e de Horacio. Esse efeito é acentuado pelos capítulos prescindíveis (“De outros lados”), onde encontramos o maior número de escritos em que predomina o caráter metalinguístico e, o mais importante, onde há certa indiferenciação do narrador entre Horacio e Morelli, como afirma Bocchino: “[...] Se advierte un borramiento del Narrador básico y se refuerza una posible

indiferenciación que hace que el estatuto ficcional del Narrador básico se subsuma de manera natural en las personalidades de Horacio Oliveira y Morelli” (BOCCHINO, 1988, p. 289).

O Narrador básico também é duplicado pelo personagem Oliveira. Ainda a tratar desses “outros lados”, dos capítulos prescindíveis, é importante dizer que o leitor é chamado a tomar consciência dos seus direitos de personagem e de coautor do romance por meio de uma sintaxe reflexiva (ver cap. I) e por meio da desavergonhada autoconsciência do romance, por assim dizer. A ênfase na metalinguagem, portanto, pode enturvar o movimento de aproximação do romance em direção ao leitor, pois destaca a clausura estética em vez da transgressão orgiástica que pretende simultaneizar autor e leitor, como observamos na seguinte nota de Morelli:

Posibilidad tercera: la de hacer un cómplice, una camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *em el mismo momento y en la misma forma*. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia em gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible) (CORTÁZAR, 2014a, p. 560, cap. 79)⁷²

Os duplos que constituem o Narrador básico se multiplicam também por outros personagens. O capítulo 79 é um bom exemplo para observarmos a estrutura desse narrador, tal como a descreve Bocchino. Sua estrutura se constitui de um “narrador incerto”, que pode ser associado a Horacio e um outro “narrador identificável pelas citações de um autor ficcional”, o Morelli. O narrador é incerto porque sua ligação com Horacio é implícita, podendo ou não ser operada pelo leitor, já que sua aparição se limita às seguintes citações: “Nota pedantíssima de Morelli:” e “Outra nota, aparentemente complementar:”. O outro narrador é o próprio Morelli, cujos limites não se restringem ao personagem, já que seu projeto de romance é executado pelo livro de Cortázar. Poderíamos dizer de outro modo que os escritos metaficcionais desempenham um papel fundamental na empreitada antiestética que consiste em reelaborar a distância entre a literatura e a práxis vital.

A razão e a ordem que dissimulam o caos estão no cerne do semblante de Horacio. Com isso o romance revoga o caráter metadiscursivo da razão e da ordem ao deslocá-las para dentro da dramatização dos personagens e do narrador. A explicação ordenada dos acontecimentos, a escrita coerente (ver CORTÁZAR, 2014a, cap. 95), não exerce o efeito de real que pudesse ser referido a uma lógica anterior e exterior à literatura. A razão e a ordem são trazidas novamente ao campo da

⁷² “Terceira possibilidade: fazer do leitor um cúmplice, um companheiro de viagem. Simultaneizá-lo, visto que a leitura abolirá o tempo do leitor e o transportará para o tempo do autor. Assim, o leitor poderia chegar a ser co-participante e co-padecente da experiência pela qual o romancista passa, *no mesmo momento e da mesma forma*. Todo ardid estético é inútil para conseguir isso: só vale a matéria em gestação, a imadiaticidade vivencial (transmitida pela palavra, é certo, mas uma palavra o menos estética possível)” (CORTÁZAR, 1987, p. 351, cap. 79).

particularidade, como uma compulsão do personagem pela identidade, como a pedra no meio do caminho, como o espinho na carne, enfim como uma repetição que marca esse rosto com a impossibilidade de finalizar a busca e o transforma em um *eterno perseguidor*. A repetição preenche o medo de Horacio em se lançar no esponjoso e no indiferenciado, que ele experimenta fortemente no capítulo 18. Em última instância, a repetição está vinculada ao apego do personagem à imagem de si.

IV. d – O Desencontro

“Encontraria a Maga?” é a primeira pergunta para quem opte por ler o romance de modo corrente, é a primeira frase do capítulo 1. Para Weverson Dadalto (2010), a Maga é uma personagem simétrica à literatura buscada pelo romance. Trata-se de colocar a busca a nível dos personagens ou a nível dos conceitos teóricos que se destacam sobretudo a partir dos capítulos prescindíveis. “Encontraria a Literatura?”, portanto, seria a pergunta mais evidente a partir da leitura do capítulo 73, em que a literatura é posta em destaque.

A Maga funciona como a encarnação dos preceitos do livro idealizado por Morelli nas notas soltas espalhadas pela *Amarelinha*. Fernando Alegria, em seu texto, “*Rayuela: o el orden del caos*” afirma o seguinte: “A Maga elege *algo de verdadeiro*. Aí está a diferença entre ela e Horacio. Não vacila no reconhecimento nem duvida ao eleger. Horacio terá a tentação de escolher até o final e sua indecisão será a do jogador que espera com um pé no ar sua entrada no jogo da amarelinha”⁷³. Como podemos observar no capítulo 6 do romance.

Encontrar a Maga era um exercício cuja técnica consistia em “[...] citarse vagamente en un barrio a cierta hora” (CORTÁZAR, 2014a, p. 156, cap. 6)⁷⁴. Os adjuntos adnominais “um” e “certa” constroem o clima de imprecisão que caracteriza o método de Oliveira de desencontrar-se para se encontrar. Maga e Horacio se arriscavam pelos labirintos de Paris, traçando as rotas mais improváveis, com mudanças bruscas de direção, e ainda assim acabavam por se encontrar: “[.../ Los encuentros eran a veces tan increíbles que Oliveira se planteaba una vez más el problema de las

⁷³ “La Maga elige *algo de verdadero*. He ahí la diferencia entre ella y Horacio. No vacila en reconocerlo ni duda al elegir. Horacio tendrá la tentación de escoger hasta el final y su indecisión será la del jugador que espera con un pie en el aire su entrada en la rayuela” (ALEGRÍA, 1994, p. 725).

⁷⁴ “[...] marcar encuentros em um bairro a uma certa hora”(CORTÁZAR, 1987, p. 26, cap. 6).

probabilidades y lo daba vuelta por todos los lados, desconfiadamente” (CORTÁZAR, 2014a, p. 157, cap. 6)⁷⁵.

O capítulo 6 é um dos que explica o tempo verbal da pergunta que abre o primeiro capítulo (esclarecer); além disso, ele delinea alguns traços dos personagens que são fundamentais para que possamos prosseguir com a análise. Embora eles quase sempre se encontrassem pelas ruas, a compreensão do encontro de um e outro era bastante distinta. Logo após o narrador afirmar que nesses momentos eles estavam “certos de um poder que os enriquecia”, ele divide o acontecimento entre a “análise de probabilidade” de Horacio e o “fatalismo” da Maga. Horacio rapidamente desloca o gozo do encontro se perguntando “E se você não me tivesse encontrado?”, enquanto a Maga repousa no gozo, pois para ela só interessava o fato de eles estarem ali, juntos. A satisfação da Maga a um só tempo questionava os preconceitos bibliotecários de Oliveira, os procedimentos lógicos usados na compreensão do mundo e sua atitude academicista. Esse traço do personagem irá se repetir e se intensificar como um sintoma, como veremos logo à frente ao analisar o capítulo 19 do romance.

A Maga parece ser reconciliada com o âmbito dos deuses, isto é, ela aceita seu destino como se fosse a própria natureza, ela parece já ter passado pela limpeza e pelo apodrecimento propostos por Morelli, ou mesmo nunca ter necessitado se limpar ou se apodrecer, pois sua existência é imune à complexificação dos compostos que compõem o sujo idioma do ocidental intelectualizado ou civilizado. Ela é uma espécie de heroína da *poiesis*, pois está tão perto da capacidade mitopoética de trazer à vigência algo ainda não visto que cria uma língua, o glíptico. Em sua relação com Horacio, ela funciona como a literatura, na medida em que o lança no lugar enponjoso de revogação das etiquetas apaziguadoras da excitação gerada pelo contato com o mundo. Horacio, por sua vez, sente a angústia de ser dissolvida a sua unidade, de ser irremediavelmente extraditado de sua pátria, da pátria precária que mantém às custas da epifania, contraditoriamente perseguida.

A Maga ocupa o lugar de desejo de Horacio. Aliás, seria a Maga ou a Lucía? Esse é o questionamento que surge a partir da dissertação de Weverson, pois o que está no lugar de objeto inalcançável é a própria idealização de Oliveira, a Maga, apoiada⁷⁶ na existência da Lucía. Embora grande parte da narração da primeira seção do romance de Cortázar seja feita em terceira pessoa, o fato de o nome da Maga aparecer nas palavras do narrador em vez de Lucía confirma a tese de Arrigucci de que o narrador é Horacio Oliveira, pois ele é o único personagem que a nomeia dessa

⁷⁵ “[...] Os encontros por vezes eram tão incríveis que Oliveira se propunha uma vez mais o problema das probabilidades, revirando-o por todos os lados, desconfiadamente” (CORTÁZAR, 1987, p. 27, cap. 6).

⁷⁶ Esclarecer sobre a apropriação do conceito de “apoio” freudiano.

forma, com exceção do capítulo 19, que consoma o desencontro entre os amantes, como veremos logo à frente. A maior parte da caracterização da Maga, portanto, é mediada pelo personagem no exercício de sua função de narrador. A magia que se sobrepõe à luz, como sugere a sobreposição de nomes. O desencontro entre Maga e Horacio acontece depois de um dos pontos mais altos do romance quanto à síntese alcançada pelo apodrecimento dos compostos. Trata-se do capítulo 18, que a partir de agora passa a tomar o centro das atenções de nossa análise.

O clima inicial do capítulo 18 se instaura a partir do fluxo de pensamento de um narrador em terceira pessoa que introduz o leitor na metade de um encontro do *Clube da Serpente*, no ponto alto da esbórnia, regada a vodka barata. O narrador, que logo ficará claro se tratar de Horacio, se pergunta o que faz ali, mesmo sabendo da inutilidade da questão. Depois dessa breve aclimatação se inicia o segundo parágrafo com um período composto por subordinação, sem que apareça a oração principal. Esse período irá se estender por quase todo o parágrafo, o que prolonga a expectativa quanto à aparição da oração principal, ao mesmo tempo em que facilita o esquecimento da incompletude.

A primeira oração do segundo parágrafo, “Si hubiera sido posible una extrapolación de todo eso” dialoga com a interrogação do primeiro parágrafo (sobre o porquê de estar ali) e se seguem mais seis orações reduzidas, cujo paralelismo é construído pela repetição do verbo “entender”, na forma nominal de infinitivo. Essa repetição traz subentendida a locução verbal, “hubiera sido posible”, e a conjunção “si”. A força de atração exercida pela repetição se enfraquece na medida em que as orações reduzidas se distanciam da primeira. Esse enfraquecimento parece ter sido suficiente para que depois do ponto e vírgula o período se despregasse desse apoio sintático. Além do ponto e vírgula, o verbo “entender” é acrescido do pronome “los”. A remissão feita pelo pronome renova em vão a esperança de que o período se completará com a oração principal, ao mesmo tempo em que marca uma diferença. Destacamos asseguir o trecho que se inicia após o ponto e vírgula. Vejamos o texto:

[... Si hubiera sido posible] entenderlos, no como símbolos de otra realidade quizá inalcanzable, pero sí como potenciadores (qué lenguaje, qué impudor), como exactamente líneas de fuga para una carrera a la que hubiera tenido que lanzarse en ese momento mismo, despegándose de la piel esquimal que era maravillosamente tibia y casi perfumada y tan esquimal que daba miedo, salir al rellano, bajar, bajar *solo*, salir a la calle, salir *solo* (CORTÁZAR, 2014a, p. 206, cap. 18, grifo nosso).⁷⁷

⁷⁷ [Se fosse possível] entendê-los, não como símbolos de outra realidade talvez inalcançável, mas sim como potenciadores (que linguagem, que impudor!), como exatamente linhas de fuga para uma carreira na qual se deveria ter lançado naquele momento mesmo, descolando-se da pele esquimó que era maravilhosamente cálida e quase perfumada e tão esquimó que chegava a causar medo, sair ao relento, descer, descer sozinho, sair para a rua sair sozinho” (CORTÁZAR, 1987, p. 65, cap. 18).

O período termina com a repetição da palavra “solo”, que junto a outras repetições substitui o acabamento sintático. A necessidade da oração principal é rejeitada e o acúmulo da expectativa gerada em torno de sua ausência se dissipa pela acumulação de orações e pela repetição de palavras. Isto quer dizer que a incompletude é irreduzível aos termos sintáticos em que o problema se apresenta inicialmente. A obstrução da via sintática obriga a construção de um novo caminho a ser percorrido pelo leitor, ao mesmo tempo em que mimetiza um novo caminho percorrido pelo pensamento de Horacio, se considerarmos que ele é o narrador. A última oração do parágrafo continua com o mesmo clima de incompletude: “[...] Y quizá a partir de ese momento” e termina sem conclusão. O apodrecimento e a limpeza buscada por Morelli parecem ter surtido efeito sobre a estrutura psíquica do personagem, ao mesmo tempo em que nos faz pensar que Horacio é um personagem da prosa de Morelli. Isso impede o enclausuramento estético que aliena o leitor no personagem.

Horacio busca uma extrapolação de si mesmo na sua relação com seus comparsas. Ele torna o “entendimento” parecido à “epifania”, pois em ambos os casos é necessário abolir a mediação, a linguagem que enclausura os personagens em uma figura. Com a abolição da linguagem, responsável pela alienação na pele *esquimal*, abolir-se-ia a reflexividade do sujeito desvelada pelo pensamento e que o impede de alcançar o borramento de fronteiras entre si e o outro. A ânsia por encontrar o que esse processo de extrapolação pode proporcionar não se resolve, pois a oração principal insiste em se esconder. Em vez disso, a cadeia de palavras aborda esse oco onde se precipitam as expectativas, oferecendo objetos parciais, tais como imagens e procedimentos que ameaçam a necessidade de achar um eixo apaziguador. Esse parágrafo é composto por uma mistura de escrita automática e técnicas de destruição da sintaxe burguesa, descobertas pelo surrealismo e o dadaísmo.

Em uma visão antipsicologista, os personagens funcionam como linhas de fuga que, contraditoriamente, levam Horacio a cumprir seu destino, como fica evidente neste trecho retirado do excerto acima: “líneas de fuga para una carrera a la que hubiera tenido que lanzarse en ese momento mismo”. As próprias imagens do pensamento de Oliveira são linhas de fuga da necessidade de estancar o movimento de entendimento e extrapolação em um objeto. Nesse mesmo parágrafo destacado vemos o pensamento encontrar uma resistência que se antepõe à força disruptora da fuga: trata-se da *pele esquimal*. Uma pele endurecida pelo frio, seca, pouco flexível. Para entender os comparsas fora de suas figuras dentro do *Clube*, e conseqüentemente, fora de seu caráter simbólico, era necessário abdicar da sedução da *pele esquimal*, de seu perfume. Nosso herói,

no entanto, desconfia que a extrapolação, o entendimento e a epifania sejam apenas uma nostalgia do paraíso perdido na terra, um ideal de pureza a ser alcançado pela simplificação dos compostos, enfim, literatura.

A decomposição habilita a pureza, mas a solenidade dessa palavra é insuportável para Horacio, que fala de si para si: “[...] Horacio, Horacio, por favor”. O fato de esse comentário ser introduzido sem aspas ou qualquer sinal que diferencia o narrador e o personagem cria uma dúvida se se trata de um monólogo feito pelo narrador-personagem ou de diálogo entre narrador e personagem. O parágrafo que termina com esse comentário se inicia com um equívoco do narrador sobre o lugar de Horacio na narração: “[...] Porque Horacio, las palabras... Es decir que las palabras, para Horacio” (CORTÁZAR, 2014a, p. 206, cap. 18).

O humor aparece nesse instante da narrativa como antídoto contra a solenidade e decompõe a palavra “pureza” em duas partes (mais puras?): “purê” e “zá”. O humor é o túnel usado para sair do beco sem saída a que havia chegado o pensamento desenvolvido nesse parágrafo, que desdobra a extrapolação das figuras individualizadas do *Clube da Serpente*. Junto com a “pureza” o humor vai se voltar contra a solenidade de uma outra palavra, cujo peso dentro do romance é bem diverso. Vejamos este breve trecho: “Entender el puré como una epifanía. Danm the language. *Entender*. No entender. Una sospecha de paraíso recobráble” (CORTÁZAR, 2014a, p. 208, cap. 18). Com o decorrer desse encontro do *Clube*, Horacio chega a um estado receptivo e esponjoso, em que sua casa estava em pedaços, quer dizer, que nada estava em seu devido lugar. A desordem prevalecia sobre a ordem, como em poucos momentos de sua trajetória e ele parecia se aproximar da epifania.

A epifania reaparece modificada pelo purê, um elemento puro a que chegou o pensamento na decomposição do substantivo “pureza”. A aproximação à epifania é exercida a partir de um *Novum organum* de verdade, que momentaneamente se lhe impõe sem uma localização precisa entre as dicotomias alto e baixo, dentro e fora. Vale lembrar mais uma vez do capítulo 147 de *Rayuela*, em que o narrador afirma ser impossível alcançar a epifania se seguirmos os caminhos do pensamento ocidental. Embora em muitos momentos o humor seja tematizado como uma saída das burradas ocidentais, aqui Cortázar dramatiza sua incidência sobre o próprio pensamento do personagem. A pureza, o *sattori* e até mesmo a epifania não podem ser levados tão a sério, caso contrário Horacio incorreria nas mesmas burradas.

Depois desse processo de destruição operado pelo pensamento que se volta até mesmo contra seus ídolos (pureza, satori, epifania), Horacio é tomado pelo sentimento de que tudo é esponjoso, como tudo, se

[...] lo miraba mucho y con los verdaderos ojos. No estaba tan borracho como para no sentir que había hecho pedazos su casa, que dentro de él nada estaba en su sitio pero que al mismo tiempo – era cierto, era maravillosamente cierto –, en el suelo o el techo había estrellas y pedazos de eternidad, poemas como soles y enormes caras de mujeres y de gatos donde ardía la furia de sus espécies, en la mezcla de basura y placas de jade de su lengua donde las palabras se trenzaban noche y día en furiosas batallas de hormigas contra escolopendras (CORTÁZAR, 2014a, p. 209, cap. 18).⁷⁸

O personagem se encontra em um forte processo de deslocamento interno. Nada está em seu lugar. A destruição aqui não hesita diante da dúvida, ela abre espaço para imagens que abordam algo de originário: o ardor da espécie e o estado de nascimento das palavras. Nesse estado mitopoético, Horacio podia ver a mistura do “lixo” com a “pedra de jade” de sua língua. O lixo (“basura”) se choca com algo rígido e nobre.

A imagem das formigas lutando contra a lacraia introduz um caráter dinâmico à oposição entre “lixo” e “pedra de jade”. Em um nível individual, poderíamos afirmar que o texto está se aproximando da movimentação das palavras dentro do aparelho psíquico, proporcionado pela flexibilização das cadeias significantes, que se colam umas às outras como verdadeiras placas rígidas. Apesar da rigidez dessas ligações, as palavras ainda se movimentam a partir da contraposição àquilo que é rejeitado, ao lixo.

O movimento das formigas contra a lacraia desenha a força disruptora daquelas outras cem pernas conectadas apenas pela vontade de dilacerar lacraias. As palavras que se movimentam livremente depois do processo de decomposição se comportam justamente como as formigas. Elas estão separadas fisicamente embora estejam agindo com alguma unidade, uma unidade menor do que a da lacraia, é certo.

Esse estado de movimentação de palavras e imagens recortadas é similar à movimentação de palavras do sistema Pré-consciente/Consciente, como desenvolve Sigmund Freud em “O ego e o Id”, quando o ego é invadido por uma quantidade de energia que promove um confusão e uma reorganização. É isso que permite aos pensamentos inconscientes emergirem pelo processo de deslocamento e condensação. O material inconsciente não respeita sequer a unidade da palavra,

⁷⁸ “[...] limitava-se a olhar muito e com os verdadeiros olhos. Não estava tão embriagado que não sentisse que havia despedaçado a sua casa, que dentro dele mesmo nada se encontrava no seu lugar, mas que, ao mesmo tempo – era certo, era maravilhosamente certo –, no solo ou no teto, debaixo da cama flutuando no lavatório, havia estrelas e pedaços de eternidade, poemas como sóis e enormes caras de mulheres e de gatos, onde ardía a fúria das suas espécies, na mistura de lixo e de placas de jade da sua língua, onde as palavras que enrolavam noite e dia em furiosas batalhas de formigas contra lacraias” (CORTÁZAR, 1987, p. 67, cap. 18)

podendo até mesmo dividi-la sonoramente para facilitar a passagem de um pensamento inconsciente. Portanto, os pensamentos inconscientes se apropriam dessa unidade (morfológica, sintática e semântica) para inserir uma descontinuidade perturbadora da identidade consciente. É o caso por exemplo de uma das formações do inconsciente analisadas por Freud em *Psicopatologia da vida cotidiana*.

No capítulo 19 de *Rayuela* a Maga confronta nosso herói cômico com uma fala que o desnuda de uma maneira inaceitável: “[...]Tenes miedo, quieres estar seguro”. A reação desproporcional de Horacio é muito sintomática quanto a isso. A intensidade de sua reação é marcada pela pronúncia do “verdadeiro” nome da Maga: Lucía, algo que a machucou muito. A imagem de si refletida nas palavras da Maga tenta ser afastada bruscamente. A Maga o estava comparando a Mondrian e aos médicos, em vez de aos poetas, como pressupunha Oliveira. No entanto, inicialmente ele ainda tenta entrar no jogo analógico da amante, mas diante da ameaça de dissolução de si apresentada por sua reflexão nas palavras dela, ele reage. Além de ofendê-la com seu verdadeiro nome, ele tenta se impor recorrendo a uma retórica acadêmica sustentada pelos preconceitos bibliotecários, que a esta altura do romance já parecem caricatos.

A atitude de Oliveira confirma cegamente a imagem construída pela Maga, pois a elucubração filosófica do personagem tem todo o seu conteúdo esvaziado; ela está ali como uma barragem para reter o que ameaça transbordar com a movimentação da estrutura de sua personalidade. Esse é o temor do qual fala a Maga e a atitude de Horacio é uma tentativa desesperada em se agarrar nos cabelos do mar, como diria nosso Paulinho da Viola. A revelação do medo faz o personagem se enclausurar ainda mais na imagem que lhe é oferecida, pois ele tenta mesmo é colocar as coisas em seu devido lugar: o verdadeiro nome, o rigor acadêmico, a rigidez dos movimentos dialéticos do conceito... Como se isso tudo não bastasse, Oliveira irá se colocar na típica posição de macho, como proprietário do desejo da amante e a acusará de estar dormindo com Ossip, outro membro do *Clube*.

A acusação percorrerá todo o capítulo 20 do romance até desembocar no desencontro que se perpetuará nos capítulos seguintes com a morte do bebê Roucamandour e com o sumiço de Lucía e não da Maga. Esta continuará se sobrepondo a outras mulheres, em especial a Talita, companheira de Traveller. A sobrevida que ganha a Maga após libertar-se da Lucía possui um caráter alucinatório, pois Horacio impõe sua projeção a despeito da realidade, por exemplo no caso do beijo que ele dá em Talita, e com isso elabora sua incapacidade de abandonar o objeto de amor. A alucinação só pode ser verificada por meio da censura exercida por outros personagens e pelo

narrador. No caso específico desse beijo, o discurso interditor da loucura é bastante claro devido à referência ao manicômio, onde ocorre a maioria dos equívocos em torno desta matéria.

O capítulo 20 é um dos mais sentidos do romance, pois nele podemos observar o esclerosamento do caráter de Horacio, que acaba por ceder à pele esquimó, ou seja, à unidade da pessoa, em detrimento do risco do encontro com a Maga, com os membros do *Clube*, com a literatura, consigo, com o infamiliar⁷⁹. No capítulo 19 o narrador afirma que Oliveira está ciente do esclerosamento do caráter, que é consequência da concessão à unidade da palavra, em seus termos, uma concessão

[...] a la noción verbal de fuerzas, repulsas, y atracciones avasalladoramente desalojadas y sustituidas por su correlato verbal. Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, lo europeo, lo americano [...] pasaban a ser como dientes o pelos, algo aceptado y fatalmente incorporado, algo que no se vive ni se analiza porque es así y nos integra, completa y robustece. La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto em que quizá pudiera licenciarlo a seguir[...] hasta una reconciliación total consigo mismo y com la realidad que habitaba (CORTÁZAR, 2014a, p. 209, cap. 18)⁸⁰.

O ponto de chegada almejado está aqui bastante aproximado da epifania, como um ponto de reconciliação com os deuses, nos termos que desenvolvemos nessa tese. É difícil um trecho ser tão explícito e explicativo sobre o papel da linguagem como esse imediatamente acima. A naturalização das oposições qualitativas (moral, imoral, amoral) e mesmo sua própria existência é consequência de uma série de fixações facilitadas pela palavra. Esse processo só é possível pelo desalojamento avassalador das noções confusas anteriores à entrada em cena do “correlato verbal”.

No entanto, aqui não se trata apenas do movimento do Espírito hegeliano, que sai da indefinição em direção ao Outro para voltar a si, pois o que parece mais relevante e que propicia a vingança do verbo contra o homem é justamente o esquecimento dessas incontáveis substituições das sensções confusas por seus correlatos. Esses “montones de tipos” sobre os quais escreve o narrador não retornam com a consciência de si depois de ir ao Outro; ao contrário, a maior consequência da ação da palavra na carne humana é o recalque e não a consciência de si. É ele que permite a naturalização

⁷⁹ Optamos por usar o termo “infamiliar” em vez de canônica tradução de “unheimlich” por “estranho”, para ressaltar a ambiguidade do termo em alemão (Unheimlich) que é fundamental para a compreensão desse conceito na teoria freudiana.

⁸⁰ “[...] à noção verbal de forças, repulsas e atrações, avassaladoramente desalojadas e substituídas pelo seu equivalente verbal. Assim, o dever, o moral, o imoral e o amoral, a justiça, a qualidade, o europeu e o americano [...] passavam a ser como dentes ou cabelos, algo aceito e fatalmente incorporado, algo que não se vive nem se analisa porque é assim e nos integra, completa e robustece. A violação do homem pela palavra, a soberba vingança do verbo contra seu pai, enchem de amarga desconfiança toda a mediação de Oliveira, forçado a valer-se do próprio signo para abrir caminho até um ponto no qual talvez pudesse transpô-lo a seguir – como e com que meios, em que noite branca ou tenebroso dia? – até uma reconciliação total consigo mesmo e com a realidade que habitava” (CORTÁZAR, 1987, p. 72, cap. 19)

da cultura. As representações verbais possuem nesse trecho do romance uma função muito mais próxima da descrita por Freud em “O ego e o Id”. Vejamos o que ele nos diz:

Através de sua [das representações verbais] interposição, os processos internos de pensamento são transformados em percepções. É como uma demonstração do teorema de que todo conhecimento tem sua origem na percepção externa. Quando uma hipercatexia do processo de pensamento se efetua, os pensamentos são *realmente percebidos* – como se viessem de fora – e, conseqüentemente, são considerados verdadeiros (FREUD, 2006, p.37, vol. XIX).

A proximidade da Maga e a ameaça representada às cadeias significantes fixadas por Horacio o fez se apegar em demasia à resistência contra a reformulação do ego, algo inevitável quando há a invasão de um objeto que desestabiliza sua coesão. Podemos dizer que uma parte muito importante do ego é inconsciente e, quando movimentamos as fixações conseqüentes das escolhas objetais que o constituem, outras catexias do objeto se dispõem ao amor do Id. A partir disso algo de regressivo se coloca na ordem do dia, pois não apenas o caminho é desfeito, destruído ou apodrecido, mas os próprios traços mnêmicos que desembocaram na fixação serão novamente percorridos até uma outra estabilização do ego. Isso ocorre justamente com a vinculação do material inconsciente a representações verbais, que são, como afirma Freud, “[...] resíduos [basuras?] de lembranças: foram antes percepções e como todos os resíduos mnêmicos, podem tornar-se conscientes de novo” (FREUD, 2006, p. 34, vol. XIX)

Aquilo da impressão que foi esquecido pelo traço mnêmico pode requerer sua presença na consciência. No caso de Horacio, a destruição chega a um ponto em que sua resistência se torna evidente, isto é, consciente pela acusação da Maga; acusação que bem poderia ser proferida pela literatura. A resistência do personagem desvela a estrutura do ego em sua íntima conexão com a palavra, de tal forma que a repetição que singulariza o personagem pode ser universalizada.

O ego é a instância da coesão e coerência, em contraposição às forças disruptoras do Id e do mundo externo. No entanto o ego não está restrito à consciência, ele é mais bem referenciado à unidade corporal e à abordagem motora em prol do alívio de uma tensão gerada por uma excitação interna. A busca pela satisfação, isto é, pela descarga de uma energia, recorre ao investimento nos traços de memórias fixados que proporcionaram um alívio anterior. Esses traços de memória estão ligados à cultura e ao Outro, na medida em que o campo da fala (ato individual) se apresenta como uma demanda fundamental para suturar o estado de desamparo em que se encontra o bebê recém-nascido.

Em *O ego e o Id*, Freud levanta a hipótese de que o ego seja a parte do Id que se diferenciou a partir do contato com o mundo externo. As palavras representam uma iluminação superficial que sintetiza a negociação do Id com a realidade. No entanto, antes de falar e mesmo de se fazer falado, o Id sofre a influência do mundo externo mediado pela mãe, com seu aparelho psíquico em estágio avançado. Essa influência, portanto, nunca prescinde da linguagem encadeada nos corpos que lhe rodeiam. Isso quer dizer que antes de o bebê aprender a falar, e mesmo antes do parto, a sua existência material sofre a influência da linguagem naturalizada.

O logo e o egocentrismo parecem ser apenas uma separação demasiado esquemática a partir do cruzamento que realizamos entre o romance de Cortázar e a psicanálise, pois está claro que enquanto responsável pela coerência, o ego tem sua constituição ligada ao caráter homogeneizador da palavra. A homogeneidade que a palavra oferece é paga com o esquecimento, aliás não se trata de qualquer esquecimento, senão justamente da divisão psíquica em consciente e inconsciente.

O ego e sua protuberância no capitalismo está condicionado ao ídolo ocidental por excelência: a linguagem; por isso é importante seguir a advertência de Perry Anderson de que tão importante quanto compreender as condições de surgimento do capitalismo é compreender períodos anteriores, já que o apego à linguagem e à abstração que ela proporciona é uma peça contraditória no edifício de nossa democracia desde a Grécia. Portanto, mesmo antes do capitalismo, e sabe-se lá se para quem dele, o ego é constituído a partir de uma série de repetições de caminhos trilhados por estímulos. A preferência pela repetição constitui a ideia de facilitação e ambas são responsáveis pela diferença. Quando algo ameaça não trilhar os caminhos já pisados, ele sofre uma resistência. No entanto é justamente aí onde está o caminho da revelação, do desvelo, da verdade, enfim que simultaneamente destrói uma ligação e lembra dos restos (“basuras?”) da impressão que até aquele momento não haviam alcançado a iluminação da palavra.

O ego/logocentrismo incide sobre Oliveira na hesitação diante da eleição. É a desconfiança quanto à linguagem que o paralisa; portanto, podemos dizer que ele cumpriu algumas etapas importantes de seu caminho para a reconciliação (epifania, *sattori*). Entretanto, ele se apega demais às resistências, como quem em análise insiste no falatório ao sentir a emergência de algo inconsciente. Isso é uma das principais diferenças entre ele e a Maga, que já é reconciliada justamente por ser uma projeção de Horacio. Aliás a vacilação diante da escolha é o que vai possibilitar seu desencontro com ela. A vacilação inclusive pode ser identificada como um elemento trágico, na medida em que dissimula e envenena a liberdade. Um e outro parecem às vezes contrapor o instinto à pulsão, no que mais uma vez Cortázar corre o risco de ser julgado de machista, pois não é novidade se colocar a mulher

como serva dos instintos enquanto o homem é a consciência raciocinante. Isso se mostra desde o caso da expulsão do homem do Jardim do Éden. A mulher não hesita diante do encantamento da Serpente, enquanto o homem pode culpá-la eternamente por ter mediado sua relação com o pecado, o que dentro do cristianismo deixa o macho mais perto do Deus. Por isso o homem tem que servir à vida pública e a mulher deve ser enjaulada no interior da casa, dentro da dialética familiar greco-hegeliana. O lugar público é o lugar do discurso racional, capaz de ser universalizado, desde que mantenhamos as senhoras caladas.

Existe uma dilacerante contradição em Oliveira, que é resultado do fracasso das lições de Morelli, de seu aprendizado por parte do discípulo ou de sua própria formulação. O deslocamento aludido pelo mestre está vinculado a um processo de apodrecimento dos compostos que visa liberar os elementos para se recombinarem posteriormente. O apodrecimento tem de tocar nas estruturas gregárias que sustentam os compostos, não pode simplesmente ignorá-las ou lhes sobrepor uma outra estrutura. Não se trata de uma troca dos conteúdos conscientes que sustentem uma determinada explicação da realidade. Trata-se de uma alteração na estrutura do ego, e, portanto, de uma reformulação da imagem de si e da unidade corporal. Para se obter êxito nesse processo Morelli insiste em se utilizar da literatura, pois apesar de toda capitulação, ela é uma ponte para se chegar ao almejado estado de recomeço.

A eleição do romance como instrumento de luta contra os erros da cultura ocidental se justifica por seu caráter movediço, instalado nas condições que possibilitaram a valorização do “eu” na modernidade. O romance vai colocar em jogo essas estruturas a partir do erotismo exalado por todos seus poros. Para que esse jogo erótico se efetue, no entanto, é necessário mais do que a acumulação passiva de informações sobre como abrir espaço na membrana da identidade. Essas informações precisam se colocar como necessárias, isto é, precisam encontrar aquilo que excede as representações fixadas pela cadeia significante. Somente assim pode-se transformar a liberdade em necessidade. Libertação de si a partir da busca pelo quê da impressão que não se fixou como um traço mnêmico. Portanto a literatura de Morelli é essencialmente anti-representacional, na medida em que se vale da representação para abrir espaço ao material inconsciente latente na resistência à reformulação do ego.

A reformulação almejada por Cortázar, portanto, nos fala de uma alteração na estrutura do aparelho psíquico, já que os “ejes”, como afirma Horacio, os “eixos” que devem ser removidos são aqueles responsáveis por manter a unidade indissociável do ego. Essa alteração na estrutura não é realizada no romance, mas se pretende fazê-la em sua sobrevida pelos leitores afora. A reconciliação almejada

por Cortázar, parece manter algo de essencial daquela resolução entre sonho e realidade da qual fala Breton no primeiro “Manifesto do surrealismo”, de surrealidade. No entanto está claro para Cortázar que esse estado só será alcançado com o fim do capitalismo. E digo que isto está mais claro para ele do que para Breton devido à estratégia de escrita, inclusive à mudança de estratégia durante a construção da própria obra cortazariana que abordamos na primeira parte deste capítulo da tese.

A repetição que marca a diferença do personagem Oliveira é um traço hegemônico no Ocidente. O perseguidor é todos e qualquer um. A perseguição não pode ser subtraída de seu personagem e elevada a traço que caracterize a superioridade do herói em relação aos outros seres humanos, pois isso seria decair no coro entusiasta precisamente delineado por Jaime Concha (ver. Cap. II). O entusiasmo gerado por essa supervalorização se dissolve ao se perceber a ruína do personagem, que, como afirma Alegría, é causada por ele mesmo. No entanto esse “ele mesmo” enquanto uma repetição mantenedora da identidade consigo e da negação do outro caracteriza um personagem literário homologado ao leitor. A diferença do personagem é contraditoriamente universalizante. Ou melhor, universalizante apenas se mantivermos as mulheres caladas, já que os traços da cultura dramatizados como resistências a serem removidas para se chegar ao encontro se referem sobretudo ao universo do saber falo/ego/grafocêntrico.

A ambiguidade desse traço hegemônico caracteriza a humanidade de Horacio, sua igualdade ou, no melhor dos casos, sua inferioridade em relação aos outros homens; daí a referência ao “romance cômico”, que tensiona com o caráter trágico da busca. Essa direção está expressa desde a escolha do nome *Rayuela* em vez de *Mandala*, que para Saúl Yurkievich “ [...] torna explícito o caráter lúdico que é gerador do texto e que o atravessa por inteiro”⁸¹. O jogo, o erotismo e o humor são a tríade positiva, complementada pela negativa: inconduta, desfase, loucura. Essa polarização, para Yurkievich, é fruto dos “[...] antídotos contra o totalitarismo ego e logocêntrico, contra o absolutismo tecnológico, contra a lógica da dominação, contra o logos unidimensional, castrador, desencarnado” (ALAZRAKI, 1994, p. 760).

Em um romance como *Rayuela*, em que os personagens são muito pouco caracterizados pelo narrador, parece ser um grande desperdício fixar este traço, “a perseguição”, como um motivo final da narrativa cortazariana, embora o título do conto que é reconhecidamente uma virada antropofânica em sua obra e o prenúncio do *Jogo da Amarelinha* seja “O perseguidor”. Além disso teríamos a grande perda de poder-se congelar a figura do leitor ativo ao identificá-lo com Oliveira.

⁸¹ Tradução livre de: “[...] vuelve explícito ese eje lúdico que es generador del texto y que lo atraviesa por entero” (YURKIEVICH, 1994, p. 759).

Se assim fosse, todo esforço em direção ao leitor não passaria de uma retórica com vistas a reforçar um modelo de leitor, o macho. É esse o livro conformista que se ergue na tentativa impossível de manter a identidade da literatura, da esfera estética, dos corpos e materiais envolvidos nessa troca. Nesse ponto, *O jogo da amarelinha* apenas é a outra cara da moeda dos contos classificados como realistas fantásticos, nas palavras de Cortázar “é a filosofia dos meus contos”. O enredo do romance não está previamente jogado, embora alguns trilhamentos sejam irremediavelmente percorridos. Os acontecimentos que envolvem os personagens constroem sequências que não estão determinadas em uma relação de causalidade, embora exista o constante apelo de procurar lógica em todos os cantos. Em todo caso a cadeia lógica que se destaca é a do leitor que se dispõe a movimentar as resistências que o teriam impedido de prosseguir a leitura.

Conclusão: a vingança dos lacaios

Jaime Concha aproxima a “filosofia da história” de *Rayuela* ao irracionalismo em voga na segunda metade do século passado, sobretudo quanto à negação à razão dialética e ao progresso da cultura ocidental, e para isso ele recorta as imagens do capítulo 147 e oferece ao leitor um mosaico estático das frases, julgando-as como fórmulas simples que acabam por decair no mais simples dualismo. Embora o crítico perca a parcialidade de cada frase em seu movimento que vai desde a linguagem abstrata, passando pela literatura e desembocando na vingança dos lacaios, ele captou um aspecto importante para a construção do significado ideológico do romance, que é o objetivo de seu texto.

A definição de homem como animal que pergunta, uma das imagens destacadas por Concha, é de fato insuficiente para superar os becos sem saída, a ausência de diálogo e as vias interditas que nos levaram os ídolos da cultura ocidental. Isso ocorre entre outras coisas porque, apesar de permutar o termo que qualifica o animal humano, a definição mantém a sintaxe da frase e dos acontecimentos, ou seja, algo de decisivo persiste quanto à abordagem do objeto. Essa frase aparece no meio da exploração da linguagem e dos instrumentos dessa cultura que deveriam ter destinado o homem à verdade e à emancipação; seu efeito retórico se constrói pela abstração do caminho percorrido pelas frases anteriores. Ela se lança sobre o breve passado, sobre a pergunta inicial (“Por que tão distante dos deuses?”) e na ausência de resposta avança com a aceitação da dúvida ao converter a interrogação em ponto final. O texto mimetiza o movimento de abstração que caracteriza a promessa de abrir espaço na realidade para o homem.

A defesa da literatura como verdade é simultânea à crítica aos instrumentos utilizados na construção desses conhecimentos cujas consequências constituem nossas grandes e pequenas tragédias. As grandezas se encontram na imagem do banquete de frutos radioativos que têm nos deixado tristes (ver CORTÁZAR, 2014a, p. 560, cap. 79). Compreendemos que o capítulo 147 do romance encena uma extrapolação da linguagem abstrata, chegando ao máximo que ela pode oferecer (a constatação da falta) para sem delongas passar para a literatura em direção a algo outro. Esse outro irrompe da noite com a presença do sapo verde que transborda o símbolo no real aparecimento dos lacaios.

A urgência da passagem para a literatura é dissimulada em naturalidade pela vírgula que separa a necessidade de se achar um novo instrumento de verdade e a utilização desse instrumento, como revemos no seguinte trecho: “[...]Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas” (CORTAZAR, 2014a, p. 485, cap. 147)⁸². A diferença entre os instrumentos

⁸² “[...] Faz-nos falta um *Novum Organum* de verdade, é preciso abrir de par em par as janelas” (CORTÁZAR, 1987, p. 505, cap. 147).

ganha nitidez a partir da repetição da locução “hay que” (“é preciso), que insiste desde a abertura das janelas até a vingança dos lacaios. O afastamento exigido pela ciência, como pressuposto para o conhecimento obtido pela abstração da linguagem (que tem como meta o número) perde a conexão com o abstraído, tal como os estímulos sonoros o fazem ao penetrar na língua. O objetivo da literatura é diverso, ele requer uma conexão entre corpo e linguagem que refaça a história do sujeito; sua verdade é do desejo e não do prazer. Isso não fica totalmente claro no capítulo 147; é preciso entrar no romance para compreender a cena das janelas como uma abordagem do aspecto destruidor da literatura que reabilita a energia da impressão apaziguada pela fixação dos traços de memória. Vale aqui resgatar a comparação entre o efeito da linguagem na constituição do sujeito cindido e a ideia de um conjunto de neurônios catexizados que constituem vias facilitadoras para o escoamento da energia acumulada por uma excitação. Essas vias de descarga caracterizam o movimento do corpo em direção ao mundo, como as janelas.

Depois de ver o mundo de fora, isto é, de dentro de si, e de lançar pelas janelas todo o conteúdo, o leitor bárbaro deve destruir as vias de acesso à realidade, com o que inevitavelmente se lança na indiferença entre dentro e fora. Com essa força regressiva da literatura concorre o ataque ao futuro a ser construído a partir dos destroços da organização atual das instituições. É possível definir uma analogia entre a destruição dos traços de memória e a destruição das instituições que traçam o destino dos materiais no mundo capitalista. Para alcançar seu objetivo, a literatura não deve se fechar na nitidez e no acabamento da imagem, mas levar o leitor o mais próximo possível da confusão inicial que se cristalizou na necessidade de se comunicar tomando a palavra escrita e suas traições. Para que o leitor possa refazer seu caminho em direção ao outro, o romance tem de levá-lo ao nóculo que se impõe como um sonho na vida de vigília.

O caminho a ser percorrido é inverso ao da formação do sonho, pois os pensamentos inconscientes passam pelo processo de condensação e deslocamento até driblarem a vigília e se tornarem manifestos. A literatura vai do condensado até o estado anterior em que os elementos estavam soltos, por assim dizer, até os elementos puros; se ela não desfaz os caminhos fixados, ao menos podemos afirmar que deixa claros os processos que constituem o que tomamos pela totalidade do real, como aporia. É o caso em que se desenfeixa o capítulo 147 de *Rayuela*, como vemos no seguinte trecho:

Es la muerte, o salir volando. Hay que hacerlo, de alguna manera hay que hacerlo. Tenere el valor de entrar en mitad de las fiestas y poner sobre la cabeza de la relampagueante dueña

de casa un hermoso sapo verde, regalo de la noche, y assistir sin horror la venganza de los lacayos (CORTAZAR, 2014a, p. 727, cap. 147) ⁸³

Podemos inferir a partir dessas últimas palavras do capítulo que tanto é preciso lançarmo-nos pela janela quanto termos coragem para conquistar um outro espaço. A simultaneidade dessas duas etapas se concentra no segundo período do trecho acima, em que o verbo e o pronome neutro resgatam os comandos anteriores enquanto que a locução “É preciso” se lança no período seguinte pela repetição. A destituição das fixações de caminhos percorridos pelos estímulos em representações ordenadas executa no plano individual a tarefa de alterar o andamento das festas, no plano coletivo. O humor é invadido pelo horror que excede o plano simbólico com a vingança dos lacaios.

O sapo não é apenas uma peça pregada com vistas a ridicularizar a dona de casa, ele adianta o horror, é um presente da noite, como um sonho que desrespeita a separação entre vida onírica e vida de vigília. Mas um sapo não é algo assim que se pudesse esquecer com um bom recalque ou se dissolver em uma boa interpretação. O sapo é um elemento descontínuo que mina as bases de sustentação da opressão que impedia a vingança dos lacaios. Estes também saem da noite para brilhar no salão onde desde sempre estavam, no entanto, desprovidos de luz. A vingança é, portanto, uma lembrança, ou uma verdade inaugural (*a-letheia*). A partir da destruição do existente abriu-se espaço para a irrupção do infamiliar no real, aliás quem estaria mais por dentro da família do que os lacaios?

A expressão “hay que” é um índice que dentro deste capítulo de *Rayuela* marca uma alteração na construção de frases com vistas a se aproximar do homem. A constatação de que nos faz falta um *Novum Organum* de verdade é a conclusão analítica e está no limite de uma linguagem, como se o máximo a que ela nos pudesse levar fosse à negatividade. A partir daí esse instrumento deve ser preterido em favor de um outro. A esta altura da Tese podemos dizer que esse outro é a literatura. O limite e a proximidade entre essa linguagem e os comandos por vir se dão apenas por uma vírgula, como vimos. Isso torna a passagem para o outro lado menos brusca e produz um efeito retroativo, escorpiônico, pois a mudança pressentida nas frases seguintes só se tornará clara com a repetição da expressão “hay que”. A sintaxe contorcida sobre si mesma lança o leitor para trás antes de poder prosseguir na leitura do romance.

⁸³ “É a morte ou sair voando. É preciso fazê-lo, é preciso fazê-lo de qualquer modo. É preciso ter coragem para entrar no meio das festas e colocar sobre a cabeça da esfuziante dona da casa um belo sapo verde, presente da noite, e assistir sem horror à vingança dos lacaios” (CORTÁZAR, 1987, p. 505, cap. 147).

As análises empreendidas nesta Tese apontaram para a simultaneidade de ataques empreendidos pelo romance *Rayuela* contra os elementos da cultura ocidental que construíram uma série de becos sem saída. A simultaneidade dos ataques se dá pela destruição da instituição literária, metonímia da arte no capitalismo, e das estruturas psíquicas que lhe concedem validade; com o que o romance incide sobre a identidade da tradição e sobre a identidade das esferas envolvidas na circulação da literatura, sobretudo sobre a identidade do leitor. Nesse ponto a literatura praticada se opõe nitidamente aos conhecimentos erguidos sobre o paradigma grafocêntrico por, entre outras coisas, assegurar um lugar para a heterogeneidade.

A sintaxe e o vocabulário da metafísica ocidental são chamados a jogar fora de casa, no estádio da literatura, com o que se submete à contingência dos personagens e à estrutura narrativa regada a um humor e ironia dilacerantes. Os conceitos abstratos são encarnados tanto pelos personagens do romance quanto pelo leitor, que se vê obrigado a refazer o desenho de si a partir das decomposições fomentadas pelo livro.

A ciência e a tecnologia prestam louvor ao existente quando se erguem sobre os elementos que se repetem nos fenômenos, sobre aquilo que não perece; por isso em sua base está a interdição ao corpo. Os sistemas se sobrepõem ao tempo para refletir as leis imutáveis da natureza, que no capitalismo se transfigura em mercado. Para Adorno e Horkheimer apesar de o Esclarecimento sempre acusar seus antecessores de supersticiosos, a submissão ao idêntico acaba por reaproximá-lo do mito. Adorno afirma em *Dialética Negativa* que: “[...] O mítico é o sempre igual, que por fim se dilui em lei formal do pensamento” (ADORNO, 2009, p. 56). Essa aproximação é bem nítida quanto ao poeta arcaico, que sobrepunha seu *logos* como parte da *physys*; sua palavra era considerada uma manifestação da verdade, assim como os templos e o próprio estado (como destaca Heidegger em sua transposição do modelo grego para a Alemanha).

O poeta arcaico, o curandeiro, o adivinho e o cientista desempenham uma atitude semelhante diante da realidade; seu discurso serve para justificar a injustiça social. Adorno e Horkheimer afirmam: “[...] Sob o título dos fatos brutos, a injustiça social da qual esses provêm é sacramentada hoje com a mesma segurança com que o curandeiro se fazia sacrossanto sob proteção de seus deuses” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 47). Em ambos os casos o novo aparece como a reincidência do mesmo. O papel desempenhado pelo evento mítico no rito, ou pela *alétheia* do poeta é exercido pela categoria abstrata na ciência.

A continuidade entre mito e ciência expressa uma nostalgia dos deuses, que se torna um com a emergência do cristianismo e sua institucionalização no império. O conhecimento buscado pela literatura de *Rayuela* se distancia nitidamente dos deuses, sobretudo ao aproximarmos a estrutura social que sustenta um e outro. No caso do romance de Cortázar a literatura encena essa contradição interna com a oposição entre sua compreensão como máquina de conformismo e como verdade. A justificação da realidade exercida pela atitude conformista em literatura não se restringe a um período específico da história, pois tanto um romance realista quanto um surrealista podem ser apaziguados pela etiqueta estética que mais ou menos corrobora a função compensatória dada à arte pela divisão social do trabalho. Por isso a literatura defendida não pode “renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis” (ADORNO & HORKHEIMER,). Os professores da Escola de Frankfurt concluem que a arte só é tolerada como o prazer pela práxis social. O prazer é colocado do lado oposto ao desejo no conto “El perseguidor”, justamente na caracterização do movimento criador de Johnny Carter:

Johnny há abandonado el lenguaje **hot** más o menos corriente hasta diez años, porque ese lenguaje violentamente erótico era demasiado pasivo para él. En su caso el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles del jazz tradicional (CORTÁZAR, 2004, p. 264)

Compreendemos a oposição entre prazer e desejo nos seguintes termos: o primeiro se caracteriza por uma diminuição da tensão acumulada (ver FREUD, 2006, p.36, vol. XIX), enquanto o segundo se concentra justamente no aumento da tensão, gerada pelo movimento de deslocamento do objeto e do objetivo da satisfação. Por isso precisamos construir um traçado nítido entre a semelhança que assegurasse o prazer e a diferença produzida pelo leitor em contato com o romance. Apesar de extrapolar no fomento à diferença, Cortázar não abdica da dose de semelhança necessária para iniciar suas pontes. O próprio ato de se aventurar pelo gênero romanesco parece partir de um avanço em direção ao leitor, que requer uma semelhança maior com o substrato comum, para não dizer de um impulso democrático, pois para se chegar ao comum muitas repetições e diferenças devem ser abandonadas. Portanto o romance não está imune a essas contradições.

A crítica de Jaime Concha sobre o significado ideológico do romance é a prova da força dessa contradição, sobretudo quando analisamos o lugar comum construído de que se trata de uma obra metafísica. Essa caracterização é especialmente importante para verificar o caráter entusiasta da crítica e sua aceitação da interpretação do próprio Cortázar sobre sua obra; afinal ele mesmo afirma isso sobre o romance. No entanto, a luta contra a violência e a dominação exercida pela linguagem sobre os corpos coloca *Rayuela* em profunda oposição à metafísica, ao esclarecimento e outros

tantos ídolos da cultura ocidental. Além disso a própria defesa da literatura como um campo do conhecimento destoa do destino dado à arte por essa mesma metafísica.

A oposição prazer-desejo aliás pode ser retomada pela ideia de apodrecimento dos compostos, de jogar-se pela janela, de não ceder aos elementos pegajosos que nos retêm deste lado, tal como a metafísica quer reter o romance no enclausuramento psicológico de Horacio. Aqui a literatura necessita muito de sua força de estranhamento. O hábito fixado parece em *Rayuela* ligado aos efeitos de representação da palavra em sua relação com os traços de memória. Nessa interação se constitui o que no romance é nomeado de o idioma dos sentimentos. Para se movimentar essas fixações o romance precisa instaurar uma quebra na eficácia das representações na constituição da memória. Essa memória não diz respeito apenas às identificações imaginárias, mas às mais vastas reações do corpo sobre as quais o ego ergue sua precária unidade. Propomos no **capítulo IV** uma leitura e uma sequência de capítulos que encenam didaticamente os efeitos da linguagem atacada pela literatura; trata-se dos capítulos 18, 19 e 20 do romance e o caso do desencontro entre a Maga e o personagem Oliveira.

A Maga identifica o medo de Oliveira e lança sobre ele essa imagem que lhe causa grande impressão. A frase da personagem trilha um caminho com vistas a apaziguar a angústia da dissolução de si provocada pelo encontro com ela e com a literatura. A face de Jano e a pele esquimó a que ele se pega se opõem à reorganização do ego provocada pela emergência da cadeia significativa responsável pela repetição dos procedimentos lógicos de que tanto se queixa Horacio. O fim do capítulo 18 é especialmente interessante para se observar isso, pois o conteúdo entre aspas, atribuído a Oliveira destoa do narrador pela insistência desses procedimentos:

[...] Todo desorden se justificaba si tendía salir de si mismo, por la locura se podía acaso llegar a uma razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura. “Ir del desorden al orden”, pensó Oliveira. “Sí, ¿pero qué orden puede ser ése que no parezca el más nefando, el más terrible, el más insanable de los desordenes? (CORTÁZAR, 2014a, p. 210)⁸⁴.

Somente a leitura de todo este último parágrafo do capítulo pode dar a dimensão do retrocesso que significam essas palavras diante do movimento do narrador. Sob o risco de dissolução de sua unidade, acentuado pela frase reveladora da Maga, o medo e a segurança impelem ao acolhimento do lugar comum, do caminho já trilhado. A estrutura de produção desse lugar comum segue o modelo da linguagem. No processo de repetição de um termo para que se insira na língua é

⁸⁴[...] Toda desordem podia ser justificada se tendesse para sair de si mesma, pela loucura era possível, talvez, chegar a uma razão que não fosse aquela razão cuja falência é a loucura. ‘Ir da desordem à ordem’, pensou Oliveira. ‘Sim, mas que ordem pode ser essa que não parece a mais abominável, a mais terrível, a mais insana das desordens?’ (CORTÁZAR, 1987, p. 68, cap. 18).

necessário que os sons se desliguem dos estímulos mais imediatos para poder se ligar a estímulos de outros seres humanos. Nietzsche enxergava na relação entre os sons e os estímulos os procedimentos da metáfora e da metonímia, pois já operam um deslocamento e uma condensação e a verdade, para ele, não passa do esquecimento quanto a esses efeitos da linguagem.

A tentativa de estender a luz pela totalidade do ente, ou a tentativa de dominar os fenômenos por meio de uma representação imune ao tempo precisa abstrair a linguagem dos corpos. Sem sistemas que adiantem o futuro, sem a opressão do idêntico, sem a entronização da lei que dissimule o medo não há Esclarecimento nem metafísica; por isso o romance de Cortázar é irreduzível ao paradigma da escrita, no qual se ergue para destruí-lo a partir de dentro, em busca de um futuro que se desdobra desde a destruição até a constituição de outras tensões.

Com o aspecto negativo da crítica ao existente concorre uma força produtiva que incide no leitor por todos os instantes do livro. Esse objeto interativo visa liberar o corpo do leitor para o contato com o romance e para sua produção de diferença, e nesse aspecto o modelo estético é o jazz; aliás chamar de “modelo estético” é ceder ao vocabulário eurocêntrico justamente quando se resgata um modo de estar diverso do europeu diante do espetáculo. Nesse sentido não é tanto o improvisado o que caracteriza o romance, mas a “cama” para que isso aconteça, pois não há um herói maldito em quem projetar a genialidade da inauguração de uma frase. O leitor é esse herói, é ele que deve buscar o movimento pelo jogo da amarelinha, embora Horacio seja um leitor forte. Ele se coloca em jogo, mas não é um modelo a ser seguido, sobretudo porque é incapaz de superar a metafísica.

Como uma espécie de Quixote cujos miolos teriam se fundido de tanta teoria, a busca pelo centro e pela unidade o descentram, contraditoriamente, e por mais que ele ceda ao medo e queira se agarrar em seu caráter esclerosado, em sua pele esquimó, nada lhe garante a segurança. Isso lhe parece tão forte que no capítulo 56, um dos possíveis finais do livro, suas defesas e barreiras de contenção do outro são objetivadas em bacias e barbantes. Ali a loucura está em perverter o destino dos objetos em direção à realização de seu imaginário; é o caso também da alucinação que faz Horacio não diferenciar a Maga e a Talita.

A alucinação se dá por uma suposta autossuficiência do aparelho psíquico em se satisfazer a partir do reinvestimento numa atitude que provocou satisfação anteriormente. Por isso talvez revele algo de importante do autoerotismo em adiar a satisfação da excitação por um objeto real. Isso ganha força ainda maior ao diferenciarmos o instinto e a pulsão, pois esta última se apoia no objeto, mas dele se desprende sem alcançar plena satisfação. Essa distinção não permite a exclusão do corpo.

Isso seria pensar que ao chorar um bebê matasse sua fome, embora esse investimento no apelo motor em direção à satisfação possa produzir algum prazer, pois está a meio caminho da negação da tensão acumulada.

A ideia de a literatura ser tomada como conhecimento coloca a verdade ao lado do desejo e não do prazer e também por isso é antimetafísica. Essa distinção tão clara na busca de Johnny por correr dos encontros fáceis do *jazz* tradicional aparece no romance justamente em sua arquitetura narrativa, tão criticada por Concha; a própria ideia de verdade como invenção e tura aponta para a inexistência de um objeto que venha a estancar o movimento do desejo, o que reflete na negação da dominação proporcionada pelo prazer dos sistemas interpretativos que eximem o sujeito de sua responsabilidade na criação. Entre um polo e outro vibra o corpo sob a tensão de pocar a corda bamba da identidade.

Cortázar não teme os escombros da razão burguesa e de suas instituições sociais e subjetivas.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W.. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Três lições sobre Hegel*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ALAZRAKI, Jaime. “Cortázar antes de Cortázar: *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: 'Rimbaud'”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

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

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a destruição poética em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. J. Ginsburg (dir). São Paulo, Perspectiva: 2011.

_____. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix: 1972.

BARRENECHEA, Ana María. “Génesis y circunstancias” e “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BARTHES, Roland. *Aula*. 10. ed. - São Paulo: Cultrix, 2002.

BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: último instantâneo da inteligência européia”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.

BINI, Edson. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Helleniká: introdução ao grego antigo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Pedro Tamem. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1969.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 14 ed. Rio de Janeiro: 2013.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASSIN, Barbara. *Ensaio sofisticos*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.

CASTRO-KLÁREN, Sara. “Rayuela: Los contextos”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

CHANADY, Amaryll, org. *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COLLIER, James Lincoln. *Jazz: a autêntica música americana*. Trad. Carlos Sussekind e Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CONCHA, Jaime. “Criticando Rayuela”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

CORSE, Sarah M. *Nationalism and literature: The politics of culture in Canada and the United States*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2014a.

_____. *La vuelta al día em ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014b.

_____. *Los relatos, 3: pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

_____. *Último round tomo I*. Trad. Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008b.

_____. *Obra crítica/ vol. 1, 2 e 3*. 2a ed. Coordinación de Jaime Alazraki. Alfaguara, Buenos Aires, 2014c.

COUTINHO, Eduardo de Faria. “Júlio Cortázar e a busca incessante da linguagem”. In: _____ (org.). *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

_____. “Multiculturalismo e mestiçagem em tempos pós-modernos”. In: MORAES, Alexandre Jairo Marinho, org. *Modernidades e Pós-modernidades*. Vitória: PPGL, CCHN, UFES: 2002.

_____. “Cortázar e seu *Jogo da amarelinha*: trilhas de um perseguidor”. In: _____. *Rompendo barreiras: Ensaio sobre literatura brasileira e hispano-americana*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco, org. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DADALTO, Weverson. *Encontraria a literatura: as buscas pela Maga em Rayuela*, de Julio Cortázar. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2010.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Trad. André Telles e Gilza Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, D. F.: UnB, 1998.

_____. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes: 2013.

_____. *Os gregos e nós: uma antropologia comparada da Grécia Antiga*. Tradução de Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2008

EZQUERRO, Milagros. “Rayuela: estudio temático”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FUENTES, Carlos. “La novela como caja de Pandora”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GARCIA-ROZA, Luiz. *Freud e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GOLOBOFF, Mario. “Hablar com figuras”, In: In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”. In: JITRIK, Noé; SAÍTTA, Sylvia. *História Crítica de la Literatura Argentina vol. 9*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

HARSS, Luis. “Cortázar, o la cachetada metafísica”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

HEGEL, G.W.F.. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses, com a colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010a.

_____. “Logos”. In: _____. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback, 2010b.

_____. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

_____. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Calvalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2011.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

- HORKHEIMER, Max. *Teoria Crítica*. Trad. Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2012
- IANNI, Octávio. *O labirinto latino-americano*. Petrópolis, Vozes: 1993.
- JOZEF, Bella. *Historia da literatura hispano-americana*. Petropolis: Vozes, 1971.
- _____. *A máscara e o enigma: a modernidade: da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: F. Alves, 2006.
- _____. “A busca do novo homem”. In: _____. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002
- LACAN, Jacques. *O seminário 2*. Trad. Marie Christine Laznik Penot com colaboração de Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LEITE, Nina Virgínia de Araújo (org.). *Corpolinguagem: a est-ética do desejo*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2005.
- LEITE, Nina Virgínia de Araújo; AIRES, Suely, VERAS, Viviane. *Linguagem e Gozo*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2005.
- _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- _____. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.
- _____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da Literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MANRIQUE, Francisco Rico. “Lázaro de Tormes e el lugar de la novela”. Real Academia espanhola, 1987. Disponível em: [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/\(voAnexos\)/arch592E4FDCCC998674C12571480042215A/\\$FILE/rico.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/(voAnexos)/arch592E4FDCCC998674C12571480042215A/$FILE/rico.htm).
- MARANON, Gregorio. *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan: uma introdução*. Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- MONTALDO, Graciela. “Contextos de producción”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. “Destinos y receptos”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- MORAES, Alexandre. *O outro lado do hábito: modernidade e sujeito*. Vitória, EDUFES, 2003.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Trad. Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- SAFATLE, Vladimir. “Apresentação à edição brasileira: Os deslocamentos dialética” In: ADORNO, Theodor W. *Três lições sobre Hegel*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. “Cartas Filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo”. In: _____. *Obras Escolhidas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Victor Civita, 1984.
- _____. *Filosofia da Arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- SOARES, Luis Eustáquio. “O jogo da amarelinha: o fim-começo da aventura literária”. Cronópios: 2007. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=8593&portal=cronopios>.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Y. H. Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha H. Gurovitz e Hélio Gurovtz. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- YURKIEVICH, Saul. “La pujanza insumisa”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (orgs.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. “Un encuentro del hombre con su reino”. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 1*. 2a ed. Coordinación de Jaime Alazraki. Alfaguara, Buenos Aires, 2014.