UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Amanda Luzia da Silva

***Rayuela* no horizonte do não interpretável**

(Versão corrigida)

SÃO PAULO
2016
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Amanda Luzia da Silva

***Rayuela* no horizonte do não interpretável**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Idalia Morejón Arnaiz.

SÃO PAULO

2016

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D586r Da Silva, Amanda Luzia
Rayuela no horizonte do não interpretável /
Amanda Luzia Da Silva ; orientadora . Idalia Morejón
Arnaiz.. - São Paulo, 2016.
179 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. Julio Cortázar. 2. Rayuela. 3. Leitor. 4.
Interpretação. 5. Literatura e outras artes. I.
Morejón Arnaiz., . Idalia , orient. II. Título.

Amanda Luzia da Silva

Rayuela no horizonte do não interpretável

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora

Profa. Dra. Idalia Morejón Arnaiz

Instituição: _____. Assinatura: _____.

Prof. Dr. _____

Instituição: _____. Assinatura: _____.

Prof. Dr. _____

Instituição: _____. Assinatura: _____.

*A meus pais, pela confiança e pela infinita generosidade.
Nos gestos mais singelos, vocês me ensinaram todos os
sentidos da palavra amor.*

ÍTACA

Quando, de volta, viajares para Ítaca
roga que tua rota seja longa,
repleta de peripécias, repleta de conhecimentos.
Aos Lestrigões, aos Cíclopes,
ao colério Poseidon, não temas:
tais prodígios jamais encontrará em teu roteiro,
se mantiveres ativo o pensamento e seleta
a emoção que tocar teu alento e teu corpo.
Nem Lestrigões nem Cíclopes,
nem o áspero Poseidon encontrarás,
se não os tiveres imbuído em teu espírito,
se teu espírito não os suscitar diante de si.
Roga que sua rota seja longa,
que, múltiplas se sucedam as manhãs de verão.
Com que euforia, com que júbilo extremo
entrarás, pela primeira vez num porto ignoto!
Faze escala nos empórios fenícios
para arrematar mercadorias belas;
madrepérolas e corais, âmbar e ébanos
e voluptuosas essências aromáticas, várias,
tantas essências, tantos aromatas, quantos puderes achar.
Detém-te nas cidades do Egito - nas muitas cidades -
para aprenderes coisas e mais coisas com os sapientes zelosos.
Todo tempo em teu íntimo Ítaca estará presente.
Tua sina te assina esse destino,
mas não busques apressar sua viagem.
É bom que ela tenha uma crônica longa duradoura,
que aportes velho, finalmente à ilha,
rico do muito que ganhares no decurso do caminho,
sem esperares de Ítaca riquezas.
Ítaca te deu essa beleza de viagem.
Sem ela não a terias empreendido.
Nada mais precisa dar-te.
Se te parece pobre, Ítaca não te iludiu.
Agora tão sábio, tão plenamente vivido,
bem compreenderás o sentido das Ítacas.

Konstantinos Kaváfis
(Trad. Haroldo de Campos)

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo afeto e pela compreensão nos momentos de ausência e de correria.

A Idalia Morejón Arnaiz pelo excelente trabalho de orientação, pelo cuidado e pela leitura sempre atenta e respeitosa.

Aos professores Adriana Rodríguez Pérsico, Wilson Alves-Bezerra, Ana Maria Vicentini Laura Janina Hosiasson, Claudia Amigo Pino, Helmut Paul Erich Galle, María Tereza Celada, Adriana Kazenpolsky, Pablo Fernando Gasparini pela enorme contribuição que tiveram na minha formação humana e acadêmica.

A Patrícia, Laura, Paula e Letícia pelas conversas, leituras e trocas generosas. Este trabalho tem a impressão digital de cada uma de vocês.

A Tatiana, Vitor, Kaiser, Cintia, Natália e Gustavo, amigos que, direta ou indiretamente contribuíram para a concretização deste trabalho.

À Universidade de São Paulo, pelos anos de alegrias e cansaços, que foram fundamentais para minha formação acadêmica e pessoal.

À Universidad de Buenos Aires e à Biblioteca Nacional de la República pela facilitação e acesso à grande parte da bibliografia presente neste trabalho.

À Capes e Rede Macro Universidades pelo financiamento no Brasil e na Argentina desta pesquisa.

DA SILVA, Amanda Luzia. *Rayuela no horizonte do não interpretável*. 2016.179 f. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, ciências e letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RESUMO

Nos últimos anos, durante as comemorações do centenário de nascimento de Julio Cortázar, assistimos ao recrudescimento de um debate antigo sobre a permanência de sua obra no cânone da literatura latino-americana. Do âmbito acadêmico aos meios de comunicação, o nome de Cortázar reverberou, suscitando controvérsias e levantando questionamentos acerca da relevância e do valor de sua produção literária. Diante de um cenário marcado por homenagens e também por hostilidades, propomos um estudo sobre *Rayuela* (1963), por meio do qual procuramos entender o enlace entre os processos de teorização da leitura e do fazer literário presentes no romance, a fim de verificar os efeitos que eles provocam no leitor. No que diz respeito à revisão crítica, estabelecemos como parâmetro artigos e livros escritos em sequência à publicação do romance e textos publicados durante a década de 80, quando se notou uma variação no discurso de leitores especializados na Argentina. Segundo Beatriz Sarlo, de livro fetiche e “*enciclopedia chic*” dos 60, *Rayuela* passou a ser considerada uma obra datada e *kitsch* nos anos 80 (cf. 1985, p.946). Em face das disparidades e contrassensos, é colocada à crítica atual a necessidade de uma renovação da leitura de *Rayuela*. Sob essa perspectiva, oferecemos aqui uma análise a contrapelo: a leitura se conduz a partir da atitude de devolver ao texto uma possibilidade de se atualizar. Nesse caminho, verificar-se-á os elementos que permaneceram e os que a passagem do tempo fez caducar. Na etapa final, buscaremos, a partir de um diálogo possível entre literatura e outras artes, interpretações com o *pop* e as neovanguardas no âmbito das artes plásticas, uma vez que os dispositivos de leitura usados na área se mostraram flexíveis o suficiente para entender a mensagem desses movimentos, cuja reflexão em torno da relação intérprete-obra também lhes era constitutiva.

Palavras-chave: *Rayuela*; Julio Cortázar; leitor; interpretação; literatura e outras artes.

ABSTRACT

In recent years, during the birth centenary celebrations of Julio Cortázar, we witnessed the resurgence of an old debate about the permanence of his work in the canon of Latin American literature. From the academia to the mass media, Cortázar's name has reverberated, raising questions and controversy about his literary production value and relevance. Faced with a scenario marked by tributes but also hostilities, we propose a study about *Rayuela* (1963), seeking to understand the bonds between theory of reading processes and literary writing in the novel, aiming to verify its effects on the reader. As parameter to critical reviews, we choose articles and books written following the novel's publication as well as texts published during the late 1980s, when it can be perceived a change in the discourse of specialized readers in Argentina. According to Beatriz Sarlo, from a sixties "encyclopedia chic" and fetish book, in the eighties *Rayuela* became a dated and kitschy work (cf. 1985, p.946). Given those inconsistencies and disparities of judgment, there's a need for a reading renewal of *Rayuela* by the contemporary criticism. From this perspective, we offer here an analysis against the grain of common sense: the reading is conducted as a gesture of return to the text, offering it a chance to update. In this path, will be checked the elements that remained and those that has decayed/weakened in the passage of time. In our final steps we perform a dialogue between literature and other arts, seeking interpretations from pop art and neo-vanguards within the scope of the visual arts. This is possible because the reading devices used in the area have proved themselves flexible enough for us to understand the message of these movements, to which the thought on the interpreter-artwork relationship was also constitutive.

Key words: *Rayuela*; *Julio Cortázar*; *reader*; *interpretation*; *literature and other arts*.

RESUMEN

En los últimos años, durante las conmemoraciones del centenario de nacimiento de Julio Cortázar, observamos al recrudecimiento de un debate antiguo en torno a la permanencia de su obra en el canon de la literatura latinoamericana. Del ámbito académico a los medios de comunicación, el nombre de Julio Cortázar reverberó, provocando controversias y levantando cuestionamientos acerca de la relevancia y del valor de su producción literaria. En un escenario marcado por homenajes y también hostilidades, ofrecemos un estudio sobre *Rayuela* (1963), a través del cual buscamos entender el enlace entre los procesos de teorización de la lectura y del oficio literario presentes en la novela, a fin de verificar los efectos que ellos provocan en el lector. En lo que dice respecto a la revisión crítica, establecemos como parámetro artículos y libros escritos en los años subsecuentes a la publicación de la novela y textos publicados durante la década de 80, cuando se observó una variación en el discurso de los lectores especializados en Argentina. Según Beatriz Sarlo, de libro fetiche y “*enciclopedia chic*” de los 60’, *Rayuela* se convirtió en obra datada y *kitsch* de los 80’ (cf. 1985, p.946). Frente a las disparidades y contradicciones, es colocada a la crítica actual la necesidad de una actualización de la lectura de *Rayuela*. Bajo esa perspectiva, ofrecemos, aquí, un análisis a contrapelo: la lectura se conduce por una actitud de devolver al texto una posibilidad de actualizarlo. En ese camino, se verificará los elementos que han permanecido y los que han caducado con el pasaje del tiempo. En la etapa final, buscaremos, en un diálogo posible entre literatura y otras artes, interpretaciones del *pop* y de las neo vanguardias en el ámbito de las artes plásticas, una vez que los dispositivos de lectura usados en el área se mostraron flexibles lo suficiente para entender el mensaje de esos movimientos, cuya reflexión en torno a la relación intérprete y obra también les era constitutiva.

Palabras clave: *Rayuela*; Julio Cortázar; lector; interpretación; literatura y otras artes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Andy Warhol. *Brillo Box na Stable Gallery* | 81

Figura 2 – Raoul Hasmann. *Collage* | 90

Figura 3 – Georges Carpeaux. *Condenação por Leng-Tch'e de Fou-Tchou-li* | 93

Figura 4 – Juan Estaban Fassio. *La machine à lire Roussel* | 101

Figura 5 – Marcel Duchamp. *Le grand verre ou la mariée mise à nu par ses célibataires, même* | 102

Figura 6 – Julio Cortázar. *De otra máquina célibe* | 103

Figura 7 – Eusapia Palladino. *Sessão mediúnica na casa de Camille Flammarion* | 115

Figura 8 – Andy Warhol. *Campbell's Soup* | 120

Figura 9 – Carlos Nine. *Cortázar y los monstruos* | 128

Figura 10 – Marcel Duchamp. *Sixteen Miles of String* | 149

SUMÁRIO

Apresentação | 1

1. Em tempos pouco receptivos: o jogo dos leitores | 5

Da euforia do leitor à overdose de leituras | 10

O leitor consumidor | 13

Para que serve o leitor? | 16

O desejo do cúmplice | 21

Entre polêmicas e ressacas: o autor rouba a cena | 26

Paris é uma festa? | 34

Sobre o pecado de pertencer ao *Boom* | 42

Enquanto os cronópios calam, os famas refestelam | 48

2. Sobre o caminho onde o fim é também o início | 56

Os destinos do leitor anacoreta | 62

Para uma *Rayuela* datada | 68

Rayuela após o fim de *Rayuela* | 75

Cortázar e seus precursores | 80

Das neovanguardas ao convite à liberdade interpretativa | 93

3. A incrível máquina de produzir leitores: *Rayuela* nas dobras do sentido | 98

O autocrítico: o leitor de um livro infinito | 104

O desconfiado: o leitor entre dois caminhos | 111

O acumulador: o leitor no gabinete de singularidades | 120

O fetichista: o leitor na selva de mercadorias | 128

O detetive: o leitor no bosque morelliano | 141

(In)conclusões: o que lemos, o que nos lê | 154

Referências bibliográficas | 156

“Dans le texte, seul parle le lecteur.”

(Roland Barthes, *S/Z*).

APRESENTAÇÃO

“(...) les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizás había otros caminos, y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias (...).”

(Julio Cortázar, *Rayuela*).

“La pregunta ‘qué es un lector’ es, en definitiva, la pregunta de la literatura. Esa pregunta la constituye, no es externa a sí misma, es su condición de existencia. Y su respuesta –para beneficio de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales– es un relato: inquietante, singular y siempre distinto.”

(Ricardo Piglia, *El último lector*).

Esta pesquisa se abriu com uma inquietação a respeito da posição do leitor no romance *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. Desde o princípio, parecia-nos irreverente a proposta de convidar o leitor a tomar parte de um romance autodestrutivo, pois ao decidir entrar no jogo e, obedientemente, seguir as instruções oferecidas na primeira página, o leitor era capturado por uma armadilha que o conduzia a um fracasso inevitável. Tratava-se de um jogo de perdas e ganhos: o leitor perdia, mas aprendia a jogar. Após o fracasso, o convite à releitura o levava a buscar elementos ignorados no primeiro momento, a encontrar as peças que compõem essa estranha engrenagem textual. Era o retorno ao labirinto cortazariano que o converteria, por fim, em um jogador astuto, aquele que, ao lado do autor, aprende os ardis e as estratégias para vencer o jogo.

É na releitura, portanto, que ele reconhece as contradições e ambiguidades presentes no discurso narrativo, assume uma posição mais ativa, crítica e contestadora; *Rayuela*, nesse sentido, torna-se um espaço propício para leitores inquietos. Análoga ao jogo que seu nome faz ecoar, a experiência de leitura e, sobretudo, de releitura do romance demandaria uma atitude diferente por parte do leitor, aflorando, no ato interpretativo, o desejo de lançar a pedrinha na casa certa:

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (...) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo, (...), lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia (...) se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato (*Rayuela* [36], 2007[1963], pp. 367-368)¹.

Como nos orienta o jogo infantil, além de aprender a saltar, é preciso também aprender a lançar a pedra na casa adequada, destreza que desenvolvemos após muito treino, muitos arremessos e muita persistência. A proposta de Cortázar não nega o parentesco lúdico: a leitura é atravessada pela experiência; para vencer o jogo, o leitor é impulsionado a abrir o livro novamente. É preciso (re)aprender a ler, como um dia o pequeno infante também o fizera.

Nesse jogo de muitas faces, o leitor é impelido a tomar decisões, a caminhar por entre ambiguidades e incertezas. Trata-se de um livro cuja verborragia, a descentralização de sua estrutura e a presença insistente do inacabado provocam e desestabilizam o leitor, a fim de deslocá-lo de sua posição confortável, de desautomatizar seus hábitos de leitura. Em face das contradições presentes no próprio texto, ele passa a questionar o que lhe é apresentado: a escrita cortazariana é impassível a tudo o que se apresenta como crença absoluta; uma agressividade que se volta, inclusive, contra si mesma:

Em *Rayuela* essa operação de dragagem sutil da consciência crítica do leitor, atulhada sob as camadas entorpecedoras do ilusionismo sempre possível em literatura, toma outra forma: o desconcerto é proposto logo de início; o livro irrita, desafia; cabe ao leitor optar, escolher caminho, entrar no jogo. Dentro do repertório labiríntico das combinações possíveis abandona-o na mesma ambiguidade em que estão atolados os personagens. Com um mundo fragmentário diante de si e seu turno no jogo, o leitor deve arriscar-se para encontrar sentido, no lance das particularidades que tem nas mãos (ARRIGUCCI JR., 2003 [1973], p. 272).

Descentrado, o leitor deve aceitar a ambiguidade intrínseca ao discurso narrativo: não lhe é oferecida resposta precisa e, muito menos, fechada sobre o sentido no qual a interpretação deve

¹Todas as citações do romance serão extraídas da edição de Andrés Amorós, da editora Cátedra, conforme mencionado na bibliografia. Doravante o nome e a data serão suprimidos, mantendo apenas o número da página. De modo a facilitar a consulta em outras edições, agregamos a cada fragmento o capítulo correspondente.

rumar. Restam-lhe, finalmente, incertezas: não saberá jamais se o caminho tomado era o mais correto, o mais coerente ou o mais bonito.

Assumindo, no jogo, o turno do leitor, propomos, nas próximas páginas, um breve passeio pelas veredas desse livro-labirinto. O ato interpretativo será o eixo em torno do qual as análises orbitarão. A partir desse pressuposto, a revisão da crítica, na primeira etapa do trabalho, abre caminho às interpretações do romance que foram feitas durante três períodos cruciais à recepção crítica. A primeira diz respeito aos textos que aparecem em sequência à publicação de *Rayuela*, em 1963; a segunda, aos anos finais da década de 70 e início dos 80 – marcados pelo início e término da ditadura militar na Argentina, momento no qual se verifica uma mudança paulatina no discurso crítico vigente –; e, a terceira, aos anos recentes, entre 2013 e 2015 quando, em decorrência de importantes datas comemorativas, se notou o recrudescimento de um debate anterior a respeito da relevância e do valor de *Rayuela* no cânone da Literatura Latino-americana.

Diante dos *vai e vens* dos críticos literários, um aspecto reincidente chamou-nos a atenção: o da necessidade de um retorno a *Rayuela* que, tal como defendemos neste trabalho, pressupõe uma mudança na atitude do leitor. Com efeito, a ideia de propor uma releitura já perpassava as análises que fazíamos desde o início da pesquisa, porém, ao longo do período de estudo sobre a recepção do romance, ela voltou a ressoar de forma diferente na boca de leitores especializados: “reler *Rayuela*, após tantos anos, e se decepcionar” é um mote da década de 80 que retorna e é repetido como mantra nos últimos anos. A resposta da crítica mostra-se, então, sintomática, pois as releituras apresentadas afirmam um caráter passageiro e datado do romance e, como em uma via de mão dupla, trazem de volta, contraditoriamente, a insistência no discurso sobre a importância de elaborar análises frescas e atualizadas de *Rayuela*.

Sob essa perspectiva, no segundo capítulo apresentamos uma análise cujo traço se projeta a contrapelo da tendência usual observada na crítica, a saber: a leitura se conduz a partir da atitude de devolver ao texto uma possibilidade de atualizar. Negar os prejuízos acumulados por *Rayuela* ao longo do tempo seria a solução mais prática, porém não compreenderíamos o problema na profundidade e na complexidade que o constitui como tal. Por isso, no lugar da negação, aceitamos o suposto envelhecimento do texto como ponto de partida para um novo começo. É indiscutível o fato de que *Rayuela* mostrou ser um livro problemático no que diz respeito à sua permanência, algo que foi repetido incessantemente por seus críticos ao longo dos últimos 30 anos. O que propomos é, então, reconduzi-la à década de 60 por meio de um olhar que

reelabora e relê, no presente, o passado do romance. Contudo, o gesto de devolver o texto ao seu tempo só é possível no momento em que o leitor aceita deslocar-se de sua posição habitual: observar *Rayuela* com outros olhos é, antes de mais nada, observá-la de outro lugar. Neste trabalho, portanto, visamos um ato de releitura, por meio do qual poderemos verificar quais os elementos do texto que permaneceram, e quais a passagem do tempo fez caducar.

A partir das marcas temporais encontradas nessas duas primeiras etapas do trabalho, passamos, no terceiro capítulo, à análise de alguns dos mecanismos presentes na narrativa – como, por exemplo, a autocrítica, o *nonsense* e o método morelliano –, cujos efeitos de leitura denunciam, por um lado, um impasse interpretativo que coloca ao leitor um problema atual e, por outro, uma inclinação por vezes inusitada a outras formas de expressão artística. Com efeito, a aproximação às artes plásticas abre passagem a novas reflexões sobre *Rayuela*, uma vez que os dispositivos de leitura usados na área demonstraram flexibilidade na interpretação de movimentos como a *Pop art* e as *neovanguardas*, cuja reflexão em torno da relação intérprete-obra também lhes era constitutiva.

Capítulo 1

Em tempos pouco receptivos: o jogo dos leitores

“Incurables, perfectamente incurables, elegimos por tura el Gran Tornillo, nos inclinamos sobre él, entramos en él, volvemos a inventarlo cada día, a cada mancha de vino en el mantel, a cada beso de moho en las madrugadas de la Cour de Rohan, inventamos nuestro incendio, ardemos de dentro afuera, quizá eso sea la elección, quizá las palabras envuelvan esto como la servilleta el pan y dentro esté la fragancia, la harina esponjándose (...).”

(Julio Cortázar, *Rayuela*).

A primeira aproximação a *Rayuela* é desconcertante: o autor se dirige ao leitor e, semelhante a um jogo de tabuleiro, orienta-lhe quanto às regras de leitura de seu livro imodesto: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades (...)” ([*Tablero*], p.111). Trata-se de um romance cuja estrutura fragmentária nos permite escolher entre duas (ou muitas) opções de leitura: uma supostamente linear e a outra saltando os capítulos, que poderá estruturar-se tanto na sequência sugerida pelo *Tablero de instrucción*, como por um critério particular do leitor.

Optando pelo primeiro livro, ele terá de percorrer a perturbadora história de Horacio Oliveira, para quem as ruas solitárias da capital francesa se tornaram um refúgio contra a sua desordem interior. Exilado, Horacio frequenta, com todas as suas opiniões e obsessões, as festas e reuniões de seu círculo de amigos, o *Club de la Serpiente*. Nesse livro, constituído por duas partes e 56 capítulos, o leitor tem o privilégio de testemunhar dois episódios marcantes para a história da literatura latino-americana, a saber: o Concerto de Berthe Trépat [23] e a morte do bebê Rocamadour [28]. A destreza na composição dos dois capítulos nos remete às grandes narrativas tradicionais, como ressaltado pelo próprio autor, em seu livro-colagem *La vuelta al día en ochenta mundos* (1968):

Para terminar: también a mí me gustan esos capítulos de **Rayuela** que los críticos han coincidido casi siempre en subrayar: el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro. No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian

esos capítulos están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno material y ortodoxo (CORTÁZAR, 2006 [1968], p.172, grifo do autor).

Entretanto, mesmo que, de maneira geral, o primeiro livro se insira nesse *terreno familiar* ao qual Cortázar se refere, ainda assim o leitor é alocado em espaços conflituosos e em uma estrutura narrativa bastante fragmentária. A sequência numérica dos capítulos cria um mecanismo de falsa linearidade, que é denunciado por dois deslocamentos do foco narrativo: o promovido por Horacio, narrador-personagem, e o executado por um narrador em terceira pessoa, capaz de percorrer os espaços a partir de múltiplos pontos de vista. A fragmentação do foco narrativo aumenta a mobilidade do leitor, mas não o torna um cúmplice; confortavelmente recostado em sua poltrona, ele é um mero espectador que assiste às desventuras ontológicas de Oliveira.

Para além das inquietações da personagem central e de seu exílio interior, temos a leitura do segundo livro, composto por 154 capítulos – na qual permanecerá excluído o de número 55. O leitor se insere no movimento frenético da prosa cortazariana: *Rayuela* é estruturada pela conformidade de dois eixos dialógicos, o da escrita e o do processo autorreflexivo implícito à criação literária. Aglutinando antinomias e paradoxos, os caminhos narrativos se ramificam e o romance começa a revelar a sua excêntrica arquitetura labiríntica; enquanto o leitor, aceitando o papel de cúmplice, vê-se enredado num jogo interpretativo no qual nenhuma certeza permanece incólume. O *Tablero*, nesse sentido, assume uma importância inquestionável para a disposição da estrutura narrativa, tanto pela descrição dos dois ordenamentos, como por uma tendência à ironia que confirma certa inclinação pelo segundo livro. Para isso, oferece, servindo-se da ingenuidade do leitor passivo e do senso de humor do ativo, informações sarapintadas de sarcasmo àqueles que queiram optar pelo livro mais curto:

El primero [livro] se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue ([*Tablero*], p.111).

A recomendação é clara: os capítulos posteriores ao de número 56 são prescindíveis. Exime-se o leitor, portanto, de qualquer preocupação em relação ao conteúdo das páginas subsequentes. Em síntese, toda a história de Horacio, o romance com a Maga, as desavenças com os companheiros do *Club*, o retorno a Buenos Aires e a guinada à loucura estão contemplados na leitura do primeiro livro. Apesar disso, a ironia contida no excerto confere ao *Tablero* um tom

provocativo; desde a primeira página, já é possível estabelecer uma relação de desconfiança com o texto.

Com efeito, duas personagens, mencionadas remotamente no primeiro livro, ganham maior relevância agregando ao conteúdo narrativo os *capítulos prescindibles* que, como se imagina, não são tão prescindíveis como afirmado no *Tablero*. Trata-se de Pola – a amante francesa com quem Horacio pretende provocar ciúmes na Maga – e Morelli, um escritor lido e apreciado pelas personagens, sobretudo, por Oliveira. Na primeira parte, o velho Morelli aparece como um desconhecido, vítima de um acidente do qual Oliveira é testemunha; na terceira, porém, descobrimos que se trata de um escritor com um conceito bastante particular de romance. Nesse ponto, os gracejos presentes no *Tablero* passam a fazer sentido ao leitor. Em pastas, aparentemente desorganizados, encontram-se os fragmentos que, uma vez reunidos, formariam o livro que o escritor-personagem deseja publicar. Nos breves esboços, é apresentada toda a sua proposta antiliterária e é, também, por meio deles que percebemos certa peculiaridade em torno da figura de Morelli, pois o romance que este idealiza recebe traços correlatos aos de *Rayuela*, engendrando sentidos e estabelecendo analogias entre o que é dito e o que é executado. Por isso, será nas chamadas *Morellianas* que se configurará, em espelhamento, toda a fundamentação destruidora de *Rayuela*:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (...) Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie ([79], pp. 559-560).

O projeto literário de Morelli, como a própria personagem orienta, procura romper, destruir os moldes tradicionais do gênero romance e quebrar a relação inerte entre leitor e texto. Posta em operação também em *Rayuela*, essa incessante tentativa de retirar todo o traço literário da escrita produz um discurso verborreico e amórfico, pois exagera no que é dispensável e insignificante e, ao mesmo tempo, dispensa elementos narrativos essenciais para uma interpretação lógica e sintetizadora. Efetivamente, é a operação de destruição da linguagem poética que permite a criação de outra menos cristalizada. Não há uma, mas muitas *Rayuela(s)*, uma constatação que não deixa de colocar o leitor em um lugar de desconforto, pois o força a

assumir riscos e a tomar decisões que normalmente não lhe caberiam. Em face do experimento linguístico e estrutural, ele é, enfim, convocado a produzir uma leitura criativa do romance, a identificar-se com o autor. Para além de um mero receptor, o leitor cúmplice entende que seu papel deverá ser o de coautor do livro.

Rayuela, por conseguinte, comportaria dois ordenamentos diferentes de leitura, destinados, como se verifica nos capítulos prescindíveis, a dois tipos complementários de leitor: o passivo – ou *lector hembra*, na nomenclatura usada por Morelli –, “que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro” ([79], p. 559)², e o cúmplice, o qual corrobora a ordem de leitura prevista pelo *Tablero* e decide assumir um papel ativo nessa história em construção. Foi largamente defendido por críticos que a ordem saltada é destinada a este último leitor, o cúmplice³. Entretanto, se confrontamos as práticas de teorização explícita e implícita no texto com a estrutura oferecida pela leitura saltada, notamos o aparecimento de contradições em relação à taxonomia de Morelli e à de *Rayuela*:

Lo que se denomina estrategia del engaño reside, precisamente, en la aceptabilidad que provoca este proyecto de lectura tanto por parte del lector tradicional como del requerido por la teoría de Morelli. El lector libre sería el que no aceptara ninguna de las dos formas establecidas por lo dicho puesto que ambas, finalmente, pasan a convertirse en norma (BOCCHINO, 2004, p.59).

Como observado por Adriana Bocchino, em seu livro *Caso Rayuela: Las tramas de un ardid* (2004), o *Tablero* seria, finalmente, um mecanismo usado como isca para capturar um tipo distraído de leitor. Obedecendo, no jogo, a orientação à leitura saltada e identificando-se com uma proposta prescritiva, ele não estaria mais do que repetindo um padrão de conduta, o que parece ser o oposto da proposta morelliana. Sob essa perspectiva, ler o segundo livro converte-se em norma tal como ler na ordem corrida, motivo que leva a pesquisadora, em diálogo com Mauricio Ostrias González (1980)⁴, a somar uma terceira categoria nesse inventário de leitores

2 Interrogado sobre a escolha do termo *lector hembra* (leitor fêmea), e diante de acusações por parte de feministas, Cortázar procurou defender-se: “me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner ‘lector pasivo’ y no ‘lector hembra’, porque la hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho” (CORTÁZAR, 2007, pp.23-24). Como proposto por Cortázar, usaremos o termo “hembra” (em espanhol) como sinônimo de “passivo”, evitando qualquer desconforto em relação ao sentido original do termo.

3 Cf. HOLSTEN, Ken. “Notas sobre el *Tablero de Dirección* en *Rayuela* de Julio Cortázar”. In: *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, Vol. XXXIX, Núm. 84-85, Julio-Diciembre 1973, pp. 683-688.

cortazarianos, a do leitor livre, o qual, apesar de não aparecer explicitamente nos fragmentos de Morelli, estaria presente implicitamente em *Rayuela*⁵.

Seguindo esse raciocínio, enquanto o cúmplice cai na armadilha por meio da identificação com a proposta do *Tablero*, o livre assume uma postura efetivamente ativa, pois ignora as duas ordens indicadas. Entretanto, e apesar de concordarmos com a autora no que tange à necessidade de sugerir um leitor que se rebela contra a orientação de leitura, não nos parece que a proposta de Bocchino tenha efetivamente formulado uma taxonomia diferente da já demonstrada no romance. Muito embora o leitor livre seja aquele que “descumpre” a ordem pré-estabelecida, é também quem assume um papel mais atuante e, sob essa ótica, estaríamos em face de uma variante do leitor cúmplice e não, propriamente, de uma categoria adversa à dele.

Apesar disso, o leitor proposto por Bocchino possui ainda algumas características que, para os propósitos deste trabalho, nos interessam especialmente. A autora retoma a ideia de uma desconfiança em relação ao ponto de vista oferecido pelo romance, uma vez que o leitor livre constata o uso dos recursos da ironia e da autocrítica. Desconfiado, ele não se deixará ludibriar pelas estratégias enganosas de orientação à leitura, tampouco acreditará em tudo o que aparece declarado no livro. Entrevendo os indícios nos quais o texto se contradiz, o leitor livre é, assim, aquele que consegue ler não apenas o que está dito, mas também o não dito.

Levando isso em consideração, parece-nos coerente agregar novas características a esse leitor que perseguimos. Se, para Bocchino, o livre é aquele capaz de ler nas entrelinhas, aqui, o trataremos também como aquele que, depois de um fracasso inicial, volta a *Rayuela* e rejeita assumir o papel de cúmplice nessa história. Trata-se, por consequência, de um leitor que se encontra na releitura e que, após ler o romance “como un niño bueno” ([99], p. 616), aprende (como quem aprendeu a jogar o jogo da amarelinha) a ler esse texto desalinhado: “A releitura revela novos pormenores importantes e ainda mais numerosos do que era dado a imaginar. É uma

4 Cf. OSTRIA GONZALEZ, Mauricio. “RAYUELA: poética y práctica de un lector libre”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366, Madrid: outubro-diciembre 1980, pp. 431-448.

5Note-se que trabalhamos com um conceito teórico de leitor, o qual corresponde às notações teóricas de Umberto Eco: “O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado (...). Evidentemente como espectadores empíricos, estaríamos ‘lendo’ o filme de maneira errada. Mas ‘errada’ em relação a quê? Em relação ao tipo de espectador (ou de leitor, no caso do livro) é o que chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 2010 [1994], pp.14).

arte que obriga a reler, como disse Albert Camus da obra de Kafka” (ARRIGUCCI JR., 2003 [1973], p. 272). É no retorno a esse “jogo já jogado” (cf. [93], p. 597) que o leitor passa a examinar o texto como quem examina uma cena criminal, como um Dupin, leitor por excelência das entrelinhas, ele se torna um detetive buscando, pelo método venatório, uma maneira de ler *Rayuela*.

Com vistas sempre a esse leitor detalhista, cujo olhar atento lhe permite encontrar indícios e pormenores em *Rayuela*, faremos, neste capítulo, uma revisão da recepção crítica do romance; antes de encontrá-lo, cruzaremos, no nosso percurso, muitos outros tipos de leitor: o romance cortazariano mostra, enfim, sua incrível capacidade de abarcar novas leituras e interpretações.

Da euforia do leitor à overdose de leituras

“Más que lectores, Cortázar tuvo seguidores, adeptos, creyentes. Ese carisma tiene una probable explicación y es que Rayuela fue en su época una tremenda propuesta vital, un modo de vivir y entender las relaciones humanas. La gran revolución de Cortázar en Rayuela fue proclamar que la vida cotidiana debía considerarse bajo presupuestos estéticos, y en esto sí que fue un adelantado de su tiempo”.

(Santiago Gamboa, *Rayuela* y la iglesia cortazariana).

No final dos anos sessenta e princípio dos setenta, não havia um jovem ligado ao meio intelectual na América Latina que se atrevesse a ignorar *Rayuela* e todo o fenômeno literário e editorial que se criou ao seu redor. De tal maneira que, em nosso tempo, ainda é possível encontrar escritores e críticos literários recordando com nostalgia a efervescência cultural daqueles anos, momento no qual a aventura parisiense de Horacio e da Maga havia se convertido em um dos assuntos mais recorrentes dos círculos literários latino-americanos: “*todos queríamos ser Oliveira y las minas, la Maga*”, como recorda o poeta chileno Claudio Bertoni ao diário *La Tercera*⁶.

6 A homenagem intitulada “Julio Cortázar en Chile: libros, flores y revolución” foi publicada no periódico no dia 20 de abril de 2013. O texto está disponível no link: <http://papeldigital.info/lt/2013/04/20/01/paginas/089.pdf>.

Por ser escrito em espanhol prosaico e sumamente marcado por traços dialetais portenhos, era natural que os jovens leitores argentinos fossem capturados pelo virtuosismo da prosa cortazariana: “*los últimos libros de Cortázar le han ganado una vasta audiencia europea, pero Rayuela es imposible de traducir, al menos ininteligible para el lector no argentino*”⁷. O que mais surpreendente, porém, é o fato de que o fenômeno tenha ultrapassado as fronteiras linguísticas e *Rayuela*, assim mesmo, tenha sido lida por jovens de diversas línguas e culturas. Na América Latina, foi recebida com semelhante furor do México até o Chile, tornando-se uma espécie de manual de referência de toda uma geração inspirada nos movimentos da contracultura, do *beat*, do zen e do *pop*.

No que tange ao contexto editorial, o livro de Cortázar também ganha um lugar de destaque. No contexto que antecede a sua publicação e a de outros romances de escritores latino-americanos, como Juan Rulfo, João Guimarães Rosa e Mario Vargas Llosa, era comum entre os escritores, e também entre o público leitor do continente, acudir às literaturas europeias como referência e modelo de alto padrão literário. O mercado de livros latino-americano, nessa perspectiva, restringia-se muito ao que era produzido do outro lado do Atlântico, enquanto os escritores daqui pareciam destinados ao anonimato e às modestas tiragens das editoras locais. Ao lado de outros grandes *best-sellers* das décadas de 60 e 70, *Rayuela* coopera para a transformação desse cenário anterior: os antes consumidores de literatura francesa e inglesa passaram a procurar também livros escritos por compatriotas. O ruído em torno do romance foi tamanho a ponto de aumentar a procura por outros livros do autor, abrindo caminhos, por consequência, para a entrada de escritores menos conhecidos, o que coloca Julio Cortázar e sua *Rayuela* – como a expressão popular sintetiza – no “olho do furacão” quando o assunto é o *Boom de la novela latinoamericana*⁸.

⁷ Trata-se de uma das primeiras resenhas escritas sobre *Rayuela*, a qual foi publicada no semanário *Primera Plana*, em 27 de agosto de 1963, por um comentarista que não assina a nota. Entre o desconcerto e ainda incerteza quanto ao êxito do texto, a resenha oferece uma visão positiva, embora hesitante, de *Rayuela*. Para Adolfo Prieto, o *Primera Plana* vinha na corrente de uma nova dinâmica social, vivida especificamente na Argentina – e freada, anos mais tarde, pelo regime militar –, na qual o fenômeno Cortázar acaba sendo adotado como um capítulo à parte: “Debieron transcurrir varios meses desde la publicación de esta nota para que el crítico o los críticos que cubrían la sección literaria del semanario advirtieran el efecto de sorpresa y asimilaran los ecos que la novela de Cortázar despertaba en su creciente número de lectores. Meses, antes de que se decidieran a admitir y decidieran trabajar por la admisión del fenómeno Cortázar como un fenómeno separado del horizonte literario hasta entonces vigente” (PRIETO, 1983, p.890).

⁸ Esse tema será explorado mais profundamente na seção “Sobre o pecado de pertencer ao *boom*”.

Além das reverberações encontradas no marco literário e na expansão editorial no continente, vale a pena ressaltar alguns dos aspectos que correspondem ao processo de produção artística em relação às mudanças culturais que ganhavam tónus no Ocidente durante a segunda metade do século passado. Há que se levar em consideração que a proposta de Cortázar em *Rayuela* corroborava, em grande parte, as correntes subversivas que marcaram o momento histórico, intelectual e artístico da década de 60. Os debates solejavam uma busca de continuidade em relação às rupturas promovidas pelas vanguardas artísticas do início do século XX, propondo, para além da radicalização do modelo estético, uma atitude de liberação diante de um código cultural e social ainda bastante conservador. Profundamente conectada com o momento de revolução cultural, *Rayuela* poderia, sem riscos de imprecisões, ser considerada como filha de seu tempo, ou “una novela esperada”, como definiu Beatriz Sarlo (cf. 1985, p. 952).

O êxito do livro, no calor de sua publicação, ultrapassou também as bibliotecas e livrarias, atingindo, pelos mais diversos interesses, o meio universitário. Se, por um lado, encontramos a resposta eufórica de grande parte do público adepto ao discurso de liberação cultural, por outro, também veremos respostas igualmente calorosas. Entre elogios e ataques, choques e provocações, leituras e análises das mais diversas foram feitas: feministas e o escandaloso *lector hembra*; existencialistas e o sentimento de descontentamento com o mundo; vanguardistas e as subversões catárticas da estrutura narrativa. *Rayuela* mostrava ser um objeto de estudo flexível capaz de englobar, como uma espécie de compêndio, muitas das teorias da linguagem e da filosofia surgidas na segunda metade do século XX:

Publicada, leída y criticada con variedad y como epicentro de un criterio de identificaciones (Cortázar con Oliveira, sus textos con el Club de lectores, los críticos con el autor) esta novela fetiche fue devorada hasta la asfixia por la crítica de los '60 y '70. Encontraron en ella respuesta a todos sus interrogantes, las relaciones con el estructuralismo, las teorías de la lectura y el lector, el problema con el lenguaje literario (CAMPOMASSI; VÁSQUEZ, 1996, p. 316).

Como expressado pelas pesquisadoras Celia Campomassi e María Celia Vásquez, o livro marcou gerações não apenas de escritores, mas também de críticos; e, lamentavelmente, essa espécie de *overdose* de leituras de *Rayuela* trouxe, em longo prazo, consequências bastante negativas. Diante da colossal fortuna crítica produzida no período, muitos críticos de hoje em vez de atribuir ao romance, como era esperado, as características de uma obra aberta e viva,

consideram-no, ao contrário, um objeto morto já inteiramente dissecado, esquadrinhado e resolvido pela academia; um procedimento que parece, por vezes, espelhado no dos cientistas do quadro “Lição de anatomia do Dr. Tulip” (1632), de Rembrandt.

Mas, afinal, se não resta mais nada de novo, se tudo já foi dito sobre *Rayuela*, por que o romance continua a incomodar? Da pergunta, surpreende-nos primeiramente o fato de que, embora esteja carregando os exageros e rumores de seu tempo e os da crítica, *Rayuela* ainda seja um dos livros mais comentados da literatura latino-americana, um milagre positivo, segundo o entendimento de Ricardo Piglia⁹. Diante de tantos traços geracionais, é compreensível a surpresa positiva do escritor. Afinal, como se tem discutido nos últimos anos, o romance continua a ser lido e devorado jovens leitores de todo o mundo.

O leitor consumidor

“Mi generación, demás está decirlo, se enamoró de Rayuela, porque eso era lo justo y lo necesario y lo que nos salvaba (...).”

(Roberto Bolaño, *El gran fresco del renacimiento*).

A recepção de *Rayuela* foi, desse modo, marcada pelas posições díspares dos leitores especializados. Se por um lado não havia consenso quanto ao êxito na execução do projeto literário inerente ao texto – isto é, a proposta de tornar o leitor um cúmplice na construção de um romance inspirado nos modelos mallarmaicos e joyceanos –, por outro, não havia dúvidas quanto ao seu triunfo no âmbito editorial. O leitor consumidor torna-se, sob essa perspectiva, uma peça central para entender o cenário da primeira recepção do romance¹⁰.

Diante do que vínhamos detalhando no tópico anterior, não seria exagero dizer que o livro de Cortázar tenha aparecido em um momento bastante especial para a Argentina. Nos anos finais

9 Em entrevista ao jornal *Clarín* de 29 de junho de 2013, o escritor confessa uma surpresa em relação ao contínuo apelo de *Rayuela* com a juventude. Piglia aponta que, ainda que o texto possua traços marcadamente geracionais e problemas estruturais expressivos, de alguma forma, consegue ainda dialogar com leitores de nosso tempo, e revela a Matilde Sánchez que o fenômeno lhe parece um milagre positivo:

http://www.clarin.com/rayuela-cortazar/Entrevista_al_narrador_Ricardo_Piglia-50_anos_Rayuela_Julio_Cortazar_0_946705732.html.

10 Para os propósitos deste trabalho e por limitações no *corpus*, restringimo-nos, aqui, a discutir o papel do leitor consumidor apenas no contexto argentino.

da década de 50 e início dos 60, o crescimento industrial e econômico parece finalmente entrar em sintonia com a expansão do acesso a bens culturais. O fenômeno é mundial; grandes corporações provenientes, sobretudo, dos Estados Unidos e da Europa – como empresas automobilísticas, de exploração de petróleo, de bens duráveis e até mesmo bancos – passam a investir o seu capital excedente em países subdesenvolvidos. A Argentina pós-peronista viverá, nesse contexto, um momento de otimismo, oriundo do aquecimento não apenas da economia, mas também da indústria cultural.

Essa espécie de “*belle époque*” latino-americana, marcada, sobretudo, pelo fortalecimento de uma classe média sedenta de bens materiais, contribuirá para o desenvolvimento dos meios de comunicação e para o ingresso de produtos culturais norte-americanos salpicados de ideologia anticomunista, como é o caso do cinema hollywoodiano, dos desenhos animados de *Walt Disney* e dos anúncios publicitários da Coca-Cola.

Em paralelo a esses eventos, um novo público consumidor começa a ganhar espaço: a juventude da década de 60 torna-se um alvo da indústria da cultura de massa e renderá grandes somas em dinheiro aos mercados têxtil, discográfico, cinematográfico e editorial. Embora, nessa circunstância, já se tratasse de um segmento de mercado com peculiaridades e exigências próprias, a indústria do consumo não tarda muito a adaptar-se a elas: do *rock and roll* às minissaias, os jovens nascidos durante a década de 40 chegam aos anos 60 como donos de uma atitude de mudança, na qual o consumo aparece atrelado a uma vontade real de quebra do *establishment*.

Apesar da aparente contradição entre o consumo e os movimentos de contracultura protagonizados pela juventude da época, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno discutem, em seu ensaio “*A indústria cultural: O iluminismo como mistificação das massas*” (1942), a camaleônica capacidade de adaptação da indústria cultural, cuja estrutura eficaz e maleável permite que sejam englobados, em seu domínio, todos os setores da vida humana, até mesmo aqueles que, na origem, buscavam desconstruí-la:

Aqui, alguém ainda pode fazer fortuna, desde que não olhe muito reto diante de si, mas consinta em pactuar. Aquele que resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, já faz parte desta, assim como a reforma agrária no capitalismo. A revolta que rende homenagem à realidade se torna a marca de fábrica de quem tem uma nova ideia para levar à indústria (ADORNO; HORKHEIMER, 2011 [1942], p. 23).

Para além da dilatada interferência, na Argentina, da cultura de massa norte-americana e de seus modos de produção e veiculação, havia uma corrente simultânea que buscava fomentar e incentivar uma produção nacional, especialmente nos âmbitos artístico e literário. É importante ressaltar que esses movimentos não necessariamente impugnavam o modelo norte-americano, pois, em certos casos, viam-se conectados a instituições patrocinadas pela indústria. Um exemplo que ilustra bem o fato é o do *Instituto Torcuato Di Tella*, criado em 1963 pela fundação que lhe empresta o nome e cujo objetivo era transformar Buenos Aires na capital mundial das artes vanguardistas. Custeado pela indústria de bombas de extração de petróleo, o Instituto tornou-se rapidamente um espaço para discussões sobre as artes experimentais. Trazendo ao público exposições, performances, apresentações teatrais e musicais, o local começa a assumir um papel de promotor e de divulgador da arte jovem produzida em território argentino. A procura do público pelas adaptações do teatro do absurdo de Antonin Artaud, pelas mostras de filmes dos artistas da *Pop art*, pelos *happenings* e pelas instalações de Marta Minujín, demonstra um progressivo interesse pelas novas vanguardas, assim como uma disposição para o consumo não apenas de produtos industrializados, mas também de objetos artísticos.

De forma análoga, começam também a aparecer revistas e semanários preocupados com a divulgação dos acontecimentos nos circuitos artístico e literário, como o jornal/semanário *Primera Plana* (1962) e as revistas *El Grillo de Papel* (1959-1960) e *El Escarabajo de Oro* (1961-1974). Adolfo Prieto, em seu artigo “*Los años sesenta*” (1984), incorpora ainda ao cenário a influência da Universidad de Buenos Aires, que criará, nesse mesmo contexto, uma casa editorial própria, a EUDEBA, que terá como principal objetivo a divulgação da literatura nacional:

No debe sorprender, entonces, que la Editorial de la Universidad de Buenos Aires, creada a fines de 1959, inaugurará los sesenta con un descubrimiento y una verificación. Lo nuevo fue la cantidad de ejemplares necesarios para atender la demanda de un público calculado en otras dimensiones. Lo previsible, la lista de títulos elegidos y la orientación de sus colecciones. *La serie del siglo y medio*, ofrecida a la venta en paquetes de cuatro volúmenes, agotó un millón y medio de ejemplares en poco más de dos años, y se aprestaba a repetir la cifra en los dos siguientes (PRIETO, 1983, p.891).

Com o mercado editorial em crescimento trazendo ao circuito a importância da literatura argentina e com a formação de novos institutos e museus – como o já mencionado Di Tella e, nesses mesmos anos, a renovação do Museo de Bellas Artes (1895) e fundação do Museo de Arte

Moderno (1956) –, é que passamos a entender o ambiente no qual *Rayuela* aparece e ganha lugar de destaque. Tendo, de um lado, o investimento norte-americano nos mercados do sul e, de outro, um clima propício ao aparecimento de novas expressividades estéticas, o livro de Cortázar torna-se uma espécie de manual *cult* para um público cada vez mais atraído por experimentações e, ao mesmo tempo, desejoso de um *bestseller* à altura: “Cortázar ha escrito la gran novela que esperábamos de él” (BARRENECHEA, 1996 [1963], p. 677).

Entretanto, o ambiente favorável ao consumo e à experimentação não nos parece suficiente para explicar o fenômeno do leitor consumidor de *Rayuela*. Como já é possível imaginar, trata-se de uma complexa conjunção de fatores e de eventos anteriores e posteriores à escrita e publicação do romance. Até o momento, discutiram-se explicações de caráter contextual sobre a primeira recepção de *Rayuela*, porém, como se verá nos tópicos subsequentes, há um componente de caráter estrutural, presente no romance, que permitirá analisar esse cenário a partir de outra perspectiva.

Para que serve o leitor?

“La correspondencia que he recibido respecto a Rayuela me prueba que ese libro estaba ‘en el aire’ en Latinoamérica. En varias cartas me han dicho con un tono de agrisado: ‘Usted me ha robado mi novela’, o ‘¿Para qué seguir escribiendo mi libro, si hubiera tenido que ser como Rayuela?’”

(Julio Cortázar, *Conversaciones con Cortázar*).

Buscamos reconstruir acima o cenário em torno do qual *Rayuela* teria aparecido e se tornado um fenômeno literário sem precedentes na América Latina. Fenômeno esse que não se restringe à proposta supostamente renovadora do texto, mas, em grande parte, também à atmosfera cultural e econômica do período em que foi publicado. Além disso, o público jovem, que vê pela primeira vez sua voz e anseios serem ouvidos, tem uma participação bastante peculiar na primeira recepção do romance. Conciliando revolução e consumo, foi a juventude leitora que representou genuinamente a proposta desafiadora de Cortázar.

Rayuela es una novela sorprendente, y el primero en ser sorprendido fue Julio Cortázar: “Nunca creí que un libro mío fuera leído por los jóvenes como lo ha

sido. Yo pensaba escribir para la gente de mi edad y ser leído por un grupo muy restringido. Me parecía hacer una literatura muy difícil, un poco abstrusa, sin concesiones, y de golpe veo que una generación de gente joven ha encontrado en *Rayuela*, no diré una contestación, pero sí una incitación”¹¹. Podría agregar, añadir o completar insertando a modo de *puzzle*: una identificación. Porque desde su publicación en 1963 los lectores se han identificado con la angustia existencial de Horacio Oliveira y muchas lectoras proyectado en la Maga (CHIKIAR, 1994, p. 51).

Cortázar comenta que, embora *Rayuela* tenha sido escrita para o público de sua idade, será nos jovens que o livro encontrará entendimento. Irene Chikiar, em seu artigo “Alcanzar el cielo” (1994) – presente na edição especial da revista *La Maga* –, agrega à fala do escritor a *identificação* como componente para definir e sintetizar a primeira recepção do romance. O reconhecimento desse fato provoca-nos um efeito de dupla natureza: ao mesmo tempo em que reitera a perspectiva histórica – afinal, as questões trazidas por *Rayuela* serão muito semelhantes às da geração anterior e posterior à de Maio de 68 –, traz ao foco outro aspecto que não pode ser desprezado, sobretudo, no que diz respeito à questão que nos orienta neste trabalho, ou seja, como analisar a posição do leitor e ignorar os critérios de identificação implícitos ao ato de leitura?

De fato, o conceito de identificação é um dos temas-chave não apenas da literatura, mas de todas as ciências humanas. Da antropologia à psicanálise, da filosofia à linguística, a identificação é assumida como um dos critérios fundamentais para entender o funcionamento da estrutura subjetiva e abre espaço para reflexões muito caras aos teóricos dessas áreas. Afinal, nas tensões entre identidade e alteridade, como separar as fronteiras entre o que é próprio e o que é alheio?

Limitando a discussão ao campo literário, Jonathan Culler, em seu livro *Literary Theory: a very short introduction* (1997), discute a correspondência entre os conceitos de sujeito, identidade e identificação dentro do âmbito da teoria, de modo a verificar como a relação entre eles reverbera na literatura. Para o crítico norte-americano, a identificação que o leitor estabelece com o herói romanesco é parte integrante da construção de sua própria subjetividade, uma vez que ele passa a espelhar as suas ações e condutas nas experiências e aprendizados dos personagens dos livros que lê:

11Cf. GARCÍA FLORES, Margarita. “Siete respuestas de Julio Cortázar”. In: *Revista Universidad de México*, vol. 21, n° 7, marzo de 1967, pp. 10-13.

Literature has not only made identity a theme; it has played a significant role in the construction of the identity of readers. The value of literature has long been linked to the vicarious experiences it gives readers, enabling them to know how it feels to be in particular situations and thus to acquire dispositions to act and feel in certain ways. Literary works encourage identification with characters by showing things from their point of view. Poems and novels address us in ways that demand identification, and identification works to create identity: we become who we are by identifying with figures we read about. Literature has long been blamed for encouraging the young to see themselves as characters in novels and to seek fulfillment in analogous ways: running away from home to experience the life of the metropolis, espousing the values of heroes and heroines in revolting against their elders and feeling disgust at the world before having experienced it, or making their lives a quest for love and trying to reproduce scenarios of novels and love lyrics. Literature is said to corrupt through mechanisms of identification. The champions of literary education have hoped, on the contrary, that literature would make us better people through vicarious experience and the mechanisms of identification (CULLER, 1997, p. 113).

Segundo Culler, a literatura explora a relação entre leitor e herói por meio do tema – como em *Don Quijote* (1605) ou *Madame Bovary* (1857) –, e a aprofunda no espaço da leitura, ou seja, momento no qual o leitor é encorajado a refletir sobre suas condutas e, em situações de adversidade, a colocar-se no lugar do outro. Por intermédio da identificação, a literatura ensina a examinar problemas éticos com empatia, sensibilidade e complexidade, refinando os critérios analíticos do leitor. No sentido apontado pelo estudioso, toda literatura pressupõe um critério de identificação. Alguns dos leitores de *Rayuela*, por exemplo, parecem não apenas validar a tese de Culler, mas também levá-la a um extremo inimaginável, como relata Inés Tenewicki em “Los chicos se copan con Cortázar porque se cagan en la realidad” (1994), reportagem apresentada na edição especial da *Revista La Maga*:

La mamá de Vicky Dupuy es profesora de latín, ronda los 40 y hace unos veinte seguramente quería parecerse a la Maga. Su hija tiene 16; a los once se subió a los estantes de la biblioteca e intentó leer *Rayuela*, ‘porque mi mamá es fanática’, pero reconoce que no llegó. Ahora –asegura Vicki– la literatura de Cortázar le ‘rompe el cerebro’, pero no sabe bien porqué. ‘Quizás es psicológico’, aventura. Marta Molina, profesora de segundo, tiene aproximadamente la edad de la madre de Vicki, pero iba aún más allá: ‘Yo soy de la generación de minas que de verdad nos creíamos la Maga’, recuerda enfatizando la expresión ‘de verdad’ (TENEWICKI, 1994, p.48, grifos da autora).

Apesar disso, a identificação é explorada em diversos níveis no romance, não apenas pela relação entre leitor e herói (como nos diversos casos que se observa acima), mas também pelo aparecimento de duplos entre as personagens e pelas analogias entre *Rayuela* e as *Morellianas*¹². É na leitura comparada do romance com os fragmentos, inclusive, que surge um incômodo perante essa suposta função moral e reguladora da literatura da qual Culler parece ter extraído a sua noção de identificação.

Nas *Morellianas*, é apresentado o projeto de romance “que se quedó en notas sueltas” ([62] p.522). Apesar de o velho Morelli investir contra os mecanismos de identificação tradicionalmente usados na literatura, ele apresentará também um método de escrita que procura ampliar o lugar de atuação do leitor. Ao fazê-lo, a personagem do escritor acaba produzindo uma relação de identificação bastante peculiar, cujo efeito de espelhamento, como veremos, recairá diretamente sobre os leitores de *Rayuela*.

O romance tradicional, segundo a perspectiva do escritor-personagem, constrói a narrativa baseando-se na psicologia das personagens e na criação de um mundo conciso e coerente, no qual a sucessão de eventos estabelece uma ordem lógica constituída por relações de causa e consequência. Para ele, esses mecanismos são artifícios minuciosamente orquestrados pelo escritor romanesco e acabam tornando-se uma espécie de armadilha para capturar o leitor, o qual se converteria em um espectador passivo inebriado pela ilusão ficcional:

«Situación del lector. En general todo novelista espera de su lector que lo comprenda, participando de su propia experiencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne. El novelista romántico quiere ser comprendido por sí mismo o a través de sus héroes; el novelista clásico quiere enseñar, dejar una huella en el camino de la historia. »Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un 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, en el

12 Ana Maria Barrenechea dedica um estudo aprofundado sobre a recorrência de duplos por semelhança e oposição no romance, no qual é possível entrever o aparecimento de relações de identificação tanto no nível narrativo como discursivo. No narrativo, proliferam os pares que com insistência se atraem e se repelem por conformidade e oposição, como são os casos de Horacio e Traveler; Horacio e Gregorovius; a Maga e Talita; Berthe Trépat e a *clocharde* Emmanuelle. No discursivo, por outro lado, encontramos a semelhança entre Horacio e o jovem Cortázar dos primeiros anos em Paris – uma afinidade aludida também por Mario Goloboff, na biografia dedicada ao escritor (cf. GOLOBOFF, 2014 [1998], pp. 72-79). Em seu artigo, Barrenechea concentra-se em uma análise comparativa entre o romance e o caderno de anotações escrito por Cortázar em paralelo à criação de *Rayuela*. Em sua análise, ela confirma a hipótese sobre a identificação entre o autor e o herói: “La página se inicia con una confesión clara que el autor (Cortázar) se identifica con el personaje (Oliveira), corroborando lo que vários críticos de *Rayuela* habían intuído basados en el análisis del texto” (BARRENECHEA, 1983, p.813). Poderíamos continuar listando outros exemplos de como o tema do duplo aparece em *Rayuela*, porém como é bastante explorado pela crítica, limitamos, neste tópico, às relações de espelhamento que incidem diretamente sobre o leitor.

mismo momento y en la misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la immediatez de las vivencias (trasmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela ‘cômica’, los *anticlímax*, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro). ([79] p. 560, grifos do autor).

Nota-se, no excerto, que o projeto não se limita a um mero ataque ao critério de identificação romanesco. Antes disso, Morelli propõe estabelecer uma nova relação (que também tem uma origem identificatória) entre leitor e texto literário. Se para Culler o romance assume um caráter formativo ao depurar, por meio do mecanismo de identificação, os critérios analíticos do leitor, levando-o a questionar suas ações cotidianas, para Morelli, o “caráter formativo” ganhará uma característica diferente e perpassará todo este trabalho, isto é, o *inacabamento*. Se antes o romance era apresentado como um produto acabado, cuja essência permanecia escondida, à espera somente de um leitor para revelá-la, para o escritor-personagem, o texto literário deve ser entregue ao cúmplice em pleno processo de escrita, em “gestación”, de modo que ele possa participar ativamente da construção do objeto literário.

Em muitos momentos da narrativa, o romance de Morelli é descrito como um livro mal escrito, incoerente e que teria chegado às mãos dos membros do *Club de la Serpiente* por intermédio de notas soltas e de fragmentos esparsos. Observa-se, nesse sentido, a radicalidade do projeto presente nas *Morellianas*: como *romance dentro do romance*, ele não poderia ser entregue aos seus leitores senão de forma inacabada, como um livro que denunciará, em sua incômoda imperfeição, o que acontece nos bastidores da escrita. Esboços, fragmentos e projetos abandonados servirão para deslocar o leitor de sua posição de espectador, levando-o para trás das cortinas do espetáculo, onde os atores e os cenários não receberam ainda os retoques finais. O resultado é o contrário daquele descrito por Culler, pois o leitor não aprenderá com as peripécias do herói, cuja moral foi regida anteriormente por um autor, ele aprenderá a estabelecer as suas próprias regras, visto que as que lhe foram oferecidas pelo texto são claramente absurdas e incoerentes.

Sob essa perspectiva, em *Rayuela*, os leitores-personagens tornam-se cúmplices tal como as idealizações do velho escritor. Na terceira etapa deste trabalho, observaremos como esse fato atua em questões interpretativas. Aqui, porém, permanecemos com as questões relacionadas à recepção crítica de *Rayuela*, ou seja, como o reconhecimento do *Club de la Serpiente* enquanto

leitores de Morelli exerce um papel fundamental para compreender as complexas relações de identificação presentes em *Rayuela*, de modo a verificar como elas afetam o leitor.

Se, a partir de Morelli, voltarmos a Culler, veremos como a função moralizante da literatura passa a ganhar novos matizes: aquele mundo coerente, regido por leis alheias, cede lugar a um mundo absurdo, cujas regras o próprio leitor ajuda a destruir e a reconstruir. Morelli propõe, portanto, um método que busque sincronizar o tempo da escrita com o da leitura, no qual o leitor é convidado a aproximar-se do romancista e, por fim, a identificar-se com um papel do cúmplice: “¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?” ([99] p. 614). Em sua fala, Horacio nos oferece uma interpretação do conteúdo das *Morellianas*, demonstra a sua afinidade com temas vanguardistas e, paralelamente, manifesta a sua identificação com a proposta do escritor. É precisamente nesse ponto que a personagem credencia a si mesma (e a seus companheiros) como cúmplice: ele deseja corresponder à procura de Morelli por um tipo específico de interlocutor.

É importante salientar que a análise da perspectiva teórica que trazemos acima, acerca do lugar da leitura na construção do objeto literário e da identificação que as personagens (sobretudo, Horacio) estabelecem com o leitor cúmplice, corresponde ao âmbito narrativo de *Rayuela*. Sob essa perspectiva, é necessário delimitar com clareza as fronteiras que separam o livro fictício de Morelli – as ideias que aparecem ali defendidas – e o romance cortazariano. Indicar, para além da semelhança, a diferença, previne mal-entendidos que, com certa recorrência, observa-se em alguns leitores, como, por exemplo, o de confundir os planos narrativo e discursivo e assumir a existência de uma total simetria entre o que é teorizado por Morelli e o que é executado em *Rayuela*.

Orientados por essa distinção, perceberemos que, embora não seja possível afirmar que o projeto de Morelli é o mesmo de *Rayuela*, a afinidade entre eles oferece indícios para entender com maior clareza a relação que o leitor de *Rayuela* estabelece com a teoria do cúmplice. No fragmento acima, Horacio apresenta o que acredita ser a função do escritor e a do leitor: tal como comparsas de um crime, o primeiro destrói a literatura enquanto o segundo atua como cúmplice, pois ajuda a concretizar esse ato de destruição¹³. Em uma analogia lógica e sintetizadora: da

13 Em seu texto “Teoría del Túnel” (1947), Cortázar retoma o caráter produtivo da destruição e analisa a ação dos escritores de destruir as normas literárias usando a própria literatura como instrumento: semelhante ao cavalo de Troia – que começa a batalha inserindo-se dentro do domínio da cidade – o escritor corrói a linguagem a partir da

mesma maneira que a personagem entende que deverá assumir um papel ativo na elaboração “antirromanesca” de Morelli, o leitor de *Rayuela* poderá supor que a sua função deverá ser, por espelhamento, a do cúmplice.

O desejo do cúmplice

Em um cenário no qual o leitor se identifica com a proposta teórica de Morelli e, tal como Horacio, responde com diligência ao que lhe foi solicitado pelo texto, é que se notará como a identificação percorre meandros ainda mais intransitáveis do que aqueles deslindados na seção anterior. Na demanda do texto por um leitor que assumirá o papel de cúmplice, entrevemos, portanto, como a dimensão erótica integra-se à cena literária.

Roland Barthes, na conferência “Da leitura” (1975), confessa ao público o desamparo normativo que norteia a sua fala: não há, segundo ele, uma doutrina da leitura, nenhum lugar de pertinência que lhe permita imaginar uma ciência dedicada a ela. Onde o viajante e o passageiro habitariam, a leitura faz a sua morada. Tudo em si é transitório, é dispersão. Objetos, códigos, sentidos, nada permanece diante de tão efêmero acontecimento: como, então, estabelecer critérios científicos para analisar a mais clandestina de todas as cenas literárias? Barthes encontra resposta na própria *im-pertinência* da leitura: o erotismo lhe orienta, ela é atravessada pelo desejo:

A leitura é condutora do Desejo de escrever (...). Não é que necessariamente desejemos escrever como o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda escritura (...). Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia de desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito (BARTHES, 2004 [1975], p.39, grifos do autor).

própria linguagem, de dentro pra fora. Para Cortázar, tal característica está na base de toda a literatura, não é uma atitude que se restrinja apenas a seus contemporâneos: “*La historia de la literatura es la lenta gestación y desarrollo de esa rebelión*. Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática. EL ESCRITOR ES ENEMIGO POTENCIAL –Y HOY YA ACTUAL– DEL IDIOMA” (CORTÁZAR, 2004, p. 67, grifo do autor).

Para falar-nos da leitura, do ato solitário no qual o leitor se abandona ao livro, Barthes recupera da psicanálise o conceito de desejo e a sua relação com o mecanismo de identificação. Com efeito, o tema ocupa um lugar de destaque tanto na teoria freudiana, como na lacaniana, e um exemplo desse fato é o *Seminário 9 – A identificação* (1961), de Jacques Lacan, dedicado inteiramente ao assunto.

Partindo da perspectiva freudiana, Lacan se volta à dimensão especular (narcísica) do desejo, na qual a identificação assumirá um papel intermediário entre sujeito e objeto. *Grosso modo*, o *eu* é constituído pelo efeito do desejo do outro, pela imagem do outro como um ser incompleto, como um ser desejante. Do processo de identificação emerge, portanto, a dimensão óptica e narcísica do desejo: o eu não apenas se reconhece nessa falta – vê-se nela refletido – como aspira corresponder à sua demanda: todo desejo é, portanto, um desejo de desejo. É nesse sentido que podemos afirmar que o desejo, na perspectiva lacaniana, não tem origem em um objeto, mas sim na imagem de uma falta: o seu estatuto é de pura fantasia (do francês *fantôme*/fantasma) e, logo, de permanente insatisfação:

(...) o que eu desejo, o que é diferente do que eu experimento, é o que, sob a forma do puro reflexo do que resta em mim investido em todo estado de causa, é justamente o que falta no corpo do outro, enquanto ele é constituído por essa impregnação do úmido do amor. No ponto de vista do desejo, no nível do desejo, todo esse corpo do outro, pelo menos tão pouco quanto eu o ame, só vale justamente pelo que lhe falta (LACAN, 2003[1961] pp. 154-155).

Nesse olhar, a relação entre sujeito e objeto não pode ser direta, nem sequer fixa. O outro não é o objeto do meu desejo, mas sim o que lhe falta: desejo o que lhe faz desejar. Do puro reflexo de mim no outro é que Barthes volta à cena da leitura: ela “é condutora de desejo”. É o percurso no qual o desejo de escrever – enquanto inscrição de uma falta alhures, enquanto aquilo que impele o escritor a buscar um leitor – desloca-se para, finalmente, encontrar-se com um leitor que, por sua vez, vê a si mesmo refletido nessa falta e deseja corresponder essa demanda imaginária.

Contudo, a travessia, no sentido barthesiano, é realizada em uma via de mão dupla: o leitor não é apenas aquele que recebe passivamente, mas também quem devolve o produto consumido com a promessa de um retorno. Do leitor consumidor chegamos, por fim, ao leitor produtor. É nesse ponto que a leitura converte o que era pura imagem em trabalho, em produção, em texto. A literatura, sob essa perspectiva, é alimentada pelo desejo do leitor (que é também o

do escritor). Uma vez convertida em ação, ela se torna o “deslocamento infinito” do texto (cf. BARTHES, 2004 [1975], p.42)¹⁴. Ora, se o desejo é o combustível que mantém a literatura em movimento, é ele também que nos impede de fundamentar uma semiologia da leitura, pois não há controle que prevaleça sobre esse desestabilizador de estruturas. Apesar disso, Barthes reconhece, a partir da *im-pertinência*, o único lugar de onde é possível entrever a matéria da qual é feita a leitura: do desejo de corresponder ao desejo do texto por um leitor.

A partir desse terreno impenetrável e clandestino no qual Barthes procurou encontrar *pertinência* – ou, talvez, uma permanência – da leitura é que passamos a entender um pouco melhor a relação de identificação que o leitor estabelece com o texto literário. Os efeitos de espelhamento que aparecem, em particular, em *Rayuela*, colocam em evidência a dinâmica do desejo presente na cena de leitura. A exemplo de Horacio, nós, leitores, projetamo-nos (imaginariamente) sobre essa demanda do texto, sobre o que acreditamos ser desejo do autor: “¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?” ([99] p. 614).

Ora, a procura por um leitor cúmplice é explícita e reiterada em muitos momentos pelas *Morellianas*: em meio às semelhanças e diferenças entre os fragmentos e *Rayuela*, é essa demanda que, para além dos modismos, torna a recepção crítica do romance tão complexa. A onda identificatória observada durante os anos 60 e princípio dos 70 não se restringe, portanto, a aspectos meramente contextuais, mas diz respeito à própria estrutura especular (e desejante) do romance:

Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el 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 ([97], p.608).

Morelli expõe, acima, o desejo por um leitor que se desloque, que não apenas aceite a sua escrita imperfeita e inacabada, mas que se deixe transformar pelo desconforto que ela lhe causa. Qualquer leitor, inspirado pela escrita cortazariana, não quer – como Horacio tampouco queria – ser um espectador passivo que não passa das primeiras páginas; ele deseja, sim, ser o cúmplice a quem o texto insistentemente se refere, deseja participar da execução do projeto contido nas

14 Aqui reverberam alguns conceitos que Barthes defende no livro *S/Z* (1970), a saber: a escrita como permanente reescrita do mesmo texto e a leitura como permanente releitura do mesmo texto. Tais conceitos são essenciais para o movimento de retorno a *Rayuela* que tratamos nesta pesquisa, como será discutido no terceiro capítulo.

Morellianas, pois acredita que seja análogo ao de *Rayuela*. Nesse cenário, o desejo de Morelli (personagem do escritor) desloca-se e espelha-se no desejo do próprio Cortázar (enquanto autor de *Rayuela*).

Visto por esse ângulo, embora a posição do leitor seja fixa no romance tradicional, o espaço para ele imaginar o que o texto espera do interlocutor é imenso, pois o autor não lhe revela, permite que ele se mantenha no anonimato da plateia e seja vislumbrado apenas nas entrelinhas do discurso narrativo. Por isso, durante a leitura, o leitor do romance tradicional – encarnado de maneira autêntica, como Adorno destaca, na prosa de Gustave Flaubert¹⁵ –, pode inferir ou escolher, na ilimitada gama de possibilidades, como seria o leitor ideal do romance que lê, quais seriam as suas qualidades e atributos.

Em *Rayuela*, entretanto, vemos essa estrutura ganhar outra configuração: a posição do leitor é flexível, ele tem acesso irrestrito a espaços múltiplos: da plateia aos bastidores, desvelam-se a armação por detrás do cenário e os efeitos que provocam a ilusão ficcional. Apesar da sua mobilidade, o espaço para ele imaginar o interlocutor ideal do texto é encurtado pelo projeto de Morelli. Patricio Lennard, em seu artigo “Cortázar, la crítica y yo” (2004), oferece uma interpretação interessante sobre essa demanda explícita do texto por um tipo específico de leitor. Para o escritor, *Rayuela* é um livro que incluiu não apenas uma história, mas a própria interpretação dessa história. Trata-se de um texto que já vem com a interpretação do “crítico literário” incluída:

(...) si el crítico es el modelo de su ‘lector cómplice’, la trampa en la escritura, deja una silueta narcisista: estoy inclinado a verme leyendo en la forma en que el texto se lee a sí mismo, y embotarme así en el reflejo que de mí devuelve. Estoy inclinado a seguir sus instrucciones. ‘Sé mi cómplice –me dice al oído–, lee como quiero que me leas’ Si me observo en su espejo, intuyo con horror la clonación planeada: la pesadilla de ser el lector que Rayuela busca replicar al infinito. El ejército de ‘cómplices’ que repite la lectura que el autor incluyó en su propio texto (LENNARD, 2004, pp. 60-61).

No sentido apontado por Lennard, a figura do cúmplice sintetiza essa leitura que o romance oferece de si mesmo. Não cabe ao leitor imaginar qual seria o interlocutor ideal, pois o texto não apenas o prescreve como o anuncia: *seja o meu cúmplice*. Nota-se, aqui, como os efeitos de espelhamentos continuam a se desdobrar: a demanda é de Morelli, escritor-

15 Cf. ADORNO, T. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, pp. 55-63.

personagem, mas que se projeta sobre *Rayuela* como uma interpretação (prevista pelo autor) da própria *Rayuela*. A partir dessa rara relação entre os planos narrativo e discursivo, é que entendemos como o cúmplice passa a ocupar imaginariamente o lugar que seria, no romance tradicional, do leitor ideal. Contudo, vemos surgir um problema teórico nessa aparente simetria: será que é mesmo possível considerar o cúmplice como o leitor ideal de *Rayuela*?

Segundo a interpretação de Wolfgang Iser, em seu livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1976), o leitor ideal é um substrato estrutural do discurso, o lugar onde seriam consumadas todas as intenções antecipadas pelo texto, em outras palavras, onde o dizer e o interpretar encontram a mais perfeita conformidade. Para o estudioso, ele

representa uma impossibilidade estrutural da comunicação. Pois um leitor ideal deveria ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo (ISER, 1996 [1976], p.65).

Sob essa perspectiva, é plausível imaginar que o leitor ideal coincida com o autor: somente ele poderia ler e consumir as suas próprias intenções no texto. Nessa concepção, se *Rayuela* já oferece uma interpretação prévia de si mesma, o cúmplice coincidiria com o leitor ideal. Trata-se, como Lennard comenta, de uma leitura que o próprio autor incluiu no texto. Logo, somente o cúmplice encarnaria a figura de Cortázar como leitor, somente ele leria o texto da forma na qual foi previamente imaginado.

Entretanto, as ideias de Iser contrastam com tal prognóstico. O teórico defende que o autor não pode ocupar o lugar do leitor ideal, uma vez que ele lerá o texto que escreveu a partir das estratégias e dos recursos que usou para cifrar a mensagem, para construir esse mundo fictício. O autor se converte, por conseguinte, em um mau leitor de seu próprio texto, pois não o lê em todo o seu potencial de sentido, afinal, há sentidos que ele mesmo desconhece. O leitor ideal, nessa perspectiva, é justamente o que falta ao autor, o espaço do texto que ele não pode ocupar.

Com efeito, segundo Iser, o leitor ideal, para além de ser aquele que realiza todo o potencial comunicativo do texto, é também quem consome (quem esgota), na leitura, todas as possibilidades aportadas pelo registro ficcional. Nesse sentido, o leitor ideal mantém a sua existência num lugar irrealizável e intangível. Se Lacan já observava que o desejo é uma falta

que não encontra satisfação, o texto tampouco encontrará esse leitor capaz de satisfazê-lo, de esgotá-lo, de consumi-lo a ponto de não restar mais nada a ser dito.

Talvez seja por isso que tantos leitores especialistas defendam que já não há nada de novo a ser dito sobre o romance de Cortázar. Como leitores cúmplices que foram no passado (leitores ideais, por efeito de espelhamento), acreditam ter esgotado todas as possibilidades do texto. Contudo, como previne Iser, esse leitor não é realizável no mundo concreto. Uma sorte para nós, leitores imperfeitos e igualmente insatisfeitos, pois, apesar de consumida até a asfíxia, até a overdose por seus críticos, *Rayuela* – assim como qualquer texto literário – encontra permanência nesse lugar onde a insatisfação é motor produtivo, onde o desejo é convertido em trajeto de idas e vindas. O desejo do texto por um leitor que lhe satisfaça não cessa, é no movimento que ele permanece.

O leitor cúmplice não pode, dessarte, ser equivalente ao ideal. Ele é apenas uma possibilidade entre muitas outras que podemos imaginar a partir de *Rayuela*. Constatar essa diferença nos restitui uma parcela de liberdade, mas talvez seja também uma espécie de rebeldia contra a leitura do romance incluída pelo autor. Porém, trata-se de uma rebeldia necessária e autêntica com o que próprio texto defende, afinal, impede-nos de aceitar leituras prescritivas e coaguladas, e nos permite traçar novos caminhos interpretativos.

Entre polêmicas e ressacas: quando o autor rouba a cena

“¿Por qué Cortázar es tan malo? ¿Por qué es tan bueno? ¿Por qué se le quiere tanto, como a un hermano mayor que nos enseñó trucos de magia a la edad en la que aún creíamos en la magia (...)? Quizá nunca sea un escritor más interesante que cuando se le sigue leyendo como a pesar de él. Con irritación, con malestar, pero incesantemente. Con un poco de suerte, indagar en las causas de ese malestar puede ser una forma menos pomposa, más problemática, del homenaje.”

(Gonzalo Garcés, *Instrucciones para criticar Cortázar*).

Passado o momento de grande euforia e de identificação dos anos sessenta e setenta, encontramos, portanto, no momento da ressaca, ou seja, entre os anos 80 e 90, quando o romance deixa de ocupar o lugar de um objeto cultuado e passa a ser considerado *kitsch*, fora de moda, por muitos críticos e antigos leitores. Uma sensação reincidente parece inquietar os “não tão jovens” leitores do período: reler *Rayuela* – algo que com entusiasmo costumavam fazer no passado – torna-se um trabalho incômodo, para não dizer impossível. Como leitores mais experientes, eles descobrem que o livro não deveria mais ocupar um lugar de tanto destaque na literatura latino-americana. Ao contrário, as suas páginas ganham um sabor doce-amargo, pois ao mesmo tempo em que trazem de volta as lembranças da juventude, denunciam também a ingenuidade e exageros daquela época. De fato, tudo parece confirmar a tese de que o tempo teria sido pouco generoso com *Rayuela*, e que o que antes era celebrado como ruptura estética, passou a ser visto como imaturo e juvenil. Nesses anos, falar de *Rayuela* significa criticá-la, denunciar como um dos maiores fenômenos literários da América Latina caducou, perdeu o sentido. Para entender esse novo cenário, voltamo-nos, neste tópico, à figura controversa de Julio Cortázar e a algumas das polêmicas nas quais ele se envolveu.

Em seu ensaio “Una poética del homenaje. Acerca de la salvación por la lectura” (2004), Celina Manzoni recupera uma graciosa referência que o escritor mexicano Gonzalo Celorio teria feito a Julio Cortázar em uma conferência com os alunos da Universidad de Buenos Aires:

Lo que puedo decir es que un escritor como Julio Cortázar me cambió la vida totalmente. Mi vida está dividida entre antes de JC y después de JC. Es un asunto generacional también, creo que puedo decir que nos cambió la vida. Quienes éramos jóvenes en los sesenta y éramos estudiantes cuando surgieron los grandes conflictos políticos del mayo francés o del gran movimiento estudiantil mexicano que terminó en una gran masacre, adoptamos una actitud libertaria, una manera de vivir menos solemne y en mucho se lo debemos a Julio Cortázar. Él adquirió para nosotros prácticamente una dimensión bíblica. Yo estoy seguro de que si desaparecieran todos los ejemplares de *Rayuela*, aun los del ciberespacio, entre mis amigos y yo la podríamos reconstruir (CELORIO *apud* MANZONI, 2004, p.50).

Segundo a perspectiva de Manzoni, a fala do escritor surpreende menos por seu conteúdo do que pelo lugar e momento nos quais ela teria sido proferida, isto é, a Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires, no dia 21 de abril de 2003. Sobre a data, não há nada de especial e é, justamente, disso que se trata. Como é de consenso, referir-se a Cortázar em datas especiais (seu aniversário de nascimento e de morte, a data de publicação de uma obra) tornou-se

um hábito. Homenagens aparecem de tempos em tempos e transformam-se em um espaço propício para retirar o autor, ainda que brevemente, do limbo e colocá-lo em evidência.

Contudo, homenagens espontâneas, tais como a de Celorio, é algo raro, sobretudo, no espaço acadêmico onde, no decorrer dos anos, a presença do autor de *Rayuela* tornou-se pouco bem-vinda a ponto de, em certas ocasiões, ser inclusive ignorada¹⁶. A surpresa positiva de Manzonni surge desse fato, pois, como se discute com certa frequência, após tantos anos de consolidação de sua autoridade como escritor, Cortázar passou, no decorrer das décadas de 80 e 90, a ser desprezado por críticos e estudiosos da área de estudos literários e latino-americanos. A hipótese que defendemos, neste trabalho, é a da existência de dois componentes fundamentais que teriam gerado um descrédito profundo tanto de sua figura pública como de sua obra.

O primeiro corresponde à resposta que surge, de um lado, pelo excesso e pela euforia dos primeiros anos e, de outro, pelas várias polêmicas que envolveram o nome do escritor ao longo de sua trajetória literária. O segundo componente será abordado, posteriormente, no tópico “Por uma *Rayuela* datada”, quando será discutido um dos questionamentos mais recorrentes sobre o livro: o de que teria sofrido demasiadamente a passagem do tempo e, por esse motivo, teria se tornado um texto “ilegível” ao público atual. Tendo isso em vista, parece-nos coerente retomar algumas das polêmicas, a fim de entender o processo de esgotamento da imagem pública do escritor. Afinal, essas discussões assumiram um caráter social e contribuíram para que houvesse mudanças nos critérios de leitura de *Rayuela*. Inclusive, alguns dos temas abordados no romance – como, por exemplo, a questão do exílio e a relação dos argentinos com o país – serão retomados de forma depreciativa durante os debates.

Muito questionado por suas incoerências no campo da política, Cortázar envolve-se em discussões com intelectuais e escritores que expunham publicamente (sobretudo em revistas literárias) a sua discordância em relação às opiniões do autor de *Rayuela*. Trata-se, com efeito, de um momento no qual o clima político se intensifica no continente: a Revolução Cubana ganha força no meio intelectual e, paralelamente, assiste-se, em muitos dos países latino-americanos, à ascensão ao poder de governos autoritários de orientação à direita – que não tardarão, como vimos no caso do Brasil e da Argentina, a violar sistematicamente os direitos humanos.

¹⁶ O caso de Celorio não é isolado, muitos são os escritores que reconhecem publicamente a influência de Cortázar, como é o caso de Roberto Bolaño – que foi certamente um dos primeiros a revelar a importância de “JC” –, Sergio Olguín e Martín Kohan, que colocam Cortázar como um de seus precursores.

É justamente por envolver discussões no âmbito da política cubana e suspeitas de ações coercitivas para emascarar qualquer forma de expressão de ideias contrárias ao regime castrista, que o caso Padilla torna-se uma das polêmicas mais relevantes para entender, não apenas o processo de esgotamento da imagem pública de Cortázar, como todo o cenário intelectual da época. O que torna a polêmica tão significativa é o fato de ter provocado uma cisão irreversível no mundo intelectual: de um lado, os que defendiam o governo de Fidel Castro, e de outro, os que desejavam a libertação imediata do poeta Herberto Padilla, preso em 1971 pela sua postura acirradamente crítica contra o governo cubano.

Embora tenha assinado – ao lado de grandes nomes da literatura como Susan Sontag, Jean-Paul Sartre, Alberto Moravia, Carlos Fuentes e Octavio Paz – a primeira carta de repúdio à prisão de Padilla, Cortázar assume uma posição cautelosa e prefere, num segundo momento, manter silêncio em relação aos rumores do que se passava na ilha. A ponderação do escritor se deve à existência de muitos boatos e de poucas informações contundentes sobre o fato. Proliferavam comentários oportunistas de ambos os lados: de acusações de delitos cometidos pelo poeta – que teria saqueado “alegremente” os fundos públicos durante o período no qual foi diretor do *Cubartimpex* – até relatos de humilhações e torturas que ele vinha sofrendo na prisão. À série de intrigas agregam-se também as imprensas europeia e norte-americana, que viram no caso Padilla uma oportunidade para criticar o governo de Fidel Castro, garantindo a adesão de intelectuais de prestígio.

Recusando a assinar a segunda carta, Cortázar assume uma posição parcimoniosa, que passa a ser entendida como uma defesa das ações arbitrárias praticadas na ilha. Entendimento que será confirmado, meses mais tarde, com a publicação, na revista uruguaia *Cuadernos de Marcha* (1967-1974), do poema “Policrítica en la hora de los chacales”(1971). Nele, vemos um Cortázar com uma posição definida, criticando, sobretudo, a voz de chacal da imprensa, cujo objetivo era agradar a direita e ludibriar a esquerda. Escrito em primeira pessoa, o poema coloca em evidência os motivos que o levaram a silenciar e a não tomar uma atitude apressada diante do burburinho que se fazia em torno do caso Padilla:

Diariamente, en mi mesa, los recortes de prensa: París,
Londres,
Nueva York, Buenos Aires, México City, Río. Diariamente
(en poco tiempo, apenas dos semanas) la máquina montada,
la operación cumplida, los liberales encantados, los
revolucionarios confundidos,

la violación con letra impresa, los comentarios compungidos,
alianza de chacales y de puros, la manada feliz, todo va bien.
Me cuesta emplear esta primera persona del singular, y más me
Cuesta
Decir: esto es así, o esto es mentira. Todo escritor, Narciso, se
Masturba
Defendiendo su nombre, el Occidente (...)
Tienes razón Fidel: sólo en la brega hay derecho al
Descontento,
Sólo de adentro ha de salir la crítica, la búsqueda de fórmulas
Mejores, (...)
Es ahora que ejerzo mi derecho a elegir, a estar una vez más y
Más que nunca
Con tu Revolución, mi Cuba, a mi manera. Y a mi manera torpe (...).
(CORTÁZAR, 1971, pp. 33-36).

A decisão final do escritor sela a sua posição no debate: a escolha cega e apaixonada pelo regime castrista – como ele mesmo assume no poema – colocou em evidência o que muitos interpretaram como ingenuidade e outros como leniência: Cortázar preferia Fidel Castro a defender a liberdade de ideias, algo que tanto os intelectuais da esquerda como os da direita nunca conseguiram digerir: “(...) cuando leo los ensayos periodísticos de García Márquez o Cortázar sobre la revolución cubana, por ejemplo, me siento estafado por su ingenuidad pedestre” (DESNOES, 1984, p.260). A sua escolha, bem como a de outros escritores envolvidos na polêmica, como é o caso de García Márquez, marca uma ruptura permanente no meio intelectual, cujas ressonâncias afetarão, inclusive, laços de amizade. Um exemplo desse fato é o do escritor Guillermo Cabrera Infante, que chegou a declarar que nunca perdoaria Cortázar pela tolerância e condescendência em relação aos atos perpetrados pelo governo cubano:

No le puedo perdonar a Julio que nunca haya condenado a las políticas de Fidel Castro. Junto a Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes fueron los gendarmes internacionales de la dictadura castrista. Y es más: con los años, Cortázar se transformó en una especie de propagandista del régimen, que además usó todas las tribunas que tuvo al alcance para criticar mi posición (CABRERA INFANTE, 1994, p. 26).

Além do desconforto e dos mal-entendidos que marcaram o caso Padilla, paralelamente, Cortázar se envolveu em discussões com outros escritores latino-americanos acerca da formação do intelectual de esquerda. Como foi o caso de José María Arguedas que, em 1967, publicou na revista *Amaru* (1967-1971) uma carta dirigida a Cortázar. Nela, o escritor peruano defende, com entusiasmo, seus princípios nacionalistas, seu provincianismo e censura algumas das últimas

declarações do autor de *Rayuela*. O texto de Arguedas era uma resposta à carta aberta “Acerca de la situación del Intelectual Latino-americano” (1967), publicada meses antes na revista *Casa de las Américas* (1959 - atualmente). No texto, Cortázar parte em defesa de seu exílio voluntário em Paris e do cosmopolitismo como caminho mais viável aos escritores latino-americanos. Seu argumento era de que, como escritor argentino, ele não poderia ter permanecido na pátria, e sua consolidação e reconhecimento no campo literário se deviam, em grande parte, ao fato de ter escolhido um país europeu para viver:

(...) si me hubiera quedado en la Argentina, mi madurez de escritor se hubiera traducido de otra manera, probablemente más perfecta y satisfactoria para los historiadores, pero ciertamente menos incitadora, provocadora (CORTÁZAR, 2004 [1969], p. 270).

Entre réplicas e tréplicas de ambos os lados, nota-se que Cortázar consegue refutar os argumentos de Arguedas que, por sua vez, cessa a discussão que ele mesmo teria suscitado. Meses mais tarde, mergulhado em uma profunda melancolia e após inúmeras tentativas, o escritor peruano se suicida, deixando à flor da pele os humores em relação a Cortázar. Embora todos reconhecessem que o escritor argentino não teve influência direta sobre o suicídio, manteve-se uma espécie de mal-estar, como se, de alguma forma, a discussão entre eles tivesse ajudado a agravar o quadro melancólico do autor de *Los ríos profundos* (1958). Sobre o assunto, comenta o crítico catalão Ignacio Echeverría à revista *El Cultural*:

Se ha dicho demasiadas veces -y a Cortázar le apesadumbró la sola posibilidad de que así fuera- que esta polémica influyó en la decisión de Arguedas de quitarse vida. Pero no tiene sentido insistir sobre ello, dados los antecedentes. Lo que sí es cierto, sin duda, es que el desarrollo de la polémica avivó las desazones y las dudas que para Arguedas entrañaba su propio proyecto intelectual y político, y no sólo narrativo, y que agravó su desesperanza en relación a la posibilidad de encontrar un cauce adecuado a la expresión de las culturas indígenas aplastadas o silenciadas por el proceso colonizador¹⁷.

Como expressado por Echeverría, muitas das convicções defendidas por Arguedas ao longo de sua trajetória como etnólogo e escritor indigenista são colocadas em questão durante os dois anos de debate com Cortázar. Tanto que, no diário-prefácio que introduz o livro *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo* (1971), publicado postumamente, Arguedas manifesta uma vontade de refrear o estado depressivo – no qual escrever se torna um exercício terapêutico para recuperar a

17 Cf. ECHEVERRÍA, Ignacio. “Una polémica abierta”, o texto na íntegra está disponível no link: http://www.elcultural.com/version_papel/OPINION/30112/Una_polemica_abierta

sanidade –; não obstante, são nessas mesmas páginas que o escritor volta ao tema e ao desconforto provocado pela polêmica:

Perdónenme los amigos de Fuentes, entre ellos Mario (Vargas Llosa) y este Cortázar que aguijonea con su ‘genialidad’, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el *oqqllo* [pecho] mismo de los indios durante algunos años de la infancia para luego volver a la esfera ‘supraíndia’ de donde había ‘descendido’ entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respecto y legítima consideración! No se justifica (ARGUEDAS, 1996 [1971], pp. 18-19).

Outra controvérsia protagonizada por Cortázar terá no centro do debate dois temas que exaltarão ainda mais os ânimos de seus leitores, em especial do público argentino: a ditadura militar e a o exílio voluntário do escritor. A discussão começa com a publicação, na revista *El Ornitorrinco* (1976-1985), do artigo “Literatura y exilio” (1980), de Liliana Heker, no qual a escritora questiona a decisão de Cortázar de colocar-se ao lado do grupo de exilados políticos que vinham aumentando na Argentina. Seu desagrado provém do fato de que o escritor teria deixado o país em 1951, ou seja, muito antes da irrupção do enérgico e hostil regime ditatorial de 1974. Ora, a escolha pelo exílio foi pessoal, como ele mesmo menciona durante as discussões com Arguedas, o seu engajamento político é bastante posterior à sua partida. Cortázar chegou a declarar que abandonou o país porque o barulho dos bombos das passeatas peronistas o impediam de escutar em paz os quartetos de Béla Bartók¹⁸.

Contudo, há que se levar em consideração que o escritor não usava a expressão “exilado político” no sentido usual: dentro das circunstâncias específicas em que vivia, a sua situação era análoga à de um intelectual perseguido, pois sabia que, se decidisse voltar à Argentina, seria preso, possivelmente assassinado. De fato, como virou notícia em 2013 – após a descoberta de 1.500 arquivos secretos do período da ditadura –, o regime militar argentino o espionava e cerceava sistematicamente todas as suas tentativas de interagir com amigos e família no país¹⁹.

18 Essa expressão é usada por muitos comentadores para exemplificar a postura apolítica do jovem Cortázar, que havia decidido partir do país por interesses meramente estéticos e individualistas. Contudo, a declaração é claramente irônica e não deixa de expressar, ainda que de forma indireta, certa postura política por parte do escritor. Afinal, os bombos não impediam apenas Cortázar de ouvir Bartók, mas também os próprios manifestantes de ouvirem a si mesmos e aos palestrantes nos palanques. Por isso, ainda que o comentário demonstre um distanciamento em relação ao peronismo (Cortázar nunca se engajou em grupos opositores), não se pode reduzir a sua atitude a uma total indiferença ou a uma posição acrítica e apolítica.

19 O tema apareceu, em 2013, em muitos periódicos de grande circulação, no qual se discutia o fato de Cortázar constar na lista negra da ditadura argentina: <http://peru21.pe/mundo/argentina-hallan-1500-archivos-secretos-dictadura-2156421>

Apesar disso, a visão de Heker e de muitos dos que haviam permanecido e experimentado a aspereza do governo militar era outra. As notícias chegavam descompassadas, de modo que não se sabia os reais riscos que Cortázar corria e, a partir disso, é possível entender o incômodo que causavam as declarações do autor de *Rayuela*. Tratava-se de um escritor prestigiado, com uma postura assumidamente de esquerda, que parecia estar usando os acontecimentos atroz na Argentina para justificar a sua preferência por Paris. Soava a oportunismo, pois, como se comentava na época, Cortázar vinha sendo indagado, consecutivas vezes, pela escolha de manter residência na Europa:

En 1951 a usted le desagradó la realidad del peronismo; no intentó entender esa realidad ni modificarla; simplemente se fue a París. Nadie lo echó, no huyó por motivos políticos: se fue. Queda claro, y usted lo admite, que no era exilado, y también queda muy claro que no consideraba la cuestión nacional como asunto suyo. En treinta años, usted sin duda ha modificado su concepción general de mundo: viajó a Cuba, dice haber optado por el socialismo, se adhirió a los movimientos de liberación. Pero nunca volvió a la Argentina. Por último, ya hace años, eligió nacionalizarse francés (HEKER, 1993, p.599).

O tom severo escolhido por Heker não deixa dúvidas quanto ao calor das discussões: Cortázar não apenas havia deixado voluntariamente o país, como também abraçado a nacionalidade francesa.

Em sua réplica, “Carta a una escritora argentina” (1980), ele responde em um tom familiar (quase paternal), deixando aparecer uma voz de escritor experiente, que ressoa, por vezes, a um mestre aconselhando um jovem aprendiz. O uso do pronome *vos*, como tentativa de estabelecer uma discussão amistosa, chega a Heker como reminiscência de uma postura arrogante, cuja estratégia era minimizar o que ela tentava dizer: “En su ‘Carta a una escritora argentina’ no hay una sola cita ni una sola síntesis rigurosa de mis palabras; tampoco, el menor indicio de que las haya leído con atención” (HEKER, 1993, p.599). Por fim, a escritora encerra a discussão devolvendo-lhe um *usted* distanciado, demarcando, mais uma vez, a separação de territórios: “La historia de lo que *usted* enfáticamente llama ‘mi pueblo’ seguía sin parecerle asunto suyo” (HEKER, 1993, p.599, grifo nosso).

Se antes da ditadura a decisão do escritor de permanecer em Paris não incomodava, agora passa a ser alvo dos debates. O clima político era intenso, era necessário assumir posições e a tentativa de Cortázar de expor a sua não agradou novamente: dizer-se revolucionário latino-americano na Europa era quase um desrespeito àqueles que vinham sofrendo com regimes

autoritários na América Latina, inclusive, com o regime cubano defendido enfaticamente por ele. Muitos intelectuais de esquerda mantiveram esse ponto de vista por muito tempo inalterado, e mesmo depois de sua morte, em 1984, as polêmicas nas quais o escritor tinha se envolvido não estavam totalmente digeridas pela crítica.

Apesar disso, não consideramos que as tantas polêmicas possam ser abordadas de forma polarizada, e apesar de as posições serem extremas, como vimos nos três exemplos acima, não nos parece que seja o caso de separar o lado dos heróis e dos vilões. Em um olhar mais atento, podemos entender que a natureza dos debates não se resume a posturas bem demarcadas, trata-se, mais especificamente, de entendê-las dentro das flutuações e limitações do tempo em que estavam inseridas. A própria Heker lamentará, anos mais tarde, o mal-estar com Cortázar, mas reitera a importância da discussão no contexto. Afinal, o debate que estabeleceu com o autor de *Rayuela* é algo que diz muito sobre o clima político, social e literário daquele momento, o qual teria sido marcado, sobretudo, por tensões e por medo: “Creo en la polémica y en la pasión por las ideas; creo también que con el enemigo real no se polemiza” (HEKER, 1993, p. 590).

Paris é uma festa?

Observa-se, portanto, que o exílio de Cortázar (assim como o de Oliveira em *Rayuela*) começa a acossar os intelectuais e leitores argentinos, e uma das razões principais era o incômodo em decorrência de opiniões que o escritor vinha manifestando em discussões de cunho político. Porém, as divergências não ficaram restritas à esfera pública, o desconforto atingia também o espaço privado da leitura, e é por esse motivo que as polêmicas são essenciais para entender a mudança no discurso crítico em relação ao romance durante esse segundo momento da recepção: o exílio voluntário de Cortázar, tão criticado durante as discussões, mostrava ser demasiado semelhante ao de Oliveira em *Rayuela*. Nesse sentido, a atmosfera política e as discussões que orbitavam em torno dela rompiam não apenas laços de amizade entre os intelectuais do continente, mas também os laços de identificação que o público leitor havia criado durante os anos 60:

Al principio Traveler le había criticado su manía de encontrarlo todo mal en Buenos Aires, de tratar a la ciudad de puta encorseteada, pero Oliveira les explicó a él y a Talita que en esas críticas había una cantidad tal de amor que solamente dos tarados como ellos podían malentender sus denuestos. Acabaron por darse cuenta de que tenía razón, que Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires, y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa. Sólo las cosas simples y un poco viejas lo hacían sonreír: el mate, los discos de De Caro, a veces el puerto por la tarde. Los tres andaban mucho por la ciudad (...) ([40] p. 383).

Espelhado na personagem de Oliveira, Cortázar mostrava, nas declarações daquele, que ele tampouco poderia reconciliar-se hipocritamente com o país. Não era a distância física que o faria mudar para um discurso saudosista e ufanista; como se sabe, ele foi um grande defensor do cosmopolitismo. Por isso, a relação de desprezo e de amor que Oliveira manifesta com respeito à Argentina – que se trata, no limite, de sentimentos contraditórios de pertencimento e de filiação a uma nação – era, nesse momento em que a ditadura mostrava a sua face mais perversa, tão dolorosamente verdadeira, a ponto de, para seus conterrâneos, tornar-se incômoda e, talvez, difícil de engolir. Nesse contexto, o espelhamento entre a personagem e o autor torna-se inevitável e problemático.

Apesar disso, com um olhar distanciado, podemos observar que muitas das leituras e interpretações de *Rayuela* e de outras obras de Cortázar oferecidas naquele período, acabavam mostrando-se desnecessariamente agressivas e, em certos casos, infiéis ao que o texto buscava dizer. É certo que havia muitos críticos envolvidos psicologicamente e ideologicamente com os temas em questão – o exílio e a relação com a pátria –, contudo, não nos parece que a manipulação do texto como estratégia para desqualificar Cortázar como escritor ou como figura pública seja de forma alguma justificável.

Para além das polêmicas e das discussões na esfera pública, resta-nos, portanto, reafirmar a importância do texto e reiterar uma distinção óbvia, porém necessária: independentemente de qualquer semelhança, Oliveira não é Cortázar. Além disso, as opiniões que a personagem oferece sobre a Argentina, ou qualquer outro tema, não são necessariamente equivalentes às do autor e, mesmo que fossem, nada mudaria: Oliveira continua sendo uma personagem de *Rayuela* e Cortázar, um escritor. Eis, portanto, um dos motivos que nos leva a considerar a releitura do romance como uma atitude indispensável: o contexto não pode se tornar uma justificativa para condenar o texto.

Como vimos no fragmento acima, o narrador comenta sobre a complexa relação que o protagonista estabelece com Buenos Aires: se comparado ao período em que viveu na Europa, o retorno à Argentina provocou nele um distanciamento ainda maior da pátria. Entre idas e vindas, Oliveira lança um olhar sobre as suas origens e, recusando um falso nacionalismo, reconhece nos pequenos rituais um motivo para se alegrar, mas nem por isso ignora o que lhe incomoda no país:

Por lo demás esas imaginaciones le repugnaban por lo fáciles, aunque estuviera convencido de que a la Argentina había que agarrarla por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido por un siglo de usurpaciones de todo género como tan bien explicaban sus ensayistas, y para eso lo mejor era demostrarle de alguna manera que no se la podía tomar en serio como pretendía. ¿Quién se animaría a ser el bufón que dismantlara tanta soberanía al divino cohete? ¿Quién se le reiría en la cara para verla enrojecer y acaso, alguna vez, sonreír como quien encuentra y reconoce? ([41], pp.389-390).

Agarrar o país pela vergonha, denunciar que a sua suposta soberania, no final das contas, em nada lhe agrega. Ora, a Argentina de Oliveira não pode ser levada a sério: uma pátria prostituída que, ainda assim, se veste com a máscara do orgulho nacional: “una puta encorseteada”, “un siglo de usurpaciones de todo género”. Como reconciliar-se hipocritamente com Buenos Aires? Semelhante a um bufão, a escrita cortazariana denuncia uma verdade incômoda enquanto um riso autocrítico ruboresce o leitor: é preciso desmontar os disfarces e, finalmente, reconhecer o patetismo escondido por trás de tanta jactância.

Apesar da crítica de Oliveira à Argentina guardar, no limite, uma atitude de origem autocrítica, não podemos ignorar o fato de que, durante os anos da ditadura, a relação do público leitor com o país havia mudado: o chiste do bufão havia perdido a graça. Não era mais a soberania nacional (essa “puta encorseteada”) que incomodava os leitores, mas um inimigo muito mais real e assustador: um inimigo com quem não se polemizava, como comentou Liliana Heker anteriormente. Em função disso, o tema do exílio ganhou uma nova configuração: era necessário permanecer e resistir, deixar o país não era uma escolha pessoal, como a de Cortázar, em alguns casos, tornava-se uma contingência. De fato, as questões que inquietavam a juventude no contexto da ditadura e da pós-ditadura eram outras: diminuía a preocupação com questões de ordem estética enquanto a política recebia um destaque de caráter emergencial.

Paradoja principal de *Rayuela*: testimonio de una auténtica independencia en la creación literaria latinoamericana, según reza la crítica, lo que más evidencia esta novela, por el contrario, es su ligamen cultural, ya no con la madre patria, sino con esa patria tía que es Francia y con la cual tantos hispanoamericanos han mantenido a menudo relaciones incestuosas (CONCHA, 1975, p. 72).

Como se pode depreender a partir do comentário de Jaime Concha no artigo “Crítico Rayuela” (1975), a relação de alguns latino-americanos com a Europa, qualificada por ele como incestuosa, é trazida à superfície a partir do momento em que a França deixa de ser um destino almejado – resquícios da crença em uma superioridade cultural europeia – e se torna um lugar de exílio político. Se os jovens dos 60 sonhavam com a Paris de Oliveira, os do final dos anos 70 não poderiam, por razões políticas, identificar-se com essa *pretensa* atmosfera de deslumbramento do romance: a viagem à Europa não era mais um sonho que se concretizava, mas o resultado da resistência em relação a um governo déspota. O efeito do trauma causado pelos anos de ditadura confere ao exílio um estatuto simbólico do qual Cortázar certamente não podia apoderar-se.

Entretanto, a insistência da crítica na ideia de uma idealização do espaço parisiense – como é o caso da leitura de David Viñas (1971), de Jaime Concha (1975) ou de Gonzalo Garcés (2004) –, mostra-se, por vezes, carregada com exageros. Aqui, vemos um exemplo claro de como o sentimento anti-Cortázar parece ter influenciado a fala dos especialistas, reverberando na leitura que eles oferecem da obra cortazariana:

(...) porque si se consideran los textos cortazarianos como algo continuado, sin censuras, a partir de los cuentos de *Bestiario* (1951) pasando por *Los Premios* hasta llegar a *Rayuela* (1963), toda su obra puede ser leída –entre lo explícito y lo latente– como el proyecto, preparativos, vacilaciones y premoniciones hasta la realización y comentario del *viaje a Europa*: es, en última instancia, lo que va desde la ‘tierra’ al ‘cielo’ rayueliano (VIÑAS, 1971, p. 118, grifos do autor).

Como defende Viñas, em seu livro *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política* (1971), a obra cortazariana reproduz uma viagem, de natureza quase espiritual, que o próprio autor teria feito. Em outras palavras, a sua obra seria o relato da preparação, da partida e da chegada à Europa como destino almejado. Em um percurso planejado, a aventura idílica de Cortázar termina em Paris, a capital francesa é o céu cortazariano.

De fato, é inegável que o *leitmotiv* “viagem” apareça em muitos momentos da obra de Cortázar, não somente em *Bestiario*, *Los Premios* e *Rayuela*, mas em toda a sua obra, como é o caso de “La autopista del Sur” (1966), de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), de “Vientos Alisios” (1977) e, até seu último livro publicado em vida, *Los autonautas de la cosmopista* (1982), escrito conjuntamente com sua esposa Carol Dunlop. Apesar disso, a trajetória plural da

obra cortazariana contraria o argumento de Viñas: não se trata de um, mas de muitos trajetos. Em *Rayuela*, por exemplo, as personagens estabelecem itinerários errantes cujo destino se encontra para além do espaço geográfico. O próprio leitor, desde o princípio, é convidado a escolher entre dois (ou mais) caminhos: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes” ([*Tablero*], p.111). Em resumo, e modificando o provérbio cristão: em *Rayuela*, nem todos os caminhos levam a Paris.

Ora, o próprio percurso de Oliveira se delineia em um passo contrário ao que foi apresentado por Viñas. Nesse sentido, pode-se dizer que a Paris da personagem se mostra bem menos deslumbrante do que muitos críticos anunciaram. Pelo contrário, em diversos momentos da narrativa, a personagem insinua que a desilusão é a mesma, independentemente de onde ele esteja. A ideia expressa pelo *Kibbutz del deseo*, no capítulo 36, reitera a busca por uma pátria que não se encontra no mundo físico: não é Paris, não é Buenos Aires. Nesse sentido, as duas cidades assumem simbolicamente um caráter diferente do que foi defendido por Viñas ou por Concha: mais uma vez, Paris pode ter sido o destino final de Cortázar, mas definitivamente não é o de Oliveira. Ao contrário, a cidade é apenas um dos estágios de um longo percurso pelo qual o herói deve passar para deixar o exílio permanente e encontrar-se consigo mesmo.

É bem verdade que a Paris de Oliveira tem uma atmosfera fabulosa e nostálgica, porém, há que se levar em consideração que a história é contada por meio de um processo de rememoração no qual a personagem busca restituir pela memória e pelo relato algo que perdeu. David Arrigucci Jr., em uma belíssima análise sobre o tempo na narrativa, analisa o futuro do pretérito e o pretérito imperfeito (tempos verbais recorrentes nas primeiras páginas do romance) como indícios de uma história já vivida, de um “jogo já jogado”. Nesse passado perdido no qual a Maga habita, a cidade se torna uma moldura do relato que, à maneira proustiana, ganha um tom lírico ao ser revivido por Horacio:

(...) ainda nessa direção, o decisivo é o tom lírico de evocação nostálgica, que domina todo o trecho examinado, mesmo quando exorcizado pela comicidade (...) de algumas passagens, como a lembrança do caso do *terrón de azúcar*, ao final do capítulo 1. Trata-se propriamente de um tom de elegia, de ‘balance elegíaco en que ya sabemos que el juego está jugado’, como se dirá no capítulo 93, que enlaça com esse núcleo inicial da história, explicitando-o conscientemente. O tom denuncia o modo de o narrador encarar o argumento que tem nas mãos e, neste caso preciso, revela a perspectiva globalizadora de quem já tudo viveu, mas permanece vinculado ao que se perdeu no fluxo

temporal, buscando recuperá-lo pela narração (...) (ARRIGUCCI JR., 2003 [1973], p. 275).

Apesar do tom elegíaco, a personagem descreve o espaço de maneira idealizada somente quando a imagem da Maga se faz presente, isto é, quando ele recorda os fortuitos encontros amorosos nos quais a cidade se incorpora como cenário de todo um enquadramento memorialístico. Por isso, para nós, a idealização de Paris está mais vinculada à história do casal do que à cidade propriamente dita. Tanto que, nesse processo de reconstrução do passado, Oliveira não deixará de agregar a Paris, em certas ocasiões, um tom humorístico, irônico e, por vezes, degradante.

Vista por esse foco, a relação da personagem com a capital francesa é tão complexa como será com Buenos Aires na segunda parte do romance: “En París todo le era Buenos Aires y vice-versa” ([3], p.141). O episódio da *clocharde* Emanuëlle, assim como os espaços internos – o apartamento da Maga, os hotéis, o teatro de Berthe Trépat, os cafés – são permeados por decadência e desasseio, o que evidencia, certamente, o contrário do que dizem os críticos, ou seja, uma total falta de deslumbramento:

(...) se imaginaba muy lejos (¿al otro lado del rasar, o era un ataque de patriotismo?) el paisaje tan puro que casi no existía de su kibbutz (...). Se estaba poniendo sentimental, *puisque la terre est ronde mon amour t'en fais pas, mon amour, t'en fais pas* con el vino y la voz pegajosa se estaba poniendo sentimental, todo acabaría en llanto y auto conmiseración, como Babs, pobrecito Horacio anclado en París, cómo habrá cambiado tu calle Corrientes, Suipacha, Esmeralda, y el viejo arrabal. Pero aunque pusiera toda su rabia en encender otro Gauloise, muy lejos en el fondo de los ojos seguía viendo su kibbutz, no al otro lado del mar o a lo mejor al otro lado del mar, o ahí afuera en la rue Galande o en Puteaux o en la rue de la Tombe Issoire (...) ([36], p. 363, grifos do autor)²⁰.

O episódio da *clocharde* encerra o estágio de Paris, e é o momento em que Oliveira ultrapassa seus próprios limites. Nada mais lhe resta, a Maga desapareceu, o *Club de la Serpiente* acabou e ele não tem sequer um lugar para aquecer-se. No frio e abrigado debaixo da ponte, apenas o cigarro lhe faz companhia. Nessa Paris pouco deslumbrante, ele chega ao fundo do poço: mergulhado num esterco metafórico, tal como Heráclito, Oliveira mergulha na miséria, no odor repulsivo de suor misturado com bebida dos *clochardes* que dormem ao lado: “Entonces tal vez fuera eso, estar en la mierda hasta el cogote y también esperar, porque seguramente Heráclito había tenido que quedarse en la mierda días enteros” ([36], p.362).

20 Esse tema será retomado no segundo capítulo, quando recuperaremos a ideia de *Rayuela* enquanto percurso espiritual, sintetizado na estrutura que imita uma mandala e nas referências ao zenismo.

São muitos os exemplos que demonstram que seria exagero considerar Paris como um lugar idílico no romance, e apesar disso, não podemos negar que entre os anos 60 e os anos 80, muitos leitores interpretaram dessa maneira: a atmosfera lírica no início da narração acabou provocando um efeito de deslumbramento não na personagem, mas nos leitores de *Rayuela*. Em um período de vinte anos, porém, a relação do leitor com as cidades ambientadas na narração se transforma, mas a mudança não se restringe somente ao espaço geográfico: todo aquele vínculo com o romance parece ter ganhado outra configuração a partir da segunda metade da década de 70.

Alguns leitores já apontavam, nessa conjuntura, o abrupto envelhecimento do romance, enquanto outros entendiam que o problema se resumia a elementos que supostamente sempre estiveram presentes no texto, como por exemplo, o pedantismo e a relação “incestuosa” de Cortázar com Paris, como é o caso da afirmação de Concha. De uma maneira ou de outra, as inquietações existenciais de Oliveira, que haviam gerado tamanha onda de identificação no passado, arrefeceram-se durante esse período, chegando ao ponto de gerar uma sensação de estranheza proveniente de uma espécie de rompimento amoroso. As razões, como vimos ao longo desses dois últimos tópicos, eram diversas: em meio às polêmicas, Cortázar (assim como Oliveira, nesse lamentável espelhamento com autor) deixava de ocupar um lugar de idealização.

De qualquer modo, o deslumbramento, tal como o interpretamos, está mais relacionado a uma apropriação contextual do leitor dos anos 60, do que propriamente a algo que esteja expresso no texto: a Europa naquele momento era o destino dos sonhos de muitos latino-americanos (Concha tem razão quando afirma isso), e Cortázar transformava-se em um escritor “copado” justamente porque era jovem, genial e porque vivia do outro lado do Atlântico. Além disso, em *Rayuela*, o espaço de Paris é tão rico em detalhes que um leitor que não conhecesse a cidade poderia imaginá-la durante a leitura, o que acaba corroborando e correspondendo esse desejo em relação a um destino ideal.

Entretanto, não se pode ignorar o fato de a cidade ser descrita por meio de um olhar estrangeiro, solitário e, na maioria das vezes, melancólico: Oliveira escorado no parapeito da ponte buscando recuperar o irrecuperável: “¿Encontraría a la Maga?” ([1], p.119). Era a amante, e não Paris, que ele havia perdido. Por isso, parece-nos que essa Paris mítica de Cortázar surge como uma construção *a posteriori* e exterior ao texto: “*Muchas veces juzgamos a Cortázar no por lo que escribió sino por lo que produjeron sus escritos*” (SARLO, 1994, p.16). Não foi o

texto que transformou Paris em uma festa, mas o próprio leitor, deslumbrado pelos anos de cortazarianismo.

Durante a revisão desse segundo período da recepção, notamos como, de fato, o autor acabou roubando a cena: além do fenômeno *Rayuela*, assistimos também à polarização de outros dois fenômenos opostos: o cortazarianismo e o anticortazarianismo. Como muitos escritores pertencentes à geração de leitores da década 60 relatam, Cortázar teria assumido para eles o lugar de um “irmão mais velho”, alguém em quem espelhar-se ou, como Gonzalo Garcés definiu anteriormente: “foi quem nos ensinou os truques de mágica quando ainda acreditávamos em mágica”. A própria Liliana Heker, no ensaio que abre a polêmica, retoma essa relação de identificação dos leitores com o escritor. No texto, ela rebate a opinião de Cortázar de que as cartas e manuscritos de livros, que ele costumava receber de jovens escritores, haviam diminuído desde o endurecimento da censura no país. Para Cortázar, o regime ditatorial estava conseguindo aplastar as mentes inquietas dos jovens argentinos. Entretanto, para Heker, a diminuição no fluxo de cartas teria outra explicação:

El hecho de que Cortázar ya no reciba tantos libros y manuscritos de escritores argentinos noveles no indica, necesariamente, que los “jóvenes talentos” hayan sido aplastados por nada sino, tal vez, que ya no se les ocurre mandar sus manuscritos a París. Puedo intentar una explicación. En la década del 60, Cortázar era el acontecimiento literario más detonante de la época, y tal vez el más polémico —justamente porque vivía en París—. Para los que empezábamos a publicar entonces, era una especie de contemporáneo generacional, de amigo importante. Un escritor cercano, pese a la lejanía cronológica y física. Para la generación que empieza ahora, en cambio, es una especie de clásico; muy querido y admirado, pero clásico al fin. Ya no se lo discute; su obra ha decantado sola, y el Cortázar esencial que queda es sin duda un maestro de la narrativa, pero no tan próximo como para que a alguien se le ocurra mandarle un libro primerizo o un manuscrito (HEKER, 1993 [1978], p. 594).

Heker retoma um dos aspectos cruciais para entender a mudança na relação entre o escritor e os leitores: Cortázar havia se tornado um clássico. Naquele momento, os livros do escritor haviam ganhado o espaço institucional e já formavam parte da lista de livros adotados na escola secundária. Além de clássico, Cortázar convertia-se em leitura obrigatória, o que significava ocupar um lugar de autoridade e não mais de alguém próximo, de um amigo importante ou irmão mais velho.

A inserção institucional da literatura cortazariana provoca um distanciamento maior entre autor e leitores, o que invariavelmente significava perder a proximidade geracional e o vigor da

primeira recepção. Cortázar assume um lugar de autoridade, porém, como é possível observar nas discussões que geraram polêmica, essa posição de destaque não se restringe ao âmbito da instituição literária, mas corresponde, mais precisamente, a uma mudança nas funções sociais dos atores políticos, o que, por consequência, criará novas exigências aos escritores latino-americanos durante a segunda metade do século XX. Grande parte das polêmicas se insere nesse contexto, e o caso de Cortázar não é excepcional, pois as mudanças no cenário político repercutem no espaço de atuação dos intelectuais de maneira geral, um fato que nos coloca diante de um dos movimentos literários mais contraditórios e controversos da história da literatura ocidental, isto é, o *boom de la novela latinoamericana*.

Sobre o pecado de pertencer ao boom

“Dado que yo mismo me encuentro algo embarcado en ese navío que llamamos boom, no deseo sino una cosa: ¡que algún día olvidemos esa palabra!”

(Julio Cortázar, *Ideologías, literatura y sociedad en América Latina*).

Largamente estudado, definido e criticado ao longo dos anos pelos críticos literários e historiadores, o *boom* terá uma participação essencial no contexto das polêmicas e na consolidação da carreira de escritor de Julio Cortázar, participação esta que, anos mais tarde, contribuirá também para que uma reação negativa recaia sobre a imagem do escritor e de sua obra. Contudo, quando se analisa o processo de esgotamento da figura pública de Cortázar e as discussões nas quais ele se envolveu, não podemos ignorar o fato de que vários dos escritores mais proeminentes do *boom* também viveram um processo semelhante (guardadas as peculiaridades de cada caso) de polêmica e de mal-estar. Não é uma mera coincidência que o nome de Gabriel García Márquez provoque discussões tão acirradas na Colômbia como o de Cortázar na Argentina; o mesmo se estende para Mario Vargas Llosa, no Peru, e Carlos Fuentes, no México. Em razão disso, parece-nos coerente agregar ao contexto de análise desse segundo

período da recepção crítica de *Rayuela* uma breve reflexão sobre a dinâmica de amor e ódio que se estabeleceu – sobretudo no meio acadêmico – em relação aos escritores do *boom*.

Com efeito, determinar um único eixo ou um denominador comum que sintetize esse período literário é um trabalho que oferecerá muitos impasses e contradições. O surgimento ao azar de grandes prosadores em uma mesma confluência de tempo e de espaço é, certamente, um evento cuja explicação se mostra obscura e nem sempre lógica. Além disso, definir com precisão quais os motivos para inserir no movimento um escritor e não outro se tornou um problema a mais, pois não há consenso sobre quais seriam os membros pertencentes ao *boom*. Apesar disso, os quatro escritores polêmicos mencionados acima – Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e, claro, Julio Cortázar – aparecem em todas as listas e são considerados os maiores expoentes do movimento. Por isso, concentramos nossa atenção nesse grupo específico.

Há, portanto, muitos exemplos que ilustram a dificuldade de estabelecer os parâmetros e de definir as fronteiras do fenômeno. Trata-se, por esse motivo, de uma tarefa tão difícil quanto necessária, e é pensando nisso que Ángel Rama assume o encargo – ao lado de outros 26 intelectuais de peso, como David Viñas, Jean Franco, Tulio Halperín Dolghi, Antonio Candido, entre outros – de refletir e de estabelecer alguns pontos de convergência sobre o tema. O encontro foi organizado pelo escritor uruguaio em 1979, e as conferências foram publicadas posteriormente no livro *Más allá del boom: literatura y mercado* (1984). Nota-se, durante o ciclo de debates, a existência de diversos pontos de vistas sobre o assunto, porém o sugestivo título do livro já nos oferece um indício sobre a relevância do mercado nessa conjuntura, o qual congregará tanto mudanças de ordem econômica como cultural e social.

No início deste capítulo apontávamos a importância do leitor consumidor e do fortalecimento do mercado de livros na recepção de *Rayuela*, porém o romance não teve uma participação exclusiva no desenvolvimento do processo de expansão editorial no continente. Há outros títulos que igualmente receberam uma resposta positiva do público, como, por exemplo, *La ciudad y los perros* (1962), de Vargas Llosa, e *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez. Apesar disso, Rama insistirá em atribuir uma especificidade, ainda que indireta, a *Rayuela*, tanto que determinará o início do *boom* como um evento de caráter editorial: a publicação das segundas edições dos livros de Cortázar em 1964; evento desencadeado, como se sabe, pelo aparecimento de *Rayuela* no ano anterior.

Ao determinar como estopim de todo movimento a publicação de *reimpressões* de livros, Rama sinaliza qual teria sido o seu critério de análise: não é o texto – não foi *Rayuela* – que irrompe o *boom*, mas uma resposta do mercado a um produto com potencial lucrativo. Por isso, o fenômeno literário não nasce da proposta de uma nova narrativa – se assim fosse, ele teria estabelecido como início a própria data de aparecimento de *Rayuela* –, ao contrário, seu foco está na expansão editorial sem precedentes na América Latina, o que significa, se assim podemos inferir a partir da fala de Rama, que o fenômeno é parte de um processo de mercantilização da literatura latino-americana.

Há que se colocar em questão, contudo, o fato de que, para Rama, do mesmo modo que o mercado foi responsável pelo surgimento do *boom*, será ele também que provocará a sua prematura extinção. Durante a década de 60, assistimos ao aquecimento das editoras locais latino-americanas – como Sudamericana, Losada, Emecé, Fondo de Cultura Económica, entre outras –, porém, já no final da mesma década, esse mercado regional perderá força com a chegada de editoras multinacionais. Com efeito, o interesse do capital externo vinha como uma reação ao êxito dos escritores daqui, entretanto, o crescente domínio estrangeiro no setor provocará o encerramento precoce e impreciso, por volta de 1972, do movimento, uma vez que os interesses das grandes editoras conflitavam com os dos *boomers* cuja inclinação política era predominantemente de esquerda:

Como en 1972 no se concluyó el ciclo de importantes novelas producidas en el continente, ni declinó la atención de los lectores por algunos de sus autores, en el anunciado óbito podría descubrirse una retirada estratégica en el mismo momento en que los rasgos externos –publicitarios y comerciales– que ostentaba el *boom*, en cuanto fenómeno de la sociedad de consumo a que se habían incorporado reciente y parcialmente algunas ciudades, comenzaban a marchitarse de conformidad con las leyes del sistema de mercado en que había funcionado (RAMA, 1984, p. 51).

No entanto, a decisão de colocar o *boom* como um fenômeno predominantemente mercadológico não é unânime, uma vez que mesmo durante as conferências vemos tentativas diferentes de demarcar o início e o término do movimento. Alguns intelectuais, por exemplo, não concordam em atribuir o estopim às reimpressões de *Rayuela* e de outros títulos de livros de Cortázar, mas à publicação da primeira edição de *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, em 1962. A escolha de um evento e não de outro coloca em evidência dois critérios de análise completamente divergentes: na versão de Rama, o *boom* se caracteriza como um fenômeno de

mercado; na segunda, o problema editorial fica em segundo plano enquanto a proposta de uma nova narrativa latino-americana ganha lugar de destaque. A mudança do ponto de vista significa, para escritores como Carlos Fuentes, no livro *La nueva narrativa hispano-americana* (1969), a criação de uma escrita própria, que procura romper com a histórica subordinação ao modelo literário europeu.

Citando outro exemplo de divergência, vemos a perspectiva do historiador Tulio Halperín Dolghi que considera o *boom* menos como evento de caráter editorial e mais como uma mudança na postura dos intelectuais em relação ao passado histórico da América Latina. Para ele, o *boom* é apontado como um movimento que permitiu, pela primeira vez, que os escritores daqui fossem ouvidos e lidos simultaneamente pelos três mundos ocidentais – o latino-americano, o norte-americano e o europeu –; ser lido e ouvido, porém, pressupõe abandonar o modelo eurocêntrico de narrar o passado e criar uma nova narrativa, isto é, uma forma de contar a história da América Latina de dentro para fora:

Frente a esa visión histórica en proceso de agotamiento se abren en verdad varias alternativas. Está desde luego la que se apoya en un proceso temporal no acumulativo, en que el fin se encuentra con el principio; es – se sabe – la que domina *Cien años de soledad*. Elementos captados por otra parte en toda su riqueza de contenidos histórico-culturales son traspuestos a un clima de fábula, a través de una memoria que los incorpora sin residuos a un orden fantástico. Es esa memoria el único legado de ese pasado pululante de vida, legado él mismo ilusorio, porque al absorberlos, esa memoria que es a la vez fantasía, la marca de irrealdad; al cumplirse en la última página la profecía inicial, el ciclo centenario parece a la vez cerrado y cancelado (HALPERÍN DOLGHI, 1984, pp. 152-153).

Nesse sentido, o ponto de vista de Dolghi coloca o *boom* numa atitude de reconstrução do passado de uma perspectiva que procura quebrar a relação da História com o princípio de verdade neutra e progressiva. É a partir de um eixo sincrônico que os prosadores decidem reescrever a história de seu povo: fundando uma nova discursividade²¹. O caso de *Cien años de soledad* é, talvez, o mais explícito de todos. Além disso, quando a literatura e a história latino-americana se

21 Jean Franco, em seu artigo “Narrador, autor, superestrella” (2002), defende que os romances do *boom* duplicam o conceito de autor ao atribuir a eles não apenas a função daquele que produz um livro ou obra, mas também daquele capaz de gerar uma nova discursividade. A partir da noção de autor defendida por Franco e da ideia de uma criação de uma nova perspectiva histórica de Dolghi, passamos a entender como a função de autor no *boom* abarca simultaneamente os dois sentidos apontados por Foucault: “Llamémoslos, de manera un tanto arbitraria, ‘fundadores de discursividad’. Esos autores tienen de particular que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. En esos sentido son muy diferentes, por ejemplo, de un autor de novelas que en el fondo nunca es más que el autor de su propio texto” (FOUCAULT, 2010 [1966], p. 31).

unem, elas fazem também uma espécie de viagem de retorno ao sonho de José Martí, em *Nuestra América* (1891), pois o percurso vai além da reconstituição dos eventos do passado, atingindo, sobretudo, a essência da identidade e da heterogeneidade do povo que habita o nosso continente.

Em meio a tantas perspectivas distintas, começamos a entrever os motivos pelos quais o *boom* se tornou um período tão amado e, ao mesmo tempo, tão odiado. Nele se refletem muitas das contradições vividas, a partir da década de 60, no cenário político e social latino-americano: de um lado, a perspectiva do mercado, de outro, um empenho em unir o continente num discurso próprio, em defender a sua emancipação, inclusive, do ponto de vista histórico. A opinião de Julio Cortázar a esse respeito é, justamente, uma das que mais reflete essa tensão entre opostos, esse movimento que aproxima e que tenciona os interesses da literatura, da política e do mercado.

Quando indagado sobre o *boom* e sobre o que significava reunir todos esses grandes prosadores de estilos tão diferentes em um mesmo movimento, Cortázar responde com convicção qual seria, em sua opinião, o eixo que os aproximava e os fazia buscar, em meio a tanta diferença, um sentido comum: esse eixo é o leitor. Há que se levar em consideração, porém, que a resposta do autor de *Rayuela* tinha um apelo de cunho político e social próprios daquele momento, pois fazia referência direta ao empenho dos prosadores em formar um público leitor autenticamente latino-americano, o qual, ao assumir a sua própria autonomia, teria as ferramentas necessárias para lutar contra a miséria e a desigualdade. O escritor, sob essa ótica, tinha uma responsabilidade em suas mãos, pois era portador de um discurso cujo objetivo era transformar a realidade social. Cortázar assume esse caráter de forma mais radical em *El Libro de Manuel* (1973), considerado o mais político de seus livros.

Com efeito, sua resposta está conectada diretamente com a mudança no papel social assumido e desempenhado pelos intelectuais a partir da segunda metade do século XX, mudança essa que será intensificada, sobretudo, após a Revolução Cubana. Trata-se, portanto, de um fenômeno que se arma em torno da classe média e intelectual latino-americana que, influenciada pelos acontecimentos em Cuba e pelas leituras de Antonio Gramsci e Karl Marx, entendia que o grande objetivo do intelectual era tornar-se um agente denunciador das desigualdades; assim sendo, sua obrigação era contribuir para a emancipação dos povos menos favorecidos. Claudia Gilman estuda o engajamento intelectual em seu livro *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionário en América Latina* (2003), a partir do qual começamos a entender a experiência vivida por Cortázar nas polêmicas – o seu empenho e obrigação de

assumir uma opinião – e a interpretar como a atitude dos intelectuais da época acaba influenciando o destino negativo de alguns dos livros publicados durante o *boom*. *Rayuela* talvez seja uma das obras que melhor ilustra esse movimento:

Era como si el conjunto de los escritores latinoamericanos se hubiera puesto de acuerdo para pedir intensamente un mismo deseo. Que esos deseos se realizaran a comienzos de la época pareció refrendar el éxito de las intervenciones y la creencia en el papel social del intelectual-escritor (GILMAN, 2003, p. 94).

Em contraste com o propósito idealista, vemos surgir, simultaneamente, o interesse do mercado por esse mesmo público leitor que os escritores buscavam formar. A situação se complexifica ainda mais quando agregamos a esse contexto o papel do jornalismo cultural e, por consequência, da exposição midiática intensa sofrida pelos escritores do *boom*. Se por um lado ela era vantajosa – pois era sempre uma oportunidade de expressar opiniões e defender os ideais revolucionários –, por outro, era extremamente destrutiva, afinal colocavam em evidência a contradição intrínseca ao movimento literário ao qual pertenciam:

En 1967, los datos y cifras de mercado eran realmente abrumadores. En una serie de notas dedicadas al fenómeno, Rama declara que el *boom* era el rasgo más llamativo de la vida cultural del año. No era para menos, ya que se había *duplicado* la producción de libros con respecto al año anterior. Es verdad que 1960 pudo caracterizarse como un año de edición y compromiso. Pero las ediciones iniciales, que se agotaron enseguida, no superaban los mil ejemplares. Si no se habló de *boom* hasta 1967 fue por un rasgo específico del comportamiento editorial: los libros que se publicaron más tarde alcanzaron tirajes de quince mil ejemplares. Ahí estaba el nuevo público. Un público que interrogaba y quería respuestas, un público nacional y latinoamericano, hijo de la gran conmoción que se abrió en 1959 y que ha puesto en discusión tanto la realidad sociopolítica como la cultura del continente (...) (GILMAN, 2003, pp. 93-94, grifos da autora).

Podemos depreender, a partir da leitura de Gilman, que a contradição não se restringia somente à atitude dos escritores no que diz respeito à relação tumultuada entre os ideais políticos e os interesses editoriais, mas ao próprio público leitor que, ao buscar respostas e soluções a questões sociopolíticas, aquecia paralelamente o mercado editorial.

Além disso, verificamos anteriormente como as polêmicas intensificavam e refletiam o clima político na América Latina, porém não podemos ignorar o fato de que elas tenham surgido em espaços públicos, tais como revistas e jornais. Isso porque os escritores haviam assumido um *status* social de dupla natureza, pois ao mesmo tempo em que desejavam atuar como agentes

transformadores da sociedade, contraditoriamente, sofrem uma exposição similar à dos famosos na TV e no cinema. Tudo o que diziam era digno de ser escrito e publicado: virava assunto. Se antes suas vozes e ideologias eram vistas apenas no espaço da literatura, agora poderiam surgir de um comentário durante uma conferência ou entrevista. Talvez Cortázar tenha tido dificuldades para administrar esse novo papel público exercido pelo escritor e, fatalmente, acabou sendo condenado por tudo o que dizia, como comenta Mario Goloboff em seu livro *Julio Cortázar: la biografía* (1998):

Sostiene luego con relación al hallarse ‘englutido por el mercado, y no haber entrevisto las artimañas’ que ‘no solamente estoy englutido por nada, sino que soy uno de los escritores más fiacas que ha dado la Argentina, excelsa sin embargo en ese terreno como lo prueban Guido y Spano y Enrique Banchs entre muchos. Desafío a cualquiera que demuestre que he escrito una sola línea por razones de compromisos editoriales; por ahí hago prólogos o presento libros para editores amigos, es parte de mi fiesta personal y nada más (CORTÁZAR *apud* GOLOBOFF, 2014 [1998], p. 117).

Observamos nestes últimos tópicos como as reverberações no cenário político influenciaram uma mudança na relação de identificação leitor-escritor e nos critérios de avaliação de *Rayuela* – que já parecia espelhar negativamente tudo o que se discutia em âmbitos não literários. Como afirmamos anteriormente, o processo de ressaca na recepção do romance não se restringe às polêmicas e à figura do autor, porém não se pode ignorar o fato de elas terem agravado um sentimento que apontava a um possível esgotamento do texto, que será discutido mais adiante.

Enquanto os cronópios calam, os famas refestelam

Foi discutido anteriormente como o processo de esgotamento da figura pública de Cortázar não é apenas o resultado da indisposição que causavam as suas posturas e opiniões, mas, sobretudo, das flutuações e mudanças na América Latina, das quais as polêmicas eram fruto. Nelas, muitos interesses (às vezes, inclusive, interesses opostos) estavam em jogo. Cortázar e outros escritores proeminentes do *boom* foram obrigados a lidar com essas demandas e o resultado foi um mal-estar duradouro, especialmente no meio acadêmico e intelectual. Após a

tamanha euforia dos anos 60, o período seguinte ficou marcado, portanto, por essa espécie de ressaca, não apenas em relação ao autor, mas – em decorrência de uma série de critérios de identificação – também em relação a *Rayuela*.

Profundamente influenciados pelas mudanças político-sociais na América Latina, os leitores demonstravam menos interesse nos devaneios de Horacio e nas discussões estéticas do *Club de la Serpiente*. Como veremos na segunda etapa do trabalho, há elementos presentes no livro que determinaram uma mudança ainda mais profunda no ponto de vista dos leitores. Afinal, a discussão não se resume a um mero ataque ou incômodo em relação ao escritor. Por mais moderna que parecesse, *Rayuela* trazia muitas questões ligadas ao momento no qual foi publicada e, por isso, com surpreendente rapidez acabou sendo considerada uma obra datada, cujo êxito era parte de um processo transitório que culminaria em um infeliz esquecimento. De fato, o desgaste abrupto do romance será anunciado por todos os cantos e permanecerá, para alguns críticos e escritores, como um fato indubitável até os dias atuais.

Há que levar-se em consideração, porém, que o desinteresse por *Rayuela* é mais perceptível na classe universitária do que no grande público. Embora Cortázar tenha se tornado um autor polêmico, sua produção literária é extremamente respeitada, principalmente, nos meios não especializados. Por isso, para explorar o terceiro momento da recepção de *Rayuela*, escolhemos como parâmetro textos de opinião e notícias publicadas em jornais e revistas de grande circulação durante os anos de 2013 e 2014, datas nas quais se comemoraram o aniversário de 50 anos de publicação de *Rayuela* e o centenário de nascimento de Julio Cortázar.

É indiscutível o fato de que havia muitos comentários sobre o romance durante esses anos, uma vez que o clima era de comemoração: muitos intelectuais de prestígio e antigos amigos do escritor puderam expressar a sua gratidão nos jornais e nas feiras do livro de Paris e de Buenos Aires. Paralelamente, os leitores anônimos também rendiam homenagens particulares, desenhando jogos de amarelinha e enchendo de vida a lápide do escritor no cemitério de Montparnasse, em Paris. Contudo, é importante ressaltar que a escolha das datas está mais conectada à pesquisa de mestrado que aqui apresentamos – começada, por uma feliz coincidência, em 2013 –, do que especificamente ao tema das homenagens. Como já se comentou anteriormente, os tributos a *Rayuela* e a Cortázar têm se repetido ao longo dos anos: em 1984, 1994 e 2004, houve grandes momentos dedicados ao escritor e à sua obra, cujos conteúdos já foram ou ainda serão usados em nossas análises. Durante os eventos de 2004, por exemplo,

encontramos um acontecimento que não se repetiu em 2014, isto é, uma grande homenagem organizada dentro da Universidad de Buenos Aires com a participação de vários intelectuais de peso, como Saúl Yurkievich, Mario Goloboff, Celina Manzoni, Horacio González, Luiza Venezuela, entre outros.

Tendo em vista a reincidência de comemorações ao longo do tempo, é importante ressaltar quais eram os motivos que impulsionaram a escolha dos dois últimos anos como parâmetro para analisar o que consideramos aqui como terceiro momento da recepção crítica de *Rayuela*. O critério para a escolha diz respeito a uma das questões que mais movimentaram esta pesquisa e que foi extensamente debatida durante o período de comemoração. Ora, se *Rayuela* foi um livro lido e comentado até a asfixia e foi também uma obra que passou por um momento de euforia, seguida de depressão, restar-nos-ia perguntar: entre tantos extremos, teria o romance sobrevivido e superado o período de ressaca? Ou, se refizemos a pergunta de outra perspectiva: ainda é possível, ao leitor atual, entender e corroborar a proposta de *Rayuela*?

Com efeito, quando começaram os tributos a Cortázar, observamos que os textos publicados em jornais e revistas buscavam de forma recorrente responder a essa mesma inquietação. Nesse momento, confrontamo-nos incontáveis vezes com declarações como “precisamos reler o grande romance cortazariano”; “é necessário atualizar as velhas leituras”; “Cortázar não é um escritor menor, como dizem”; “não foi *Rayuela* que envelheceu e sim o leitor”. Era tão repetitivo o conteúdo, que o jornal espanhol *El país*, por exemplo, trazia no dia 23 de junho de 2013, em seu caderno de cultura, uma pergunta que sintetizava o problema: “*Rayuela*, ¿cursi o clásico?”. Decerto, muitos anos haviam se passado, inclusive, tempo suficiente para caducar o anunciado discurso de envelhecimento precoce do romance. Era necessário questionar se os juízos de valor expressos durante o período de ressaca correspondiam à realidade atual dos leitores. Há 30 anos, o texto foi considerado datado, porém, do mesmo como a passagem do tempo mudou a sua recepção naquela época, ocorre hoje uma transformação análoga. De fato, muitos textos literários definidos hoje como “clássicos” – para não deixar escapar o termo usado pelo jornal – passaram por processos semelhantes. É justamente a percepção da passagem do tempo que nos mobiliza a refletir sobre o que permanece depois desses processos desgastantes pelos quais havia passado *Rayuela*.

Apesar de ser esse o tema mobilizador, não desprezamos o fato de que o retorno a *Rayuela* tenha entrado em pauta em um contexto de homenagens, cujas orientações, como se

pode imaginar, estavam muito mais ligadas a uma promoção marqueteira do nome de Cortázar do que propriamente a um desejo de ler a sua obra, A consequência disso? Muitas das homenagens se restringiram a uma idealização da personalidade generosa e sempre jovial do escritor, ou a leituras repetitivas que, em casos mais extremos, chegam a neutralizar o discurso irreverente e autocrítico presente em sua obra. Exemplos não faltam, como é o caso das corriqueiras referências aos aspectos lúdicos e humorísticos dos textos, que perdem o efeito e a razão analítica ao serem reduzidos a jogos infantilizados (sempre alegres e coloridos) de *cronópios* ou de amarelinhas:

Voy a demostrar, en dos o tres líneas, todo lo aprendido en mis cursos de astrología y periodismo de anticipación: veo, en el futuro cercano, casi inminente, una larga, homogénea, inagotable carretera de homenajes a Julio Cortázar. ¿Cómo lo hice? Ah, simples trucos del periodismo cultural: el 12 de febrero se cumplen tres décadas de su muerte, y el 26 de agosto se recordará el centenario de su nacimiento. ¿Alguno de esos artículos, que ya imagino titulados con magas, cronopios, famas y rayuelas, se preguntará si alguien lee a Cortázar hoy, a treinta años de su entierro en el cementerio de Montparnasse? ¿Alguien dirá quiénes son esos lectores? ¿Lograrán, los homenajes que recibirá en la Feria del Libro de Buenos Aires, y en Guadalajara, y en París, develar este interrogante? Porque, al menos hasta donde yo sé, con Cortázar pasa algo extraño, lo contrario a lo que sucede con Jorge Luis Borges, el otro nombre que dominó el panorama de la literatura argentina del siglo XX. Mientras es poco común encontrar a escritores argentinos (...) que confiesen que no han leído ni leerán a Borges, en la opinión de muchos lectores sus cuentos tienen cierto carácter inasible. De Cortázar, en cambio, se afirma que se lo lee en las escuelas y en los colectivos, y que *Rayuela* es la novela que todos deberían transitar en algún momento de la adolescencia. Sin embargo, casi no conozco autores argentinos que lo mencionen como referente, o como una influencia determinante a la hora de escribir sus propios libros²².

Em sua coluna no jornal *La Nación*, Maximiliano Tomas certamente acerta as suas previsões: Cortázar foi homenageado nas feiras do livro de Paris, Guadalajara e Buenos Aires, nas quais foram armados jogos de amarelinha gigantesco para que o público de todas as idades pudesse reviver a vertente lúdica do grande cronópio. Além disso, a editora Alfaguara aproveitou o ensejo para lançar dois títulos inéditos do autor – *Papeles inesperados* (2013) e *Clases de literatura* (2013) – além da edição comemorativa de 50 anos de *Rayuela*. O que ficou mais evidente durante as homenagens e comentários (o que já era também bastante previsível, como demonstra Tomas) foi que estas surgiam principalmente em espaços comerciais relacionados ao

²² O artigo de opinião foi escrito pelo jornalista e crítico argentino Maximiliano Tomas e publicado no jornal *La Nación* no dia 09 de janeiro de 2014, e pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <http://www.lanacion.com.ar/1654135-quien-lee-a-cortazar->

meio editorial, jornalístico ou a instituições ligadas ao governo argentino. No âmbito acadêmico, por outro lado, notava-se um silêncio e uma indiferença insistentes. Embora, em um primeiro momento, presume-se que a mudez do meio universitário deva-se ainda aos resquícios da ressaca dos anos 80 e 90, podemos perceber que se trata de um movimento muito mais complexo e, talvez, a reflexão de Tomas possa nos oferecer algumas pistas a esse respeito.

Ao prever o bombardeio de referências a Cortázar, o colunista já demonstrava uma suspeita do que estava por acontecer: um apelo midiático no qual homenagear é a menor das intenções. Obviamente, não estamos diante de um guru cuja habilidade especial é prever o futuro; Tomas foi capaz de antecipar que os eventos, conhecidos como “Año Cortázar 2014”, não seriam suficientes para devolver à obra cortazariana o prestígio obtido durante as décadas de 60 e 70. Esta parece ser uma das razões para o silêncio ou indiferença dos acadêmicos: como se tem observado nos últimos anos, os tributos e homenagens transformaram-se em eventos comerciais cuja ressonância é barulhenta, porém momentânea. Se em 2013 e 2014 Cortázar e *Rayuela* foram assunto, nos anos seguintes, a imprensa e o mercado de livros certamente encontrariam outros escritores para render homenagens.

Por essa razão, em seu texto “Impresiones de autores que fueron” (2006), o filósofo Tomás Abraham volta ao tema dos tributos e à obra de Cortázar, confrontando a validade desses eventos cujo objetivo é tão somente certificar a existência de heróis nacionais ou de personalidades famosas que terão os seus nomes estampados em estátuas, ruas e praças. Para o filósofo, embora as homenagens tenham o objetivo de recordar as figuras históricas, elas não contribuem senão para minimizar o verdadeiro papel e importância das pessoas que representaram ou enriqueceram a história cultural do país:

(...) el fruto de este acopio sentimental es la plaza que está a seis cuadras de mi estudio en el barrio de Palermo Viejo, la antigua plaza Serrano rebautizada hace algunos años como Plaza Julio Cortázar, recinto circular de cemento en el que exponen artesanos sus mostacillas y velas, mientras los vehículos la contornean para dirigirse por la calle Jorge Luis Borges (ex Serrano) hacia Plaza Italia. Así que en la mítica Buenos Aires tenemos a la Plaza Julio Cortázar esquina Borges, en un punto urbano que evoca a estas dos lápidas. Digo esto porque cuando la tinta está fresca, y por algún motivo estimo que la letra de estos dos escritores aún vibra de vida y todavía pasean sus nombres como almas en pena, no merecen el homenaje de las placas que en lugar de inmortalizarlos definitivamente los mata. Así es que los muchachos de hoy se sientan en «la» Cortázar o se despiden en «la» Borges de estos libros hechos calle (ABRAHAM, 2006, p.40).

A partir da reflexão de Abraham, podemos entender como o discurso de homenagens é tão facilmente apropriado tanto pelos meios de comunicação e pelo comércio, como pelo próprio Estado. Isso porque esse tipo de discurso estabelece as suas bases na neutralização do papel que as figuras homenageadas desempenharam na história do país, convertendo-os em ícones do orgulho nacional (novamente, a “puta encorseteada” que tanto desprezava Oliveira). Um exemplo disso é a estátua de Cortázar – inaugurada em agosto de 2014 – em frente à Biblioteca Nacional, em Buenos Aires. Ao lado de Borges, ele desempenha o papel de ícone da literatura argentina, mas, lamentavelmente, todas as demonstrações de seu virtuosismo como escritor acabam revelando a verdadeira razão para tanto barulho: importa menos o que a sua obra tem a dizer do que o lugar por ela ocupado no tesouro nacional. Nessa perspectiva, a questão posta pelo jornal *El País* estaria resolvida: *Rayuela* é mais clássica do que “cursi”. Clássica porque se tornou parte da instituição e não, necessariamente, porque deva ser lida ou relida:

Verifico que Leopardi é o único nome da literatura italiana que citei. Efeito de explosão da biblioteca. Agora deveria reescrever todo o artigo, deixando bem claro que os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos e por isso os italianos são indispensáveis justamente para serem confrontados com os estrangeiros, e os estrangeiros são indispensáveis exatamente para serem confrontados com os italianos. Depois deveria reescrevê-lo ainda uma vez para que não se pense que os clássicos devem ser lidos porque “servem” para qualquer coisa. A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor que não ler os clássicos (CALVINO, 2007 [1981], p. 16).

De jogos de amarelinha e *cronópios* de pelúcia a nomes de praça, estátuas e museus, vemos surgir um leitor que parece ter se esquecido do conselho de Calvino: é melhor ler o clássico do que não ler clássico. No vocabulário cortazariano, esse leitor é considerado mais *fama* do que *cronópio*. Amigo das instituições, ele é também um autômato a repetir discursos prontos e proferidos por boca alheia. Por isso, não nos parece que as homenagens tenham efetivamente trazido de volta a obra de Cortázar. Trouxeram apenas discursos esvaziados e neutralizadores, algo que parece contribuir muito pouco para responder à questão sobre o que teria ou não permanecido da literatura cortazariana. Ao reproduzir como autômato um discurso de retorno ao romance sem de fato buscar uma leitura atual, as homenagens acabaram afirmando o que procuravam negar, isto é, que *Rayuela* se tornou ilegível e envelhecida, e teve releitura sua releitura visivelmente negligenciada.

Apesar disso, a Biblioteca Nacional argentina, ainda dentro do contexto do “Año Cortázar 2014”, parece ter acertado o tom quando, ao invés de propor “homenagens”, deu um passo a mais – passo que, certamente, demorou a ser dado – e propôs as jornadas de leitura e de releitura da obra de Cortázar. Durante três dias, um grupo de intelectuais e escritores reuniu-se para debater os temas de maior interesse na obra cortazariana. A mudança na postura dos organizadores reverberou de maneira positiva no conteúdo dos debates, de tal forma que foi possível assistir a interpretações e leituras frescas da obra de Cortázar. Uma das falas que mais nos chamou a atenção foi dedicada, justamente, ao tema da política, na qual Carlos Gamerro, autor de “Cortázar, el inventor del peronismo” (2007), voltou a falar de temas polêmicos e apresentou ao público uma releitura consistente e, ao mesmo tempo, reconciliadora do conto “Las puertas cielo”, presente no livro *Bestiario* (1951)²³.

Porém, a conferência que talvez mais nos ajude a refletir e a propor uma síntese sobre tudo o que vimos durante esse período de revisão da recepção crítica, foi a do escritor e professor de teoria literária da Universidad de Buenos Aires, Miguel Vitagliano. Em sua fala, ele voltou à relação conflituosa dos críticos literários com Cortázar, a qual seria caracterizada pelo enrijecimento dos dois extremos: o cortazarianismo e o anti-cortazarianismo. Entretanto, o que havia de mais inusitado em sua fala, era o fato de Vitagliano não expressar, em momento algum, *mea culpa* pelos anos sombrios nos quais o autor de *Rayuela* foi malvisto pela crítica. Ao contrário, para ele, a ressaca tem, afinal, um efeito positivo: a doença do anti-cortazarianismo

23 O motivo que nos leva a trazer esse conto à luz é o fato de ter sido historicamente mal interpretado e é, por essa razão, que qualificamos a leitura de Gamerro de “reconciliadora”. O texto foi extensivamente criticado ao longo do tempo, pois o narrador e personagem Dr. Hardoy refere-se pejorativamente à classe popular e de origem indígena de Buenos Aires de “monstros”. A tal ponto, que o próprio Cortázar, anos mais tarde, lamentará a escolha do termo: “Un cuento al que le guardo algún cariño ‘Las puertas del cielo’, donde se describen los bailes populares del Palermo Palace, es un cuento reaccionario: eso me lo han dicho muchos críticos con razón, porque hago allí una descripción de lo que se llamaban los ‘cabecitas negras’ en esa época, que es en el fondo muy despectivo (...)” (CORTÁZAR *apud* GOLOBOFF, 2014 [1998], p.48). Gamerro, em sua conferência, defende uma tese diferente da expressada pela maioria dos críticos: não era necessário que Cortázar se justificasse e se desculpassem pela escolha do termo, pois o conto em si não é preconceituoso. O efeito de leitura é muito mais complexo do que o comportamento explícito da personagem, pois revela o sentimento de alguém que reconhece o preconceito e se envergonha dele. Para Gamerro, o Dr. Hardoy é, na verdade, um homem bem-sucedido que busca nos bailes populares uma relação mais verdadeira do que a das festas com pessoas de sua classe: “Mauro y Celina no habían sido mis cabayos, no. Los quería, cuánto los sigo queriendo. Solamente que nunca pude entrar en su simpleza, solamente que me veía forzado a alimentarme por reflejo de su sangre: yo soy el doctor Hardoy, un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes (CORTÁZAR, 1995 [1951], pp. 120-121). Além disso, o fato de uma personagem expressar preconceito, não significa que o autor também seja preconceituoso. Como veremos no terceiro capítulo, o Dr. Hardoy é a prefiguração do perseguidor cortazariano e, como Oliveira, acaba sendo espelhado negativamente em Cortázar. A conferência de Gamerro pode ser assistida na íntegra pelo link: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/15387>

teria nos curado da doença do cortazarianismo. Segundo Vitagliano, esse é o ponto positivo de termos passado, enquanto leitores de Cortázar, pelos extremos da identificação e da hostilidade. Tratar-se, por conseguinte, de encontrar um outro olhar, uma nova via, que nos permitirá observar a obra de Cortázar sem recorrer a leituras que, escondendo afetos extraliterários e contextuais, buscam defender ou condenar o texto.

Martin Kohan, por exemplo, é um dos tantos escritores que buscaram, nos últimos anos, encontrar o lugar de permanência da obra de Cortázar. Em uma entrevista a Mathilde Sánchez, ele revela que não foi o procedimento experimental da literatura cortazariana que realmente lhe marcou, mas a criação de um narrador que é, ao mesmo tempo, um perseguidor, um colecionador e um inventor. Cortázar resgataria a figura do artista *costumbrista* do final do século XIX, isto é, o narrador recompilador de imagens, que sempre encontra uma possibilidade de inserir na cena cotidiana o elemento da invenção: “para narrar hay que inventar algo²⁴”. Leitor cuidadoso, Kohan procura oferecer uma leitura coerente dos aspectos mais essenciais da prosa cortazariana e agrega, em sintonia com Vitagliano: “Es que un desafío para los cortazarianos sería salvar a Cortázar del cortazarismo”.

Com efeito, o movimento de busca por uma terceira via pela releitura tem sido observado em diversos lugares e instituições também aqui no Brasil, como por exemplo, o evento dedicado aos Centenários de Julio Cortázar, Nicanor Parra, Octavio Paz e Adolfo Bioy Casares oferecido pelo departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. Durante os dias de debates foram discutidos por críticos literários – como Davi Arruggucci Jr., Idelber Avelar, Miriam Gárate, entre outros – a permanência desses escritores, bem como leituras atuais de suas obras. Eventos como esses, organizados por instituições de prestígio, trazem novo frescor à discussão, pois abrem um espaço propício para que diversos intelectuais exponham as suas opiniões sobre o assunto, produzindo, tal como entendemos aqui, efeitos positivos em longo prazo.

Esse é o momento, portanto, de aprender com o passado e entender, sem recorrer a dicotomias, qual é o verdadeiro lugar que a obra de Cortázar deve ocupar na literatura latino-americana. É por esse motivo que percebemos um movimento de leitura diferente por parte de alguns críticos: um novo período da recepção se abre e, com ele, a possibilidade de se produzir

24 A entrevista foi publicada no jornal *Clarín*, no dia 27 de junho de 2013, por ocasião do aniversário da comemoração do aniversário de 50 anos de *Rayuela*. O texto e o vídeo da entrevista podem ser encontrados no link: http://www.clarin.com/rayuela-cortazar/Martin-Kohan_0_945505816.html

análises críticas diferentes sobre *Rayuela*. Se Davi Arrigucci Jr. já dizia, na década de 70, que a literatura cortazariana é uma arte que nos leva ao exercício da releitura, é chegado o momento de propor justamente leituras frescas e renovadas do romance. Afinal, descobrimos e aprendemos com a experiência dos extremos que não se trata mais de defender ou de rechaçar o romance, mas – no mesmo gesto de Calvino – compreender que (re)ler *Rayuela* é melhor que não (re)ler *Rayuela*.

Capítulo 2

O caminho onde o fim é também um início

“A crítica é um enorme e provavelmente vão esforço para reconquistar a unidade da obra, perdida desde o instante em que começa a destruição pela análise. A seu modo, também a interpretação, desejo extremo da visão global, nasce dos escombros, da visão fragmentária, dos saltos, que por mais longe que vão, sempre ficam aquém do que se busca, esse algo que sempre fica enrodilhado, sabe lá em que dobras da realidade múltipla do sentido, bote armado à espreita do assaltante.”

(Davi Arrigucci Jr., *O escorpião encalacrado*).

No estudo da recepção crítica do romance, notamos como, durante o período de ressaca, *Rayuela* foi sendo paulatinamente silenciada pela presença polêmica de Julio Cortázar. O autor roubou a cena e o que vimos foram críticas relacionadas a leituras desgastadas do livro e a aspectos extraliterários que marcavam o momento histórico e político da América Latina. Por motivos que escapavam ao controle do leitor, o romance foi considerado, já no início da década de 80, datado e ilegível, e as consequências dessa nova resposta do público foram tão imediatas como duradouras: *Rayuela* se tornou um texto pouco lido, embora ainda muito comentado durante os últimos trinta anos. Em 1994, durante um evento organizado pelo antigo Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) de Buenos Aires, Beatriz Sarlo rompe o silêncio de quase dez anos sobre o assunto e comenta as consequências do anti-cortazarianismo:

Piadosamente se admite que fue un gran escritor que hoy sólo puede interesar a miles de lectores, pero no a los lectores entendidos. Nadie pone en discusión su destreza, pero los años y las vueltas de la teoría literaria, le habrían quitado brillo y novedad: Cortázar escribió muchos de los cuentos más perfectos de la literatura latinoamericana, pero hoy esos cuentos parecen carcomidos por el tiempo. Debo confesar que yo dije cosas por el estilo (SARLO, 1994, p.16).

Na conferência intitulada “Una literatura de pasajes” (1994), Sarlo admite ter sido dura nos comentários sobre Cortázar e lamenta a postura assumida por ela e por muitos colegas de área.

Ao descrever uma experiência recente de leitura de um texto pouco conhecido do escritor, ela avança o passo e oferece ao público uma síntese precisa da relação embaraçosa entre os antigos amigos de Cortázar, que se tornaram cegos defensores do cortazarianismo, e os críticos, que encontram defeito em qualquer traço característico da produção literária do escritor: “*También le reprochamos a Cortázar su asombrosa facilidad, como si se acusara a Ella Fitzgerald de cantar haciendo que todo parezca tan sencillo*” (SARLO, 1994, p.17). Em ambos os casos, o que se consegue ouvir é apenas a repetição de velhas fórmulas de leitura ou, como qualifica Sarlo, uma espécie de entrega total aos afetos de amor e ódio quando o tema envolve o nome de Cortázar. Da mesma forma como não se nega a sua escrita virtuosa (e inquietantemente transitória), a personalidade cativante do grande cronópio entra em cena e as homenagens transformam-se em discussões acaloradas marcadas por uma infeliz condescendência, tanto por parte de quem o ama quanto por quem o despreza. O problema, nesse sentido, concentra-se mais na passionalidade dos conflitos do que propriamente no texto que é, enfim, silenciado por seus comentadores.

Entre os dois extremos, Sarlo se coloca: pertenceu, em momentos distintos, a ambos os lados. Porém, o que lhe parece mais evidente, após a experiência de exageros, é o fato de o escritor ter sido julgado não pelo que escreveu, mas pela resposta *a posteriori* e extratextual dos leitores: “*Cortázar no puede ser responsabilizado de las conversaciones en el bar La Paz a mediado de los años sesenta; fuimos nosotros los que conversamos allí, después de ir a comprar Todos los fuegos el fuego*” (SARLO, 1994, p. 17). A marca de identificação com os livros de Cortázar durante um período caracterizado pela juventude nos anos 60 e por uma espécie de ingenuidade de época provocou, anos mais tarde, uma cegueira cuja influência negativa impede o leitor maduro de diferenciar o que foi escrito do que foi criado – socialmente e imaginariamente – após a leitura. A Paris idealizada, tal como analisado no primeiro capítulo, é um exemplo que reforça a tese:

Este sentido común anti-Cortázar se acerca a la obra de Cortázar basándose en recuerdos de lecturas y no en una lectura nueva. Los recuerdos de lectura pueden ser imprecisos e injustos. Se trata entonces de leer Cortázar de nuevo. Eso es lo que hice el domingo pasado, cuando recibí los tres tomos de notas críticas editados por Alfaguara (SARLO, 1994, p. 17).

É, pois, no frescor da releitura e devolvendo ao texto a voz anteriormente roubada, que Sarlo termina a conferência, descrevendo uma descoberta recente: é na *passagem* que Cortázar encontra permanência.

Por certo, trata-se de um tema que permeia toda a sua obra. No polêmico conto “Las puertas del cielo” (1951), por exemplo, o Dr. Hardoy se hipnotiza ao ver, resignado, Celina atravessar espaços e encontrar um céu para ele inatingível – como se sabe, o narrador-personagem é o protótipo do perseguidor cortazariano, sintetizado, anos mais tarde, nas figuras de Medrano, Johnny Carter e Horacio Oliveira. Em “Las babas del diablo” (1959), vemos uma nova forma de passagem. Nela, o que se coloca em questão é o trânsito entre o olhar do fotógrafo Roberto Michel e a lente da câmera fotográfica: o que ele não vê, ela consegue capturar. Poderíamos listar, por páginas e páginas, como o tema aparece na obra de Cortázar: portas, pontes, muros, cortinas, janelas figuram ao longo de toda a sua trajetória literária. Não obstante, a contiguidade entre essas variadas formas de atravessamento é medida pela expectativa de descobrir uma nova mirada, isto é, pela possibilidade de um deslocamento (ênfatizando o sentido de locomoção) entre um ponto de vista e outro. Nesse sentido, a literatura cortazariana evoca o momento no qual a realidade – como conceito inequívoco – se falseia ao colidir com a fronteira que seria, sob essa perspectiva o próprio texto. O leitor é, enfim, convidado a buscar uma falha na linguagem, uma greta através da qual é possível espiar o outro lado.

Em *Rayuela*, como se imagina, as passagens ganharão um lugar de destaque. Impossível não lembrar da cena do *tablón* [41] – sem dúvida, um dos capítulos mais bem logrados do livro –, no qual se instala uma situação absurda e Talita é submetida, por Traveler e Oliveira, a atravessar duas tábuas de madeira justapostas entre as janelas dos dois apartamentos. A ponte armada e improvisada pelas personagens é um exemplo entre muitos outros: entre Paris e Buenos Aires, Horacio encontrará outros lugares por onde transitar, e o espaço físico cede lugar a um espaço interior. Ora, a narração do romance tem início com uma cena sobre a ponte; Horacio, escorado no parapeito desse lugar de passagem, questiona-se: “¿Encontraría a la Maga?” ([1], p.119). Em uma disposição semelhante à de Celina, do conto “Las puertas del cielo”, a amante atravessa regiões nas quais a racionalidade de Oliveira transforma-se em muro, em impedimento para ele. Novamente, é necessário perseguir até encontrar uma greta capaz de levá-lo ao outro lado. Algo que a Maga parece já ter encontrado:

No, no hemos vivido así, ella hubiera querido pero una vez más yo volví a sentar el falso orden que disimula el caos, a fingir que me entregaba a una vida profunda de la que sólo tocaba el agua terrible con la punta del pie. Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los

encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas ([21], p. 234).

No fragmento, Oliveira define com espantosa melancolia a sua incapacidade de experimentar o que conjectura, enquanto ela vive e sente aquilo que ele define e deseja. Ao mesmo tempo em que ele permanece arrimado na segurança da ponte, ela se joga: se há algo para além da razão, será a Maga que o noticiará. Efetivamente, o jogo de perder e buscar o *outro*, contrário e impossível de capturar, acentuado pelos encontros furtivos do casal e pela tentativa de recuperá-la nas primeiras páginas do relato, traz à cena as análises de Ana María Barrenechea. Em seu artigo “Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*” (1983) encontramos uma análise sobre a criação de duplos complementários na narrativa, um procedimento que consiste no desdobramento de características opostas capazes de recompor uma unidade perdida:

La Maga, como opuesto complementario de Oliveira, y ante el rasgo saliente de intelectualidad que lo define, representa el aspecto intuitivo e irracional que él anhela y no posee entre sus predicados definitorios. Ese rasgo no individualiza al héroe, por eso Cortázar necesita desdoblarlo en el personaje femenino. En cambio sí define a la fábula toda como crítica a la civilización occidental, sus dicotomías, su racionalismo, también como metáfora de la busca de la suprarrealidad, de una antropofanía, y como base de las discusiones estéticas y metafísicas que se insertan en ella (BARRENECHEA, 1983, p.814).

Para Barrenechea, a aproximação do duplo por anteposição impulsiona a perseguição a rumos não restritos à racionalidade, à linguagem ou ao simbolizável. Com efeito, quando recuperamos a ideia de opostos complementários, começamos a entrever como as características psicológicas da Maga e de Oliveira podem ser analisadas também para além da trama que os envolve enquanto amantes. Nota-se que, em *Rayuela*, há uma procura obstinada por uma camada mais profunda da psique humana, espaços intransitáveis e subterrâneos nos quais os opostos encontram, por fim, conformidade. Nesse sentido, a diferença na caracterização dos personagens estabelece, no universo textual, uma nova passagem, lugar de onde eles abandonam suas formas individuais e transformam-se em uma espécie rara de coletividade – desenvolvida por Cortázar por meio da noção de figura²⁵.

25 Cortázar foi questionado se o personagem do filósofo do romance *Los premios* (1960), Persio, poderia ser interpretado como uma espécie de *alter ego* seu. Na resposta, ele apresenta uma definição bastante esclarecedora da noção de figura que reverbera em toda a sua obra e, com maior força, em *Rayuela*: “No me parece – dice Cortázar – que Persio sea un portavoz de mis ideas, aunque de alguna manera pueda serlo, como ocurre con otros personajes

Ao penetrar nesse campo de profundidades abissais, observamos a existência de um traço capaz de unir realidades díspares e supostamente desconectadas, a fim de formar uma nova composição, cujo conteúdo só pode ser apreendido enquanto imagem. É nesse ponto que uma nova ponte se abre conectando os estratos mais superficiais da consciência aos mais profundos da inconsciência, encontrando consonância em uma das teorias que mais influenciaram na escrita de *Rayuela*, isto é, a definição junguiana de inconsciente coletivo: uma zona universal a toda natureza humana, impregnada e composta por conteúdos intraduzíveis, os quais se manifestam exteriormente por meio de projeções mitológicas ou de arquétipos²⁶.

Como Narciso à margem do rio, Oliveira contempla na Maga a imagem invertida de si mesmo: “*Nunca te llevé a que madame Léonie te mirara la palma de la mano, a lo mejor tuve miedo de que leyera en tu mano alguna verdad sobre mí, porque fuiste siempre un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones*” ([1], p.122). Nesse olhar, a Maga mergulhada no rio metafísico é semelhante à ninfa que o pescador busca capturar com a sua rede: a imagem do arquétipo *anima* condensa uma relação mais profunda com a natureza, algo que escapa a qualquer análise especulativa, mas que, ao mesmo tempo, perde-se nas camadas mais profundas da memória de nosso protagonista. A Maga, por essa perspectiva, corresponde ao que há de mais intraduzível em Oliveira:

Sabedoria e loucura aparecem na natureza élfica como uma só e mesma coisa; e o são realmente quando a *anima* as representa. A vida é ao mesmo tempo significativa e louca. Se não rirmos de um dos aspectos e não especularmos acerca do outro, a vida se torna banal; e sua escala se reduz ao mínimo. Então só existe um sentido pequeno e um não-sentido igualmente pequeno. No fundo, nada significa algo, pois antes de existirem seres humanos pensantes não havia quem interpretasse os fenômenos. As interpretações só são necessárias aos que não entendem. Só o incompreensível tem que ser significado. O homem despertou num mundo que não compreendeu; por isso quer interpretá-lo (JUNG, 2000 [1976], p. 41).

del libro. Persio es la visión metafísica de esa realidad corriente. Persio ve las cosas desde lo alto como las ven las gaviotas. Es decir, es una especie de visión total y unificadora. Allí tuve por primera vez una intuición que me sigue persiguiendo, de la que hablo en *Rayuela* y que yo quisiera poder desarrollar ahora a fondo en un libro. Es la noción de lo que yo llamo las figuras. Es como el sentimiento –que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa- de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras... siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana” (CORTÁZAR *apud* HARSS, 1998, p. 693). A noção de figura será abordada novamente nas análises do terceiro capítulo.

26 Os arquétipos ou tipos arcaicos são os conteúdos presentes no inconsciente coletivo cuja manifestação se exterioriza por meio dos sonhos e de narrativas populares, como mitos e contos de fada. Para Jung, os arquétipos são representações coletivas, “imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2000 [1976], p. 16).

A Maga, como figuração do arquétipo junguiano da loucura associada à sabedoria, conduz Oliveira (e o leitor) por um caminho tangencial: no lugar de entender e interpretar, ela busca simplesmente experimentar. A passagem aberta pela Maga torna-se, finalmente, um convite dirigido ao leitor: o texto como um lugar não apenas para ser atravessado, mas para experimentar, um lugar onde se jogar – abarcando o sentido polissêmico do termo: “*Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada*” ([21], p.324). Por isso, as pontes não se restringem aos aspectos narrativos ou às características interiores das personagens, mas também a um impulso direcionado ao leitor: ele é convidado a percorrer zonas onde a interpretação falha, onde habita o desconhecido, o obscuro. A leitura converte-se em um ritual de passagem, momento no qual o leitor toma a decisão, escolhe um caminho e passa a trilhar o seu próprio itinerário: ler é transitar pelas camadas mais profundas da interpretação, um domínio no qual a linguagem torna-se um obstáculo a ser superado e o sentido cruza o seu avesso, ou seja, o não sentido ou o *nonsense*.

Nicolás Rosa, em seu ensaio “Cortázar: Los modos de la ficción” (2004), deslinda a obra cortazariana através dos espaços nela construídos topográfico e topologicamente, de forma que a escrita se torna um espaço intersticial capaz de tecer e gerar novas redes de conexões. Para o crítico, o traço mais inquietante da escrita de Cortázar é o regime de relações que ela estabelece entre texto e referente. Geradora de mundos que se entrecruzam, a escrita cortazariana constrói não apenas espaços narrativos: ela se estende e se projeta exteriormente sobre o caminho percorrido pelo sujeito enunciador para chegar à cena escritural, e pelo leitor, que traçará um itinerário próprio com o texto. Em *Rayuela*, a rede de conexões com a realidade exterior é de suma importância e nos será muito valiosa neste segundo capítulo. Nela, três mundos distintos – o das personagens, o do autor e o do leitor – interconectam-se, encontram as suas pontes:

Los habitantes del espacio de *Rayuela* son obligados a practicar una errancia constante donde se definen por sus propios recorridos. La Maga y Oliveira “turistas”, “transeúntes” en París (...) son generados por una intrincada trama de paseos, idas y vueltas, circuitos, donde se magnifican los encuentros y desencuentros de dos “almas erráticas”. El espacio de *Rayuela* es un espacio centrífugo determinado por la estructura combinatoria del libro, abierta para el lector, desgarrada en su propia fragmentariedad y en sus posibilidades permutacionales: otros recorridos podrían generar otros destinos (ROSA, 2004, p. 89).

Por esse olhar, o texto cortazariano não oferece um itinerário apenas no sentido topográfico – condensado na narração e descrição do espaço geográfico de Paris ou Buenos Aires através das errâncias de Oliveira –, mas, também, no sentido topológico, pois transforma a escrita e a leitura em um espaço (em uma cena) tematizado e reproduzido estruturalmente pelo texto. Agregando a leitura de Rosa à proposta de Sarlo, vemos como o tema da passagem começa a ganhar novos sentidos: a permanência de Cortázar não se oferece apenas no nível temático (embora esta seja uma questão que possa ser mais bem explorada), ela atinge também a estrutura mesma da literatura: o texto como fronteira na qual a escrita e a leitura se encontram:

Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarles el lector, desde la manera de peinarse, (...) hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica. El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban. (...) Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia. Pero no había que fiarse, porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra. Morelli no hubiera consentido en eso, más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundi* que por fuera del calidoscopio ([109], p. 647).

Como confirma esse trecho das *Morellianas*, a própria leitura constrói as pontes a partir das imagens jogadas ao acaso. Na combinação destas, o leitor justapõe os recortes textuais para formar uma figura, cuja constituição é fragmentária e mutável: uma imagem caleidoscópica aberta à possibilidade de combinações que o leitor produzirá.

Voltamos desse modo ao lugar que é, por excelência, transitório: atravessaremos os espaços cortazarianos por meio das pontes capazes de nos conectar com a cena da leitura. Contudo, se *Rayuela* mostrou ser um livro datado e ilegível, neste capítulo não negligenciaremos esse efeito na leitura. De fato, como tentamos mostrar acima, a construção do espaço textual nos

permite ampliar, nos mais diversos níveis e camadas, a mobilidade do leitor. Apesar disso, há sim uma barreira a ser transpassada, que se manifesta em questões de ordem temporal, e está ligada aos elementos do texto considerados datados. Por isso, no lugar de negá-los, assumiremos como direção, como ponto de partida para uma releitura do texto, a própria transitoriedade de *Rayuela*. Um procedimento que nos permitirá verificar os elementos textuais capazes de denunciar o romance como um objeto envelhecido e ultrapassado. A atualização dele será oferecida por uma leitura às avessas ou, à maneira barthesiana: a permanência da literatura por meio de um gesto de *im-pertinência* do leitor. Apesar disso, tal como entendemos aqui, devolver a possibilidade de envelhecer *Rayuela* é uma forma de contemporaneizá-la e não de defini-la como objeto de museu. Trata-se, mais precisamente, de permitir que o tempo avance e que o texto se atualize.

Os destinos do leitor anacoreta

Uma das chaves para entender o processo de envelhecimento de *Rayuela* se encontra logo no princípio do livro: trata-se da epígrafe sugestiva do abade Martini, a qual não somente denuncia um aspecto passageiro do texto, como manifesta também uma síntese do conteúdo que o leitor encontrará nas páginas do romance:

Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la colección de máximas, consejos y preceptos, que son la base de aquella moral universal, que es tan proporcionada a la felicidad espiritual y temporal de todos los hombres de cualquiera edad, estado y condición que sean, y a la prosperidad y buen orden, no sólo de la república civil y cristiana en que vivimos, sino de cualquiera otra república o gobierno que los filósofos más especulativos y profundos del orbe quieran discurrir (MARTINI *apud* CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 113).

A citação do abade toscano é a primeira de muitas outras incorporadas ao romance. Em termos estruturais, *Rayuela* é composta não apenas da matéria narrativa escrita por um autor e relatada por um narrador, mas também da presença de muitas vozes fragmentadas e distribuídas em citações, paráfrases e referências. Como já comentava Nicolás Rosa em 2004, o marco referencial é imprescindível para entender a rede de conexões espaciais construídas ao longo da narrativa: estamos diante de uma escrita que se transveste na voz do outro e que se interconecta

com referentes da cultura e da sociedade das décadas de cinquenta e sessenta – momento no qual a história de Horacio ocorre. Nesse sentido, vemos como as categorias de tempo e de espaço na narração estabelecem uma correspondência próxima ao tempo e ao espaço extratextuais, concomitantes ao período de publicação do romance.

Portanto, ao abrir as páginas de *Rayuela* e aceitar a proposta de leitura saltada, passará pelos olhos do leitor uma série infindável de referências culturais do período no qual o livro foi escrito: poesia, música, pintura e teoria são temas abordados pelas personagens em suas festas e diálogos, e pelo livro, que os incorpora não apenas como temática, mas também estruturalmente por meio das técnicas de colagem e de autorreferencialidade. Entretanto, o que nos interessa particularmente, nesse momento, não é o procedimento formal – que será retomado com mais profundidade no terceiro capítulo – mas sim o conteúdo narrativo como eixo no qual se sustentará todo um regime de conexões com referentes extratextuais.

Como a epígrafe do abade sinaliza, *Rayuela* é um livro que apresenta conselhos, formando uma espécie de compilação, de montagem e de construção de máximas, cujo propósito é oferecer ao leitor um escopo teórico e referencial dos “bons costumes” da nossa sociedade. Entretanto, o texto não deixa de jogar ironicamente com a citação: trata-se de um fragmento de um livro escrito por um religioso, com o objetivo de oferecer conselhos a partir de uma interpretação bíblica e moral da sociedade. O texto de Cortázar, por outro lado, oferece o extremo oposto do que a religião apregoa. As personagens, de maneira geral, assumem um modelo de vida censurável aos padrões da moral cristã: (1) são ociosas: o trabalho quase nunca é uma questão de prioridade. Horacio, inclusive, orgulha-se de sua indolência e inação; (2) o sexo é visto de forma libertária, e é ressaltado, sobretudo, pela criação da linguagem erótica do *gígllico*; e (3) o laço familiar é rompido, na medida em que se desprezam relações de parentesco, como pode ser visto, por exemplo, na relutância de Horacio em responder às cartas do irmão ou na torpeza da Maga como mãe, a ponto de ser mais seguro deixar Rocamadour com uma cuidadora. Outra figura que encarna bem essa atitude de repúdio à instituição familiar é Morelli, descrito como um escritor solitário e sem família:

—No tiene familia, es un escritor.

—Ah —dijo Oliveira.

—Tiene un gato y muchísimos libros. Una vez subí a llevarle un paquete de parte de la portera, y me hizo entrar. Había libros por todas partes ([22], pp.236-237).

Além dos questionamentos em relação aos aspectos morais, as personagens vivem e expõem ao leitor os seus “maus hábitos”, debocham dos “bons costumes” e valorizam o que é desvalorizado pela sociedade utilitarista. Visto por essa perspectiva, a atitude delas reflete o oposto do que o abade Martini defenderia a partir da leitura da Bíblia.

Em *Rayuela*, essa nova moral torna-se mais próxima à segunda (e não menos sugestiva) epígrafe, retirada do livro de César Bruto (pseudônimo do comediante portenho Carlos Warmes), *Lo que me gustaría ser si no fuera lo que soy* (1947): “*Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otonio, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo eséntrico y esótico*” (BRUTO *apud* CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 114, grifos de Cortázar). No trecho em questão, Bruto elenca uma série de atitudes disparatadas, escreve de forma rara e pouco convencional: troca letras, confunde as maiúsculas com as minúsculas, recorre a coloquialismos. A rapidez e a verborragia – como traços de oralidade – ressaltam ainda mais o caráter espontâneo de sua escrita: não há espaço para formalidade, algo que o leitor encontrará também ao longo do romance cortazariano: “*Y Ojalá lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya*” (BRUTO *apud* CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 114).

Para além das citações e do comportamento idiossincrático das personagens, o próprio gesto do leitor em optar por ler *Rayuela* saltando pelos capítulos é uma forma explícita de recusa de um padrão, do rompimento com a ordem linear no qual se pressupõe um todo organizado e coerente. Nesse sentido, tanto as personagens como o autor e o leitor, estão todos buscando um movimento de descentramento (de tipo *eséntrico* e *esótico*) e de ruptura tanto no plano narrativo como no estrutural.

Tendo as duas epígrafes em vista, *Rayuela* não nega originar-se de um projeto ambicioso: um livro de ensinamentos que propõe uma nova moral, uma nova bíblia. Como é costume em diversos países cristãos, o homem de fé recorre ao livro sagrado à procura de orientações e respostas às suas dúvidas cotidianas. Em busca de um fragmento esclarecedor, ele abre as escrituras de forma acidental e lê, nas páginas esparsas, um ensinamento que acredita ser inquestionável. A leitura saltada, nesse sentido, reproduz um movimento semelhante a esse, porém, aqui, não se trata de uma resposta de caráter religioso ou mesmo moral, mas sim totalizadora: o homem novo encontra o seu centro no caminho do descentramento.

É por isso que não se pode negar no texto uma vertente filosófica híbrida entre o paganismo e o percurso místico. Algo que se observa tanto pela recusa de um padrão moralizante como pela forte inclinação às religiões orientais, em especial à filosofia hinduísta da Vedanta, cujo propósito central é conhecer a verdadeira natureza da realidade a partir de um percurso de autorrealização. O conhecimento como ponto de chegada e a ideia de um itinerário realizado individualmente pelo sujeito da Vedanta são dois aspectos que não apenas atraíram a curiosidade de Cortázar, como formaram parte da construção das ideias essenciais de *Rayuela*:

Cortázar echa luz sobre sus intenciones observando que originalmente *Rayuela* debió llamarse *Mandala* (...) Fue su oportunidad de ejercitarse con ese laberinto místico de los budistas, que ‘suele ser un cuadro o un dibujo dividido en secretos compartimentos o casillas –como la rayuela– en que se concentra la atención y la gracia al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte, las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina –y en Francia– muestra a la tierra y el cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenido de niños con esos juegos, pero en mi caso fueron desde el comienzo una verdadera obsesión’ (CORTÁZAR *apud* HARSS, 1996, p. 687, grifos do autor).

Como comenta Cortázar na entrevista a Luis Harss, originalmente o romance receberia o nome de *Mandala*, um símbolo que recupera, por meio de uma imagem estampada sobre a superfície do papel, um caminho espiritual cujo destino final é o centro do sujeito. Inclusive, a própria formação filológica do termo resgata o sentido embrionário da circunferência: em sânscrito, mandala significa “círculo”. Em muitas religiões orientais, a mandala é um instrumento usado para facilitar a entrada na meditação ou no percurso asceta em direção ao autoconhecimento. Essas figuras, recorrentes em diversas culturas orientais e ocidentais, também interessaram alguns psicanalistas da vertente junguiana, como Marie-Luise Von Franz, que, no estudo sobre os processos de individuação (ou de autoconhecimento), viu no centro da mandala a representação simbólica do “átomo nuclear” do ser humano, cuja essência e conteúdo desconhecemos (cf. VON FRANZ, 1995 [1964], p.213).

Obcecado pela importância e pela simbologia das mandalas nas religiões orientais e na psicanálise junguiana, Cortázar observava a representação figurativa de um progresso espiritual, no qual o caminho não se projeta de maneira linear, mas por intermédio da elaboração individual de um labirinto concêntrico. Desenhar uma mandala é percorrer um caminho em direção ao

núcleo subjetivo que é, ao mesmo tempo, desconhecido e imanente ao sujeito: “*Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon*” ([82], p.564).

Uma das primeiras referências à mandala como título original de *Rayuela* foi feita por Ana María Barrenechea, no estudo detalhado do pré-texto do romance, conhecido também como *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* (1983). Para a escritora, a mandala recupera a dimensão transcendental da escrita cortazariana “*como experimento y busca, como técnica y retórica, como pedagogía*” (BARRENECHEA, 1983, p.23). Por isso, quando questionado sobre os motivos que o levaram a mudar o título, Cortázar afirma que, na época, as mandalas não eram tão conhecidas pelo público em geral, e era seu desejo que o leitor fosse capaz não apenas de reconhecer a simbologia, como também de traçar um itinerário, de desenhar a sua própria mandala. Tendo isso em vista, podemos afirmar que um motivo de caráter pedagógico determinou a mudança do título: era necessário conhecer o procedimento, e o termo *rayuela* sintetizava a ideia central da mandala (ou seja, a de um percurso de autodescoberta do sujeito) e, ao mesmo tempo, seria mais facilmente compreendida pelo público de Cortázar. Para ele, o título *Rayuela* tinha uma maior abrangência na cultura popular ocidental, algo que com certeza havia pertencido à infância de muitos de seus futuros leitores.

Outra referência importante no texto a essa busca por um centro totalizador e de autorrealização encontra-se no percurso – pagão e místico – de Oliveira, que encontrará o seu próprio centro somente quando acometido pela loucura. Em muitos momentos da narrativa, a personagem faz menção a um céu distante, o único que poria fim à sua errância subjetiva, a saber, o *kibbutz del deseo*²⁷. O episódio da *clocharde* Emmanuelle [36], por exemplo, refere-se a esse lugar como uma “*colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada*” ([36], p.354). Os últimos capítulos indicam a chegada ao final do jogo: Horacio conclui o seu percurso labiríntico, começa a comparar-se com monges e decide saltar da janela.

27 Margarita Saona dedica um estudo sobre a contradição do termo *kibbutz* no romance, o qual recuperaria, por um lado, a ideia de uma reconstrução após a diáspora da nação judaica e, por outro, se confronta com o repúdio ao Estado e à instituição familiar tal como se pratica no texto. O ensaio foi intitulado “El *kibbutz* del deseo: familia y nación en *Rayuela*” (1999).

Apesar da centralidade do tema da busca pelo autoconhecimento na construção do romance, o misticismo e a simbologia oriental, em comparação com outros aspectos da narrativa, foram pouco explorados pela crítica. Um fato inquietante, não somente pela importância do tema no que diz respeito à análise da estrutura labiríntica, mas também porque se conecta a um dos objetivos centrais da narrativa, cujo propósito, como mencionamos anteriormente, era predominantemente pedagógico, isto é, o de permitir que o leitor elaborasse o seu próprio caminho de descentramento.

Poderíamos, em um primeiro momento, colocar as vertentes mística e Zen como parte dos elementos mais datados da obra, o que certamente explica o desinteresse dos leitores especializados no assunto. Contudo, não nos parece que tal atitude ajude a entender em que medida o misticismo poderia se configurar como uma marca temporal do período de publicação do romance. É o caso, portanto, de investigar o assunto mais de perto.

Para uma Rayuela datada

“Il faut encore accepter une dernière liberté : celle de lire le texte comme s’il avait été déjà lu.”

(Roland Barthes, *S/Z*).

Em 1967, enquanto organizava a segunda edição do livro *A obra aberta* (1962), Umberto Eco foi questionado sobre a validade de manter no volume o ensaio “Zen e Ocidente”, no qual se dedica a fazer um estudo das manifestações da cultura oriental na arte norte-americana da década de 50. Os motivos eram semelhantes aos que nos colocávamos no tópico anterior: trata-se de uma *vague* que, como se supõe, não deixou grandes marcas na produção artística da época e foi considerada, com rapidez, um fenômeno passageiro e datado.

Para Eco, embora o zenismo seja no Oriente muito mais do que um “costume” de época – afinal, a sua influência é extensa e encontra nas raízes mais profundas de diversas manifestações culturais, principalmente, no Japão e na China –, no Ocidente, consolidou-se tão somente como fenômeno de moda. Os motivos são variados, incluindo a limitação do homem ocidental no que

diz respeito à prática, para além do mero exercício especulativo, dos ensinamentos do Zen. Isso ocorre porque, para o escritor, a estrutura do pensamento ocidental permite, por um lado, uma abstração conceitual do zenismo, mas, por outro, impede que ela seja executada dentro da totalidade que se presume: “o homem ocidental criticamente aceitará reconhecer a relatividade das leis, mas voltará a introduzi-las na dialética do conhecimento” (ECO, 1969 [1962], p. 224). O próprio Oliveira toma consciência desse fato, quando compreende que, quanto mais distante o seu pensamento estivesse do Ocidente, mais próximo estaria do ensejado *kibbutz*:

(...) por ser la búsqueda de un kibbutz desesperadamente lejano, ciudadela sólo alcanzable con armas fabulosas, no con el alma de Occidente, con el espíritu, esas potencias gastadas por su propia mentira como tan bien se había dicho en el Club, esas coartadas del animal hombre metido en un camino irreversible. Kibbutz del deseo, no del alma, no del espíritu. Y aunque deseo fuese también una vaga definición de fuerzas incomprensibles, se lo sentía presente y activo, presente en cada error y también en cada salto adelante, eso era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma sino esa totalidad inseparable, ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que le habían robado al poeta, la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucese desde otras brújulas y otros nombres ([36], p.355).

Apesar da barreira que o Zen constitui para o pensamento ocidental, durante os anos 50, a palavra passou a se projetar de uma forma ampla em alguns países europeus e, principalmente, nos Estados Unidos, atraindo o interesse de círculos de intelectuais e sendo associada a diversas correntes de pensamento: “Zen e a *beat generation*, Zen e a psicanálise, Zen e a música de vanguarda nos Estados Unidos, Zen e a pintura informal, e, finalmente, Zen e a filosofia de Wittgenstein, Zen e Heidegger, Zen e Jung.” (ECO, 1969 [1962], p. 204). Para Eco, as referências ao Zen cresceram em uma proporção desmensurada a ponto de ser possível encontrar estudos comparativos capazes de associar o Zen à poesia de Shakespeare, Milton, Keats e Shelley.

Contudo, para além dos exageros associativos, o escritor questiona quais eram os motivos para o êxito e o interesse pela filosofia Zen nesse momento específico da história ocidental. O primeiro e mais óbvio, está vinculado ao anti-intelectualismo, ao livre fluir e à recusa do *american way of life* próprios da geração *beat*. Como bandeira dos *hipsters* de São Francisco, o Zen foi adotado como um modo de viver e agir à margem da sociedade, como uma espécie de individualismo anárquico, repleto de intemperanças que, por sua vez, foi interpretado como

conformismo ou, simplesmente, como “vagabundagem” (Cf. ECO, 1969 [1962], p. 208)²⁸. Não apenas/só na presumida iluminação de Jack Kerouac e na poesia erótica e psicodélica de Allen Ginsberg, Eco aponta a existência de influências do Zen que, no seu entender, eram mais interessantes, pois não se restringiam à atitude do artista. Incorporada com radicalidade pela pintura informal e pela música de vanguarda, a onda Zen atingia a estrutura mesma da arte, incorporando a descontinuidade, a quebra do dualismo e racionalismo ocidental, como comenta o escritor:

(...) mais interessantes porque aqui o Zen não serve tanto para justificar uma atitude ética quanto para promover estratégias estilísticas; e mais exatas, justamente porque a referência pode ser controlada com base nas peculiaridades formais da corrente ou do artista. Uma característica fundamental tanto da arte quanto da não-lógica Zen é a recusa da simetria. A razão disto é intuitiva, afinal, a simetria representa um módulo de ordem, uma rede lançada sobre a espontaneidade, o efeito de um cálculo: e o Zen tende a deixar crescer os seres e os eventos sem preordenar os resultados. As artes da esgrima e da luta recomendam constantemente uma atitude de flexível adaptabilidade ao tipo de ataque levado a efeito, uma renúncia à resposta calculada, um convite à reação como desenvolvimento da ação do adversário (ECO, 1969 [1962], p. 210).

No que considera como as manifestações mais relevantes da assimilação do Zen na arte ocidental, Eco aponta as expressões da *art brut* da escola de Seattle, que encontram maior reconhecimento nos artistas Mark Tobey e Morris Graves, cuja tendência à assimetria e influência da pintura *tachiste* promovem uma interpretação que não pode ser previamente definida pelo artista ou que seja anterior ao espectador. Além disso, a música de vanguarda de John Cage é, para Eco, a manifestação mais complexa do zenismo no Ocidente. A simbiose entre a música e o taoísmo de Cage era tão íntima a ponto de fazer o público questionar se havia realmente fronteiras entre uma coisa e outra. Um dos melhores exemplos é *4'33*, uma composição dividida em três tempos nos quais o executor não deverá tocar instrumento algum. Nela, todo o ruído que se produz no teatro é a própria música – “*everything we do is music*”, como Cage repetia constantemente²⁹. A obra, embora pareça puramente provocação, encontra consonância na

28 Algo muito parecido com a afirmação de Eco é encontrado no capítulo 95 de *Rayuela*: “Dando muestra de un extraño anacronismo, se interesaba por estudios o desestudios tales como el budismo Zen, que en esos años era la urticaria de la *beat generation*. El anacronismo no estaba en eso sino en que Morelli parecía mucho más radical y más joven en sus exigencias espirituales que los jóvenes californianos borrachos de palabras sánscritas y cerveza en lata. Una de las notas aludía suzukianamente al lenguaje como una especie de exclamación o grito surgido directamente de la experiencia interior” ([95], p. 599).

29 Cf. WHITE, Michael. “The music that’s all around us”, disponível no link:

<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3609656/The-music-thats-all-around-us.html>

unidade do Tao, na qual “cada som vale todos os sons, cada encontro sonoro será o mais feliz e o mais rico de revelações” (ECO, 1969 [1962], p. 214). O público é, enfim, convidado a uma experiência nova: é preciso ouvir mais e observar como há música em qualquer burburinho que fazemos: “*You call it noise, I call it music*”³⁰.

A partir da variada lista de influências do zenismo em diversas manifestações da cultura e da arte durante as décadas de 50 e 60, começamos a observar como alguns desses aspectos ressoam também em *Rayuela*. Mais que referência a um percurso de individuação no plano temático, nota-se um movimento de caráter estrutural presente no texto, que é ressaltado pela recusa à simetria e à linearidade, pela busca por uma liberdade fruitiva e interpretativa. A entrada do zenismo marca a negação de um sentido predeterminado, surge como um apelo às faculdades da intuição e da sensação e, por consequência, torna-se uma denúncia das limitações da inteligência e da racionalidade tão caras à cultura ocidental.

Entretanto, ainda que possamos atribuir essas práticas a uma influência do Zen, será difícil determinar com exatidão até que ponto elas se originam ou não na filosofia oriental. É a partir desse entendimento que começamos a observar uma série de imprecisões. Ora, as influências teóricas e estilísticas em *Rayuela*, são variadas, e os mesmos aspectos que podemos apontar como provenientes do Zen são recorrentes também em movimentos como o Surrealismo – que, como se sabe, se encontra nas raízes mais profundas da escrita cortazariana e cuja influência é facilmente encontrada em sua produção literária. Em vista disso, é fundamental perceber a impossibilidade de determinar a origem de cada uma das referências existentes no romance, e é com base nesse argumento que acreditamos ser pouco produtivo anunciar como um elemento datado a temática do Zen.

Apesar disso, o estudo sobre a influência do Zen pode ajudar-nos a aclarar os motivos pelos quais *Rayuela* passou, com tamanha rapidez, a ser considerada datado. Como mencionamos no tópico anterior, o romance é apresentado como um livro de ensinamentos, no qual o leitor é convidado a traçar uma rota de autodescoberta, a desenhar a sua própria mandala. Tal como a bagagem do peregrino, o texto oferece uma série de conselhos úteis ao leitor, transformando-se em uma espécie de enciclopédia na qual estão contemplados todos os elementos necessários para o percurso subjetivo de descentramento. O conteúdo tem, portanto, um fundamento pedagógico, isto é, o de auxiliar o leitor a construir esse percurso rayueliano, e é justamente nesse componente

³⁰ *Ibidem* 32.

que encontramos respostas mais precisas às interrogações sobre o processo de envelhecimento abrupto do romance. Beatriz Sarlo, em 1983, já anunciava o conteúdo de caráter enciclopédico de *Rayuela* como um dos elementos datados da obra:

En 1963 parecía una *enciclopedia chic*, que guiaba desde Rayuela hacia otros libros, tejiendo una cadena de lecturas que podía volver a desembocar en el texto. En este sentido, Rayuela era una novela a la que muchos de los lectores de 1963 debimos agradecer la inclusión de consejos sobre literatura, jazz, filosofía, topología urbana, nueva moral sexual. Nos proporcionaba una *enciclopedia chic*. El tiempo, que acostumbra ser despiadado con lo chic, convirtió a esta enciclopedia casi en su opuesto: un lector que hoy la consulte demasiado se convierte en *lector kitsch* (SARLO, 1985 [1983], p.946, grifos da autora).

A observação de Sarlo é acurada, pois o conteúdo enciclopédico perdeu o vigor com o passar dos anos, porém, há que se levar em consideração que não é a proposta Zen, nem mesmo a estrutura enciclopédica que são consideradas ultrapassadas, mas sim o conteúdo presente nelas. As músicas que as personagens ouvem, os livros que leem, os filmes, pinturas e preocupações estéticas que movem os seus comentários e conversas são os elementos que marcaram o período histórico no qual estavam inseridas. Se, durante a década de 60, esse conteúdo era a última tendência *cool*, hoje em dia é, na melhor das hipóteses, uma referência clássica e, em alguns casos, obsoleta, haja vista a comparação entre *chique* e *kitsch* feita pela escritora. Assim como o almanaque à moda antiga, a história de Oliveira parece ter ganhado aparência *vintage* e tonalidade sépia, pois muitos dos elementos referenciais presentes no texto, como parte desse formato de manual da cultura e dos bons costumes, sofreram a passagem do tempo.

Nessa perspectiva, *Rayuela* foi perdendo, ao longo dos anos, a possibilidade de assumir o estatuto de um livro de conselhos ou de ensinamentos, e é provavelmente um dos motivos pelos quais o Zen possa ter saído do foco de interesse da crítica. Afinal, o envelhecimento do conteúdo fez com que expirasse parte do seu caráter pedagógico: o leitor continua a ser convidado a construir uma mandala, porém trata-se agora de um apelo que perdeu o sentido, uma vez que os elementos oferecidos pelo texto para esse deslocamento são da década de sessenta, o que gera uma série de efeitos distintos do que se havia imaginado à época, inclusive efeitos muitas vezes desagradáveis ao leitor. Um exemplo claro desse fato é o do escritor Gonzalo Garcés que, em seu texto “Instrucciones para criticar a Cortázar” (2004), faz um breve recorrido sobre os aspectos “questionáveis” da obra cortazariana. Em sua leitura, não deixa de notar certos exageros presentes em *Rayuela*, como, para citarmos alguns, uma *clocharde* capaz de citar trechos em

latim ou a relação assimétrica entre o casal de protagonistas, salpicada de machismos e estereótipos: a Maga, que condensa a torpeza do suposto irracionalismo feminino, e Oliveira, que sintetiza a erudição cínica do homem intelectual:

Cortázar inventó un tono. Pocos escritores actuales lo cultivan; sólo en talleres literarios rio-platenses sigue siendo hegemónico. Podría definirse como una combinación de frialdad cerebral y sentimentalismo. Mejor dicho: es sentimentalismo propio de una personalidad cerebral (GARCÉS, 2004, p.76)

Para Garcés, embora Cortázar seja um grande escritor, acabou se apoiando em suas piores marcas de estilo: “*Recuerdo um espasmo de esnobismo cortazariano*” (GARCÉS, 2004, p.78). *Inventor de um tom, Cortázar usufrui, na opinião do crítico e escritor, de um romantismo cerebral exagerado* – “*sos um romântico inaguantable*” ([54], p. 473) –, repleto de convencionalismos, de preconceitos que não haviam sido vencidos e que, infelizmente, reverberam nas páginas de textos como *El perseguidor* (1959) e *Rayuela*.

Sem dúvida, o texto de Garcés segue a linha anti-Cortázar, porém o que nos interessa em sua leitura é o incômodo provocado pelo intelectualismo excessivo da escrita cortazariana, qualificada por ele como cerebral e arrogante. Por certo, a superabundância de conteúdo é disparada como metralhadora pelo texto e, *não encontrando mais o sentido pedagógico que originalmente lhe orientava*, resvala no leitor provocando um efeito contraproducente. Hiperbólico, o conteúdo cai no mar dos exageros, ressoando como uma escrita permeada de frivolidade cerebral, esnobe e sem sentido³¹.

O leitor se desbarata: é quase impossível reconhecer todas as alusões a objetos culturais, literários, artísticos e filosóficos. Todo o regime de relações com os referentes extratextuais não dizem respeito senão a um momento que ficou no passado – a nostalgia mistura-se a uma espécie

31As palavras *conteúdo* e *sentido* assumem aqui um caráter polissêmico essencial para as análises que apresentaremos ao longo deste trabalho. O *conteúdo* define-se como aquilo que está contido em um recipiente, como assunto ou tema que encontra sentido somente em contraste com *forma*. Além dessa primeira acepção, podemos associá-lo aos componentes essenciais do signo linguístico: o significante (a imagem acústica, no plano da expressão) e o significado (o conceito, no plano do conteúdo). Mantemos, portanto, essa aproximação entre conteúdo e significado na designação da linguística, aquilo que Barthes definirá também como representação psíquica entre a *coisa real* e o *dizível* (cf. BARTHES, 1972 [1964], p. 46). Já o *sentido* abarcará tanto a definição relacionada à orientação e locomoção (o sentido tomado, a direção, o caminho, o percurso) como na sua aproximação com o conceito de *significação* na linguística. Para Saussure, a *significação* é o processo associativo entre a imagem acústica e o seu conceito, entre o significante e o significado (cf. SAUSSURE, 2003[1916], p.133). Por esse ponto de vista, a *significação* está intimamente conectada à ideia de verdade, de compreensão, de interpretação próxima à literalidade do enunciado. No ato interpretativo, o *sentido* e o *conteúdo*, segundo o nosso entender, são partes constitutivas do processo de *significação*, do reconhecimento da verdade enquanto tal: enquanto o conteúdo diz respeito ao que é expresso, ao dito, à materialidade arbitrária do signo, o sentido estaria associado ao não dito, ao que está em latência, à imaterialidade da linguagem.

de constrangimento para o leitor deslumbrado da década de 60. Essa marca de intelectualismo é tão explícita que, em 1980, durante uma de suas conferências de Cortázar em Berkeley, um estudante o questionara sobre as razões de manter citações em outras línguas em *Rayuela*, pois ele devia estar ciente de que muitos leitores não entenderiam o texto devido a uma mera limitação linguística. O escritor responde, com clareza, aquilo que já suspeitávamos: “*Pura pedantería, me imagino, porque en la época en que escribí Rayuela estaba realmente volcando una acumulación cultural de muchos años, de toda una vida*” (CORTÁZAR, 2013, p.234). Do Cortázar elegante e conciso dos contos ao Cortázar pedante e verborrágico dos romances, na comparação mais reincidente feita por seus críticos, vemos reverberar um aspecto que nos ajuda a entender melhor essa querela: o conteúdo sobra na conta do leitor como excedente.

Além disso, o projeto de criar um livro cuja proposta é questionar a moral e os costumes mais arcaizantes vai de encontro à reminiscências, presentes ainda no texto, de velhos preconceitos que não haviam sido superados e que, hoje, assumem um peso ainda maior para o leitor, causando esse incômodo do qual falávamos. As referências a “negros” (que na língua espanhola é usado pejorativamente como sinônimo de “trabalhador”), por exemplo, carrega uma carga bastante negativa, pois eles sempre vêm associados ao homem não civilizado, ao selvagem, ao primitivo. Como é o caso do “negro Irineo”, que não consegue controlar o apetite sexual sádico e instintivo e por isso acaba estuprando a Maga.

O mesmo se repete com as personagens femininas, que são em muitos momentos ridicularizadas e estereotipadas. A Maga, por exemplo, é descrita de forma tal que reforça a ideia do feminino como restrito unicamente à intuição, à passionalidade; ela é incapaz de entender o que os homens discutem e, conseqüentemente, acaba sendo inferiorizada pelo grupo. Outra personagem que também carrega esses preconceitos é a ceramista americana Babs, descrita como alguém que chora, fala alto e que raramente faz comentários relevantes à discussão. Contudo, o caso mais extremo é, sem dúvida, o de Berthe Trépat, que, assim como Morelli, procura produzir uma arte de vanguarda, mas que por uma série de limitações ligadas à idade e à incompetência acaba tornando-se uma das personagens mais patéticas de todo o romance, ao lado, inclusive, de outras duas personagens que seguem uma linha semelhante, a *clocharde* Emanuelle e Grekrepten:

Berthe Trépat es ridícula y hasta despreciable (...). Las páginas que describen su relación con Oliveira refuerzan su fisionomía grotesca y ponen el acento en su falta de atractivos y su avanzada edad con una intensidad que logra ridiculizar aún más sus intentos artísticos. Berthe Trépat encarna una figura familiar en la

tradición misógina: la mujer fea, entrada en años con veleidades intelectuales, fracasada en todos los aspectos de su existencia (BORINSKY, 1996, p. 655).

Com efeito, tanto o conteúdo enciclopédico como as posturas preconceituosas residuais acabam provocando, muitas vezes, efeitos contrários ao que se havia imaginado no projeto pedagógico intrínseco ao texto: um livro que propõe uma mudança nos costumes, mas que infelizmente acaba resvalando em velhos hábitos e opiniões que não puderam ser esquecidos ou ignorados pelos críticos:

Hay una contradicción intrínseca en esta invitación a la lectura creativa cuando la empresa en la que colaboramos niega libertad y el texto nos devuelve una imagen degradada de nosotras mismas. Al leer la obra de Cortázar, entonces, estoy consciente de que mi complicidad de lectora será selectiva (FILER, 2002, p.83).

Em seu texto “Leer Cortázar como mujer” (2002), Malva E. Filer propõe uma leitura seletiva da obra de Cortázar: a sua cumplicidade será com a inventividade, com o mundo enriquecido pelo fantástico, pela imaginação e pelo humor, presente na prosa cortazariana, e não pelos preconceitos que acabam negando o próprio projeto teórico do texto. O interessante das análises de Filer é que, ao invés de desprezar toda a obra de Cortázar, ela cumpre um papel efetivamente ativo de leitora quando decide buscar no texto os elementos que demonstram a sua permanência, separando-os dos que denunciam um discurso ultrapassado e datado. Enquanto Cortázar nos convida a ler criticamente, Filer, leitora seletiva e (impertinente), nos oferece a possibilidade de ler para além do próprio Cortázar. Nesse passo, se buscamos atualizar a leitura de *Rayuela*, devemos, antes de tudo, aprender que os machismos e estereótipos do texto não estão ali para serem reproduzidos, mas superados.

Rayuela após o fim de Rayuela

O gesto de aceitar a passagem do tempo em *Rayuela* como parte de um processo natural nos permite interromper o ciclo de cortazarianismos e anti-cortazarianismos, e verificar o que permanece e o que, como qualquer fenômeno de época, perde o efeito com o decorrer dos anos. Na releitura, o conteúdo mostrou-se excessivo e datado, porém, ao mesmo tempo em que nos coloca em face de um desvio necessário, oferece-nos também uma nova direção: em nossa

proposta de leitura, os elementos que perduram são justamente aqueles que denunciam o lugar no qual o *conteúdo* falha e a *interpretação* se desequilibra. A partir desse ponto de vista, denunciar os elementos datados da obra é também encontrar o que há de atual nela: por essa perspectiva, o fim torna-se um novo começo.

Com efeito, quando trazemos à baila o conteúdo como questão, vemos a necessidade de recuperar uma das principais referências de *Rayuela*, isto é, o diálogo com as artes de vanguarda. É certo que este foi um tema bastante explorado ao longo dos anos pela crítica, sobretudo no período de euforia. A proposta de recuperar o aspecto experimental de *Rayuela* pode ressoar incoerente com as discussões e análises que vínhamos apresentando ao longo da dissertação. Caberia a nós, portanto, responder à questão: por que trazer de volta um dos temas mais debatidos da obra? De fato, as leituras comparativas criaram um caudal gigantesco de referências e análises a partir, principalmente, de aproximações ao Surrealismo e ao Dadaísmo. Muitas dessas leituras retomam o caráter experimental do texto, no qual alguns procedimentos como a colagem, a escrita automática e a construção de uma narrativa em forma de maquinário são temas considerados bastante esgotados.

Apesar disso, há razões para insistir na afinidade do texto com as artes de vanguarda. O eixo temporal vanguardista, tal como foi reconstruído ao longo dos últimos anos por teóricos de arte, criou a possibilidade de abrir novos pontos de vista sobre os movimentos experimentais da década de 60. Estudiosos como Hans Belting, Arthur C. Danto, Hal Foster e Douglas Crimp, entre outros, reabriram os debates no campo da teoria da arte sobre as vanguardas do pré e do pós-guerra. Como tem sido discutido, as artes neovanguardistas foram consideradas por certo tempo repetições inferiores às primeiras vanguardas. Foi preciso, então, um gesto de releitura para entender as diversas discussões que elas conferiram ao campo artístico, como, por exemplo, a arte enquanto instituição abalada, o papel do artista e do intérprete no acontecimento artístico, o jogo com o mercado e o cinismo diante do pressuposto da irreprodutibilidade e da organicidade do objeto artístico.

Em passo retroativo, as releituras que os filósofos e historiadores da arte ofereceram reavivou o debate em torno dos movimentos neovanguardistas, no qual vemos uma afinidade com o debate que propomos neste trabalho sobre *Rayuela*. Portanto, a aproximação que fazemos não estabelece uma relação direta com as artes do pré-guerra, mas antes com os movimentos contemporâneos à escrita do romance, como é o caso da *Pop art*, do Movimento Concretista

brasileiro, do Minimalismo, entre outros. Por isso, a discussão em torno da inclinação do romance às artes experimentais é retomada aqui de uma perspectiva bastante atualizada, pois se dará a partir das releituras das neovanguardas.

Em razão disso, podemos dizer que, no passo de retroação, o fim de um percurso coincide com o início de outro e, talvez, ninguém melhor do que Arthur C. Danto para nos ajudar a refletir sobre o assunto. De fato, não foram raras as vezes em que ele teve de responder à pergunta: há arte após o fim da arte? O motivo era evidente: em 1984, o teórico havia publicado, nos Estados Unidos, um artigo cuja tese provocativa já aparecia no título: “O fim da arte”. Mas a provocação não se restringia a isso, pois Danto não apenas decretou o fim, como o fez com quase vinte anos de atraso: de acordo com ele, a arte acabara em 1964.

Em uma peculiar coincidência (que, por certo, divertiria Cortázar, afinal, era um grande apreciador de confluências enigmáticas), o historiador Hans Belting havia publicado um ano antes, na Alemanha, um livro com um título bastante semelhante ao de Danto: *O fim da História da Arte?* (1983). Por mais extraordinário que pareça, nem Belting nem Danto conheciam o pensamento um do outro, por isso, é no mínimo curioso o fato de ambos terem percebido um movimento específico a esse período, que despontava no fim de um processo. É bem verdade, porém, que a confluência das ideias, acima de qualquer mistério, reforça de alguma forma a tese que ambos sustentavam.

Contudo, se para Danto o fim da arte era não apenas certo como tinha uma data precisa, para Belting, havia ainda motivos para reservas – não é sem propósito que o título do livro viesse associado a uma questão. Apenas dez anos mais tarde, durante o processo de escrita da reedição ampliada do texto, Belting decidiu excluir o ponto interrogativo, reforçando a ideia de que já não lhe restavam dúvidas, a questão estava respondida: para ele, o modelo histórico de arte que conhecemos havia chegado ao fim:

A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela. Hoje poderíamos, portanto, em vez do fim falar de uma perda do enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos (BELTING, 2012 [1994], pp. 12-13).

O anúncio do fim era, para a arte, o epílogo de uma narrativa que emoldurou, durante séculos, a questão da estética, da sucessão evolutiva do novo como ruptura e como continuidade em relação ao velho. Nesse sentido, os dois estudiosos não comunicavam apenas um fim, mas a possibilidade de um início: se antes a arte era lida a partir de uma certa linearidade evolutiva, agora já não era possível enquadrá-la na perspectiva diacrônica ou em uma narratividade unificadora, um entendimento que, sem dúvida, devolvia ao artista certa liberdade. Tratava-se, portanto, de um processo que havia culminado na mudança do discurso sobre o que é a arte – o que pressupõe também desenvolver ao artista uma reflexão sobre si, uma autoconsciência. Assim como o herói do *Bildungsroman* atravessa um caminho que culmina na descoberta de si mesmo, a arte havia chegado ao final de seu percurso de autodescoberta, cuja continuidade não apontava para uma conclusão, mas sim para a liberdade, para um novo começo:

Em um certo sentido, a vida realmente começa quando a história chega ao fim, como nas histórias em que os casais se deleitam ao recordar como se conheceram e “viveram felizes para sempre”. No gênero alemão do *Bildungsroman* – o romance da formação e autodescoberta – a história é contada em estágios através dos quais o herói ou a heroína avança no caminho da autoconsciência (...). E essa consciência de si mesma, ainda que no final da história, é realmente “o primeiro dia do resto da sua vida” (...). A obra obra-prima da juventude de Hegel, *A fenomenologia do espírito*, tem a forma de um *Bildungsroman*, no sentido de que seu herói, Geist [Espírito], atravessa uma sucessão de estágios a fim de alcançar o conhecimento não apenas do que ele em si mesmo é, mas a consciência de que, sem a história de infortúnios e entusiasmos perdidos, seu conhecimento seria vazio (DANTO, 2010 [1997], p. 6).

Por isso, para o filósofo, essa ruptura tinha uma data relativamente precisa: 1964, ano no qual a mostra da Stable Gallery, em Manhattan, expôs a polêmica obra *Brillo Box* de Andy Warhol. As esculturas foram reproduzidas de forma a parecer completamente idênticas a uma caixa de esponja de aço da marca *Brillo* (Figura 1). Para Danto, havia na obra uma questão de origem filosófica, a qual, por sua vez, ressoava na recepção crítica: o público, sob o efeito da provocação, respondia com estranheza e questionava se aqueles objetos eram arte. Se fossem, qual era a diferença entre as caixas de esponja de aço do supermercado e as de Warhol? Na interpretação de Danto, as esculturas *Brillo Box* estabeleciam uma ruptura entre o questionamento filosófico sobre o estatuto da arte (o que é a arte?) e o questionamento histórico da estética (como a arte deve ser, ou, qual o critério para avaliar o que é ou não arte).

A cisão entre a arte e a história da arte marcava o fim de uma narrativa, uma vez que o objeto artístico não precisava mais ser vinculado a ou enquadrado em um movimento artístico e histórico específico. Warhol anunciava, com sua *Brillo Box*, que ao artista era devolvida a incumbência de decidir sobre o seu próprio ofício, e a partir daí, qualquer objeto poderia se converter em arte.

Figura 1 Warhol na Stable gallery, em 1964.

Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/21/warhol-brillo-boxes-scandal-fraud>

Com efeito, a posição de Warhol vinha na esteira de um grupo vasto de artistas, que também proclamavam não haver um enquadramento específico para a arte, que toda e qualquer forma teria um potencial artístico: a escultura poderia parecer uma caixa de esponja de aço e a pintura, uma lata de sopa; a música poderia ser um barulho ou, simplesmente, silêncio (como é caso da composição 4'33, de Cage), a dança transforma-se em um simples movimento, um gesto (como nas variações de Merce Cunningham). O fim da arte estava, então, conectado ao que Danto qualifica como o fim da “Era dos Manifestos”, que se origina na exigência de uma vinculação a um movimento artístico, isto é, o objeto é considerado arte na medida em que se *modela* (que se *enquadra*) a partir de um projeto estético de um grupo específico de artistas. Warhol atua, nesse sentido, como porta voz de um conjunto de artistas que anunciavam o declínio do antigo modelo: a escolha já não é mais necessária, pois o artista tem liberdade para transitar pela *Pop art* ou por qualquer outra expressão estética que lhe convenha:

Warhol está dizendo que isso deixou de fazer sentido: todos os estilos possuem igual mérito, nenhum é ‘melhor’ do que outro (...) É isso que me refiro com o ‘fim da arte’. Refiro-me ao final de certa narrativa que foi desvelada na história da arte no decorrer dos séculos, e que chegou a seu fim em meio a certa liberdade de conflitos que eram inescapáveis na Era dos Manifestos (DANTO, 2010 [1997], p. 42).

Mais uma vez, quando o artista assumiu a autonomia sobre o seu próprio fazer, uma nova história da arte começou a ser contada: o herói (no caso, a arte, segundo a perspectiva de Danto)

havia chegado ao estágio final de seu percurso de autodescoberta, isto é, o momento no qual havia compreendido que não precisava mais seguir uma tendência ou padrão. A partir desses entendimentos, um horizonte de possibilidades estava aberto e o herói havia finalmente conquistado a emancipação.

O gesto de Danto e Belting, nesse sentido, tem um significado crucial para a leitura que propomos neste trabalho, uma vez que eles notaram que o discurso histórico e diacrônico sobre a arte já não era possível porque o objeto não se enquadrava mais no modelo antigo. A provocação, rebatida até hoje por muitos críticos de arte, foi necessária, pois era uma forma de sinalizar a descontinuidade do modelo histórico vigente até a década de 80, e que já não conseguia mais dialogar com a arte que se produzia naquele momento.

Vemos também, nesse gesto, uma possibilidade em relação à leitura de *Rayuela*: quando Danto e Belting anunciavam o fim da arte, eles comunicavam também uma descontinuidade, uma ruptura em relação ao discurso histórico-crítico. Embora se trate de uma leitura sobre a arte, ela incide também sobre a crítica: era necessário mudar o registro discursivo, pois o modelo histórico, linear e narrativo já não correspondia às demandas do objeto. Do mesmo modo como, para nós, é necessário mudar o discurso, aceitar que *Rayuela* sofreu a passagem do tempo e notar como o conteúdo enciclopédico perdeu o sentido no processo. É a partir do reconhecimento de que o texto traz problemas ao leitor atual que se abre a possibilidade de oferecer novas leituras e interromper, propor uma descontinuidade, no ciclo de euforias e de ressacas, de cortazarianismos e de anti-cortazarianismos.

Nas diversas homenagens prestadas a Julio Cortázar, os críticos questionam se ainda é possível devolver o prestígio dos anos 60 de que falávamos no capítulo anterior. Para nós, a questão circunscreve uma impossibilidade: o objeto mudou, o perfil do leitor mudou e o cenário não é o mesmo. Logo, a resposta só poderá ser negativa: não é possível. Portanto, o nosso objetivo neste trabalho não é o de devolver o prestígio que o texto perdeu ao longo do tempo, mas o de restituir o espaço da leitura como horizonte de um novo começo para *Rayuela*.

Como comentamos acima, se durante a análise notamos um impasse em relação ao conteúdo, é justamente essa constatação que nos permitirá traçar novos caminhos e leituras. Note-se como o questionamento que nos move se projeta essencialmente em torno do ato de interpretar, tendo em vista que o conteúdo tornou-se um problema, um motivo para indagação. É bem verdade que *Rayuela* é um romance que desperta mais discussões em relação à forma do que

ao conteúdo, fato que é perceptível, inclusive, do ponto de vista da recepção crítica. Porém, a questão interpretativa é um dos elementos centrais do romance, na medida em que o texto questiona o leitor a cada passo, colocando-o em situações de ambiguidade, de contradição e de incoerência. Além disso, a relação conteúdo-forma é bastante imbricada não apenas em *Rayuela* como em qualquer texto literário: ignorá-la seria um equívoco. Como veremos no terceiro capítulo, no jogo autocrítico do texto cortazariano, a forma questiona o conteúdo que, por sua vez, devolve-lhe reciprocamente o questionamento.

Dito isso, observamos como a teoria da arte pode nos ajudar a pensar novas formas de leitura para *Rayuela*, visto que a questão da interpretação é algo que a atravessa profundamente: como interpretar uma obra? Qual é o papel do intérprete? Em que medida o intérprete participa do objeto artístico? Essas são questões que perpassam não somente a literatura e a teoria literária, mas também as outras artes e as suas respectivas teorias. Aliás, muitas das questões interpretativas que observamos no texto podem ser encontradas também em outras manifestações artísticas, sobretudo nas manifestações neovanguardistas, cujo apelo ao intérprete era parte constitutiva do procedimento e da execução da obra. No teatro, no museu, no concerto de música havia, durante o período da década de 60, um desejo pela intervenção do espectador no acontecimento artístico. A demanda era explícita: o ataque ao conteúdo se tornou uma estratégia e uma metodologia das neovanguardas, uma forma de deslocar o espectador de sua posição neutra e passiva e colocá-lo em cena. Cage, Warhol e Cortázar colocarão em questão, cada um à sua maneira, a posição do espectador como elemento central de seus questionamentos poéticos e artísticos. *Rayuela* traz em si essa demanda. Em síntese, podemos inclusive considerá-la, ao lado de *62 Modelo para armar* (1968), como um romance neovanguardista.

Cortázar e seus precursores

“Je dis qu’il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car

il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues !"

(Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Démeny*).

Se, no capítulo anterior, procuramos inserir *Rayuela* e Julio Cortázar no contexto latino-americano e nas flutuações político-sociais dos últimos cinquenta anos, neste segundo capítulo vemos a importância de propor um novo deslocamento: não do objeto, mas de nós, leitores. Ao trazer para a discussão o conceito astronômico de paralaxe, usado por Hal Foster em seu livro *O retorno do real* (1996), podemos entender melhor a importância de buscar, por meio de uma mudança de perspectiva, uma nova leitura do romance. A paralaxe se trata de um efeito óptico gerado a partir de uma mudança na posição do observador: embora seja ele quem tenha se deslocado, o objeto surge à vista em uma posição aparentemente distinta da original: “Essa figura acentua o fato de que nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente, e que essas posições são definidas por meio de tais elaborações” (FOSTER, 2014 [1996], p. 10). O deslocamento paralático tem, assim, um duplo propósito, pois além de permitir que novas leituras sejam feitas, admite também a multiplicidade de pontos de vista. Deslocado, o intérprete reconhece que a leitura é influenciada pelo lugar de onde se observa. Aquele que enquadra é também enquadrado, pois o discurso se ajusta de acordo com a posição do observador: não existe, portanto, um enquadramento único e objetivo, como já anunciavam Danto e Belting. Desse modo, a interpretação estará sempre exposta a constantes mudanças e permutações.

Quando deslocamos a nossa mirada, vemos o objeto surgir de outro lugar, não mais inserido nas querelas do *Boom* ou dos cortazarianismos e anti-cortazarianismos, mas ao lado das tendências neovanguardistas das décadas de 60 e 70. O processo de restituir a temporalidade de *Rayuela* nos permite, retroativamente, redimensionar o passado e propor um novo começo a partir de outro lugar. É importante salientar que não negamos nem ignoramos a validade de outras perspectivas de *Rayuela* como, por exemplo, as que inserem na esteira dos romances latino-americanos da década de 60, muito pelo contrário, note-se como o efeito de paralaxe é medido a partir de um deslocamento entre um ponto e outro. Nesse sentido, a posição original torna-se uma referência imprescindível para o observador deslocado na segunda posição. Da mesma forma como o astrônomo utiliza dois pontos de observação como parâmetro para calcular a distância de uma estrela, para nós, foi necessária a revisão da recepção crítica, no primeiro capítulo, e a

percepção do envelhecimento de *Rayuela*, para que pudéssemos constatar a possibilidade de uma releitura a partir de alguns procedimentos experimentais presentes no próprio romance.

De maneira análoga, essa mudança na posição do espectador foi também necessária para entender o movimento das neovanguardas dentro da arte. Quando Hal Foster recupera, da astronomia, o conceito de paralaxe e, da psicanálise, o conceito de efeito *a posteriori*³², seu propósito é oferecer um novo ponto de vista em relação aos movimentos artísticos posteriores à guerra que, com certa frequência, eram interpretados pelos críticos como mera repetição ou cópia inferior das vanguardas do início do século passado.

Quando evocamos o conceito e o papel desempenhado pelas neovanguardas, vemos surgir várias divergências entre os teóricos da arte. Peter Bürger, por exemplo, em seu livro *Teoria da Vanguarda* (1974), define esse movimentos como tentativas fracassadas de retorno às vanguardas históricas. Para ele, a falta de autenticidade das neovanguardas era o principal propulsor de seu fracasso. Ora, quando elas surgem no início da década de 60, a arte vanguardista anterior já era aceita pela instituição, e já havia, há muito tempo, perdido o *status* de novidade e a capacidade de chocar, uma das principais estratégias usadas para provocar repulsa e mal-estar no intérprete. É esse o motivo pelo qual os neovanguardistas fracassam: como são, na visão de Bürger, simples repetições dos procedimentos dos artistas precedentes, eles não conseguem atingir um valor de protesto em relação à instituição e acabam perdendo a possibilidade de chocar o público. Acostumado com as colagens, com os *ready-mades* e com os quadros monocromáticos, o intérprete não se sente mais atacado, pois as técnicas antes usadas para causar choque, encontram-se agora institucionalizadas e catalogadas pelo sistema de arte. A partir daí, torna-se impossível um retorno pleno ao movimento anterior:

Pormenorizando: a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas. Isto é verdade, independentemente da consciência que o artista possui do seu fazer e da possibilidade dessa consciência ser vanguardista. Quanto ao efeito social das

32 Freud, nas análises sobre os traumas provocados pela guerra, entende que o funcionamento psíquico desse mecanismo opera em uma temporalidade bastante peculiar: “Para Freud, especialmente quando lido por Lacan, a subjetividade não se estabelece de uma vez por todas; ela é estruturada como uma alternância de antecipações e reconstruções de eventos traumáticos. ‘São necessários sempre dois traumas para fazer um trauma’ comenta Laplanche (...). Um evento só é registrado por meio de outro que o recodifica; só chegamos a ser quem somos no efeito *a posteriori* (*Nachträglichkeit*)” (FOSTER, 2014 [1996], p. 46). O efeito *a posteriori* é recuperado por Foster para entender como a vanguarda (e a neovanguarda) funciona em uma temporalidade semelhante a essa: entre “futuros antecipados” e “passados reconstruídos”, esses movimentos foram essencialmente um trauma para a sua época que não estava preparada para receber obras tais como os provocativos *ready-mades* de Duchamp, por exemplo.

obras, ele não é determinado pela consciência que os artistas associam ao seu fazer, mas pelo status dos seus produtos. A arte neovanguardista é arte autônoma no verdadeiro sentido da palavra, o que significa negar a intenção vanguardista de uma recondução da arte à práxis vital (BÜRGER, 2012 [1974], pp. 109-110, grifos do autor).

A proposta teórica de Bürger sobre as vanguardas é uma das mais consistentes elaboradas até o momento. O teórico alemão propõe, *grosso modo*, uma síntese do projeto vanguardista, segundo a qual a arte estaria em uma busca constante para reconectar-se com a vida. Na sua leitura, essa é uma das questões principais da arte do momento no qual ela se torna não apenas uma instituição, mas um subsistema da sociedade burguesa. Quando a arte se torna um braço do amplo sistema burguês, ela perde a autonomia e, ao mesmo tempo, deixa-se alienar em meio ao processo de dissociação entre o fazer artístico e as misérias cotidianas. Distanciada da práxis vital, a arte burguesa respaldar-se-ia numa forma de fruição que permite satisfazer o indivíduo temporariamente, mas a capacidade de provocar nele um efeito crítico se enfraquece em longo prazo. Em outras palavras, a fruição estética, tendo como origem a experiência do olhar diante de uma obra artística, não é suficiente para despertar no observador um desejo de mudança da realidade social. Numa perspectiva marxista, Bürger defende que a arte enquanto subsistema destitui-se de sua função real, que era, antes de mais nada, uma função de origem social, ou seja, de destruir as ilusões burguesas por meio da consciência de que elas não oferecem a melhor versão do mundo.

Ainda que tenham existido inúmeras tentativas anteriores de reconectá-la com a vida, somente no início do século XX a arte teria encontrado um mecanismo capaz de restituir a sua função real: a autocrítica. No momento em que o ataque à instituição torna-se um dos procedimentos das vanguardas, a arte volta a assumir a sua função crítica original, embora, para isso, tenha sido necessário desestabilizar a sua própria estrutura como subsistema da sociedade burguesa. Ora, por essa perspectiva, a condição da arte torna-se então dialética: a sua função social é a crítica, porém ela pertencente à estrutura a ser criticada; por isso, o gesto autocrítico é essencial para entender os movimentos vanguardistas.

Apesar disso, Bürger entende que o projeto tenha, afinal, fracassado. Mesmo que, após as vanguardas históricas, a arte seja uma instituição abalada, a sua recondução à práxis vital não foi possível, pois as obras foram rapidamente incorporadas à instituição e aceitas enquanto arte,

perdendo assim o seu valor de protesto. Para Bürger, os objetos vanguardistas – e, nesse sentido, é importante reconhecer o caráter de protesto dos *ready-mades* duchampianos – só mantinham o efeito autocrítico na medida em que não eram considerados obras de arte. A partir do momento em que o *status* desses objetos muda, a crítica é neutralizada e é justamente por esse fato que as neovanguardas também fracassam. Afinal, elas produzem os seus *objets trouvés* a partir de um procedimento já incorporado pela instituição, já considerado artístico: os objetos das neovanguardas nascem como obras de arte e não como protesto. Portanto, o retorno não foi real, porque a atitude neovanguardista contradiz o projeto original de seus precursores.

Em seu livro *O retorno do real*, Hal Foster recupera a proposta teórica de Bürger, apontando alguns exageros deste – como, por exemplo, considerar as vanguardas dentro de um marco unificador – e propondo uma ampliação do debate na perspectiva de uma releitura dos movimentos neovanguardistas os quais haviam sido depreciados por Bürger na década de 70. Como defende Foster, a análise do teórico é bastante sólida, porém um dos problemas mais graves se encontra na tentativa de homogeneizar movimentos cujas características e objetivos eram diferentes. De forma que, nas suas exemplificações, Bürger acaba sendo obrigado a restringir-se a procedimentos dadaístas e surrealistas, como é o caso dos primeiros *ready-mades* de Marcel Duchamp, das fotomontagens de John Heartfield e da escrita automática de André Breton.

Com efeito, na leitura de Foster, as vanguardas seriam uma espécie de trauma da arte, uma vez que não puderam ser entendidas pela sua época. Um trauma que, tal como na psicanálise, requer elaboração. Eis, portanto, o papel central das neovanguardas: reelaborar criticamente o projeto vanguardista. Como observa o crítico de arte, os artistas do pós-guerra haviam estudado e analisado minuciosamente os passos e procedimentos das vanguardas históricas. Por isso, não se trata de repetições devido a carências de autenticidade, mas de um retorno como parte de um processo necessário de reelaboração do trauma. É interessante mencionar que não apenas as vanguardas teriam tido um efeito traumático, como também as neovanguardas, que, de modo semelhante, não teriam sido entendidas pelo público de seu tempo. O retorno indicado por Foster, nessa perspectiva, também se torna uma forma de reelaboração³³.

33 É importante mencionar que a leitura de Foster é bastante densa, sobretudo no que diz respeito à temporalidade. Com isso, ele coloca as neovanguardas em um lugar muito além do retorno ou da elaboração das vanguardas históricas. Para o crítico, esse processo não é evolutivo. Movendo-se pelos eixos diacrônicos e sincrônicos, a neovanguarda é lida não apenas como um retorno da vanguarda, mas esta também como uma antecipação daquela.

Além disso, o estudioso adiciona ao cenário a ideia de retorno não apenas no âmbito das artes, mas também na teoria. O projeto de releitura de Freud por Jacques Lacan, e de Marx, por Althusser, são exemplos do que poderíamos chamar de *neovanguarda da teoria*, que era concomitante às elaborações de Andy Warhol, John Cage e Julio Cortázar. Para Foster, muitos dos grandes nomes do pós-estruturalismo, como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Michel Foucault, entre outros, seguem também esse movimento teórico paralelo ao dos artistas neovanguardistas: na teoria ou na arte, a década de 60 é marcada pela releitura crítica dos grandes precursores:

Morelli había pensado una lista de acknowledgments que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzati, Max Ernst, Pevsner, Gilgamesh (?), Garcilaso, Arcimboldo, René Clair, Piero di Cosimo, Wallace Stevens, Izak Dinesen. Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes ([60], pp. 518-519).

As neovanguardas têm como eixos principais o retorno e a reflexão teórico-crítica em relação às artes precedentes: dois aspectos que se observam ao longo de todo o romance cortazariano. Não é sem razão que *Rayuela* tenha sido um livro extremamente analisado a partir de um olhar pós-estruturalista; o que aparecia na teoria reverberava nas páginas do romance seguindo uma temporalidade bastante peculiar, pois, ao mesmo tempo em que havia claras influências do pós-estruturalismo em *Rayuela*, o romance, paralelamente, antecipava muitas questões que irão surgir *a posteriori*. Vemos, na elaboração dos teóricos da arte, como o romance traz na sua essência essa perspectiva de um retorno crítico às vanguardas. Trata-se de um retorno que não parte somente das elucubrações e influências em relação, por exemplo, a James Joyce, André Breton e Jorge Luis Borges, mas também em relação aos precursores destes, como Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud e Lautréamont – que foi considerado por Breton o primeiro

Nesse sentido, a neovanguarda é tão traumática quanto a sua precursora: “(...) a obra da vanguarda nunca é historicamente efetiva ou plenamente significativa em um momento inicial. Não pode ser porque é traumática – um buraco na ordem do simbólico de sua época, que não está preparada para essa obra, que não pode recebê-la, pelo menos não imediatamente, pelo menos não sem uma mudança estrutural (...). Em todos esses modos a neovanguarda atua sobre a vanguarda histórica, assim como esta atua sobre a neovanguarda; ela é menos *neo* do que *nachträglich* [trauma]; e o projeto da vanguarda como um todo se desenvolve no efeito *a posteriori*. Uma vez parcialmente reprimida, a vanguarda volta, e continua voltando, mas volta do futuro: essa é a sua temporalidade paradoxal. Então o que é neo na vanguarda?” (FOSTER, 2014 [1996], pp. 46-48).

surrealista. Cortázar buscou as orixens da vanguarda, refletiu literário e teoricamente sobre os procedimentos de cada unha delas: a lista irónica de agradecimentos denuncia non apenas as influencias de Morelli, como tamén as do propio *Rayuela*. Conforme Cortázar comenta durante suas *Clases de Literatura*, o proceso de escrita do romance foi resultado de anos de acúmulos de lecturas: para escribir un texto que coloca o lector no centro de suas preocupacións, o escritor tornou-se, en un primeiro momento, un lector acumulador, cuxo interese non se restringía apenas á literatura, mas tamén ás artes de maneira xeral.

Foster apunta como un dos trazos máis relevantes das neovanguardas este proceso de estudo crítico das artes do pré-guerra. Ora, son inegábeis as influencias vanguardistas no texto. En *Rayuela*, Cortázar traduce en escrita as formas plásticas que observaba nas colagens e nos *ready-mades* surrealistas e dadaístas. Semellante ao que defende Foster, entendemos que Cortázar transformaba o texto en unha colagem visual, procedemento que surge da reflexión crítica das artes precedentes. Aquí, o vemos lector e observador de obras de arte vanguardistas. Cortázar, en *Rayuela*, buscou os seus precursores non apenas na literatura, mas tamén na pintura, na música, no cinema, na fotografía e en outras artes e teorías. Vejamos algúns exemplos de tais procedimentos:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo. Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine (...) significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto. A veces las fotos mostraban una espalda, una mano apoyada en una puerta, el final de un paseo por el campo, la boca que se abre para gritar, unos zapatos en el ropero, personas andando por el Champ de Mars, una estampilla usada, el olor de Ma Griffe, cosas así. Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procura presentar con toda la cuidado posible, debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes ([109], p.646).

No fragmento acima, o narrador descreve as reflexões de Morelli sobre fotografia e cinema, nas quais ele teria buscado uma forma de explicar a vida e de explicar também o seu procedimento literário. Procedimento esse que será marcado pela incoerência e pelo caráter fragmentário. Para Morelli, escrever é congelar o instante tal como uma fotografia, recortar um fragmento da realidade e oferecê-lo em sua incompletude ao leitor. Com isso, a relação entre a literatura e a imagem torna-se ainda mais imbricada: o olhar atento do observador é colocado à prova, pois é esperado que ele reconheça que o romance perde a continuidade, a narratividade que lhe orientava. Semelhante àquilo que Belting observava de forma abrangente a respeito da arte, o romance não é mais um enquadramento fechado e ininterrupto. Como um álbum de fotografias, Cortázar nos entrega pequenos recortes da memória dos personagens, e com isso *Rayuela* cria – espelhada na teoria *morelliana* – uma realidade incompleta e inconclusa. Se na vida não há pontes predefinidas, também não devem haver no romance: ao leitor é entregue a tarefa de construí-las. Por esse olhar, a leitura é de fato um ritual de passagem, porém, trata-se de uma passagem que se constrói em simultaneidade com a travessia³⁴.

Figura 2. Raoul Hausmann, Collage, 1921.
 Fonte: http://www.dada-companion.com/hausmann/collages_catalogue.php

34 Em um de seus textos críticos mais importantes, “Algunos aspectos del cuento” (1962), Cortázar faz uma comparação bastante semelhante à de Morelli: “Para entender el carácter peculiar del cuento se lo suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su parte el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte páginas, toma el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un ‘orden abierto’, novelesco, mientras la fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación” (CORTÁZAR, 2004 [1962], pp.512-513, grifos do autor). Cortázar foi um leitor atento de grandes mestres do conto como Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Felisberto Hernández e Edgar Allan Poe. Desse processo extensivo de leituras e reflexões, ele buscou entender a arquitetura sofisticada do conto a partir de uma de suas características fundamentais, isto é, a limitação formal. No terceiro capítulo, voltaremos a esse tema, pois embora *Rayuela* seja um romance longo, nota-se nele a presença peculiar de certas características do conto que Cortázar teria transposto às suas narrativas longas, como a fragmentação da história – narrada em episódios que podem ser lidos isoladamente, como microcontos dentro de *Rayuela* – e a atenção dada aos detalhes.

Por essa razão, a imagem não é completa – não há um panorama sintetizador para ser contemplado passivamente pelo espectador. Tanto a fotografia como o romance devem apreender o mundo em sua forma fraturada, despedaçada. As costas, um cheiro, um selo antigo, uma boca, um cartão postal de Klee: como com uma polaroide, Cortázar fotografa pequenos instantes, minúsculas frações da realidade. O romance não é apenas um álbum de fotografias, como aparece expressado no excerto acima, mas também uma composição caleidoscópica constituída de recortes ou, ainda, uma colagem, à maneira de Raoul Hausmann.

É notório que a colagem foi um dos procedimentos mais revisitados pelas neovanguardas, e essas reflexões são essenciais para entender o conjunto da poética cortazariana. No que diz respeito ao seu uso no âmbito das artes plásticas, buscou-se uma releitura da técnica através da escolha e do questionamento da superfície da obra e dos materiais de composição, promovendo rupturas em diversos níveis: o princípio bidimensional do quadro – no qual se apresenta uma transgressão do espaço da moldura e, por consequência, permite aproximar a pintura da escultura – até a preferência por uma estética do precário, que serviria para atacar um conceito de obra de arte ligado à beleza e à pompa da sociedade burguesa. Nas colagens neovanguardistas, observa-se o uso de restos de objetos e de materiais não refinados e, em alguns casos, até grosseiros, como entulhos ou lixo.

Nas mãos de Jean Dubuffet, a colagem ganhou elementos como a madeira, o tecido e outras texturas. Como o artista defende, a sua arte não pertence a um grupo definido, ela é atravessada mais pela sincronia do que pela diacronia, pois muitos artistas haviam produzido, assim como ele, uma arte bruta e marginal em relação ao que era vinculado à instituição. Por volta de 1953, Dubuffet define a *assemblage* como uma forma artística tridimensional, que caminha para um espaço extraquadro (e extrainstitucional), e que, ao mesmo tempo, permite que qualquer material ou conteúdo seja incorporado à obra. Nessa definição, ele promove, como muitos artistas de sua época, uma releitura (ainda que não necessariamente intencional) das vanguardas históricas.

Por isso, não é sem razão que a colagem seja um dos procedimentos mais utilizados por Julio Cortázar, pois permitia criar novos sentidos a partir da relação entre o olhar do espectador e uma imagem explicitamente fragmentada e multifacetada. Além de abrir questionamentos em relação às dimensões espaciais e materiais da obra de arte, a colagem abre a possibilidade de criar conexões imprevistas, levando a um sentido de unidade e de pluralidade simultaneamente. Em

outras palavras, alguns dos compostos ou materiais usados em uma colagem – como, por exemplo, a de Raoul Hausmann mostrada acima (Figura 2) – mantêm, em certo nível, o lastro de singularidade com suas origens, criando um efeito que permite condensar uma ideia de unidade e de fragmentariedade em um mesmo procedimento. Um selo, uma carta, pedaços de cartazes ou anúncios, um bilhete de trem, todos esses elementos são colocados sobre a mesma superfície, formando um conjunto heterogêneo cuja interpretação é difusa e aberta, dependerá do olhar de cada um: o observador é quem cria as pontes de sentido entre um fragmento e outro.

São variadas as obras de Cortázar que tencionam uma orientação à interpretação múltipla a partir do uso da técnica da colagem, seja por meio da incorporação de fotografias e ilustrações – como em *Último Round* (1969) e *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) –, ou estritamente textual – como em *Rayuela* e *62 modelos para armar* (1968). Contudo, é importante enfatizar que o procedimento ganha tamanho espaço na escrita de Cortázar porque de certo modo reflete uma espécie de cosmogonia cortazariana, isto é, uma visão do mundo como um conjunto de fragmentos que se intercalam e se interconectam por obra do acaso. O mundo de Cortázar é uma *figura*, uma grande colagem, uma imagem caleidoscópica formada por estilhaços da realidade que se vinculam e se desvinculam dinamicamente. Ele enxerga a realidade tal como em uma colagem surrealista.

Por isso, se aproximarmos o olhar sobre *Rayuela*, veremos como a técnica da colagem aparece em vários níveis diferentes: no narrativo e no discursivo, no plano do texto e no plano da leitura. Podemos começar reconhecendo a própria ideia da leitura saltada como uma grande colagem. Além disso, em recortes específicos, vemos também o procedimento ser usado em escala menor no texto, sobretudo quando se trata de elaborações da consciência das personagens, como no exemplo que trouxemos na página anterior: um encadeamento de ideias e de fragmentos da memória recortados na presença de um objeto ou imagem, que vão sobrepondo-se e formando essa figura composta por estilhaços da realidade.

No movimento do maquinário *rayueliano*, materiais diversos são trazidos à superfície textual, objetos prescindíveis à economia interna da narrativa são postos em evidência. Como veremos no terceiro capítulo, há uma presença insistente de objetos que perderam a funcionalidade original e que se tornaram, em alguns casos, resíduos considerados que pertencem à realidade mesmo que não tenham mais a funcionalidade original: lixo e dejetos tornam-se a matéria-prima do relato, ganham espaço e importância. Nesse sentido, há, na escrita cortazariana,

certa tendência a uma “estética do precário”, semelhante à definição de Haroldo de Campos sobre a poética de Kurt Schwitters (cf. CAMPOS, (1972 [1958], pp. 35-52)³⁵.

Um exemplo bastante claro do uso da técnica da colagem em *Rayuela* encontra-se na sequência, formada por cinco capítulos (14-114-117-15-120), intitulada por André Amorós de “ciclo de violência” (cf. 2007, p. 660). Nesse segmento, a colagem é composta por uma matéria textual múltipla, que combina descritivamente diferentes mídias, como, por exemplo, recortes de jornal, fotografias, cinema, fragmentos de músicas, trechos das *Morellianas* e de parte do relato memorialístico das personagens. A sequência se inicia em uma das tantas reuniões do *Club de la Serpiente*, as quais eram regadas a bebida e ritmadas pelas improvisações dos *bebops*: “*como siempre todo convergía desde dimensiones incociliables, un grotesco collage que había que ajustar con vodka y categorías kantianas, esos tranquilizantes contra cualquier coagulación demasiado brusca de la realidad*” ([14], p.187). Ao som de *See see rider* (1924), de Big Bill Broonzy, Horacio impacienta-se ao notar o interesse de Gregorovius pela história da Maga, enquanto Wong tira do bolso uma série de fotografias capazes de causar espanto em qualquer um. Em forma de colagem, as imagens começam a sobrepor-se e o leitor é colocado em uma sequência inclemente de eventos de violência e de horror:

- i. No capítulo 14, Wong mostra aos membros do *Club* a série de nove fotografias que formarão parte de seu livro sobre tortura chinesa. Acredita-se que se trate da famosa série de instantâneos da chamada tortura *lingchi* (morte por mil cortes), usada também por Georges Bataille, em seu livro *Les armes d'Eros* (1961). São imagens muito fortes, como é possível observar na imagem ao lado (Figura 3), na qual vemos um homem jovem, condenado à execução pública, sofrendo uma morte lenta por

Figura 3 Georges Carpeaux. Condenação por *Leng-Tch'e* (“Morte por mil cortes”) de Fou-Tchou-li (1905)

Fonte: <http://www.planetdeadly.com/human/slow-slicing-lingchi>

35 O uso de objetos e resíduos inúteis será explorado com maior profundidade no terceiro capítulo, quando analisaremos a reincidência de objetos insignificantes em *Rayuela*.

esquartejamento. Em *Rayuela*, as fotografias são minuciosamente descritas, porém, o que causa mais transtorno é a distância técnica e a indiferença com a qual elas nos são apresentadas, uma estratégia discursiva cujo propósito é provocar um desconforto insuportável no leitor;

- ii. Em seguida, o capítulo 114 traz à luz outra execução pública, ocorrida na década de 50, de um condenado à morte nos Estados Unidos. Sob o olhar de cinquenta testemunhas, o preso foi sentenciado à pena de morte e executado na câmara de gás. A origem do fragmento não é mencionada, podendo ser tanto um recorte de jornal como o relatório da execução. Como no capítulo anterior, a descrição é novamente detalhada, e se justapõe à tortura chinesa, provocando um contraste entre as duas cenas: a impiedade é uma qualidade do homem que ultrapassa qualquer dualismo entre o mundo oriental e ocidental. Nas duas descrições, vemos esse distanciamento quase insuportável e destoante com a matéria do relatado: “*un collage grosteco*” ([14], p. 187) ;
- iii. No capítulo 117, é incorporado o fragmento do discurso de defesa no caso polêmico de dois meninos, Leopold e Loed, condenados à morte em 1924, também nos Estados Unidos. Escrito pelo advogado dos dois garotos, Clarence Darrow, a defesa questiona uma série de casos em que crianças que cometeram crimes foram condenadas à morte. O fragmento escolhido tem um tom bastante crítico, de forma a contrastar com a indiferença dos dois capítulos anteriores: “*Un niño de diez y otro de once años que habían matado a sus compañeros, fueron condenados a muerte (...). ¿Por qué? Porque sabía la diferencia que hay entre lo que está bien y lo que está mal. Lo había aprendido en la escuela dominical*” ([117], p. 660).
- iv. No capítulo 15, o leitor novamente é bombardeado com violência. Nele, a Maga relata o estupro que sofreu quando jovem, em Montevideu. “*Yo tenía siempre 13 años*” ([15], p. 192). Como descreve a personagem, uma imagem perturbadora e estática reverbera nesse *siempre*. A insistência mnêmica da cena de violência sexual como a imagem capturada e rígida do trauma é agregada à colagem que busca capturar a representação mesma do horror: a menina de 13 anos violentada por um vizinho.

- v. Também consideramos o capítulo 120 como parte da colagem, pois nele é descrito como Irineo (a personagem que havia estuprado a Maga) tortura uma lagarta, forçando-a dentro de um formigueiro.

A imagem do horror forma-se no perturba. A colagem de horror o força a uma passividade desagradável, ele se move na poltrona, inquieta-se. Tal como entendemos aqui, “un collage grotesca” – como o próprio livro a qualifica – é um exemplo de como o romance se torna um convite a sair da poltrona e assumir um papel ativo na narrativa. Por isso, para nós, o leitor de *Rayuela* é menos *voyeur* do que *voyant*:

En un pasaje de Morelli, este epígrafe de *L'Abbé C*, de Georges Bataille: «Il souffrait d'avoir introduit des figures décharnées, qui se déplaçaient dans un monde dément, qui jamais ne pourraient convaincre.» Una nota con lápiz, casi ilegible: «Sí, se sufre de a ratos, pero es la única salida decente. Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías*. Hay que tenderse al máximo, ser *voyant* como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un *voyeur*. Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas, ‘del comportamiento’, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes.» ([116], p.658, grifos do autor).

A posição desse fragmento das *Morellianas* no romance é peculiar, não pertence à colagem que descrevemos acima, mas é disposta justamente entre a sequência de capítulos que narram os condenados à morte nos Estados Unidos, isto é, entre os capítulos 114 e 117. Seguindo os passos de Rimbaud, Cortázar convida-nos a sair da passividade, a incomodar-nos, a tornar-nos *voyants*: uma figura nova de leitor, cujo olhar atento lhe permite ver além e alhures, ver o desconhecido. Diferente do *voyeur*, que observa passivo e distante, o *voyant* é o leitor que se deixa atravessar pela imagem, o seu olhar busca além da aparência, busca o mistério, aquilo que diz algo sobre o outro e que também diz algo sobre si.

A análise acima demonstra o movimento neovanguardista de Cortázar: ele nos entrega não apenas uma releitura crítica do procedimento de colagem, mas também uma releitura crítica dos precursores das vanguardas, como fica evidente nesse exemplo em que se refere a Rimbaud e, em outros momentos, a Mallarmé – pelo questionamento da própria constituição material do objeto livro – e a Lautréamont – por uma aproximação à lógica do absurdo. Nesse sentido, o caráter experimental de *Rayuela* – sobretudo quando relacionado ao uso da imagem, como se verá com

mais atenção no último capítulo – encontra consonância no argumento central de Foster sobre as neovanguardas.

As neovanguardas e o convite à liberdade interpretativa

Escrita por um leitor obsessivo e acumulador, *Rayuela* demonstrou ser o protótipo do romance neovanguardista, o qual congregaria a perspectiva de um retorno e de uma reelaboração crítica dos procedimentos das vanguardas do pré-guerra. Nessa perspectiva, podemos congregiar movimentos aparentemente distintos como a *Pop art*, o Minimalismo, a música de vanguarda norte-americana e, inclusive, o Movimento Concretista brasileiro, surgido na década de 60, e que tem como figura central o tradutor e poeta Haroldo de Campos – que foi também um grande amigo de Cortázar. Com efeito, antes de encerrar este segundo capítulo, cabe retomar, na ótica neovanguardista, um dos problemas centrais de *Rayuela* na atualidade, isto é, o conteúdo. Após um rápido olhar sobre os movimentos mencionados acima, podemos verificar um procedimento bastante peculiar em relação ao tema: se, em *Rayuela*, o conteúdo resta como excedente, nas neovanguardas, de maneira geral, ele aparece esvaziado.

Nessa perspectiva, a pintura monocromática, a arte abstrata e os *ready-mades* vanguardistas são retomados pelo Minimalismo, que lança ao intérprete o signo numa escala metonímica abissal: esvaziado o conteúdo, o sentido é o próprio vazio. Sem qualquer referente com a realidade, ele enuncia na aparência real do significante. Trata-se, portanto, de um objeto tão *específico* em sua natureza, que é a forma e o puro volume de coisa alguma. O objeto do minimalismo é um túmulo sem corpo, para usar a metáfora do filósofo francês Georges Didi-Huberman:

Talvez no rigor ostentado por certos artistas americanos que, por volta dos anos 60, levaram ao extremo, parece, o processo destrutivo invocado por Jasper Johns e antes dele por Marcel Duchamp. Essa visão da história – hoje comum, isto é, muito partilhada, mas também trivial – foi claramente enunciada pelo filósofo Richard Wollheim, que quis diagnosticar um processo geral de destruição (*work of destruction*) que culminaria numa arte que ele acaba por nomear – para nomear o quase-nada resultante dessa destruição – de arte *minimalista*: uma arte dotada, como ele dizia, de um ‘mínimo de conteúdo de arte’ (a *minimal art-content*) (DIDI-HUBERMAN, 1998 [1992], p. 49, grifos do autor).

Além desse ataque às estratégias de ilusionismo da arte por meio de uma radical aversão ao referente, tal como se observa no Minimalismo, encontramos outras expressões artísticas que também seguiam um movimento semelhante, que conjuga a presença insistente do *volume* e o desamparo provocado pela vacuidade do *conteúdo*. No poema concretista, por exemplo, o jogo visual e sonoro ganha materialidade, a poesia é o concreto, o volume. As palavras encadeiam-se ao acaso e encontram o único referente que interessa à poesia dos irmãos Campos: a palavra enquanto corpo, jogada como num lance de dados sobre o papel. E o sentido? Na visada concretista, ele é puro som e pura imagem: *verbivocovisual*. O leitor esbarra num *poetamenos*, numa carência de conteúdo, numa poesia em que os significantes proliferam sem significados predeterminados. O observador desbarata-se novamente: o conteúdo não lhe atinge mais pelo excesso, como vimos em *Rayuela*, mas pela sua ausência.

Com efeito, o conteúdo enquanto questão para as artes e para a literatura é discutido por Susan Sontag, em seu ensaio *Against Interpretation* (1964). Em sua análise, a escritora parte do conceito de *mimesis* aristotélico, sobre o qual teria repousado, ao longo dos anos, a maioria das ideias de artistas e críticos de arte. Embora a arte figurativa, fundada na crença de que a arte deveria retratar a realidade, tenha sido abandonada há muito tempo, até a década de 50 havia ainda resquícios desse elemento da antiga tradição hermenêutica que insistia em permanecer, isto é, o conteúdo. Se a forma sempre foi considerada a fonte da fruição estética e “acessória”, o conteúdo, ao contrário, era essencial e indispensável, pois tornava a arte útil à nossa sociedade. “*O que o artista quis dizer?*”: a pergunta sintetiza essa tendência a colocar a arte em um lugar apenso à mensagem, ao conteúdo que aporta.

Efetivamente, a busca pelo sentido escondido em toda obra de arte levou-nos por caminhos tortuosos. Sontag recorda as tantas facetas da crítica em torno da obra de Kafka, que do estudo das alegorias sociais, passando pela revelação profética e religiosa até a extrema psicopatologização do escritor, teria escrito grandes impropérios em nome da revelação de uma verdade interpretativa:

Real art has the capacity to make us nervous. By reducing the work of art to its content and then interpreting that, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable. This philistinism of interpretation is more rife in literature than in any other art. For decades now, literary critics have understood it to be their task to translate the elements of the poem or play or novel or story into something else (SONTAG, 2009 [1964], p. 5).

Entretanto, somente a partir da segunda metade do século XX, com o aparecimento de novas estéticas de ruptura e com as releituras promovidas pelas chamadas *neovanguardas teóricas*, é que se notou a necessidade de propor novas abordagens interpretativas. De fato, tanto os artistas como os teóricos perceberam que era necessário abrir um debate contra a *doxa* da interpretação, que aprisionava a arte ao domesticá-la, tornando-a *legível*, como Sontag havia apontado. A velha máxima de procurar o sentido oculto, uma verdade última cifrada nos objetos artísticos – que tão radicalmente Marcel Duchamp ironizou no início do século XX –, tornou-se risível diante de obras como as de Donald Judd ou as de Andy Warhol, cujo conteúdo é exposto de maneira tal que não permite que nada mais seja revelado. Nas esculturas de Warhol, tudo está dito de maneira explícita na superfície, não há conteúdo oculto para o intérprete decifrar:

Mas em que sentido é a *pop art* não-interpretável? Ora, ela simula produzir algo como cópia de objetos e assim corresponder a uma expectativa que visa a uma interpretação interessada em significações ocultas. Ao mesmo tempo, porém a *pop art* torna essa meta tão transparente que o desmentido da cópia pela arte se converte em seu próprio tema (...). Nesse sentido ela tematiza uma propriedade específica da arte: a sua resistência em ser absorvida em uma significação referencial. Em consequência, a *pop art* confirma seus intérpretes no que parecem buscar na arte; mas a confirmação é precipitada: o observador fica com as mãos vazias ao insistir nas normas habituais de interpretação (ISER, 1996 [1976], p. 36).

Como Iser sugere, a *Pop art* joga com a expectativa do intérprete, o qual é persuadido a imaginar algo oculto por trás da reprodução de objetos idênticos àqueles que encontramos na realidade referencial. As já mencionadas esculturas *Brillo Box* e as pinturas que reproduzem as latas de sopa Campbell (1962) exemplificam bem esse antagonismo à interpretação. Ao cruzar com esses objetos no museu, o espectador começa a elucubrar os motivos ou os sentidos ocultos que teriam levado o artista a transformar aquilo em arte. Para Iser e para Sontag, a *Pop art* (em especial as reproduções de Warhol) ataca as fórmulas antigas de interpretação, pois nela não há conteúdo oculto para além do que já está visivelmente exposto: a lata de sopa é apenas uma lata de sopa, a caixa de esponja de aço não é nada além de uma caixa de esponja de aço.

Em paralelo ao ataque warholiano à interpretação, surgiam também novas teorias da leitura, preocupadas em expandir o debate contra o dogmatismo da interpretação respaldada no desejo de desvendar a intenção do autor. O livro *A obra aberta* (1962), de Umberto Eco é um excelente exemplo dessa nova abordagem crítica, pois busca explorar o conceito de abertura na relação entre intérprete e obra. Para Eco, a mensagem – ou o seu conteúdo – não é entregue como

um produto acabado ou inteiramente definido pelo autor; visto por esse ângulo, o intérprete começa a ocupar uma nova posição, pois o seu papel não é mais o de procurar o sentido oculto, mas sim o de oferecer um sentido próprio, individual, para a obra:

Este [o autor], numa poética da *obra em movimento*, pode perfeitamente produzir em vista de um convite à liberdade interpretativa, à feliz indeterminação dos resultados, à descontínua imprevisibilidade das escolhas subtraídas à necessidade, mas esta *possibilidade* para a qual se *abre* a obra é tal no âmbito de um campo de relações (...). A *obra em movimento*, em suma, é a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é o convite amorfo à interpretação indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor (ECO, 1969, pp. 61-62, grifo do autor).

A confluência temporal é digna de nota, pois Eco parece estar descrevendo *Rayuela*. Afinal, quando o leitor abre o livro e confronta-se, na primeira página, com o *Tablero de dirección*, o “convite à liberdade” já aparece ali de maneira explícita. Apesar disso, a proposta de oferecer a leitura saltada, ainda que, na década de 60, esta tenha sido aclamada como a grande contribuição de *Rayuela*, hoje a entendemos como um de seus elementos mais problemáticos. Como comentávamos no início do primeiro capítulo, ao obedecer, no jogo, a orientação à leitura saltada e identificar-se com uma proposta prescritiva, o leitor estaria apenas repetindo um padrão de conduta, o que parece ser oposto tanto ao debate que Eco propõe quanto ao de *Rayuela*, observado nas *Morellianas*. Entretanto, o convite à liberdade é alcançado, tal como veremos no terceiro capítulo, no âmbito da interpretação.

Como uma obra neovanguardista, *Rayuela* tampouco deixará de atacar o conteúdo, seja pelo seu excesso, seja pelo seu esvaziamento através da contradição, da ambiguidade ou da incoerência. Se Warhol provoca o observador ao expor de forma radical o conteúdo que deveria estar oculto, em *Rayuela*, o excesso denuncia também uma ausência de assertividade: o conteúdo se multiplica e se contradiz. Na incoerência insistente da prosa cortazariana, uma mensagem anula a outra e deixa órfão o leitor que deseja desvendar sentidos ocultos. Por fim, o jogo revela as suas armadilhas, e a pergunta “*O que o autor quis dizer?*” recebe uma resposta desconcertante: não temos certeza, pois ele disse e desdisse, ele afirmou e negou em seguida.

Há que se notar, porém, que a postura incoerente do sujeito enunciator aponta para questões interpretativas: uma tentativa de esvaziar qualquer sentido predeterminado para todo

esse conteúdo excessivo. O uso desse procedimento permite ao leitor engendrar livremente sentidos e significações próprias. Embora, como vimos anteriormente, o excesso de conteúdo tenha mais recentemente provocado um efeito desagradável, justamente por ser aquilo que sofreu mais com a passagem do tempo. Portanto, a incerteza quanto às afirmações do enunciador torna-se um convite à liberdade interpretativa, pois, da mesma forma como não há certezas, tampouco poderemos firmar-nos na possibilidade de encontrar intenções ocultas. A interpretação falha e o leitor de *Rayuela* vacila: incoerências, ambiguidades, inconclusões. Um caminho aberto, cheio de bifurcações e sendas, nos direciona ao terceiro capítulo.

Capítulo 3

A incrível máquina de produzir leitores: *Rayuela* nas dobras do sentido

“Évidemment, j’espérais que cela n’avait pas de sens mais au fond, tout finit par en avoir un.”

(Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*).

Em “De otra máquina célibe” – texto presente no livro-colagem *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) –, Julio Cortázar narra a história do navio imaginário *Lyncée*, segundo a qual o encontro quimérico e nunca antes revelado entre Raymond Roussel e Marcel Duchamp teria sido possível graças a uma rara (e nem sempre lógica) conjunção de fatores físico-espaciais. A embarcação tinha como destino Buenos Aires, porém o naufrágio em águas africanas força uma mudança na rota original. A partir desse evento inesperado, Roussel começa a redigir *Impressions*

Figura 4. Juan Estaban Fassio: "La machine à lire Roussel, ou la machine à lire les Nouvelles Impressions d'Afrique" (1964).

Fonte: <http://gunthar.dieu.free.fr/Roussel/Verne%20et%20machine%20%E0%20lire.html>

d'Afrique (1909), que, como se sabe, influenciará Duchamp, em um tempo não muito distante desse, na elaboração de uma de suas obras mais indecifráveis: *Le grand verre ou la mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923).

Contudo, Cortázar não tarda a declarar que a anedota é, obviamente, disparatada: qualquer leitor um pouco mais informado deve saber que, por razões físico-espaciais, “*todo esto no es posible*” (CORTÁZAR, 2006, p. 122)³⁶; não obstante, o encontro imaginário

36 É bem verdade que Duchamp e Roussel nunca se conheceram pessoalmente. O primeiro contato que o artista teve com *Impressions d'Afrique* foi através de uma adaptação ao teatro. Porém, o espanto que lhe causou a obra de Roussel foi tamanho a ponto de marcar uma ruptura permanente em sua produção artística, como o próprio artista define: “Brisset e Roussel eram dois homens que naquele tempo eu mais admirava, por sua imaginação delirante (...) Brisset se ocupava da análise filológica da linguagem – uma análise que consistia em tecer uma rede de equívocos e jogos de palavras (...) Mas o responsável, fundamentalmente, por meu vidro *A noiva despida por seus celibatários*, foi Roussel. Desde que vi sua peça de teatro dei-me conta imediatamente das possibilidades que sua concepção oferecia. Senti que, como pintor, era melhor sofrer a influência de um escritor que a de outro pintor. E Roussel me mostrou o caminho (DUCHAMP *apud* PAZ, 2014 [1968], p. 16).

no *paquebot* rousseliano serve como pano de fundo para trazer à luz o clima da patafísica e das soluções imaginárias de Juan Esteban Fassio, que, quase vinte anos após inventar a máquina para ler o mencionado livro de Roussel, sugere a criação da *sui generis* RAYUEL-O-MATIC.

Feitos em papel timbrado, os esboços foram enviados a Cortázar, com o objetivo de oferecer a ele uma ideia geral da peculiar engenhoca, cuja função era facilitar a leitura de *Rayuela*. Para atingir esse objetivo, Fassio agregava objetos que seriam de grande utilidade, elaborava novas instruções e curiosos desenhos e gráficos do mecanismo. Seu projeto transformava o livro literalmente em uma máquina:

Seguían diversos diagramas, proyectos y diseños, y una hojita con la explicación general del funcionamiento de la máquina, así como fotos de los científicos de las Subcomisiones Electrónica y de Relaciones Patabrownianas en plena labor. Personalmente nunca entendí demasiado la máquina, porque su creador no se dignó facilitarme explicaciones complementarias, y como no he vuelto a la Argentina sigo sin comprender algunos detalles del delicado mecanismo. Incluso sucumbo a esta publicación quizá prematura e inmodesta con la esperanza de que algún lector ingeniero descifre los secretos de la RAYUEL-O-MATIC (...) (CORTÁZAR, 2006 [1967], p. 125).

Em tom chistoso, Cortázar descreve a sua impressão do projeto absurdo que Fassio lhe enviara: RAYUEL-O-MATIC opera em uma chave de humor presente, de maneira análoga, em *Rayuela*, isto é, nela, a ironia e o riso aparecem em forma de autocrítica e se refratam, em efeito ricochete, no leitor ou operador do artefato.

Como insinua o título do texto de Cortázar, o termo *célibe* refere-se ao que Duchamp definiu como “*machine célibataire*” (máquina-celibatária). Apresentadas ao público sob o signo da esterilidade, as peças cifradas das engrenagens da máquina duchampiana servem como simulacro de um mecanismo delirante que, na verdade, é incapaz de produzir sentido. *Le grand verre ou la mariée mise à nu par ses célibataires, même* é, por excelência, o protótipo do conceito patafísico. O apelo ao erotismo da musa despida, ao invés de gerar fecundidade, coloca em cena um ato sexual que só existe enquanto desejo e que não encontra maneiras de se concretizar. O efeito provocado pela repetição de um movimento que não se consuma enquanto ato é ressaltado pela

Figura 5. Marcel Duchamp, *Le grand verre ou la mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923).
Fonte : <http://www.philamuseum.org/>

própria composição dos materiais usados na obra: de um lado, a transparência do vidro oferece aos olhos do espectador (uma espécie de *voyeur* antecipado pelo mecanismo) a imagem, isenta de censura, da nudez da noiva – de forma similar ao buraco na fechadura da instalação *Étant donnés* (1944-1966) – e, de outro, a cor opaca e oxidada da pintura reforça o caráter inorgânico, e, portanto estéril, dos pares que ali se encerram.

No caso da máquina de ler *Rayuela*, a inclusão feita por Fassio de uma cama de solteiro sugere, no raciocínio atinado de Cortázar, uma referência direta a Duchamp e às suas máquinas delirantes e inoperáveis. Para o escritor, Fassio não resiste à ideia de que o leitor sucumbirá à sonolência provocada por *Rayuela*. Recomenda-se, à vista disso, uma acomodação confortável, cujo objetivo é evitar futuros e incômodos torcicolos. Munidos de um humor deflagrante, os jogos de sentidos abarcados pelo solipso leito corroboram o dizer popular de que todo gesto jocoso guarda em si certo grau de seriedade ou, como definidos pelo autor, algo que se explica “como en broma para despistar a los que buscan con cara solemne el acceso a los tesoros” (CORTÁZAR, 2006 [1967], p. 123).

Como apontado por Cortázar, a invenção imaginária de Fassio denuncia uma verdade escondida em *Rayuela*: o *nonsense* da máquina seria, sob essa perspectiva, uma resposta ao *nonsense* do livro. É por isso que, no nosso entender, a RAYUEL-O-MATIC se oferece menos como uma máquina e mais como uma interpretação da ilegibilidade em latência no romance cortazariano e é por esse motivo que o projeto irrealizável de Fassio nos interessa neste terceiro capítulo.

O que torna a sua interpretação tão singular é a escolha do dispositivo de leitura: um projeto de máquina que joga com a infecundidade do mecanismo duchampiano e, ao adicionar um elemento burlesco, contrai os sentidos aos limites mais absurdos, aproximando-os de seu próprio avesso: o *nonsense*. Tal como a poltrona de veludo verde no conto *Continuidad de los parques* (1956), de Cortázar, Fassio coloca em

Figura 6. Julio Cortázar. De otra máquina célibe.
Fonte: Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967).

cena uma cama, dando indícios de que o malemolente operador não é apenas convidado a compor o cenário, mas é também a chave que colocará em funcionamento o artefato. O leitor é, portanto, elemento central de ambos os objetos: livro e máquina. Porém, a sua sonolência põe em xeque todo o projeto: a máquina torna-se inoperável na medida em que ninguém estará desperto para colocá-la em movimento.

Com efeito, o termo metaironia – usado por Octavio Paz para descrever parte da estratégia utilizada por Duchamp – pode ajudar-nos a entender melhor esse jogo irônico e autocrítico contido no projeto de Fassio: “Para Duchamp, a arte, todas as artes, obedece à mesma lei: a metaironia [*sic*] é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa” (PAZ, 2014 [1968], p. 11). No caso de *Le grand verre*, a metaironia começa do primeiro contato do espectador com a obra, isto é, quando observamos a imagem pintada sobre o vidro e nos damos conta de que não sabemos sequer que se trata de uma noiva despida. É nesse ponto que a obra “destila” uma crítica voltada a si mesma e se converte em uma espécie de “ironia da ironia”.

Nota-se que a autocrítica tem o espectador como ponto central, pois, atônito e sem entender o mecanismo, ele busca decifrar os objetos para, finalmente, conseguir ver a nudez da noiva. Porém, as peças são tão excessivamente cifradas, que perdemos qualquer lastro com a realidade referencial. A partir daí, a interpretação se torna um problema, pois o que vemos são apenas objetos justapostos de maneira estranha e sem sentido. Na *máquina célibe* de Duchamp, outra crítica volta-se contra a própria crítica na medida em que a obra perde a possibilidade de ser compreendida (ou executada) pelo espectador: “Esses aparelhos são os duplos dos jogos de palavras: seu funcionamento insólito os nulifica como máquinas” (PAZ, 2014 [1968], p. 11).

A RAYUEL-O-MATIC – enquanto antimecanismo ou enquanto projeto irrealizável – funciona de modo bastante similar: se *Rayuela* é um livro ilegível, a máquina construída para ajudar na sua leitura será, como consequência, inoperável e sem sentido. É por isso que, ao adicionar a cama, o inventor escancara a ironia contida em seu projeto: ele é tão inútil quanto o livro que o inspira: “*Fassio comprendió desde un comienzo que Rayuela es un libro para leer en la cama a fin de no dormirse en otras posiciones de luctuosas consecuencias*” (CORTÁZAR, 2006 [1967], p. 129).

Para além da peculiaridade da proposta de leitura pela via do absurdo, há algo que nos parece ainda mais admirável na RAYUEL-O-MATIC, sobretudo quando comparada à rigidez e

solenidade de alguns críticos anti-Cortázar. Trata-se de uma leitura que, entre desenhos, gráficos e fotos, responde à invenção cortazariana com humor e flexibilidade. Arriscamo-nos, inclusive, a imaginar que, se alguns desses críticos repetissem a Fassio o comentário lugar-comum de que *Rayuela* tornou-se, nos últimos anos, um livro ilegível, receberia, em forma de pergunta, uma resposta desconcertante: “Foi *Rayuela*, algum dia, uma obra legível?”.

Eis, portanto, o eixo que nos guiará neste capítulo: como ler o ilegível? Como interpretar o que não se interpreta? Tais perguntas condensam grande parte de toda a trajetória que procuramos estabelecer até este ponto. No início de nosso percurso, fomos descobrindo os motivos que levaram os leitores de *Rayuela* de um extremo a outro em tão curto período. Entre euforias e ressacas, uma pergunta roubava a nossa atenção: por que *Rayuela* teria se tornado um livro datado e ilegível? As respostas eram muitas, mas foram os *contextos* e os *conteúdos* que nos ajudaram a compreender melhor os motivos pelos quais a obra-prima de Cortázar teria perdido o vigor de maneira tão abrupta. Esse primeiro momento de revisão da crítica foi fundamental para que, em efeito paralaxe, deslocássemos a nossa mirada em direção a uma outra perspectiva de *Rayuela*. Esse olhar novo, não obstante, devolveu em potência o gesto de releitura, na medida em que pudemos observar a experimentação contida no texto como uma forma de reelaboração crítica das vanguardas do pré-guerra: um tema vastamente explorado pela crítica ganha aqui novos entendimentos ao agregar a releitura das neovanguardas oferecida por Hal Foster. É, portanto, um encadeamento de releituras que nos coloca novamente diante do texto com um horizonte de possibilidades e de novos sentidos.

Roland Barthes, em seu livro *S/Z* (1970), surge com uma proposta bastante polêmica de análise da novela *Sarrasine* (1830), de Honoré de Balzac, pois ignora toda a tradição da crítica balzaquiana e oferece uma leitura não do que é *legível* no texto, mas do que é *ilegível*. Em passo cuidadoso, ele deslinda, através de um gesto de releitura, as entrelinhas da narração: aquilo que, mesmo sem dizer, o texto nos diz. Para Barthes, reler é um ato de rebeldia, é uma afronta aos hábitos capitalistas que pressupõem a leitura como um consumo, como um esgotamento do texto. Reler, na visada barthesiana, é o contrário do que defendem os críticos anti-Cortázar: é reiterar que há muito ainda a ser dito sobre *Rayuela*:

La relecture, opération contraire aux habitudes commercial et idéologique de notre société qui recommande de « jeter » l’histoire une fois qu’elle a été consommée (« dévorée »), pour que l’on puisse alors passer à une autre histoire, acheter un autre livre, et qui n’est tolérée que chez certaines catégories

marginales de lecteurs (...), la relecture est ici proposée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire), le multiple dans son divers et son pluriel : elle le tire hors de la chronologie interne (« ceci se passe *avant* ou *après* ») ; et retrouve un temps mythique (sans *avant* ni *après*) (...) ; elle n'est plus consommation, mais jeu (ce jeu qui est le retour du différent). Si donc, contradiction volontaire dans les termes, on relit *tout de suite* le texte, c'est pour obtenir, comme sous l'effet d'une drogue (celle du recommencement, de la différence), non le « vrai » texte, mais le texte pluriel : même et nouveau (BARTHES, 1976 [1970], pp. 22-23).

No fragmento acima, Barthes define a noção de releitura como um ato/jogo que devolve a pluralidade ao texto: não se trata de consumi-lo, de devorá-lo, de esgotar as possibilidades do sentido, mas de abrir-se ao novo e ao diferente. Barthes reafirma a importância da releitura a partir de uma proposta de análise de um texto que havia sido devorado até a asfixia pelos acadêmicos, uma tradição crítica que havia esquadrinhado, domado, respondido todas as intenções ocultas de Balzac. Em vez de considerá-lo esgotado, Barthes busca na releitura uma possibilidade de restituir o texto enquanto dispersão, enquanto pluralidade: “*on leur laissera leur instabilité, leur dispersion, ce qui fait d’eux les particules d’une poussière, d’une miroitement du sens*” (BARTHES, 1976 [1970], p. 26).

Em um passo análogo ao de Barthes, trazemos, neste terceiro capítulo, um recorte de análises dos procedimentos de releitura crítica das vanguardas em *Rayuela*, a saber, a autocrítica e o questionamento do conteúdo e da obra artística como objeto singular, as quais se revelam não apenas como reelaboração de procedimentos experimentais vanguardistas, mas também como mecanismos que colocam em evidência questões interpretativas. O que buscamos é justamente um retorno às vanguardas por meio do que torna o texto inesgotável, daquilo que reafirma a sua ilegibilidade, daquilo que escapa à interpretação.

Tal como vimos no capítulo anterior, Sontag descreve como a crítica domou e consumiu a arte ao interpretá-la, enquanto as neovanguardas (e, aqui, incluímos Cortázar) questionaram as velhas fórmulas interpretativas e, ao fazê-lo, devolveram não apenas a função social e crítica da arte em relação à sociedade burguesa, mas também a nossa função enquanto “leitores especializados”: “*Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all*” (SONTAG, 2009 [1964], p.10). Vista por esse ângulo, a RAYUEL-O-MATIC já não parece tão sem propósito, tão absurda. Fassio, menos como inventor

e mais como leitor, entregou-nos em forma de “broma” e de ironia, uma leitura capaz de denunciar a existência de uma ilegibilidade inerente ao romance, de aproximar o sentido do não sentido (o *nonsense*). Ora, a sua *máquina célibe*, ao invés de causar-nos sonolência, despertou-nos para o diferente, para a pluralidade de *Rayuela*, para aquilo que está alhures do conteúdo manifesto e que se deixa entrever nas entrelinhas do discurso cortazariano.

O autocrítico: o leitor de um livro infinito

“No hay peor cosa que el frangollo, si no es la fácil perfección de la solemnidad. Este libro será un libro eminentemente frangollo, es decir la máxima descortesía en que puede incurrirse con un lector. (...) Pero sé que me guarda una personalísima personalidad compensatoria: pasarán las generaciones de lectores de vidriera y nadie comprará, nadie leerá; sin críticas, pues, tanto vale el buen zurcido y la no lectura sumados, quedará intacto de fama. Esta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello?”

(Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*).

O leitor encontrará, em *Rayuela*, muitas questões sem resposta aparente, ambiguidades e incoerências que começam a surgir desde a primeira página e continuam insistentemente durante todo o percurso por ele traçado, seja em saltos, seja em ordem corrida, seja em uma sequência estabelecida por um critério individual. De fato, a *Rayuela* que foi lida enquanto obra aberta apresentou múltiplas contradições; o *Tablero* é sem dúvida uma delas. Ao obedecer à indicação para a ordem saltada, o leitor estaria seguindo um sentido predeterminado e o convite à liberdade perderia a sua força. Apesar disso, tal como defendemos em nossas análises, há, ainda, um outro sentido de abertura em *Rayuela*, o qual pode ser encontrado na releitura. Trata-se, com efeito, de um caminho que se deixa entrever quando a interpretação já não é mais possível, quando o laço com as intenções do autor é desfeito. Nas entrelinhas do discurso, encontramos o que é dito sem dizer e o que é desdito sem desdizer: para nós, a *Rayuela* “aberta” é um livro que foge às convenções interpretativas.

Em nossa proposta de leitura, buscamos os elementos experimentais de *Rayuela*. No entanto, a escolha não se restringiu à ideia de retorno crítico às vanguardas históricas, pois

concentramos nossa atenção também em uma aproximação ao procedimento neovanguardista de ataque à interpretação. Nesse ponto, a autocrítica volta a ganhar relevância, visto que, como comentamos anteriormente, a partir da teoria de Peter Bürger, somente foi possível encontrar uma via capaz de devolver à arte a sua função social no momento em que os artistas se voltaram contra a instituição na qual a arte estava inserida. No entendimento do estudioso, isto denota uma posição crítica cujo objetivo é denunciar o fracasso da sociedade burguesa:

Minha segunda tese é: com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica. O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho distribuidor de arte quanto as noções sobre a arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras. A vanguarda se volta contra ambos, contra o aparelho, o qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito da autonomia (BÜRGER, 2012 [1974], pp. 52-53).

Para Bürger, a atitude autocrítica da arte vanguardista revelou um processo desenvolvido pelos movimentos anteriores, o qual foi descoberto somente *a posteriori*, ou seja, com as vanguardas, o movimento da arte em busca de sua autonomia tornou-se explícito. É importante ressaltar que a linha de pensamento seguida pelo estudioso se norteia pelas perspectivas hegeliana e marxista. Por isso, para ele, todo o processo de busca pela autonomia da arte guarda um componente progressivo e evolutivo: o movimento teria começado no século XVIII e se consolidado apenas no início do século XX.

Apesar de guardar uma perspectiva orientada por uma narrativa sintetizadora da História da Arte, que enquadraria os movimentos artísticos dentro de um caminho evolutivo, parece-nos que as análises dos procedimentos vanguardistas de Bürger são muito valiosas e não devem, de modo algum, ser ignoradas. Nelas, o estudioso ressalta a autocrítica como um dos grandes méritos das vanguardas: como instituição pertencente ao macrossistema a ser criticado, a autocrítica da arte torna-se uma exigência. A arte só poderia tornar-se autônoma na medida em que se desvinculasse dos modos de produção e de funcionamento da instituição na qual operava, o que significava, conseqüentemente, manter sob o alvo da crítica o estatuto e o conceito mesmo de obra de arte. Nesse sentido, questionar a instituição arte pressupõe desestabilizar as bases que definem o que é e o que não é arte: “a provocação de Duchamp se dirige contra a instituição

social da arte como tal; na medida em que a obra de arte pertence a essa instituição, esse ataque vale igualmente para ela” (BÜRGER, 2008 [1974], p. 107).

Como procedimento, a arte vanguardista adota uma postura autocrítica projetada diretamente sobre o receptor, sobre o público. Bürger denomina *efeito de choque* o mecanismo usado, principalmente pelo Dadaísmo, para provocar uma reação crítica em face de um objeto que contraria os pressupostos artísticos da tradição institucional. O objetivo era atacar e desorientar a instituição e seus modos de funcionamento a partir de uma operação de negação da obra pela própria obra: “As únicas obras que contam, hoje, são aquelas que não são mais obras” (ADORNO *apud* BÜRGER, 2008 [1974], p. 114). O choque tem, portanto, um caráter de protesto, isto é, ele tenciona o público acostumado a frequentar galerias e museus para cruzar com objetos artísticos cuja beleza e ostentação reclamam a mirada contemplativa do espectador.

Sob essa perspectiva, os dadaístas abriram um vasto campo de questionamentos dos modos cristalizados de produção e de recepção artística, endereçando ao público tal incitação. Diante de obras como *La fontaine* (1917), de Marcel Duchamp, o observador confrontava-se com a ideia de que já não cabe ao artista o lugar de sujeito iluminado que produz uma obra autêntica, única e, ao mesmo tempo, submissa a uma ilusão referencial. Ao assinar com o pseudônimo de R. Mutt um urinol, Duchamp apresentava uma dupla provocação: colocava em questão tanto o lugar do artista como “produtor” de uma arte sem par e inimitável, como o do objeto artístico, que deveria prover ao receptor, por meio do olhar contemplativo deste, uma fruição estética a partir da identificação da fortuna da sociedade burguesa. O próprio título denuncia o gesto irônico de Duchamp: a obra como “fonte” de fruição estética é conduzida a um lugar reservado à escatologia.

A leitura de Walter Benjamin sobre a perda da aura na arte pode ajudar-nos a entender o movimento duchampiano. Para Bürger, a tese benjaminiana explica a possibilidade da autocrítica pela via das transformações ocorridas no âmbito das técnicas de reprodução artística modernas. Nesse sentido, Benjamin usou o conceito de perda da aura para descrever as mudanças na relação entre obra e observador, na qual a unicidade e a autenticidade são postas em questão a partir do aparecimento de novas técnicas de reprodução, como a fotografia.

A arte aurática, tal como entendia o filósofo alemão, tem origem nos rituais de culto medievais, porém, mesmo com a dessacralização do objeto artístico no Renascimento, ela teria sobrevivido até a primeira metade século XX. Benjamin traduz a aura como uma figura singular e

inacessível: “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (BENJAMIN, 1987 [1955], p.170). Nota-se, com efeito, como o observador tem uma função imprescindível para a manutenção da arte aurática, pois é ele quem contempla esse objeto único e intangível, e quem endossa (em sintonia com a instituição) o pressuposto de que a arte é intocável e inacessível – um invólucro reiterado, simbólico e estruturalmente, pela moldura dos quadros. Na perspectiva benjaminiana, a perda da aura está associada tanto aos movimentos das massas nas grandes cidades, quanto ao desenvolvimento tecnológico que permite a posse não de um objeto autêntico, mas de sua cópia:

(...) é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é a preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução (BENJAMIN, 1987 [1955], p.170).

Bürger problematiza o conceito benjaminiano de perda da aura ao questionar o desenvolvimento tecnológico como fator principal que teria desencadeado todo o processo histórico vivido pela arte. Para ele, a origem da transformação está menos vinculada às novas técnicas de reprodução e mais a uma paulatina mudança de perspectiva dos artistas enquanto produtores de arte – ciente de que, evidentemente, um fator não invalida o outro. A relevância da tese de Benjamin consistiria, por conseguinte, na compreensão da existência da relação peculiar entre obra, enquanto objeto único e inacessível a ser contemplado à distância, e o receptor que, respaldado pelo contexto institucional, confere à obra um estatuto de objeto aurático. Nessa concepção, estaria contido um dos fundamentos mais caros à tese de Bürger, “de que as obras de arte simplesmente não produzem efeitos por si mesmas, de que seu efeito é, antes, decisivamente determinado pela instituição dentro da qual elas funcionam” (BÜRGER, 2012 [1974], p. 67).

Portanto, pode-se entender que os *ready-mades* de Duchamp, por exemplo, funcionariam em um registro no qual o questionamento acerca do conceito e da interpretação de obra de arte se oferece como peça fundamental dentro de seu pensamento artístico e crítico. Afinal, ao assinar o seu urinol como R. Mutt, conferindo-lhe uma autenticidade claramente irônica, e ao colocá-lo em uma galeria de modo a ser visto enquanto objeto artístico, o artista antecipava o declínio da arte aurática. O urinol funcionaria, portanto, como um protesto, como uma *antiobra*.

Como vínhamos discutindo, a autocrítica assume um lugar central dentro do projeto vanguardista, tal como foi lido por Peter Bürger durante os anos 70. Com efeito, esse procedimento será revisitado em *Rayuela* e ganhará nele um lugar de destaque, pois abarca muitos aspectos diferentes do texto: (1) da concepção do livro como um objeto rígido cuja estrutura é questionada já pelo *Tablero*; (2) passando pelo ataque ao gênero, isto é, o fato de este ser um romance que funciona em uma espécie de *double bind* e assume um caráter transgressivo ao propor o avesso do gênero, o antiromance; (3) resvalando-se, por fim, no próprio projeto experimental e linguístico contido em *Rayuela*: de elaborar uma linguagem que se volta contra a própria linguagem. A partir dessa perspectiva, se voltarmos o olhar à estrutura do livro, veremos como o texto repensa o procedimento vanguardista ao mesmo tempo em que não deixa de destilar uma crítica audaz sobre ele. *Rayuela* é um livro de vanguarda que se volta contra a própria vanguarda.

Portanto, a autocrítica é uma das estratégias essenciais do projeto de escrita contido dentro do romance, e seu funcionamento denuncia o caráter essencialmente contraditório do texto: um projeto inalcançável de livro (presente nas *Morellianas*) que, por sua vez, pertence à narrativa de um outro livro (*Rayuela*), o qual espelha grande parte dos fundamentos teóricos do primeiro. Vemos, então, o processo compor-se por dois aspectos que, embora sejam distintos, amalgamam-se em um mesmo movimento, a saber: a autorreferencialidade (afinal, o projeto de Morelli torna-se, por espelhamento, uma referência a *Rayuela*) e o papel dos personagens enquanto leitores, enquanto recepção crítica de um livro incoerente e inconcluso. Não podemos ignorar a existência de uma tensão entre o elogio e a censura presente nas leituras do *Club*, pois, para nós, elas revelam um ato de *autointerpretação* do *Rayuela* e pode ser lido como um gesto autocrítico.

No que diz respeito à autorreferencialidade, o projeto de Morelli aparece espelhado em *Rayuela*, afinal, em muitos momentos distintos da narrativa o procedimento descrito nas *Morellianas* é similar ao executado no romance. De fato, a difícil separação entre projeto e livro causou muitos mal-entendidos, como vimos durante o estudo da recepção crítica. Um exemplo disso é o próprio *Tablero*, que sinaliza desde o início a estrutura flexível e multifacetada de *Rayuela*, e segundo o qual o romance pode ser lido de muitas maneiras diferentes: “*A su manera este libro es muchos libros*” (*Tablero*, p.111) Podemos estabelecer essa analogia de forma mais explícita comparando as instruções presentes na nota de abertura com a fala de Morelli no fragmento abaixo:

—Después hacen un paquete con todo, y se lo mandan a Pakú. *Editor de libros de vanguardia*, rue de l'Arbre Sec. ¿Sabían que Pakú es el nombre arcadio de Hermes? Siempre me pareció... Pero hablaremos otro día.

—Póngale que metamos la pata —dijo Oliveira— y que le armemos una confusión fenomenal. En el primer tomo había una complicación terrible, éste y yo hemos discutido horas sobre si no se habrían equivocado al imprimir los textos.

—*Ninguna importancia* —dijo Morelli—. *Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo.* Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto. Una broma de Hermes Pakú, alado hacedor de triquiñuelas y añagazas. ¿Le gustan esas palabras?

—No —dijo Oliveira—. Ni triquiñuela ni añagaza. Me parecen bastante podridas las dos ([154] p.737, grifo nosso).

Na cena em questão, Morelli encontra-se em convalescência no hospital após ter sido atropelado por um carro. Oliveira havia sido testemunha do acidente e, logo depois, descobre que a vítima era, na verdade, o escritor a quem tanto admirava. Por isso, decide visitá-lo com Etienne. No encontro, o velho entrega aos dois amigos a chave de seu apartamento, conferindo-lhes uma tarefa bastante especial: a de organizar o seu futuro livro em um pacote único e enviá-lo ao editor Pakú³⁷. Durante a descrição do seu romance, o escritor orienta-lhes sobre a organização em pastas, números e letras em que o havia deixado no apartamento. Com receio de equivocar-se, Oliveira questiona Morelli sobre a possibilidade de confundir e enviar o livro na ordem errada para publicação, e a resposta que recebe do escritor denuncia o parentesco entre o projeto irrealizável da personagem e o próprio *Rayuela*: “*Ninguna importancia (...) Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana*”.

A presença do escritor é central para entender os mecanismos autocríticos de *Rayuela*, pois ele encarna uma das figuras mais emblemáticas da literatura argentina: Macedonio Fernández e o seu ambicioso projeto de livro que, como se tem notícia, demorou cerca de cinquenta anos para ser escrito, sem nunca ter sido concluído. O romance foi organizado e publicado postumamente por seu filho, Adolfo Obieta, em 1967 – ou seja, após a publicação de *Rayuela*. A temporalidade pode parecer estranha, afinal, como Cortázar teria escrito um livro inspirado em outro que não havia ainda sido publicado? Apesar dos entraves à publicação de *Museo de la novela de la eterna*, alguns fragmentos do texto vieram a público durante os anos cinquenta e havia uma grande expectativa por parte dos leitores. Algumas anedotas relatam,

37 Parece-nos incontestável tratar-se de um gracejo de Cortázar em relação ao editor de *Rayuela*, Paco Porrúa.

inclusive, que o escritor “esquecia” propositalmente fragmentos do texto nos bolsos dos casacos de amigos ou em mesas de café, o que prolongava a espera e ansiedade por um livro cuja escrita era interminável. Certamente Cortázar teve acesso a alguns dos mais de cinquenta prólogos do projeto experimental macedoniano. Portanto, em 1963, ano de publicação de *Rayuela*, a semelhança entre Morelli e Macedonio era significativa, pois ambos eram escritores de um livro nunca publicado, de um livro impossível e infinito.

Há, com efeito, muitas semelhanças entre o projeto macedoniano e o morelliano: a investida contra o gênero narrativo; a criação de uma linguagem não literária; os paradoxos, as incoerências e os *nonsenses* são elementos que ambos os projetos apresentam. Mas há ainda dois aspectos que nos interessam especialmente. O primeiro diz respeito à construção do livro direcionado a um interlocutor explícito; não podemos esquecer o “*lector salteado*” de Macedonio, o qual aceita o texto desordenado, porque no final das contas trata-se de uma obra na qual ele próprio será lido, uma obra que é, na verdade, a “*biografía del lector*” (FERNÁNDEZ, 1997 [1967], p. 26). E, no segundo aspecto, observa-se a concepção de um projeto cujo procedimento autocrítico já prevê o seu próprio fracasso. Macedonio morre sem ter jamais concluído o texto, o permanente inacabamento de seu romance guarda a impossibilidade da execução da tarefa que se propôs a executar: “Um livro cuja própria concepção exclui a possibilidade de lhe dar fim. O romance infinito, que inclui todas as variantes e todos os desvios; o romance que dura a vida de quem o escreve” (PIGLIA, 2004 [2000], p. 22). À vista disso, podemos arriscar-nos a dizer que Morelli encarnaria simbolicamente a figura de Macedonio Fernández e de seu livro infinito. Em *Rayuela*, não fica evidente qual fim teriam tido aquelas folhas soltas que os membros do *Club de la Serpiente* se propuseram a discutir. O livro chega até nós como fragmentos, em seu próprio inacabamento, em sua contradição.

Ainda no que diz respeito ao movimento autocrítico sintetizado na figura de Morelli, Alicia Borinsky, em seu artigo “Rayuela: avenidas de recepción” (1997), propõe uma aproximação entre o escritor-personagem e Berthe Trépat a fim de verificar como os projetos vanguardistas de cada um das duas personagens guarda, à maneira macedoniana, o seu próprio fracasso. Trata-se de projetos tão radicalmente experimentais que acabam não sendo compreendidos pelo público que os recebe. O tom autocrítico é tão expressivo que parece, por vezes, aconselhar o leitor a não ler o livro: “*Rayuela es un crítico inexorable de su arquitectura*” (BORINSKY, 1996, p. 657).

Por esse ponto de vista, a relação de semelhança entre Trépat e Morelli abre muitas reflexões sobre o caráter autocrítico do romance. Ambas personagens são artistas vanguardistas procurando elaborar uma arte que tenciona os modos de produção tradicional. Morelli, por exemplo, expõe no capítulo 62 a sua aversão a uma literatura que se oferece como tranquilizante ao leitor. Para o escritor, a escrita respaldada nas descrições psicológicas guardam, na verdade, condutas sociais moralizantes cuja intenção é reafirmar os bons costumes e prescrever as atitudes que o leitor deve tomar em relação à vida. Tal como Macedonio, Morelli afirma que: “*Si escribiera ese libro, las conductas standard (...) serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. Los actores parecerían insanos o totalmente idiotas*” ([62], p.524, grifos do autor).

A aproximação feita pela escritora é interessante porque, se o leitor decidir seguir a ordem sugerida pelo *Tablero*, encontrará na sequência dessas afirmações de Morelli o capítulo 23, isto é, o do concerto de Berthe Trépat. Para Borinski, o gesto do *Tablero* é claramente irônico, uma vez que todo o episódio é sustentado por uma descrição hiperbólica do caráter e da decadência da pianista. Seu desequilíbrio e sua descrição ridícula e patética servem justamente para afirmar aquilo que Morelli havia rechaçado no capítulo anterior. Além disso, o fracasso de suas propostas musicais de vanguarda, que é chamado comicamente de “sincretismo fatídico”, é uma forma também de responder negativamente à ideia de ruptura e de inovação estrutural dos projetos experimentais vanguardistas, dentre eles o do próprio *Rayuela*.

Trépat é uma péssima pianista, pois, além de claramente errar as notas previstas na partitura, ninguém compreende as práticas vanguardistas que ela executa. As suas “construções antiestruturais” e “células sonoras autônomas” são absurdas e sem sentido. Tanto que o único espectador que permanece até o final do concerto é Horacio, que se compadece e, ao mesmo tempo, se diverte com a cena tragicômica: “*Idas y vueltas de Rayuela en su afán de abarcarlo todo y dejarlo en suspenso; la pareja Morelli/Trépat crea la coreografía de una lectura anti-manifiesto, afirmando lo que el libro parece querer destruir*” (BORINSKI, 1996, p. 655).

A tática de negar aquilo que acabou de ser afirmado é observado ao longo de todo o romance, não apenas na comparação entre Morelli e Trépat ou, ainda, na semelhança com o procedimento autocrítico de Macedonio, mas também pela própria interpretação “*sin la menor garantía*” ([2], p. 138) que as personagens enquanto leitores oferecem das *Morellianas*. A autointerpretação crítica será, portanto, a matéria do nosso próximo tópico.

O desconfiado: o leitor entre dois caminhos

“Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él.”

(Felisberto Hernández, *Libro sin tapas*).

Voltemos nossa atenção ao capítulo 96, quando Oliveira e seus colegas do *Club de la Serpiente* dirigem-se ao apartamento do velho Morelli para aquela que será a última reunião do grupo. A descrição inicial do espaço narrativo povoa o relato de símbolos e referências às artes e à literatura. Entre a poeira assentada sobre os móveis e uma enorme quantidade de livros alocados por todos os cantos, o olhar dos personagens cruza as fotografias de Ezra Pound e Robert Musil, as reproduções de uma tábua de argila da antiga cidade de Ur e da *Profanação da Hóstia* (1495), de Paolo Ucello. Ao entrar no apartamento fechado, o odor pestilento leva Etienne a encontrar um ovo podre e petrificado que havia sido esquecido na cozinha, o qual será comparado pelo pintor a uma natureza morta, uma *auténtica* obra de arte.

Curiosas, as personagens põem-se a revirar as folhas soltas daquele que viria a ser o novo livro do escritor, enquanto a única mulher presente na sessão, a ceramista americana Babs, contrariada pela ideia de Etienne, atira ao lixo o ovo podre, provocando um rebuliço

Figura 7. Andy Warhol, *Campbell's Soap*. 1962.
Fonte: <http://www.warhol.org/>

generalizado: “*Tiró la naturaleza muerta a la basura – dijo Etienne, rabioso (...)*” ([96], p.605). Após as reprovações inquisitórias do grupo profundamente viril, os amigos finalmente acalmam-se e Etienne pode dar início à última sessão do *Club de la Serpiente*:

Se fueron sentando alrededor de la mesa. Wong apagó las lámparas, salvo la que iluminaba la carpeta verde. Era casi una escena para Eusapia Paladino [*sic*], pensó Etienne que respetaba el espiritismo. Empezaron a hablar de los libros de Morelli y a beber coñac ([96], p. 606).

É na montagem desse cenário peculiar que Etienne abre o diálogo trazendo à luz as suas hipóteses acerca das intenções do autor daqueles

fragmentos. A referência a Eusapia Palladino é, sem dúvida, sugestiva: uma tentativa quase mediúmica de desvendar os segredos ocultos por trás da obra de Morelli. Com efeito, os capítulos 96, 91 e 99 são dedicados a essa conversa entre os personagens que, como veremos, denunciará a impossibilidade de ler a obra de Morelli através de um único caminho. Contudo, antes de encontrar o longo diálogo crítico e interpretativo das personagens, o leitor de *Rayuela* cruzará, através do ordenamento em saltos, os capítulos 94 e 82, nos quais são apresentados novos excertos da obra de Morelli:

Una prosa puede corromperse como un bife de lomo. Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura. Como yo, hace sus anginas, sus ictericias, sus apendicitis, pero me excede en el camino de la disolución final. Después de todo podrirse significa terminar con la impureza de los compuestos y devolver sus derechos al sodio, al magnesio, al carbono químicamente puros. Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza —con tanto trabajo— hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir «coherente»; un encabritamiento verbal me deja de a pie a los pocos pasos. *Fixer des vertiges*, qué bien ([94], p. 598, grifos do autor).

É inegável a analogia entre o ovo podre e a escrita morelliana, cujo caráter experimental, como se observa no fragmento acima, parte de um movimento de decomposição, de dissociação ao estado mínimo do sentido das palavras: “*Se invierte el punto de vista de la química escolar. Cuando la composición ha llegado a su extremo límite, se abre el territorio de lo esencial*” ([94], p. 598). Nesse sentido, a teoria de Morelli encontra convergência nos procedimentos do Minimalismo e do Movimento Concretista brasileiro, tal como foi discutido no segundo capítulo, acerca do ataque ao conteúdo. Trata-se, dessa maneira, de um processo que da matéria morta – da linguagem enrijecida e coagulada –, abre-se à possibilidade de uma nova criação. A obra de Morelli, nesse sentido, surgirá de um processo de destruição, que é, ao mesmo tempo, de retorno a uma linguagem em estado de pureza. A literatura, segundo o entendimento do escritor-personagem, deve prescindir de um caráter arquitetado, isto é, de um todo organizado e harmônico que é, a rigor, incapaz de expressar a realidade – que, ao contrário, insere o leitor em uma relação falaciosa na qual a literatura se torna uma imagem distorcida da vida. Semelhante aos compostos orgânicos, a linguagem literária precisa, portanto, passar por um processo de apodrecimento, que lhe permitirá voltar aos seus estados essenciais, isto é, a uma existência abstrata e disforme cuja significação encontra-se alhures das relações linguísticas construídas pelo homem, mas que ao mesmo tempo o reconecta com a realidade, com a vida.

É importante ressaltar, aqui, a falta de clareza das ideias de Morelli, além das incoerências que ele mesmo faz questão de reiterar (“*no sé escribir ‘coherente’*”). Os fragmentos são entregues ao leitor de *Rayuela* e aos leitores-personagens na forma de um texto incompleto e inacabado: *a work in progress*. Tanto que, para Wong, o livro seria “*una gran tortuga patas arriba. Difícil de entender*” ([99], p. 612). No momento em que colocamos as personagens na posição incômoda de “leitores de Morelli” fica ainda mais evidente a dificuldade de compreender o projeto e de colocá-lo em execução: “*Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto*” ([82], 564).

A problemática relação entre os fragmentos e a trama que envolve as demais personagens do *Club* demandará do leitor de *Rayuela* um exercício constante de inferência no ato interpretativo. As ideias são deliberadamente confusas e contraditórias, não apresentam nenhuma certeza quanto à possibilidade de concretização do projeto literário contido em *Rayuela* e projetado pelas *Morellianas*. O fracasso é calculado de tal maneira que leva os leitores-personagens a questionar da precisão do que é expresso por Morelli até a real utilidade do projeto: o que seria essa linguagem em estado puro? Como decompor as palavras de modo que elas possam dizer o que é realmente essencial? Morelli insinua que a linguagem é a fonte da ilusão referencial; poderia ela, uma vez destruída, mostrar-nos a verdadeira face da realidade? E, ainda, como indaga Babs: “—¿*Pero y después, qué vamos a hacer después?*” ([99], p. 614). Tais questionamentos envolvem tanto as personagens como o leitor de *Rayuela*, o qual se vê titubeando na tênue fronteira que separa a verdade da ilusão, a lógica do absurdo, a sanidade da loucura.

Por isso, com base em sugestões contextuais (e cientes de que a sequência oferecida pelo *Tablero* não nos coloca em um ordenamento aleatório, mas em uma desorganização minuciosamente calculada), podemos arriscar-nos a dizer que a análise aqui apresentada se desenrola a partir de inúmeras inferências. A primeira delas é considerar que o ato interpretativo, encenado no capítulo 99, surge a partir leitura que as personagens fazem dos fragmentos oferecidos nos capítulos 94 e 82. A partir desse entendimento, o texto não apenas entrega ao leitor pequenas passagens das *Morellianas*, como também sua interpretação destas.

Em face desse procedimento de refração, vemos projetar-se, uma vez mais, o mecanismo autocrítico do texto: a escrita em decomposição de Morelli, assim como a de *Rayuela*, é comparada a um ovo podre, que foi primeiro esquecido e depois atirado ao lixo. Trata-se de um

objeto que perdeu a sua utilidade original, mais do que isso tornou-se inutilizável, descartável. No espelhamento entre texto e fragmentos, começamos a entrever essa reflexão autocrítica inclusive no plano estrutural, ou, como comenta Borinsky, citada na seção anterior: “*Rayuela* es un crítico inexorable de su arquitectura” (BORINSKY, 1996, p. 657). Novamente, o romance encontra-se à sombra do vanguardismo estrambólico e absurdo de Berthe Trépat e da máquina inoperante de Juan Esteban Fassio.

Entretanto, o procedimento autocrítico não se restringe a esse aspecto. O texto oferece, ainda no capítulo 99, uma interpretação bastante peculiar dos fragmentos encontrados, a qual se projeta tanto no eixo temático, quanto na própria estrutura do capítulo. Mais uma vez, o livro demonstra essa espécie rara de recepção de si mesmo, de *autointerpretação*, que propõe não apenas o elogio ao texto, como também a sua crítica, a reiteração do caráter inexequível do projeto; ou, dito de outra maneira, *a antecipação do fracasso de Morelli como prenúncio também do fracasso de Rayuela*. Por isso, quando os amigos do clube comentam a leitura dos fragmentos, nota-se uma posição de desconfiança, uma estranheza diante da proposta do escritor. As personagens questionam a validade desse ataque à linguagem literária: se Morelli propõe uma escrita em decomposição, na qual nenhuma certeza permanecerá incólume, o que o leitor deve fazer com o que resta desse processo autodestrutivo (se é que resta algo)?

—No es la primera vez que alude al empobrecimiento del lenguaje —dijo Etienne—. Podría citar varios momentos en que los personajes desconfían de sí mismos en la medida en que se sienten como dibujados por su pensamiento y su discurso, y temen que el dibujo sea engañoso ([99], p. 611).

O capítulo inicia-se com essa colocação em espelhamento de Etienne, de tal forma que não apenas as personagens de Morelli desconfiam da estrutura narrativa que as desenha, mas também as de *Rayuela*. Após esse primeiro comentário, os membros do clube começam a argumentar sobre a real utilidade do projeto e sobre o que cada um acredita ser a *intenção do autor*. Embora os pontos de vista apresentados girem em torno da relação de desconfiança com a linguagem, há, paralelamente, um movimento que aponta para a impossibilidade de convergirem as interpretações que as personagens fazem do texto.

Tendo isso vista, podemos observar, já de início, desconfianças em dois níveis discursivos: uma no plano narrativo, isto é, a desconfiança das personagens no que tange ao projeto morelliano e, outra, realizada no plano enunciativo, está associada à suspeita do leitor de

Rayuela em relação ao que é afirmado no capítulo. Nesse jogo duplo, o leitor hesita, o movimento autocrítico do texto é constante e virulento, acomete-lhe em efeito ricochete. Um clima de incerteza paira no ar. Nesse sentido, o leitor observará uma literatura em decomposição não apenas no plano temático, como demonstrou a escrita confusa e entrecortada das *Morellianas*, mas no próprio ato interpretativo: o texto afirma e nega, diz e desdiz. As certezas se dissolvem e interpretar torna-se um problema.

Nota-se também como o impasse argumentativo entre as personagens circunscreve o tema em um segundo nível, o qual aponta à impossibilidade do diálogo, da comunicação. A linguagem se torna uma barreira entre elas: os fragmentos são difíceis de entender, mas elas também não conseguem entender-se mutuamente. Etienne defende o pressuposto de que não haveria sinais de novidade na proposta do velho escritor, apenas uma repetição insistente do que já fora publicado em outros romances e explorado em larga escala pelos surrealistas. Em seu ponto de vista, interpretações catárticas ou metafísicas não fariam sentido, pois o objetivo de Morelli era modesto, de modo algum inovador, e estava restrito a uma tentativa de romper com os hábitos cristalizados dos leitores. Por esse olhar, a proposta contida nos fragmentos serviria somente como uma ruptura momentânea e, por certo, não iria demandar interpretações aprofundadas.

Contrária é a interpretação de Oliveira, para quem a proposta do velho escritor teria sim um caráter metafísico e não o de uma proposta subversiva que faria sentido apenas numa primeira etapa de rompimento com a tradição literária, como havia sugerido Etienne. Para ele, ao desvencilhar-se da crença de que a linguagem possa expressar a realidade, o leitor de Morelli teria a possibilidade de encontrar-se com algo mais além, que permaneceria incógnito e escondido por trás do muro de palavras: “*Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un Organum falsos o incompletos que nos enmascaran la realidad, la humanidad*” ([99], p. 611). Na visão de Oliveira, o texto escancara a falácia escondida na relação entre linguagem e referente e, ao fazê-lo, restitui a dúvida e a desconfiança como possibilidades, como vias de acesso a um *yonder*, termo que a personagem usa para nomear a realidade verdadeira: “*es algo que está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad*” ([99], p. 618). Diante das elucubrações do amigo argentino, Etienne ironiza:

Figura 8. Andy Warhol, *Campbell's Soup*. 1962.
Fonte: <http://www.warhol.org/>

—Seamos metódicos —dijo Etienne—. Dejemos tranquilo tu « ¿y? ». La lección de Morelli basta como primera etapa. —No podés hablar de etapas sin presuponer una meta. —Llamale hipótesis de trabajo, cualquier cosa así. Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector. Como ves, algo muy modesto, nada comparable al cruce de los Alpes por Aníbal. 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. Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. ([99], pp. 615-616, grifo nosso).

Nesse diálogo singular, Etienne sugere que o colega exagera ao procurar metafísica em tais experimentações, pois os fragmentos não escondiam senão uma proposta de interação menos mecânica entre texto e leitor. A referência às latinhas de tomate é reveladora: Warhol, em seu ataque feroz à interpretação, aparece, enfim, nas discussões do *Club*, ecoando a fala “*no há sentido oculto, nada para além do que está dito*”.

Diante dos argumentos dos membros do *Club de la Serpiente*, o leitor de *Rayuela* encerra-se numa mesma ambiguidade: não há como saber qual das interpretações é a mais correta, a mais verdadeira, ou se todas estão equivocadas, uma vez que nem mesmo as personagens parecem estar certas de seus juízos de valor: “*Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el language en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día*” ([99], p. 611).

A imprecisão não se configura apenas no plano temático da discussão, mas na própria organização estrutural do episódio. Se no capítulo 96 notamos a abundância descritiva do espaço narrativo, o qual cria um clima propício para o mistério, no 99, o espaço é construído de maneira secundária, de modo que a conversação entre as personagens torna-se o objeto central da atenção do leitor. Sua importância é tamanha que, à medida que se desenvolve o diálogo, aquilo que parecia claro – ou seja, a opinião de cada personagem acerca do romance de Morelli – vai perdendo a importância, a ponto de atacar a posição do narrador; este é, por fim, silenciado por

suas próprias personagens. Nesse momento, ele deixa de orientar o leitor no vai e vem de ideias que, à sua revelia, seguem em transcurso; e nós, seus leitores, confusos pela impossibilidade de delinear os pontos de vista que aos poucos vão se fundindo, entendemos, finalmente, que já não importa a opinião de cada um. Se por um lado não havia certezas quanto à interpretação daqueles fragmentos, como demonstrou o impasse argumentativo entre as personagens, por outro, a maneira como é composto o capítulo (e, de maneira geral, todo o romance) dá sinais de que interpretar *Rayuela* em uma única chave de leitura é uma tarefa vã.

Com efeito, o uso corrosivo da linguagem como estratégia para atacar o leitor absorto em sua passividade apresenta-se como uma provocação e, de modo semelhante ao dos personagens que ali hesitam, o leitor passa também a questionar se os sentidos e intenções de *Rayuela* estão de fato no que é dito. Será a partir do mesmo eixo articulador que veremos surgir um segmento de imagens espelhadas: os personagens do livro de Morelli desconfiam que seus contornos sejam enganosos. Em *Rayuela*, os personagens-leitores hesitam sobre as intenções de Morelli e, nós, em nossa cena de leitura, questionamo-nos se o discurso cortazariano está nos dizendo o que realmente aparenta dizer. O que é teorizado como “livro por vir” em Morelli é posto em operação no romance cortazariano, uma marca singular da autorrefencialidade presente no seu discurso. *Rayuela* é espelho do livro que encena: não existem precisões, não haverá terreno seguro onde possamos firmar nossas interpretações. Do mesmo modo como as personagens parecem constatar que não há uma resposta satisfatória para as intenções daqueles fragmentos, o leitor de *Rayuela* terá de conviver com um livro que se arma e se desarma em suas mãos, sem ter a pretensão, afinal, de encontrar uma verdade interpretativa.

Nesse momento, o leitor é recoberto da consciência de que a sua leitura se dará a partir de uma relação de desconfiança e ambiguidade com o texto. O discurso cortazariano não se furta de enunciar um gesto crítico voltado contra si mesmo, inclusive do ponto de vista interpretativo. Ao fazê-lo, porém, levará consigo não somente as personagens e o narrador, pois nada escapa à sua lente analítica, mas também o leitor e o autor (que já não tem o direito de reter todos os sentidos provocados por sua obra).

É nesse ponto que se torna ainda mais claro o procedimento de ataque à interpretação. Na visada autocrítica do texto, o leitor é colocado numa posição de incerteza, de desconfiança em relação ao discurso *rayueliano*. Da mesma maneira que as personagens veem no projeto de Morelli uma semelhança com os procedimentos surrealistas, vemos em *Rayuela* um movimento

tanto de retorno como de releitura das vanguardas históricas. É digno de nota, inclusive, que, se voltarmos às elaborações de Etienne, veremos surgir uma análise bastante similar à teoria da vanguarda de Peter Bürger:

Ya me empieza a dar sueño tanto macaneo, pero de todos modos voy a decir lo siguiente, dos puntos: Morelli parece convencido de que si el escritor sigue sometido al lenguaje que le han vendido junto con la ropa que lleva puesta y el nombre y el bautismo y la nacionalidad, su obra no tendrá otro valor que el estético, valor que el viejo parece despreciar cada vez más. En alguna parte es bastante explícito: según él no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado ([99], p. 619).

Se os vanguardistas haviam entendido que o questionamento do estatuto de obra era uma forma de questionar o sistema no qual a instituição arte operava, Morelli, espelhado em Joyce e Mallarmé, verá na linguagem uma possibilidade de extensão desse projeto: dentro do procedimento de destruição, de decomposição da linguagem, somos devolvidos a um lugar de desconfiança não apenas em relação à linguagem literária, mas a qualquer sistema simbólico engendrado pela lógica capitalista:

(...) o que por lo menos nos parece, y que aunque no tengamos la menor certidumbre sobre todo lo que nuestros gigantes padres aceptaban como irrefutable, nos queda la amable posibilidad de vivir y de obrar *como si*, eligiendo hipótesis de trabajo, atacando como Morelli lo que nos parece más falso en nombre de alguna oscura sensación de certidumbre, que probablemente será tan incierta como el resto ([99], p. 622, grifo do autor).

Por isso, a comparação entre o ovo podre e a escrita de Morelli é indispensável nas análises que aqui propomos. No início do episódio, o objeto em decomposição causou discórdia, pois, diferente de Babs, os outros membros do *Club* entendiam que aquilo era uma obra de arte. Vemos aqui uma reflexão crítica voltada ao projeto das vanguardas históricas e ao questionamento sobre o estatuto aurático da arte, uma vez que o aparecimento do ovo podre enquanto obra de arte autêntica remete-nos aos *ready-mades* dadaístas³⁸. Como comentamos anteriormente, esses objetos consistiam em uma provocação direcionada ao espectador, projetado criticamente sobre o estatuto que delineia as fronteiras do que é ou não é arte. Ao desestabilizar

38 Piero Manzoni, muito conhecido por sua obra *Merde d'artiste* (1961), trará discussões bastante similares a essa. Em 1960, ele oferece ao público uma obra de arte para ser, literalmente, “devorada”. Manzoni expõe em Milão uma série de ovos cozidos contendo as suas impressões digitais. Durante a exposição, os observadores foram convidados a comer tais objetos e se transformarem eles mesmos em obra de arte. O manifesto chamado *Sculture Viventi* (“Esculturas vivas”) tinha como lema: “*There is nothing to say: there is only being, there is only living*”. (Cf. <http://www.pieromanzoni.org/EN/works.htm>).

essas bases conceituais, os vanguardistas anteciparam o declínio da arte aurática, tal como foi discutido por Walter Benjamin.

Contudo, se compararmos o movimento de Duchamp, Warhol e Cortázar veremos que, embora todos partam da mesma questão e esta seja igualmente direcionada ao observador/leitor, no nosso entendimento, o movimento de cada um dos autores tem nuances e repercussões diferentes. Enquanto que, para Duchamp, o protesto tinha como meta desconstruir a instituição arte a partir de uma recusa do objeto artístico como obra autêntica e orgânica, para Warhol, o caminho tinha um sentido inverso, pois encontra na própria instituição a via para descontinuar o modelo histórico da arte e devolver ao artista a autonomia, conferindo-lhe a liberdade de escolher as suas próprias regras artísticas. Se Duchamp ataca a instituição, Warhol faz uso dela para afirmar as suas convicções estéticas.

Em *Rayuela*, porém, vemos esse movimento ganhar um ponto de inflexão: há, de fato, um questionamento sobre o estatuto da arte, mas a palavra final não é do escritor (ou do artista), mas do leitor. Este é quem deverá determinar, em meio a tantas ambiguidades, os sentidos do objeto-livro, é ele quem deverá decidir se aquele ovo podre era ou não arte. O caminho interpretativo se abre: não se trata de negar o conceito de obra, como fazia Duchamp, mas de entregar ao leitor parte da tarefa que seria do artista ou da instituição arte.

Há, segundo o nosso ponto de vista/nossa visão, uma subversão do conceito de arte aurática em Cortázar. Como veremos na próxima seção, o livro apropria-se de detalhes prescindíveis e de objetos inúteis para expor ao leitor os seus questionamentos em relação à arte e à realidade. Não se trata, portanto, de um elogio a um objeto único e inacessível, mas da *apropriação* de um objeto qualquer que, ao passar pela leitura, ganha autenticidade e contornos singulares. Esse movimento será observado não apenas em *Rayuela*, mas em muitas outras obras de Cortázar. Objetos risíveis e insignificantes ganham o lugar de raridade ao cruzar os olhos das personagens, do autor e do leitor cortazariano. Encontramo-nos, enfim, diante da figura do *leitor acumulador*.

O acumulador: o leitor no gabinete de singularidades

“En mi casa ya nadie dice «la cómoda de alcanfor», ya nadie habla de «las trebes» —las trébedes—. Como las músicas del momento, los vales del año veinte, las polkas que enternecían a

los abuelos. Pienso en esos objetos, esas cajas, esos utensilios que aparecen a veces en graneros, cocinas o escondrijos, y cuyo uso ya nadie es capaz de explicar. Vanidad de creer que comprendemos las obras del tiempo: él entierra sus muertos y guarda las llaves. Sólo en sueños, en la poesía, en el juego —encender una vela, andar con ella por el corredor— nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos.”

(Julio Cortázar, *Rayuela*).

No capítulo anterior, vimos como a releitura permitiu uma mudança na postura de Beatriz Sarlo. Através do retorno ao texto, a escritora descobriu que a permanência da literatura cortazariana encontra-se na passagem, ou seja, em um lugar essencialmente transitório. De maneira análoga, o ato de releitura acalmou também os ânimos de Ricardo Piglia, de tal forma que as suas reflexões em torno da obra de Cortázar e de *Rayuela* têm grande relevância para as análises que oferecemos neste trabalho. De fato, o escritor foi um dos poucos a lançar luz sobre uma das características mais peculiares do herói cortazariano: para além de *perseguidor*, ele é também um *acumulador*. A partir da leitura de Piglia sobre o herói acumulador, verificaremos como a obra cortazariana encena a crise do homem moderno diante da lógica perversa do capitalismo, que se humaniza o objeto e se objetifica o ser humano.

Durante os anos 70, Piglia publicou severas críticas à obra de Cortázar, mas é interessante notar que tais análises já apontavam a esse aspecto pouco explorado do texto. Para o Piglia dos anos 70, os textos de Cortázar vinculavam-se a um discurso publicitário de incitação ao consumo, o que contrariava a suposta intenção emancipadora do autor: “*una pasión avara por apropiarse de la realidad a través del mercado*” (PIGLIA, 1974, p.2). Contudo, não se pode assumir de forma simplória a ideia de que o texto cortazariano legitima a lógica do consumo. De maneira geral, o discurso propagandístico tem como finalidade induzir a compra pela via do desejo, no qual as mercadorias são expostas ao consumidor como provedoras de satisfação, como fonte de gozo. Transferindo compulsivamente o desejo de um objeto ao outro, o sistema capitalista encontra na propaganda um veículo para manter sempre alerta a demanda pelo prazer: quanto mais se consome, maior é o grau de insatisfação.

Apesar de a escrita cortazariana repudiar esse sistema perverso e compulsivo, haveria, segundo as análises de Piglia, um apelo (de carácter quase involuntário) ao consumismo no texto.

Porém, é inegável que a lógica propagandística em Cortázar é ligeiramente discrepante da vinculada pelo discurso publicitário corrente. De maneira geral, as personagens cortazarianas (dentre as quais podemos inserir Oliveira) são homens de gostos refinados, cujo olhar atento e sensível lhes permite reconhecer, em meio à selva de mercadorias, o que há de realmente raro e exclusivo. Não se trata, portanto, do retrato de um ávido comprador de objetos de consumo, mas de um colecionador de rarezas e de tesouros.

Em seu texto “Cortázar o el socialismo de los consumidores” (1974), Piglia discorre sobre essa figura do homem apreciador de singularidades que denuncia, em contraste com um suposto engajamento revolucionário do texto, as contradições da escrita cortazariana. Esse movimento do texto em relação ao consumo é mais perceptível em *El Libro de Manuel* (1973), o romance mais político do escritor: “*Esta ideología tiene su correlato en la idea que se hace Cortázar de la práctica revolucionaria: sus revolucionarios, antes de cambiar el sistema quieren aniquilarlo, es decir, consumirlo*” (PIGLIA, 1974, p.2, grifo do autor).

Com efeito, Piglia não isenta Cortázar de críticas. Em seu texto, compara-o negativamente com Roberto Arlt e Jorge Luis Borges, insinuando que o autor de *Rayuela* não estaria à altura de seus precursores. Além disso, Piglia denuncia o fetichismo no qual estão mergulhadas as personagens cortazarianas, pontuando uma espécie de lógica hierarquizante do gosto: a raridade do objeto outorga qualidades ímpares ao possuidor, e não o seu contrário. O herói cortazariano é um homem (inclusive, no que diz respeito ao gênero) que sai à procura de um objeto exclusivo e único que se reveste de uma força capaz de confirmar as virtudes intelectuais de seu proprietário.

Por esse viés, o texto estimularia o consumo com base em um discurso propagandístico próprio: não transfere singularidade aos produtos de maneira geral, mas estimula o leitor a buscar incessantemente objetos ímpares e inacessíveis. Essa caça ao tesouro, sintetizada na figura do perseguidor/acumulador, reitera o fenômeno do fetichismo, cujo combustível é obtido da própria

constituição imaterial e inapreensível do objeto-alvo³⁹. Nesse sentido, o herói não é o único consumidor da história, será também o leitor de Cortázar:

Es justamente la publicidad la que trata de enlazar el deseo con el consumo: su moral se funda en el permiso concedido al consumidor para que disfrute libremente de la vida. La confirmación de los derechos a rodearse de productos que enriquecen la existencia, y causan placer es uno de sus temas centrales. Discurso burgués por excelencia, en la publicidad la sociedad asume lo reprimido beneficio de una ampliación del mercado, sustituye la ética puritana por una morla hedonista de la satisfacción pura y en una especie de nuevo estado natural busca la realización del individuo: no casualmente el juego, la naturaleza, la infancia –o sea: el espacio improductivo– aparecen como el soporte de la libertad. Este discurso que busca sujetar el deseo a la lógica del valor de cambio predica, en realidad, la liberación del deseo de consumir (PIGLIA, 1975, p. 29)

O tom severo empregado por Piglia é mais um exemplo das críticas acaloradas direcionadas a *Rayuela* e a outros livros de Cortázar publicados em anos posteriores, como é o caso de *El Libro de Manuel*. O caráter panfletário do texto é interpretado, do ponto de vista político, como populista e, do ponto de vista estético, como o pior livro já escrito por Cortázar⁴⁰. Apesar de reconhecermos certo exagero na crítica de Piglia – fruto, talvez, das já mencionadas oscilações político-sociais que começavam a ganhar espaço no período – não nos parece que o seu comentário seja de todo equivocado; ao contrário, vemos nele ressoar parte da discussão

39 No artigo “Fetichismo” (1927), Sigmund Freud analisa o fenômeno do fetiche em alguns casos clínicos a fim de entender a origem da relação erotizada entre homem e objeto. Assim, o fetiche assume uma estrutura semelhante à fobia, isto é, trata-se de um mecanismo subjetivo que se constrói a partir dos processos de condensação e deslocamento. Para ele, fetiche surge no momento em que o menino denega a inexistência do pênis na mulher (ou na mãe) e encontra um “substituto” para essa ausência. Como analisa Giorgio Agamben, a partir da leitura desse texto de Freud: “Como presença o objeto-fetiche é, sem dúvida, algo concreto e tangível; mas como presença de uma ausência é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente” (AGAMBEN, 2007 [1977], p. 62). No tópico seguinte, observaremos algumas reverberações do fenômeno em *Rayuela*. Por ora, mantemos os sentidos na presença do fetiche como projeção de um objeto sempre ausente e imaterial.

40 Cortázar confirma o juízo de seus críticos ao esclarecer, em uma entrevista a Joaquín Soler Serrano, que o *Libro de Manuel* teria sido publicado apressadamente por conta das circunstâncias políticas e não pelo ímpeto literário que lhe era costumeiro: “Sí, mira, yo también lo creo. También lo creo porque es desgraciadamente la actualidad de ese libro que yo esperaba efímera, no lo ha sido. Ese libro fue escrito mal. Es el peor de mis libros porque yo soy muy vago para escribir, escribo cuando me da la gana, y me tomo todo el tiempo necesario. No soy un escritor profesional, yo soy un aficionado que escribe libros (...). Es muy importante para mí no sentir la noción de la profesionalización. Ahora, cuando empecé a escribir el *Libro de Manuel* eso lo hice como si me lo hubiesen encargado. Quién me lo encargaba era yo mismo como argentino porque era el momento de la dictadura de Lanusse, era un momento donde comenzaba en la Argentina esa escalada de la violencia que llevó a hacer de la tortura no sólo una institución sino una técnica tan absolutamente monstruosa que va más allá de toda descripción (...)”. A entrevista é de 1977 e foi concedida ao programa “A Fondo”, podendo ser encontrada no seguinte endereço web: https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg

sobre o leitor consumidor empreendida no primeiro capítulo. Por isso, acreditamos que seja interessante abordar o tema do leitor consumidor de outra perspectiva.

No que toca à composição, encontramos, em *Rayuela*, uma mescla de textos de ficção e não ficção, de poesia e de prosa, de narrativa e de exposição teórica. Em meio à criação de um mundo fictício, no qual conhecemos a história de Horacio Oliveira, suas desventuras ontológicas, seus amores e sua loucura, surgem elementos externos ao mundo da realidade ficcional, como pedaços de notícia de jornal e trechos de artigos científicos. No romance, Cortázar vale-se de inúmeros recursos estilísticos, recorre a citações, imagens, fazendo referência a grandes poetas, músicos e artistas plásticos como Duke Ellington, Ella Fitzgerald, T. S. Eliot, José Lezama Lima, Octavio Paz, Piet Mondrian, Vieira da Silva, entre outros. Nesse sentido, seria difícil contrapor o argumento de Piglia nas linhas acima, uma vez que o livro manifestou também uma grande facilidade em adaptar-se à indústria cultural, um fenômeno que se observa igualmente em outros romances do *Boom* e que, de certa forma, explica o êxito editorial do grupo.

De fato, o caráter quantitativo e, por que não dizer, verborrágico do texto, torna-se um apelo ao consumo de produtos e objetos culturais: trata-se de uma verdadeira enciclopédia *cult* a ser tragada por seus leitores; ainda que, no pano de fundo, *Rayuela* opere em uma chave de leitura de busca incessante por uma atitude menos solene em face das regras de conduta das instituições burguesas. Trata-se, desse modo, de características contraditórias que, como já discutido, tornam-se parte dos elementos mais problemáticos do texto. Para além do aspecto datado, a contradição implícita na ação das personagens corrobora o argumento de Piglia, não apenas no que diz respeito a esse homem acumulador, mas também ao próprio leitor, que é convidado a participar de uma lógica semelhante: de um lado, a crítica mordaz ao sistema capitalista e, de outro, a inevitável atração provocada pelos objetos de consumo.

Não obstante, anos mais tarde, inclusive nas entrevistas concedidas em 2014 a Graciela Speranza para o jornal portenho *Clarín*, Ricardo Piglia assume um tom bem mais ponderado e até elogioso em relação à obra cortazariana. Em vez de reiterar os aspectos negativos, retoma a importância de Cortázar para a literatura argentina e, seguindo passos análogos aos de Sarlo, parece ver com nitidez os elementos que, no seu entender, teriam permanecido e os que teriam caducado com o passar dos anos. É importante enfatizar que já nos anos 90 há uma mudança perceptível na postura de Piglia. As críticas arrefeceram-se, e ele, ao invés de elogiar o Cortázar contista – algo bastante comum entre os leitores especializados –, revela a sua preferência pelo

Cortázar romancista. Mesmo que a escrita dos romances seja a mais problemática, é também o espaço no qual o escritor mais teria se arriscado, transgredido, proposto novas ideias. Como o próprio Piglia comenta, *Rayuela* não lhe agradou em um primeiro contato, pois ele o teria associado à geração *beat* e a muitas das questões vividas pelo grupo de jovens de São Francisco. A aproximação entre *Rayuela* e os textos de Jack Kerouac e Allen Ginsberg é certamente possível e produtiva, porém, no caso de Piglia, teria gerado mais efeitos negativos do que positivos.

Em seu livro *La Argentina en pedazos* (1993), Piglia reúne uma série de fragmentos de ensaios publicados em outras edições. Trata-se de um livro bastante interessante do ponto de vista da forma, pois esses “pedaços da Argentina” tornam-se referências a um grupo de ilustradores, os quais criarão histórias em quadrinhos baseadas em trechos de obras dos escritores mais proeminentes da literatura argentina. Neste elenco ilustre, figuram nomes como o de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Manuel Puig, Horacio Quiroga e, claro, Julio Cortázar.

Contudo, há algumas peculiaridades em relação ao capítulo dedicado ao cronópio. Os quadrinhos foram baseados no conto “Las puertas del cielo”, porém o Dr. Hardoy é desenhado como uma caricatura de Cortázar, de modo que o próprio autor se torna o espelho de sua personagem que foi criticado por expressar preconceitos contra os chamados “cabecitas negras” – a expressão refere-se pejorativamente às pessoas de pele e cabelo escuro, comumente associadas à classe trabalhadora da cidade de Buenos Aires.

Apesar da alusão irônica a Cortázar nas ilustrações, Piglia faz um recorte bastante peculiar do mencionado ensaio de 1974: os trechos mais negativos do texto são excluídos nessa nova versão. Uma das razões que podemos aventar acerca dessa nova configuração é justamente o foco na história do dr. Hardoy, lembrando que as críticas mais ásperas do texto original estavam

Figura 9. Carlos Nine. Cortázar y los monstruos (1993).
Fonte: Ricardo Piglia. La argentina en Pedazos

vinculadas ao romance *El Libro de Manuel*. Porém, independente das intenções de Piglia, se a ideia era ou não abrandar o tom, o recorte acaba provocando um efeito bastante produtivo. As críticas anti-Cortázar da primeira versão cedem espaço à figura do colecionador, do acumulador de rarezas, do homem excêntrico cuja habilidade mais destacável é distinguir dentre tão numerosos objetos de consumo os mais preciosos. Contudo, como comentamos acima, esse herói não é um mero consumidor, um homem com o cartão de crédito na mão, mas um esteta, alguém que não está inscrito na lógica monetária:

Los héroes. En última instancia el personaje más representativo (habría que escribir: el héroe) de Cortázar es siempre el exquisito, capaz de distinguir en la maraña de las mercancías el objeto único que en su rareza expresa la calidad espiritual del *conocedor* que sabe apreciarlo. Porque este consumidor no es un comprador, es un esteta. Cortázar no es Roberto Arlt, en sus novelas se habla de objetos refinados y caros, pero no se habla de dinero. La apropiación es mágica y el gusto es una cualidad espiritual, un don, es decir, una espiritualización de la capacidad adquisitiva (PIGLIA, 1993, p. 41, grifo do autor).

Na perspectiva de Piglia, embora as personagens estejam rodeadas por objetos “caros e refinados”, elas não ingressam em um sistema de troca monetário: não há dinheiro, mas há mercadoria. O herói tem a posse desses objetos, porém trata-se de uma “apropriação mágica”: nem o dinheiro nem a riqueza material o interessam. Divergimos nesse ponto com a argumentação do escritor, pois, tal como entendemos aqui, uma diferença importante foi ignorada em sua análise, a qual será essencial para entender o pano de fundo crítico que envolve a figura do acumulador.

Não nos parece que se trate de uma lógica da opulência, na qual as personagens estejam rodeadas de produtos caros cuja apropriação tenha sido por uma via quase espiritual. Em *Rayuela*, por exemplo, longe de estarem adornados por mercadorias requintadas e sofisticadas, como sugere Piglia, os espaços estão repletos de objetos muito pouco valiosos do ponto de vista monetário. As peças e as mercadorias mais esquecidas e insignificantes ganham espaço na narrativa. O comentário sobre o ovo podre no tópico anterior corrobora tal argumento. Nessa perspectiva, a descrição detalhada do apartamento de Morelli é exemplar: nenhuma pintura rara ou autêntica é descrita, nenhuma apropriação de objeto valioso, apenas reproduções, fotografias e livros acumulados. Não há objetos de grife, móveis ou joias caras: os tesouros de Morelli são insignificantes e irrelevantes – sem contar, é claro, o ovo podre, que acaba se tornando o mais valioso de todos os objetos mencionados:

Etienne pasó lentamente la mano por el marco interior de la puerta. Esperaron callados a que encontrara la llave de la luz. El departamento era pequeño y polvoriento, las luces bajas y domesticadas lo envolvían en un aire dorado donde el Club primero suspiró con alivio y después se fue a mirar el resto de la casa y se comunicó impresiones en voz baja: la reproducción de la tableta de Ur, la leyenda de la profanación de la hostia (Paolo Uccello *pinxit*), la foto de Pound y de Musil, el cuadrito de De Stäel, la enormidad de libros por las paredes, en el suelo, las mesas, en el water, en la minúscula cocina donde había un huevo frito entre podrido y petrificado, hermosísimo para Etienne, cajón de basura para Babs, ergo discusión sibilada mientras Wong abría respetuoso el *Dissertatio de morbos a fascino et fascino contra morbos*, de Zwinger, Perico subido en un taburete como era su especialidad recorría una ringlera de poetas españoles del siglo de oro, examinaba un pequeño astrolabio de estaño y marfil, y Ronald ante la mesa de Morelli se quedaba inmóvil, una botella de coñac debajo de cada brazo, mirando la carpeta de terciopelo verde, exactamente el lugar para que se sentara a escribir Balzac y no Morelli. Entonces era cierto, el viejo había estado viviendo ahí, a dos pasos del Club, y el maldito editor que lo declaraba en Austria o la Costa Brava cada vez que se le pedían las señas por teléfono. Las carpetas a la derecha y a la izquierda, entre veinte y cuarenta, de todos colores, vacías o llenas, y en el medio un cenicero que era como otro archivo de Morelli, un amontonamiento pompeyano de ceniza y fósforos quemados ([96], pp. 604-605).

Um clima secreto envolve a entrada do *Club* no gabinete do escritor. A cena da escritura e a cena da leitura fundem-se simbolicamente no gesto de Morelli: ele entrega a Etienne e a Oliveira a chave de seu apartamento, como se entregasse ao leitor a tarefa de concluir um livro infinito, um livro arquitetado para permanecer inconcluso. Por esse olhar, os leitores de Morelli são convidados a participar de uma espécie de violação (de profanação, pra não perder a referência a Uccello) da cena escritural: “¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?” ([99], p. 614). Como quem passa aos bastidores do teatro, o *Club* ingressa nesse espaço genuinamente imaginário: os segredos do autor podem, enfim, ser entregues ao leitor. A descrição do espaço, nesse sentido, é extremamente importante: uma atmosfera de caça ao tesouro ganha lugar. Nesse espaço escritural vive um esteta, um acumulador não de objetos caros, mas de ninharias: os tesouros do homem cortazariano não são os mesmos do consumidor munido de cartão de crédito. A partir do olhar sensível das personagens, que curiosas buscam os tesouros de Morelli, somos também convidados a buscar os objetos mais risíveis presentes no texto, aqueles que, ao passar pela leitura, hão de ganhar contornos singulares, semelhantes aos de uma obra de arte.

Observamos em todo o romance um movimento semelhante em relação à posse de objetos. No capítulo 1, cruzamos com a descrição de um *singular* e *autêntico* guarda-chuva quebrado, lançado ao vento num dia de chuva; ainda no mesmo capítulo, Horacio relata-nos a história de um torrão de açúcar caído por terra, que será confundido pelas testemunhas com uma caneta Parker ou qualquer outro objeto precioso.

No episódio em questão, os comparsas do *Club* tomam café em um dos pequeninos restaurantes parisienses quando, *misteriosamente*, um torrão de açúcar salta das mãos do protagonista, desliza como bala de naftalina sobre o carpete asqueroso do estabelecimento e aloja-se em lugar alheio à perspectiva de Oliveira. Enquanto Etienne e Ronald soltam gargalhadas maliciosas, o protagonista, obedecendo à sua crença de argentino de que o ocorrido significaria mau agouro, precipita-se sobre o chão, convicto de que é preciso resgatar o pequeno e insignificante paralelepípedo de açúcar, caso contrário, alguém muito querido, cuja letra inicial do nome é a mesma do objeto tombado, estará predestinado à morte. De cócoras, ele começa a perseguir o torrão fugitivo por entre sapatos inquietos como galinhas a ciscar. Oliveira percorre todo o espaço do café, causando um alvoroço nos clientes: “*entonces sin pedir permiso me tiré al suelo y empecé a buscar el terrón entre los zapatos de la gente que estaba llena de curiosidad creyendo (y con razón) que se trataba de algo importante*” ([1], p.129). O garçom, de sua parte, entende que o freguês havia perdido algo valioso e decide, por fim, ajudá-lo. Ao encontrar finalmente o objeto que tão cegamente perseguiu, e com a alegria devolvida pela certeza de que acabara de salvar uma vida, Oliveira levanta-se apertando contra os dedos o mísero torrão de açúcar. Nesse instante, os clientes e o garçom voltam o olhar com enfado ao protagonista: era difícil acreditar que um objeto tão insignificante tivesse causado tamanha balbúrdia:

Y todo el mundo enfurecido, hasta yo con el azúcar apretado en la palma de la mano y sintiendo cómo se mezclaba con el sudor de la piel, cómo asquerosamente se deshacía en una especie de venganza pegajosa, esa clase de episodios todos los días ([1], p.131).

O tom humorístico da abertura da descrição inicial cede lugar a um sentimento de desalento por não ter sido compreendido. O protagonista busca o insólito, o extraordinário, nos objetos mais insignificantes; assim, um mero torrão de açúcar é capaz de desencadear eventos desastrosos em meio a uma classe de episódios ordinários do cotidiano. Note-se como a cena é

mais um indício dessa tensão, presente na narrativa, entre o que o mundo considera valioso e o que rouba a atenção do nosso herói.

É, pois, a sensibilidade para encontrar objetos cobertos de insignificante singularidade que diferencia o homem cortazariano do consumidor comum. A repetição de eventos desencadeados por essa classe tão especial de objetos coloca-nos em face de um questionamento inevitável: qual papel eles cumprem na narrativa? Como já havíamos apontado na seção anterior, *Rayuela* não predispõe informações conclusivas sobre os elementos que vão aparecendo de maneira inquietante na narrativa, e portanto definir os rumos da interpretação é uma escolha radical e uma tarefa entregue ao leitor. Por isso, em nossa análise, vemos duas respostas possíveis à mesma questão, e reiteramos que as ambiguidades e inferências constituem as bases da proposta de releitura que aqui apresentamos. Na primeira hipótese, o herói ingressa na selva de mercadorias a fim de abalar as bases que sustentam a lógica do consumo: na ação de valorizar o que não tem valor algum, o acumulador encontra uma forma de questionar a alienação do homem em relação aos objetos, à natureza modificada por suas mãos; na segunda, deixamos a selva de lado, e ingressamos no bosque morelliano, no qual esses objetos serão indícios para uma outra categoria de leitor: menos como um acumulador, e mais como uma espécie de detetive, ou mesmo de caçador. Esse é o leitor que põe abaixo (ao lado do autor) toda a arquitetura que sustenta a ilusão ficcional. Dedicamos os dois últimos tópicos a essa ambiguidade interpretativa.

O fetichista: o leitor na selva de mercadorias

“É natural que não se façam perguntas difíceis, mas sim que ele seja tratado (...) como uma criança. “Como você se chama?”, pergunta-se a ele. “Odradek”, ele responde (...). Em geral com isso a conversa termina. Aliás, mesmo essas respostas nem sempre podem ser obtidas; muitas vezes ele se conserva mudo por muito tempo como a madeira que parece ser. Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada abaixo diante dos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a ideia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa”.

(Franz Kafka, *Preocupações de um pai de família*).

Há, de fato, uma lógica da acumulação e do consumo em *Rayuela*, sobretudo de bens culturais, de música, de literatura. Contudo, há também uma outra lógica – talvez menos óbvia e mais absurda – que nos conecta intimamente com os objetos mais insignificantes e dispensáveis, aqueles que circundam o nosso cotidiano, mas que por sua falta de utilidade são esquecidos em algum canto ou jogados no lixo. Tais objetos ganham uma importância rara na narrativa, pois roubam completamente a cena e a atenção do leitor. Diante da reincidência grande desses pequenos indícios de insignificância, cuja utilidade para a organização interna da narrativa é duvidosa, começamos a indagar qual a função deles e por qual motivo ganham tamanha importância no romance. Tendo isso em vista, nesta seção abordaremos o aparecimento dos objetos a partir do ponto de vista da relação entre homem e mercadoria:

Yo aprovechaba para pensar en cosas inútiles, método que había empezado a practicar años atrás en un hospital y que cada vez me parecía más fecundo y necesario. Con un enorme esfuerzo, reuniendo imágenes auxiliares, pensando en olores y caras, conseguía extraer de la nada un par de zapatos marrones que había usado en Olavarría en 1940. Tenían tacos de goma, suelas muy finas, y cuando llovía me entraba el agua hasta el alma. Con ese par de zapatos en la mano del recuerdo, el resto venía solo: la cara de doña Manuela, por ejemplo, o el poeta Ernesto Morroni. Pero los rechazaba porque el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido ([1], p.128).

A narrativa inicia-se com o gesto de Oliveira de buscar na memória ainda viva o material que servirá para compor o relato. Para Oliveira, voltar o pensamento para coisas supérfluas é uma atividade necessária: recordações inúteis e inostensivas tornam o jogo mais interessante e fecundo.

Por isso, as primeiras páginas do romance são tomadas por uma substância fugidia: a Maga é um devaneio, uma *concreção nebulosa*; a cidade, Paris, é preenchida por uma espécie de nevoeiro, de atmosfera onírica, de melancolia; é o lugar no qual o protagonista vai recobrando lembranças, encontrando pequenos fragmentos e eventos insignificantes: sim, ela ziguezagueava pelos bulevares atrás de um objeto de cor rubra, ele atirava barranco abaixo um guarda-chuva quebrado, enquanto um torrão de açúcar rolava como bala de naftalina no carpete de um café parisino. Imagens e retalhos juntam-se para formar uma colagem única, a figura singular e caleidoscópica do mundo de Oliveira, do *imago mundi* de *Rayuela*. Na presença ausente da Maga, Paris torna-se um espaço de reminiscências, um baú cheio de tesouros secretos, de raridades:

París, una tarjeta postal con un dibujo de Klee al lado de un espejo sucio. La Maga había aparecido una tarde en la rue du Cherche-Midi, cuando subía a mi pieza de la rue de la Tombe Issoire traía siempre una flor, una tarjeta Klee o Miró, y si no tenía dinero elegía una hoja de plátano en el parque. Por ese entonces yo juntaba alambres y cajones vacíos en las calles de la madrugada y fabricaba móviles, perfiles que giraban sobre las chimeneas, máquinas inútiles que la Maga me ayudaba a pintar ([2], p.132).

As lembranças misturam-se em efeito metonímico no relato: Paris é uma carta postal, um desenho de Klee, de Miró: uma imagem fabulosa. Como uma caixa de utensílios inúteis, o protagonista abre as portas da memória e oferece-nos todo um cenário de miudezas: não há espaço para objetos de luxo. O jogo de Oliveira consiste em recuperar aquilo que é precioso apenas aos olhos sensíveis desse homem acumulador. Oliveira é um inventor de máquinas inúteis, construídas com caixas e arames abandonados pela cidade. Por isso, no nosso entender, o herói cortazariano é sim alguém que conhece bem a selva mercadológica, porém em vez de exaltá-la, ele a corrói de dentro pra fora: a mercadoria que o orienta é justamente aquela que perdeu o valor de uso e o valor de troca, aquela que perdeu o sentido como um carretel abandonado em algum canto da casa. Tendo isso em vista, interessa-nos verificar o funcionamento da relação entre ser humano e objeto dentro da sociedade capitalista. Para isso, algumas reflexões sobre a teoria marxista nos auxiliarão em nossas análises, como por exemplo, as leituras que Umberto Eco, Walter Benjamin e Giorgio Agamben fazem do tema.

No artigo que encerra o livro *Obra aberta*, “Do modo de formar como engajamento para com a realidade”, Umberto Eco conduz a discussão sobre o estilo e a poética da obra aberta no âmbito das transformações histórico-econômicas do século XX. Tratar-se-ia, portanto, de buscar entender a íntima relação entre as mudanças nas práticas sociais e o surgimento de poéticas que clamam uma estrutura aberta inerente à obra de arte. Em direção a esse argumento, o escritor abre o texto trazendo a discordância de Karl Marx quanto ao uso do verbete *alienação* na teoria hegeliana. Em seu livro *O Capital* (1867), o filósofo alemão censura Hegel por ter ignorado a diferença semântica dos termos objetivação (*Entäusserung*) e alienação (*Entfremdung*):

(...) no primeiro caso, justamente, o homem torna-se a coisa, expressando-se na natureza através do trabalho e dando lugar a um mundo no qual deve comprometer-se; mas quando o mecanismo desse mundo sobrepuja o homem, que se torna incapaz de reconhecê-lo como obra sua, isto é, quando o homem não consegue dominar mais as coisas que produziu para que sirvam os seus fins, acabando por servir ele próprio aos fins dessas coisas (...), então acha-se alienado; é a sua própria obra que lhe dita as ações, as emoções, as ideias.

Quanto mais forte for esta alienação tanto mais o homem (...) continuará acreditando ser o dono das próprias ações, e aceitará o mundo em que vive como o melhor dos mundos possíveis (ECO, 1969 [1962], p. 229).

Salientar a diferença na aplicação prática dos dois termos tinha uma grande importância para a teoria marxista, uma vez que, segundo os seus critérios, a *objetivação* correspondia a um processo que se pode considerar positivo – o homem reconhece-se no produto de seu trabalho e com ele se complementa. O objeto torna-se uma extensão de quem o produziu. Por outro lado, na *alienação*, as posições se invertem, tratando-se de um processo essencialmente negativo: o homem transforma-se a si mesmo em objeto e obedece a uma estrutura modelada para orbitar em torno do produto, da mercadoria.

Com efeito, Eco busca reler Hegel à luz de Marx e das transformações ocorridas no processo de produção desde a primeira Revolução Industrial (situada entre 1760 e aproximadamente 1840) até meados do século XX. É na releitura de Eco que entendemos os motivos que levaram Hegel a não diferenciar semanticamente a alienação da objetivação. Contudo, antes mesmo de passar às possíveis explicações oferecidas por Eco, é necessário entender primeiramente porque a diferença entre dois termos é tão cara a Marx.

Há pelo menos dois aspectos centrais na teoria marxista que nos interessam aqui: o primeiro, como explica Eco, corresponde a uma cisão introduzida pelo sistema capitalista na relação entre o trabalhador e o produto obtido pelo seu trabalho; o segundo, de acordo com a perspectiva de Giorgio Agamben, corresponde a uma assimetria entre o valor de uso e o valor de troca da mercadoria, a qual explica o processo de fetichização dos objetos de consumo.

Para Marx, o trabalhador, quando se transforma em um produtor, torna-se com isso uma mercadoria: o trabalho é a sua moeda de troca. Como é sabido, o sistema de alienação do homem é intensificado ainda mais após a introdução da máquina e das novas formas de produção, como, por exemplo, a segmentação dos processos, dividindo as funções na fábrica, e com a inserção das esteiras que controlam o tempo de execução do trabalho, as quais colocariam uma distância ainda maior entre as técnicas modernas de manufatura e as antigas formas artesanais de produção. Com essa inversão de papéis, os produtos criados pelo trabalhador não são destinados diretamente ao seu próprio usufruto destes, mas ao de um outro consumidor. Essa cesura entre produção e produto impede que se complete o ciclo de objetivação, o homem já não se reconhece no objeto fruto de seu trabalho (ele sequer tem consciência do processo de produção por inteiro), pois não

produziu para si, mas para outrem. Da mesma forma, a mercadoria consumida por esse mesmo trabalhador tampouco foi ele quem produziu, mas outra pessoa:

Nós produzimos a máquina; a máquina nos oprime com uma realidade desumana e pode tornar desagradável a relação que temos com ela e a relação do mundo através dela. O *industrial design* parece resolver o problema: une a beleza à utilidade e nos devolve uma máquina humanizada, na medida do homem. Um liquidificador, uma faca, uma máquina de escrever que exprime suas possibilidades de uso através de uma série de relações agradáveis, que convidam a mão a tocá-los, acariciá-los, usá-los: eis uma solução. O homem integra-se harmoniosamente em sua função e no instrumento que a possibilita. Mas, diante desta solução otimista, levanta-se a consciência prevenida do moralista e do crítico de costumes: a realidade industrial disfarça a opressão que exerce sobre nós, fazendo-nos parecer agradável uma relação que na verdade nos diminui e nos escraviza (ECO, 1969 [1962], p. 236).

A única solução para o processo de alienação do homem é inseri-lo em uma nova camada de relações com o objeto: se o primeiro é decorrente da ruptura entre produtor e produto, o segundo tem por objetivo integrá-lo ao sistema de troca monetário, fazer com que esse trabalhador acredite que através do fruto de seu trabalho (já convertido em moeda) ele se torna digno de pertencer ao sistema como um todo. Nota-se como ele não participa apenas enquanto trabalhador, mas também enquanto consumidor: a máquina passa a ocupar a sua vida em diferentes âmbitos. O trabalho lhe torna útil e o poder de compra transfigura-se em recompensa: a posse do objeto como uma dádiva por ter contribuído com a sociedade.

Num primeiro momento, poderíamos aventar que Hegel não teria visto essa diferença essencial, que separa positiva e negativamente os processos de objetivação e de alienação, porque viveu em um tempo anterior às transformações dessa estrutura maleável e eficaz a qual envolve o homem, a mercadoria e o capital. Apesar disso, Umberto Eco prefere jogar com outra possibilidade de leitura: para Hegel, não existia diferença entre os dois termos, graças ao princípio dialético que rege as bases mais primitivas da relação entre sujeito e objeto, que explicam, justamente, o desenvolvimento do sistema de produção e de compra tal como o conhecemos hoje: “tão logo o homem se objetiva no mundo das obras que criou (...), imediatamente se cria uma tensão não eliminável, cujos polos são, de um lado, o domínio *do* objeto e *sobre* o objeto, e de outro a perda total *no* objeto, a rendição a ele” (ECO, 1969 [1962], p. 229).

Essa tensão entre objetivação e alienação coloca-nos diante da complexidade intrínseca aos processos que vinculam o homem às coisas que produz ou que possui. Por mais que não seja

tão difícil descrever as situações alienantes que vivemos no cotidiano, para Eco, o difícil mesmo é romper efetivamente com esse ciclo vicioso no qual estamos todos implicados tanto como trabalhadores quanto como consumidores. O homem constrói objetos que, por um mesmo processo, o humanizam e o alienam. Por isso, relendo Hegel à luz de Eco, passamos a entender porque o filósofo alemão não via diferença entre objetivação e alienação. O entendimento dessa tensão dialética diz algo do destino funesto do ser humano, do absurdo fundamental que é a vida, da qual nenhum dos extremos (nem a alienação nem a objetivação) é passível de ser suprimido. Assim, a relação do homem com os objetos evidencia os dois lados de uma mesma *moeda*. Eis o “paradoxo irremediável” que assombra a modernidade: a tomada de consciência da condição humana diante da mercadoria coloca-nos em um labirinto cujas saídas homem algum encontrou:

Parafraseando Hegel, o homem não pode permanecer fechado em si mesmo, no templo de sua própria inferioridade: ele deve exteriorizar-se na obra, e ao fazê-lo aliena-se a ela. Mas, se o não fizesse, e ficasse a cultivar a própria pureza e absoluta independência espiritual, não conseguiria salvar-se, anular-se-ia. Portanto, não se vence a situação alienante ao recusar o compromisso na situação objetiva configurada pela nossa obra, pois essa situação é a única condição de nossa humanidade (ECO, 1969 [1962], p. 237).

Em face desse entendimento essencialmente pessimista, no qual se reconhece a impossibilidade de transpassar ou de burlar o encadeamento dialético e autodestrutivo do homem com a natureza que ele transforma e que, de maneira contraditória, o constitui enquanto ser humano, Eco encontra na arte vanguardista (e neovanguardista) uma alternativa para pensar sobre o tema. Segundo ele, os artistas entenderam que, se não era possível superar essa lógica, se não havia como viver sem ela, a solução seria aprender a viver com ela. Nesse sentido, a arte de vanguarda oferece-nos uma reflexão em torno dessa tensão não apenas no plano temático, mas também no plano da forma. Se as máquinas nos oprimem, será preciso construir mecanismos absurdos, desajeitados, inoperantes; se os objetos nos alienam, eles se tornarão inúteis, substituíveis, sem sentido: Fassio dá a letra com a sua máquina de ler *Rayuela*, pois recupera esse procedimento vanguardista. Por isso, verificaremos um pouco da relação desastrada do homem com os objetos que ocorre em *Rayuela*.

De fato, a tensão entre alienação e objetivação aparece em muitos momentos na obra de Cortázar, poderíamos arriscar-nos a dizer que há uma espécie de mundo de Odradek paralelo na ficção cortazariana. Para mencionar alguns exemplos: em “No se culpe a nadie” – *Final del juego* (1964) –, vemos um homem que não encontra a maneira correta para vestir um pulôver

azul. À medida que a situação avança, instaura-se uma cena absurda: a mão direita e o pulôver passam a controlar os movimentos do homem que, em vão, busca escapar das garras que o oprimem. Outro exemplo sugestivo apresenta-se no conto “La autopista del sur” – *Todos los fuegos el fuego* (1966) –, no qual as personagens alienam-se em seus automóveis e, presas em um engarrafamento que se prolonga por um tempo absurdo, têm as suas individualidades subtraídas, tornam-se uma extensão desses objetos que, ao invés de os locomover, os paralisam. Tanto que os nomes das personagens associam-se aos dos carros em uma espécie rara de metonímia (Peugeot, Dauphine), o que enfatiza ainda mais o apelo crítico a esse processo de alienação: o homem permanece preso à máquina, ela rege todo o seu comportamento, uma vez que a vida das pessoas só encontra continuidade depois que o engarrafamento termina.

Em *Rayuela* encontramos situações análogas. Além da descrição do guarda-chuva quebrado ou do torrão de açúcar fugidio, outros exemplos ilustram bem a relação desastrada e complexa do homem com os objetos. No capítulo 41, conhecido também como “cena del tablón”, Oliveira encontra-se no apartamento de Grekrepten, em Buenos Aires. Durante as longas horas de sesta do casal de amigos Traveler e Talita, o protagonista empreende a difícil missão de desentortar alguns pregos que encontrou esquecidos pela casa. Através do fluxo de pensamento da personagem, a operação é descrita nos mínimos detalhes. Era necessário alinhar um punhado de pregos, mas a ação é desastrada e fracassa, pois ao invés de martelá-los, Oliveira martela os próprios dedos. Aos poucos ele se dá conta de que a tarefa lhe resulta impossível: deveria desistir e comprar pregos novos? Àquela hora do dia, como ele imagina, a loja de ferragens já estaria fechada. Além disso, a sua situação complica-se ainda mais: não havia erva suficiente para preparar o mate. Nesse estágio periclitante, as horas da sesta se tornaram intoleráveis, por isso, ele decide interromper o sono do casal de amigos e pedir-lhes um pouco mais de erva e pregos alinhados:

«No queda ni uno derecho», pensaba Oliveira, mirando los clavos desparramados en el suelo. «Y a esta hora la ferretería está cerrada, me van a echar a patadas si golpeo para que me vendan treinta guitas de clavos. Hay que enderezarlos, no hay remedio.» Cada vez que conseguía enderezar a medias un clavo, levantaba la cabeza en dirección a la ventana abierta y silbaba para que Traveler se asomara. (..) Los Traveler dormían mucho de día, no tanto por el cansancio del circo sino por un principio de fiaca que Oliveira respetaba. Era penoso despertar a Traveler a las dos y media de la tarde, pero Oliveira tenía ya amoratados los dedos con que sujetaba los clavos, la sangre machucada empezaba a extravasarse, dando a los dedos un aire de chipolatas mal hechas que

era realmente repugnante. Más se los miraba, más sentía la necesidad de despertar a Traveler ([41], p.388).

A narração ganha um ritmo frenético, uma associação de elementos desconexos marca o início do episódio: é necessário desentortar os pregos, mas os dedos já parecem salsichas graças ao maltrato do martelo. Assim como nos contos “No se culpe a nadie” ou “La autopista del sur”, os objetos não se deixam controlar pelo homem: uma espécie de rebelião que termina por *sujetar* (nos dois sentidos da palavra em espanhol) o homem aos seus desejos, em “*una especie de venganza pegajosa*” ([1], p.131). A cena começa a ficar cada vez mais absurda, isso é notório, mas é importante ressaltar que não se trata de uma irrupção do fantástico – como se esperaria normalmente de uma narrativa cortazariana –, mas da entrada no âmbito do *nonsense*.

Como se observou ao longo de toda a trajetória da narrativa cortazariana, o fantástico pertence à natureza ou à lógica interna da narrativa. Não há nada que possa sinalizar a presença de elementos fantásticos como algo extraordinário ou inesperado. Pelo contrário, dentro do mundo cortazariano, o fantástico torna-se parte constitutiva da realidade como tal. Da maneira análoga, o *nonsense* é admitido como parte da lógica interna da narrativa: as ações de Oliveira e dos outros personagens são absurdas, não fazem sentido, mas nem por isso são tratadas como algo inabitual: “*esa clase de episodios todos los días*” ([1], p. 131). Contudo, não se pode desprezar o apelo crítico presente nessa apropriação da realidade pelo fantástico. Afinal, o aparecimento de elementos inquietantes na narrativa diz muito sobre a forma pela qual o próprio Cortázar definia o que era ou não real. Como é o caso do conto “Axolotl” (1956), que, como se discutiu extensivamente, está rodeado de aspectos autobiográficos. O próprio escritor relatou inúmeras vezes a experiência insólita por ele vivida no aquário do Jardin des Plantes, em Paris. Em “Axolotl”, narrador e criatura passam por uma troca de papéis; o conto é a narração dessa experiência de horror: “*El horror venía (...) de creerme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles*” (CORTÁZAR, 2011 [1956], p. 167)⁴¹.

41A narrativa traz à baila um dos princípios da estrutura do fantástico, que se respalda em um estranhamento. Cleusa Rios Passos, em seu livro *Outro modo de mirar: Uma leitura dos contos de Julio Cortázar* (1986) analisa alguns contos de Cortázar a partir do estudo de Freud no texto “*Das Unheimliche*” (1919). Para a autora, as referências mais frutíferas ao termo têm origem em seu valor semântico: “heimlich” como “íntimo”, “do lar” e, também, como “estranho”. Nota-se que se trata de um recurso estilístico, pois o leitor, ao perceber a presença de um elemento novo e ambivalente, passa a sentir um *inquietante estranhamento* – valendo-nos da tradução francesa “*L’inquiétante étrangeté*” de *Das Unheimliche* –, pois ao mesmo tempo em que é um estranho, ele tem algo de familiar. Habitar um corpo que é alheio ou o contrário, saber que há algo de alheio habitando em nós: estranho e familiar ao mesmo

Da mesma maneira, vemos o aparecimento do *nonsense* em *Rayuela*. Cortázar torce a estrutura lógica para atingir o leitor e provocar nele um efeito crítico: é absurdo porque o mundo no qual vivemos é também absurdo: “*los pasajes donde la ló(gi)ca acababa ahorcándose con los cordones de las zapatillas*” ([141], p. 715). Nessa perspectiva, tanto Morelli como Oliveira e seus amigos passam pelo *nonsense* como uma forma de denunciar o *nonsense* do mundo no qual vivemos. Nesse gesto, vemos uma aproximação entre o projeto vanguardista defendido por Bürger e o proposto por Cortázar no romance: o procedimento consiste em corroer o sistema de dentro pra fora, o que significa usar o próprio objeto artístico como metralhadora. Uma destruição necessária, pois termina por denunciar o sistema alienante que induz o homem a acreditar em uma estrutura social pretensamente ló(gi)ca. A crença no progresso, a harmonia com as máquinas, o trabalho como libertador, a utilidade como finalidade das coisas e do próprio homem são temas abordados tanto pelo projeto morelliano, como pelo próprio *Rayuela* no plano narrativo⁴².

O episódio do *tablón* é um exemplo consistente desse gesto crítico presente na escrita cortazariana: uma reivindicação pelo direito à preguiça ou à sesta. A modorra como parte de um manifesto contra a produtividade, a eficiência e o utilitarismo. Além disso, o tema em debate também nos encaminha a tais conclusões: a atenção prestada a objetos inúteis e disfuncionais acaba também sinalizando o mal-estar do homem diante das coisas: “os objetos perdem a inocência e se rebelam ao homem com uma espécie de perfídia deliberada” (AGAMBEN, 2012 [1977], p. 81). Por isso, voltando ao episódio, Oliveira decide pedir ao amigo alguns pregos novos e um pouco de erva mate. O encontro de janelas dos apartamentos permite o diálogo das personagens: entre o calor infernal e a morosidade pós-repasto, Traveler questiona o amigo sobre a utilidade daqueles objetos:

– Todavía no sé – dijo Oliveira, confuso –. En realidad saqué la lata de clavos y descubrí que estaban todos torcidos. Los empecé a enderezar, y con este frío⁴³,

tempo.

42 Eis uma das razões para o ataque ao conteúdo, como discutido no capítulo anterior. Trata-se de um gesto autocrítico, isto é, atacar justamente aquilo que torna a obra de arte útil: o que o artista “quis dizer”, em qual contexto ele “quis dizer” e qual o efeito útil foi provocado pelo que ele “disse”: “The fact is, all Western consciousness of and reflection upon art have remained within the confines staked out by the Greek theory of art as mimesis or representation. It is through this theory that art as such - above and beyond given works of art - becomes problematic, in need of defense. And it is the defense of art which gives birth to the odd vision by which something we have learned to call “form” is separated off from something we have learned to call “content,” and to the well-intentioned move which makes content essential and form accessory” (SONTAG, 2009 [1964], p. 2).

ya ves... Tengo la impresión de que en cuanto tenga clavos bien derechos voy a saber para qué los necesito.

– Interessante – dijo Traveler, mirándolo fijamente – A veces te pasan cosas curiosas a vos. Primero los clavos y después la finalidad de los clavos ([99], p. 392).

Todo o episódio se desenvolve a partir de um utensílio cuja utilidade Oliveira sequer reconhece: objetos inúteis e insignificantes irão mover uma das cenas mais importantes de todo o livro. Além de esfacelar os dedos de Oliveira nessa vingança irônica dos objetos, eles também irão mobilizar Talita na difícil e perigosa operação de atravessar uma ponte improvisada e cambaleante, armada sobre a viela que separa os dois apartamentos. A narração estende-se ao longo de quase trinta páginas, a tensão prolonga-se e o leitor se impacienta: se Talita cair, será uma queda sem qualquer razão, uma morte acidental por um punhado de pregos e um pouco de erva mate: é simplesmente absurdo. Apesar disso, se lermos a cena na chave da alienação e da objetivação, como havia pensado Umberto Eco, veremos o componente crítico que envolve o episódio.

Na seção anterior, discutimos como Piglia encontrou no herói cortazariano a figura de um acumulador, de um fetichista, de um esteta capaz de encontrar os objetos mais singulares em meio a uma selva de mercadorias. Porém, tal como propomos aqui, a lógica do consumo em *Rayuela* constitui-se dialeticamente: de um lado, pelo desprezo ao dinheiro, de outro, pela ênfase na inutilidade e pouco valor das “mercadorias” que aparecem em cena. Cortázar, nesse sentido, não obedece ao discurso propagandístico, ao contrário, apresenta-nos uma versão bastante peculiar e *atual* da forma como os objetos nos são oferecidos. Todos os dias, a propaganda bombardeia-nos com uma oferta imensa de mercadorias e de opções de consumo – tornamo-nos consumidores, acumuladores, fetichistas. Ora, a propaganda não deixa espaço para questionamento: todas essas mercadorias são apresentadas de forma sedutora, como úteis e necessárias à vida. Não obstante, Cortázar oferece-nos uma vitrine paralela em *Rayuela*: se o mercado oferece máquinas e mercadorias úteis, *Rayuela* bombardeia-nos com objetos inúteis, com pequenos *odradeks* que foram esquecidos pela casa e podem ser encontrados, basta um olhar atento e curioso.

43 No episódio, Oliveira ressalta o “frio” que sente, porém com todas as descrições do narrador sabemos que as reclamações são irônicas, ou uma espécie de controle – obviamente fracassado – da mente sobre o corpo: o calor é infernal, mas, se eu acreditar que faz frio, passo a sentir frio.

Portanto, Piglia não deixa de ter razão: há um magnetismo pela mercadoria em Cortázar, mas não se trata de uma “épica do consumo”, como ele havia sugerido primeiramente. Ao contrário, o mercado de *Rayuela* escancara o consumidor dessas máquinas e objetos supostamente úteis e necessários. O valor de troca e o valor de uso não se equivalem aqui, eles se anulam: não há espaço para nada que seja útil ou importante. As personagens não se inscrevem na dinâmica do trabalho e do capital, são consumidores às avessas, pois recolhem como acumuladores tudo o que é dispensável e improdutivo. É impossível ignorar as semelhanças entre o herói acumulador de Cortázar e o colecionador de Walter Benjamin:

“El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas algo suyo. Sobre él recae la tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil. Pero les otorga sólo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles” (BENJAMIN, 2007 [1940], p. 44).

Um punhado de pregos tortos, um guarda-chuva quebrado, um ovo frito petrificado, um torrão de açúcar caído sobre um tapete asqueroso: listas e listas de objetos que perderam a utilidade e que denunciam essa relação desastrosa do homem com a natureza que ele mesmo modificou. Os objetos se rebelam em Cortázar, tecem uma vingança irônica contra o homem. Quando Giorgio Agamben analisa o mundo de Odradek em seu livro *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (1977), busca encontrar na literatura moderna uma forma de pensar o valor material e imaterial dos objetos de modo a depreendê-los de sua condição de mercadoria e, por consequência, devolvê-los à condição de objetos. Em passo de retroação, Agamben reúne as análises sobre o valor de uso e valor de troca na teoria marxista e os aproxima das descobertas freudianas sobre o caráter metonímico do fetiche.

Grosso modo, o objeto quando transformado em mercadoria assume tanto um caráter material como imaterial (uma imagem, uma *fantasmagoria*). Se por um lado ele terá um valor de uso – medido pela habilidade de satisfazer as necessidades do homem –, por outro, terá um valor de troca, que envolve o objeto numa mística particular, pois ele passa a ocupar um lugar de destaque no desejo do consumidor. A mercadoria torna-se um substituto de outro objeto inacessível e insubstituível, por isso, a sua constituição é essencialmente metonímica. Lembremos dos desejos do cúmplice, no primeiro capítulo, e de sua origem fantasmagórica

(*fântome/fantasia*)⁴⁴: o desejo do desejo, o desejo enquanto inscrição de uma falta alhures. A mercadoria quando transformada em fetiche substitui temporariamente esse objeto ausente causa do desejo. Eis o motivo pelo qual o fetichista e o acumulador ocupam lugares tão próximos: “Essa ambiguidade essencial do estatuto do fetiche explica perfeitamente um fato que há muito foi revelado pela observação, a saber, que o fetichista tende infalivelmente a colecionar e a multiplicar os seus fetiches” (AGAMBEN, 2012 [1977], p. 62).

Num movimento muito semelhante ao de Eco, Agamben entende que a única forma de confrontar a lógica do consumo (da alienação e da objetivação do homem) é subvertê-la de dentro para fora. Se não há como viver *sem* ela, teremos que aprender a viver *com* ela. De que modo, porém, a arte nos faria repensar nossas relações alienantes e fetichistas com a mercadoria? Para Agamben, Charles Baudelaire ofereceu-nos uma saída interessante: transformar a própria arte em mercadoria, em fetiche.

Mas o que confere à sua descoberta um caráter propriamente revolucionário é que Baudelaire não se limitou a reproduzir na obra de arte a cesura entre valor de uso e valor de troca, mas se propôs a criar uma mercadoria na qual o valor se identificasse totalmente com o valor de uso, uma mercadoria, por assim dizer, absoluta, na qual o processo de fetichização fosse levado até o extremo de anular a própria realidade da mercadoria enquanto tal. Uma mercadoria em que valor de uso e valor de troca se anulariam mutuamente, e cujo valor residiria, por esse motivo, na inutilidade, e cujo uso, na intocabilidade, não é mais uma mercadoria: a mercadorização absoluta da obra de arte é também a abolição mais radical da mercadoria (AGAMBEN, 2012 [1977], p. 75).

O grande aporte da Exposição Universal de Paris, em 1855, foi ter transformado (ou antes transfigurado) as maravilhas da indústria em objetos a serem olhados, a serem contemplados: a imagem passa a agregar valor aos produtos, eles se tornam objetos de desejo, tornam-se mercadorias. O olhar do fetichista pousa sobre os objetos cujo valor não se encerra mais na

44 O termo *fantasmagoria* foi usado por Walter Benjamin em seu livro *Passagens* (1927-1940) e ganhou uma importância ímpar tanto nos estudos da teoria benjaminiana como também na teoria marxista – uma vez que o verbete aparece também nas análises de Karl Marx sobre ao caráter fetichista da mercadoria. Benjamin entende *fantasmagoria* como uma espécie de “imagem mágica”, de brilho e iluminação enganosa da mercadoria, correspondente ao que para Marx constitui o fetiche. Vivemos, segundo o filósofo, em uma cultura fantasmagórica, na qual a civilização ingressa em um processo de “coisificação”: “La cualidad fetichista que adquiere la mercancía afecta a la misma sociedad productora de mercancías, no certamente como ella es en sí, sino tal como continuamente se imagina a sí misma y cree comprenderse cuando abstrae del hecho de que precisamente produce mercancías. La imagen que de este modo produce de ella misma, y la que suele intitular como su cultura; corresponde al concepto de fantasmagoria” (BENJAMIN, 2005 [1940], p. 680). É interessante ressaltar que Benjamin coloca como função da fantasmagoria o seu caráter transfigurador, pois converte a lógica do valor de troca e o valor de uso, deixando à sombra de seu espectro reluzente o verdadeiro valor dos objetos. A existência de um caráter transfigurador também é observada na figura crítica do *coleccionador* e na arquitetura emblemática das *passagens* (dos arcos) no meio urbano, dois temas de extrema importância na escrita cortazariana.

utilidade que lhes deu origem, mas também em uma espécie de *aura*, de *fantasmagoria* que os envolve na lógica do desejo. Para Agamben, Baudelaire foi um observador sensível dessa transformação imagética do objeto, porém ele viu nisso não apenas o espetáculo visual das mercadorias exóticas, mas um desafio para a arte: “A atividade criadora e o próprio criador não podem ser poupados pelo processo de alienação” (AGAMBEN, 2012 [1977], p. 86).

Se até então a singularidade e a aura estavam restritas ao domínio da arte – “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (BENJAMIN, 1987 [1955], p.170) –, Baudelaire entende, enquanto testemunha da Exposição Universal de Paris, que essas características são transpostas à mercadoria: a aura não compete mais à arte, mas aos objetos de consumo⁴⁵. Como reage Baudelaire diante da invasão da mercadoria? Como se movimenta o poeta nessa selva de mercancias? Para Agamben, a resposta de Baudelaire é o que confirma a sua grandeza como poeta: ao invés de negar as inversões provocadas pela modernidade, pela indústria e pelo capital, Baudelaire abraça a nova contingência e transforma em mercadoria a própria arte. Na balança, o peso que provocava uma assimetria entre o valor de uso e o valor de troca é retirado da arte enquanto *mercadoria absoluta*: ela se torna um objeto inútil cujo valor é a sua própria imaterialidade, torna-se intocável. Não é mais um objeto, é pura mercadoria (no sentido imagético do termo).

Como se sabe, Baudelaire considerava repugnante o utilitarismo, por isso não lhe interessava reestabelecer simplesmente a simetria entre valor de uso e de troca, pois “a fruição utilitária já é uma relação alienada com o objeto, parecida com a mercadorização” (AGAMBEN, 2012 [1977], p. 84). Ele faz uso do próprio processo de mercadorização para destruir a noção de mercadoria: o objeto artístico tensiona ainda mais o valor aurático da arte enquanto fetiche, na medida em que a obra torna inútil (anulando o valor de uso) e intocável (anulando o valor de troca). Cortázar, como leitor e tradutor de Baudelaire, não desperdiçou a lição do mestre: a única forma de superar a lógica da mercadoria era aprender a jogar com as contradições implicadas na relação do homem com os objetos: “*Había vivido lo suficiente para sospechar eso que, pegado a las narices de cualquiera, se le escapa con la mayor frecuencia: el peso del sujeto en la noción del objeto*” ([3], pp. 140-141).

45 Inclusive, Agamben aproxima os conceitos de aura na arte (a partir de Walter Benjamin) do fetiche na mercadoria (a partir de Karl Marx): “A aura de uma intocabilidade gélida, que começa a partir desse momento a envolver a obra de arte, é o equivalente do caráter fetichista que o valor de troca imprime à mercadoria” (AGAMBEN, 2012 [1977], p. 75).

Em *Rayuela*, essa tensão opera em muitas camadas, atingindo as bases mais profundas do projeto do livro:

- i. Os objetos mais raros e preciosos para as personagens são os mais inúteis e sem valor. Trata-se, segundo o nosso entender, de uma espécie de releitura dos *ready-mades*, pois retira do cotidiano objetos pré-fabricados e os recobre de uma singularidade claramente irônica e autocrítica. Nessa via de mão dupla, a mercadoria transforma-se em arte (recoberta pela aura) e a arte é transformada em mercadoria (envolvida pela projeção fantasmagórica do fetiche tal como no discurso propagandístico);
- ii. As personagens são acumuladoras/colecionadoras e o romance converte-se em um inventário de inutilidades, em uma *boîte en valise* dentro da qual se conservam pregos tortos, guarda-chuvas quebrados, torrões de açúcar desmantelados, cartões postais envelhecidos e pedaços de arames;
- iii. O próprio livro oferece-se como máquina ou objeto inútil. Semelhante ao efeito baudelaireano, o leitor entra na selva de *Rayuela* e passa pela experiência de uma mercadoria total: um engenho propenso ao fracasso, ao inacabamento, ao infinito. Por esse olhar, o romance cortazariano torna-se um fetiche, que substitui o livro do “por vir” morelliano.

Leitor insone, Fassio mais uma vez prova-nos diligência: *Rayuela* é uma máquina *célibe*, um mecanismo inoperante que denuncia o paradoxo irremediável no qual estamos todos implicados: aquilo que nos aliena é também aquilo que nos torna humanos. Sim, *Rayuela* é um livro absurdo e ilógico, mas como fazê-lo diferente se absurda e ilógica é a própria vida do homem? “*Sus alusiones a las capas profundas del Zeitgeist, los pasajes donde la ló(gi)ca acababa ahorcándose con los cordones de las zapatillas, (...) evidenciaban la intención espeleológica de la obra*”. ([141], p. 715).

O detetive: o leitor no bosque morelliano

Na seção anterior, propusemos uma leitura dos objetos a partir dos desdobramentos das análises de Ricardo Piglia acerca da relação do homem cortazariano com a mercadoria. Nela,

podemos observar que o movimento do texto em relação ao tema é mais complexo que uma mera exaltação à lógica consumista ou propagandística. Em *Rayuela*, Cortázar segue o caminho aberto por um dos grandes poetas da modernidade, Charles Baudelaire, que entendeu desde o princípio o vínculo entremeado entre os objetos e o utilitarismo, entre a arte e o fetiche, entre o homem e aquilo que o constitui como tal. Ao aceitar e negar, em um mesmo movimento, os processos de objetivação e de alienação, Cortázar oferece-nos um livro conceitual: *Rayuela* é um *objeto inútil e multifacetado* como aqueles que vínhamos observando ao longo da narrativa. O romance deixa-se ler como um jogo de regras absurdas, como uma máquina inoperante, como uma caixa de preciosidades inostensivas.

Em face desse objeto flexível, uma simples torção é capaz de deslocar as engrenagens, permitindo-nos ver a mesma temática em uma chave de leitura diferente. Eis a proposta de análise que apresentamos a seguir: demonstrar como um simples deslocamento (ou uma nova paralaxe) possibilita uma interpretação completamente distinta da anterior. Aqui, o leitor observará ainda mais de perto a ambiguidade interpretativa da qual falávamos no capítulo anterior. Apesar disso, é importante ressaltar que uma interpretação não invalida a outra. No discurso aberto de *Rayuela*, a ambiguidade é entregue como uma extensão, no plano interpretativo, da estrutura aberta do livro: não se trata de desvendar os mistérios ocultados pelo autor, mas de reconhecer que este é um jogo aberto a tantas manobras quantas o leitor queira executar.

Como recusar, portanto, o convite de *Rayuela* à liberdade interpretativa? Traçando, como a Maga, caminhos em ziguezague, o leitor torna-se um jogador astuto, aquele que, à força de tanto jogar (de tanto reler), aprende as artimanhas do jogo cortazariano. Aqui, o leitor blefa, faz inferências, joga novamente. Com vistas a esse leitor que entende a flexibilidade do mecanismo cortazariano, apresentamos nesta última análise uma outra interpretação para a questão discutida no tópico anterior, a saber: qual a função desses objetos aparentemente insignificantes em *Rayuela*?

O episódio dos *piolines*, presente no capítulo 56, pode ajudar-nos a pensar o problema de outro lugar; nele, um dos temas centrais de *Rayuela* é colocado em cena. Voltamos, novamente, ao gesto de descentramento e de formação de uma figura efêmera e única, a qual colocará o leitor em uma posição incômoda. Para Cortázar, a imagem do mundo é análoga a uma figura caleidoscópica – “*un dibujo instantáneo*” ([54], p. 475) –, e a literatura deverá transforma-se em

uma fresta, em um buraco, em um olho mágico através do qual é possível observar a realidade como ele concebia. Por isso, o ataque à literatura mimética assume um caráter central em *Rayuela*, pois ao invés de oferecer essa imagem dinâmica do mundo, oferece um desenho estático, um enquadramento fechado, um mundo orquestrado pelo autor: “*Sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo*” ([28], p 313).

Teoricamente, o episódio dos *piolines* apresenta-se como o encerramento da história de Oliveira. Porém, como fica evidente nos capítulos posteriores, o leitor da ordem saltada continuará na sequência de leitura e terá um final alternativo para o livro. Na estrutura dupla proposta pelo *Tablero*, o primeiro livro termina no instante em que o protagonista salta e, o segundo, no momento da recuperação quase infantil de Horacio, que, depois de tudo, será paparicado por todos.

Como já discutido anteriormente, em *Rayuela* é traçado um percurso de descentramento, uma espécie de mandala textual na qual estão implicados tanto o protagonista como o leitor. O episódio em questão marca o fim da trajetória do herói, na qual a clareza de entendimento o força a tomar uma decisão e a atirar-se da janela. Apesar disso, como fica evidente no trecho apresentado acima, a própria conclusão do suicídio é incerta e ambígua: não podemos precisar se ele imaginou o salto ou se saltou de fato. O livro não nos oferece certeza, é preciso inferir, imaginar, criar novos caminhos. Com efeito, a cena é marcada pela aparição de vários elementos simbólicos importantes: no pátio do sanatório, por exemplo, um jogo de amarelinha rouba a atenção do protagonista. Ele tenta, a cada cigarro que fuma, atirar a bituca na casa certa, na casa que lhe permitirá avançar no jogo. O caráter simbólico do jogo de amarelinha é importantíssimo nos últimos capítulos. No espaço excêntrico do hospital psiquiátrico, apenas os *loucos* ingressam nesse mundo lúdico e transcendente da *rayuela*: nisso, o paciente do quarto 8 é imbatível. O movimento de jogar a pedrinha e saltar em direção ao céu força um deslocamento da lógica habitual: é preciso estar louco para ganhar a partida.

O espaço – topográfico e topológico – volta a entrar em cena: se, em Paris, o protagonista perde-se em caminhos diversos, atravessa pontes em uma atmosfera onírica e nebulosa, em Buenos Aires, o percurso continua. Contudo, os espaços são tomados por uma lógica do absurdo bem menos evidente na primeira parte do romance. Além da cena disparatada do *tablón* – dessa ponte para a loucura –, não podemos ignorar o fato de que os dois outros espaços que configuram

o segundo estágio – a segunda parte do romance – são o circo e o sanatório. Nesse sentido, o percurso do protagonista é de retroação: em Paris, os caminhos entrecruzam-se e Oliveira sente-se ainda distante e perdido desse centro que persegue, tanto que observa a Maga à distância: ela nada onde ele conjectura. Porém, encontrar o centro ganha um *sentido de retorno*, se considerarmos que ele volta não apenas às origens nacionais e culturais, mas também à origem no sentido primitivo e anterior da palavra: para um lugar onde a loucura impera, onde não há espaço para a lógica.

Se na primeira parte do romance Oliveira permanece escorado sobre a ponte, na segunda, ele salta em direção ao *kibbutz del deseo*, ao céu que tanto almejou. Quanto mais próximo do centro (dessa espécie de mandala interior), mais longe da lógica e da sanidade do homem ocidental.

De fato, os caminhos de *Rayuela* não levam a Paris – conclusão à qual chegamos no capítulo anterior –, mas de volta ao centro do protagonista, num retorno às camadas mais profundas da consciência: lugar no qual o homem atravessa a fronteira da loucura, a linguagem cruza com o mistério, e o sentido, com o *nonsense*. Sentado na janela como quem senta entre essas fronteiras topográficas, Oliveira, no desejo de encontrar a verdade, salta para regiões secretas, para o centro do sujeito. Talita, Traveler, Ferraguto (o dono do sanatório), Cuca (sua esposa) e o paciente do quarto 18 (com seus olhos de cor “verde maligna”) assistem à queda do herói: “*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 con ella. Es la muerte, o salir volando*”([147], p.727). Nota-se como se trata, mais uma vez, de uma cena sobre a janela e sobre um salto corajoso que lhe permite, finalmente, atravessar *para otros lados*. Como na cena do *tablón*, a janela torna-se um portal de passagem.

Para além do aparecimento desses símbolos vinculados à tomada de consciência de Horacio, o que nos chama mais a atenção na cena é a sua armação, a montagem do cenário de encerramento: não é o salto em si que importa para nós, mas a preparação para o salto. Trata-se, com efeito, de um episódio da segunda parte do romance, quando Oliveira já se encontra no sanatório de Ferraguto. Após ter confundido Talita com a Maga e dela roubado um beijo, o protagonista sai pelos corredores e quartos do local à procura de pedaços de barbante (os “piolines”), baldes com água e rolimãs. Os motivos para toda a movimentação são obtusos: talvez a intenção seja criar uma armadilha para impedir Traveler de armar vinganças contra ele, ou,

talvez, o próprio suicídio, e a armadilha teria como objetivo impedir que outras pessoas se aproximassem. Não se sabe. De qualquer forma, o paciente do quarto 18 acerca-se e começa a ajudar o protagonista em sua busca, convencendo-o inclusive a usar bacias na armadilha. O aspecto lúdico e visual da cena é inegável: em um dos quartos do hospital, Oliveira tece uma espécie de teia de aranha pelas paredes, cama e maçanetas; no chão, ele pousa todos os baldes e urinóis que pôde encontrar pelos cantos do sanatório: o jogo está armado, nem Traveler nem ninguém poderão aproximar-se dele. Oliveira sente-se seguro ao lado da janela, e o leitor sabe que ele pode saltar a qualquer momento⁴⁶.

De fato, a montagem faz referência à obra *Miles of string* (“Milhas de barbante”), conhecida como uma das precursoras das instalações artísticas dos anos 80. Trata-se de um trabalho de curador que Duchamp teria desenvolvido em parceria com André Breton para a mostra *First Papers of Surrealism* (1942). Como se tem notícia, o artista usou cerca de dezesseis mil metros de barbante para envolver, como uma teia de aranha, todo o espaço da exposição. A

Figura 10 Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*, *The First Papers of Surrealism* exhibition, NY (1942)

Fonte: <http://www.tate.org.uk/>

ideia era semelhante à de Horacio: impedir que o público pudesse aproximar-se e ver as obras de perto. Relata-se que os artistas que tinham obras expostas na galeria ficaram furiosos com a intervenção de Duchamp, a qual de fato funcionava como uma espécie de armadilha para o público, tornando impossível a contemplação dos objetos na exposição. Para nós, o mais interessante

dessa obra é o fato dela forçar uma relação física e ótica diferente com o objeto artístico. A montagem força o público a

jogar corporalmente com os fios, a ver as obras por entre eles, a estabelecer uma experiência sensorial mais consciente com o museu.

46 Como relatou Cortázar, *Rayuela* teria surgido de um capítulo que acabou sendo excluído da versão final. O chamado episódio da aranha reproduz um ato sexual no qual o elemento dos barbantes também aparece. Após a escrita do capítulo 56, Cortázar entendeu que a ideia já estava contemplada na cena e decidiu não incluir o capítulo original na versão final de *Rayuela*.

Para Cortázar, o enquadramento desenhado pela trama de barbante reproduzia visualmente o efeito caleidoscópico buscado em *Rayuela*, pois ao mesmo tempo em que se cria um efeito de moldura ou um ponto de vista, os fios recortam a cena em pedaços, escancarando a constituição essencialmente fragmentária da realidade. Como um espelho quebrado, a imagem do real esfacela-se em lascas, tal como os pedaços de barbante (e restos de carretéis ou *odradeks*) e de outros objetos que Oliveira recolhe obsessivamente ao longo da narrativa. Fragmentos, resquícios, vestígios de algo que um dia teve alguma utilidade, mas que agora aparece diante dos nossos olhos como resto de coisa alguma. Os pedaços de barbante têm esse apelo na narrativa: um liame que se rompe e que nos permite ampliar a nossa mirada, ver de outra forma. Eles reordenam a realidade, na medida em que são pedaços perdidos de uma unidade à qual jamais teremos acesso.

Cortázar, em muitos momentos da sua trajetória como escritor, relatou a sua preocupação em relação ao enquadramento da realidade, em construir um olhar que busca ver além do que se oferece à mirada e à lógica euclidiana. Como comentávamos na seção anterior, a experiência do fantástico tem um pano de fundo crítico na escrita cortazariana, isto é: entender aquilo que “ultrapassa” a realidade referencial não como um evento extraordinário, mas como um elemento que pertence e constitui a realidade. Ao que se faz notar, o autor compreendeu desde muito cedo que para destruir o simulacro que cismamos em chamar de realidade – uma ideia respaldada na falsa congruência do que se pode ou não conhecer pela razão –, é necessário abrir-se ao insólito, ao que foge à consciência, ao fantástico – como a Maga parece vivenciar literalmente e Oliveira conjecturar teoricamente.

Em *Rayuela*, somos impulsionados a retirar a viseira de cavalo, a abrir nossa percepção para além do que podemos apreender pelo olhar ou sistematizar na matemática do tempo: *Rayuela* é um convite a ver mais e melhor, a ver para além das imagens que os olhos podem capturar. Somos convidados, para esse fim, a contemplar o obtuso, o incompreensível, ainda que para tal operação seja necessário destruir as leis que a nossa razão nos impõe.

Nessa perspectiva, o episódio dos *piolines* sintetiza em uma imagem todo o procedimento teórico presente no romance. Assim, a armadilha de Horacio torna-se a imagem da própria estrutura fragmentária de *Rayuela*. Como já foi discutido anteriormente, em *Rayuela* e em outros romances, como *62 modelo para armar* (1968), Cortázar lança mão de elementos desconexos, desautomatiza a leitura a cada salto ou, como no capítulo 34, a cada linha. Irrita-nos com a sua

verborragia, aborrece-nos com o mais excessivo tom enciclopédico e filosófico, provoca-nos pela ironia e pelo riso deflagrante. Critica a si mesmo e, simultaneamente, ao leitor que acreditou ser o cúmplice, mesmo ainda preso à sensatez das leis que o impelem a acreditar em uma falsa ideia de verdade.

É interessante notar que o fantástico tem maior extensão no Cortázar contista; em seus romances, esse elemento aparece timidamente. A hipótese que sustentamos sobre esse traço nos gêneros característicos da escrita cortazariana tem relação com a forma compacta do conto em comparação com a forma estendida do romance. O elemento do fantástico, quando agregado às narrativas, consegue questionar de maneira bastante concisa os conceitos fechados e coagulados de realidade. Por isso, o fantástico é usado como estratégia mais recorrente nos contos. Já nos romances, Cortázar abre-se para outras formas menos econômicas de questionar a realidade: a linguagem é mais ousada, o liame entre as partes é cortado (criando essa estrutura caleidoscópica). O uso de diversos gêneros e formas textuais serve também para criar uma espécie de colagem textual: pedaços de jornal, poesias e recortes de outras narrativas. Tudo isso são estratégias para deslocar o leitor de um enquadramento específico e formar um conceito mais abrangente de realidade: uma figura composta por elementos esparsos e inúteis, cuja conjunção é muitas vezes aleatória e improvável.

Nessa perspectiva, a radicalidade do questionamento de Cortázar no fragmento acima encontra a sua síntese mais elaborada em *Rayuela*. Somos colocados face ao antiliterário, a uma estrutura fragmentada e cheia de contrassensos, a uma escrita que entende que para validar o argumento é necessário, antes de mais nada, vituperá-lo. Ora, dentro dessa (i)lógica operação cortazariana, a linguagem é a base da armadilha, a causa do nosso confinamento. Por isso, a tentativa de libertá-la vem conjugada ao ato de destruí-la. Em *Rayuela*, vemos reverberar subversões análogas àquelas já aventadas pelos surrealistas: é preciso atirar tudo pela janela: leis, estruturas, lógicas; é preciso, inclusive, arruinar a própria janela.

A questão aponta às tantas influências do surrealismo na obra do autor, reiteradas em diversos momentos pela crítica⁴⁷. Com Foster, vemos Cortázar menos como um surrealista e mais

47 Inúmeros são os textos nos quais Cortázar debate não apenas a importância do Surrealismo, mas a sua permanência mesmo em autores que *a priori* não enquadraríamos nesse contexto. Arrigucci Jr. oferece uma análise pertinente a esse respeito: “A visão que nos fica é a de um Surrealismo como rebelião permanente, projeto que envolve risco e coragem para ser autêntico e que excede os limites da arte e da literatura: um ‘Surrealismo en el más alto y difícil grado de autenticidad: un Surrealismo no literário, anti y extraliterário’. É com esse Surrealismo que Cortázar identifica Artaud, o rebelde por antonomásia, o autor marginalizado em relação à instituição da literatura,

como um neovanguardista. Na verdade, todas essas influências são parte de um processo de elaboração crítica de seus precursores, dentre os quais encontramos nomes associados ao surrealismo, como Antonin Artaud, André Breton, Luis Buñuel, Max Ernst. A negação da racionalidade cotidiana, somada ao afoito princípio de liberação poética, em um gesto corajoso de saltar com Oliveira pela janela, impele-nos à prática fronteiriça do flerte com a loucura e da liberdade, a mesma a que muitos surrealistas buscaram lançar-se na primeira metade do século passado, e que é sobejamente revisitada por Cortázar em *Rayuela*.

Dito isso, entendemos que o aparecimento de objetos aparentemente insignificantes, tais como pedaços de barbante ou baldes d'água, têm uma relação íntima com a atitude, presente de maneira insistente em toda a literatura cortazariana, de questionar qualquer conceito enrijecido de realidade – algo que ele, sem dúvida, teria absorvido das primeiras vanguardas. A ideia de uma figura estilizada e formada por pequenos fragmentos de textos ou objetos inúteis cria uma imagem do mundo como uma mandala ou como uma colagem vanguardista. Nesse sentido, em *Rayuela* vemos a síntese da cosmogonia cortazariana.

Tendo essa imagem do mundo como referência, trazemos à luz a análise de Roland Barthes sobre o conto “Um coração simples” (1893), de Gustave Flaubert, desenvolvida no texto “O efeito do real” (1968). Na descrição do espaço da casa da senhora Aubain – a patroa da protagonista Felicidade –, o narrador faz notações importantes para a construção cênica de um típico lar burguês. Entre a tapeçaria e as cadeiras de mogno, ele descreve também um velho piano sobre o qual se encontram uma pilha de caixas e um barômetro. Barthes indaga-se sobre os motivos que levaram Flaubert a adicionar esse último detalhe à cena. Embora fosse possível depreender uma função que determinasse a aparição do piano como um índice de padrão burguês, e dos cartões como sinal de descuido e de desorganização, o barômetro restava em cena como um elemento supérfluo e desnecessário. Para Barthes, não era evidente a função que este desempenhava na construção da narrativa. Tratar-se-ia, portanto, de um pormenor dispensável do ponto de vista econômico da narrativa, algo que não entraria na ordem do notável⁴⁸.

que faz parte desse pequeno grupo de franco-atiradores, junto com Alfred Jarry, Jacques Vaché, René Crevel, Raymond Roussel, sem falar em Lautréamont, sempre citados, como um estímulo constante para a obra cortazariana” (ARRIGUCCI JR., 2003, pp. 96-97).

48 O argumento sobre a insignificância do barômetro no conto de Flaubert é rebatido por Antoine Compagnon em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1998). Para ele, o objeto tem uma função específica: demonstrar a preocupação com o tempo, um traço tipicamente burguês. Apesar da validade da leitura de Compagnon, entendemos que ela não invalida o argumento de Barthes sobre a aparição de elementos supérfluos nas narrativas realistas (cf. COMPAGNON, 2012 [1998], p. 112).

Em seu ensaio, ele observa as ocorrências dos “pormenores inúteis” em muitos textos de autores diferentes e questiona qual seria o papel do insignificante na literatura: a marcação do *insignificante* é uma representação concreta do real. Os pequenos gestos, os objetos desimportantes, as redundâncias, são exemplos da irrupção do real na narrativa. Para Barthes, os elementos notáveis seriam incorporados intencionalmente pelo autor de modo a criar uma ilusão de realidade, enquanto o supérfluo teria uma função superficial, isto é, a de passar imperceptível aos olhos do leitor. Porém, há uma outra função: como pano de fundo, o insignificante é a representação mesma daquilo que escapa à interpretação, que resiste ao sentido: “A ‘representação’ pura e simples do ‘real’, o relato nu ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível” (BARTHES, 2004, p.185). Como é possível observar no fragmento, o escritor defende a presença do *in-significante* como aquilo que na cena resiste ao sentido, mas que ao mesmo tempo é o indício do real⁴⁹.

Se voltarmos à sequência de capítulos que analisávamos no tópico anterior, veremos que a preocupação central de Morelli é torcer a linguagem e deteriorá-la de modo que seja rompida a relação falaciosa entre ela e o homem, isto é, quebrar, decompor a ilusão referencial, o engodo estabelecido no pressuposto de que as palavras conseguem representar a realidade. Por outro lado, para Barthes, é justamente a presença do insignificante que cria essa ilusão referencial nos textos realistas, pois, assim como no cotidiano inúmeros elementos passam despercebidos aos nossos olhos, na narrativa também cruzamos com elementos cuja função é precisamente não serem notados.

Entretanto, o movimento de *Rayuela* é parcialmente distinto do procedimento realista analisado por Barthes. No romance cortazariano, o “pormenor supérfluo” é exposto de tal maneira que ingressa no âmbito do notável: ele não passa despercebido. De modo contrário ao do conto de Flaubert, o supérfluo rouba a cena. É colocado de maneira extravagante como referência central na trama. Porém, ainda que ele seja colocado no âmbito do notório, o supérfluo continua

49 Note-se que Barthes usa o termo real não como sinônimo de realidade, mas no sentido lacaniano. A constituição psíquica do sujeito é, para Lacan, regida por uma estrutura triádica: Real, Simbólico e Imaginário. Apesar de muitos as conceberem separadamente, Lacan, na demonstração do triplo enodamento do nó borromeano, alude ao fato de que cada instância é articulada com as outras duas, de modo que se uma se rompe todas as outras também são desfeitas. O real é a *zona* inapreensível, impassível de simbolização ou de significação: “aquela parte dos sujeitos que nos escapa na análise” (LACAN apud JORGE, 2002, p.94). Portanto, o real corresponde aos meandros mais intransitáveis da estrutura subjetiva.

ocupando um lugar de resistência ao sentido, pois mantém uma importância e uma origem duvidosa. É como se o texto transformasse o pormenor em figura central, mesmo que, num primeiro momento, os motivos para a existência deles não ficassem evidentes. Qual é a função do torrão de açúcar, do ovo podre, dos pedaços de barbante ou dos pregos tortos?

Poderíamos parar a análise por aqui. Para além da demanda absurda por parte dos personagens, que provocará reverberações igualmente absurdas, não há nenhuma certeza sobre a função real desses objetos. Porém, se seguirmos no plano da inferência, novos sentidos serão abarcados, que serão diferentes daqueles que observamos na seção anterior. Semelhante ao que defende Barthes, os objetos em *Rayuela* são indícios do real, mas, de fato, o procedimento é ligeiramente diferente daquele apontado pelo teórico francês: enquanto na narrativa realista o real irrompe de um objeto insignificante, o qual passa despercebido pelo olhar do leitor, em *Rayuela*, ao contrário, o resquício do real é colocado num plano absurdamente privilegiado, de forma que chega até nós como algo da ordem do *surreal*, do *nonsense*.

A ideia de tomar os objetos como indícios do real vem ao encontro do conceito cortazariano de figura, como comentamos em páginas anteriores, pois desestrutura a arquitetura ficcional enquanto representação mimética, enquanto um todo coerente que espelha a realidade. Para Cortázar, nem a realidade nem a ficção são coerentes, elas se formam a partir de figuras heterogêneas, estilhaçadas e dinâmicas. Nesse sentido, a presença do ovo podre, dos pregos ou dos barbantes é antes de mais nada, indicial. Os objetos deixados na cena tornam-se resto, um indício de algo que um leitor detetive, como Auguste Dupin, certamente não deixaria passar. Por isso, para além de cúmplice, o leitor de *Rayuela* é também um detetive: aquele que recebe informações desconexas, elementos esparsos e sem sentido e os reúne em uma mesma cena “criminal”, a partir dos quais ele deverá encontrar os rastros do “criminoso”.

Se recuperarmos o ensaio “Sinais: raízes de paradigma indiciário” (1986), de Carlo Ginzburg, confrontamo-nos com uma peculiar casualidade. O historiador italiano traz à baila a figura de um médico que, entre 1874 e 1876, publicou um método de certificação de autenticidade para obras de arte. Para o doutor, os críticos não deveriam pautar a definição da arte pelos atributos mais vistosos das obras, pois estes se tratavam de elementos facilmente imitáveis. Ao contrário, o melhor método para definir se um quadro era verdadeiro ou falso deveria concentrar-se na observação atenta dos detalhes mais insignificantes, dos detalhes que os

falsificadores normalmente negligenciariam. A casualidade que encontramos nesse médico a quem Ginzburg faz alusão é o nome *Morelli*.

Para Ginzburg, Morelli inventou um método que, silenciosamente, teria influenciado tanto a criação dos romances de detetive, no final do século XIX, quanto a criação do método empreendido pela teoria freudiana, a qual se baseia nos atos falhos e em detalhes aparentemente supérfluos para desvendar parte do conteúdo intraduzível do inconsciente. Em seu texto, Ginzburg segue as sugestões do método: busca nos indícios as suas influências de Morelli na cultura e na ciência dos séculos XIX e XX. Como comenta o historiador, o próprio Freud faz menção a Morelli em seu ensaio “Moisés de Michelangelo” (1914), e é possível imaginar que Cortázar tenha ouvido falar sobre Morelli pela primeira vez através dos escritos do psicanalista austríaco.

Como relatou em diversas ocasiões, Cortázar passou um ano solitário no vilarejo de Cuyo, na província de Buenos Aires, tempo dedicado a muitas e frutíferas leituras, dentre elas, a das obras completas de Freud. Por isso, não seria um exagero especular que Cortázar teria se inteirado da existência do método venatório de Morelli por intermédio de Freud. Para nós, a escolha do nome do escritor-personagem teria sido proposital, sobretudo, quando trazemos à luz a importância dos objetos e dos detalhes supérfluos na narrativa. De fato, a maioria dos nomes das personagens não é aleatória: Horacio é uma referência a Hamlet; Traveler é aquele que nunca viajou para fora de Buenos Aires; a Maga (uma bruxa), aquela que tem acesso ao insólito; Grekepten sugere uma cobra que se arrasta; por fim, Morelli nome de origem italiana, como descrito no capítulo 95, é aquele que busca nos indícios a verdade, a verdadeira imagem do real⁵⁰.

“Os livros de Morelli” – escreve Wind – “têm um aspecto bastante insólito se comparados aos outros historiadores da arte. Eles estão salpicados de ilustrações de dedos e orelhas, cuidadosos registros de minúcias características que traem a presença de um determinado artista, como um criminoso é traído pelas próprias impressões digitais... qualquer museu de arte estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal” Essa comparação foi brilhantemente desenvolvida por Castelnovo, que aproximou o método indiciário de Morelli ao que era atribuído, quase nos mesmos anos, a Sherlock Holmes pelo seu criador, Arthur Conan Doyle. O conhecedor de arte é

50 Note-se como a ideia morelliana também tem uma íntima relação com o sistema semiótico tripartite elaborado por Charles Sanders Pierce – signo, índice, ícone. Não nos aprofundaremos nesse aspecto, pois geraria uma dispersão desnecessária, mas é interessante pensar nas reverberações que o estudo de Pierce poderia agregar ao tema, se tomarmos, por exemplo, o índice como um signo de contiguidade e indicador de uma ausência – tal como o rastro deixado pelos pés na areia tornam-se indícios de um evento anterior, de uma passagem ou de uma experiência (Cf. PIERCE, 2000 [1977], pp. 63-77).

comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria. Os exemplos da perspicácia de Holmes ao interpretar pegadas na lama, cinzas de cigarro etc. são, como se sabe, intocáveis (GINZBURG, 1998 [1986], p 145).

Como relata Ginzburg, o livro do médico Morelli tem um ar insólito e bizarro, pois este observava nos quadros os detalhes mais negligenciados pelos falsificadores (falsificadores de realidade, para Cortázar). Morelli comparava os lóbulos das orelhas e as mãos das cópias e dos originais. O historiador associa a coleção de ilustrações de orelhas e dedos nos livros de Morelli com Sherlock Holmes, que em um de seus casos famosos desvenda um crime comparando as orelhas da vítima às de uma mulher em uma fotografia. Da mesma forma como Ginzburg interpreta a história de Doyle como uma referência direta ao método desenvolvido por Morelli, vemos em *Rayuela* um indício bastante similar, embora seja um movimento meramente especulativo de nossa parte. Seria uma coincidência que, em *Rayuela*, tenha sido usado o mesmo objeto insignificante observado por Dupin quando este desvendou os mistérios da rua Morgue? Não podemos ignorar o fato de que o grande detetive tenha descoberto a natureza selvagem do criminoso a partir de um simples prego em uma janela. No capítulo em que Oliveira desentorta os pregos, encontramos a seguinte afirmação:

Primero mencioné la mano machucada, y después pasé a los clavos. Entonces vos me antepusiste que unas piolas no te dejaban ir a la cocina, y era bastante lógico que las piolas me llevaran a pensar en el cortaplumas. Vos deberías leer a Edgar Poe, che. A pesar de las piolas no tenés ilación, eso es lo que te pasa ([41], p. 391-392).

Os objetos como indícios nos levaram por um novo caminho: mais do que um cúmplice, o leitor de *Rayuela* é também um detetive, aquele que recebe um objeto heterogêneo e desalinhado, e a partir dele reconstrói, à maneira morelliana, a cena criminal. Antes de encerrar este tópico, restaria responder à nossa última questão: qual é o crime encenado em *Rayuela*? A destruição da literatura? A destruição do leitor e do autor? Ou a destruição da realidade e da ilusão ficcional? Cortázar, leitor de Poe, Rimbaud, Baudelaire e Borges, dá-nos a chave para responder – ainda que parcialmente – ao questionamento: é o leitor que decide qual é o crime encenado no romance. Nas idas e vindas desse labirinto cortazariano, chegamos, por fim, ao lugar no qual começamos. Com Cortázar e com Barthes, podemos repetir: “*dans le texte, seul parle le lecteur*” (BARTHES, 1970, p.157).

(In)conclusões: o que lemos, o que nos lê

“Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no la hipótesis.”

(Jorge Luis Borges, *La muerte y la brújula*).

O projeto de *Rayuela* é, sem dúvida, audacioso: trata-se de um romance cuja estrutura aberta e flexível permite que o texto seja lido e interpretado de muitas maneiras diferentes. Os anos de estudo e análise dessa obra multifacetada de Cortázar revelaram, porém, que o romance cortazariano não se restringe a uma única audácia, mas a muitas. Não apenas a de atacar o leitor na passividade da leitura, obrigando-o a ocupar uma posição desconfortável, mas também, a de questionar a própria linguagem, colocando em questão a relação ingênua entre o homem e as palavras. Em sintonia com o projeto das vanguardas históricas, Cortázar entende que, para a execução de tais propósitos, será necessário um gesto crítico voltado contra a própria literatura. Nesse momento, o ataque ao gênero romance torna-se uma contingência, um imperativo para o escritor. Já não é possível defender o texto como um todo organizado, progressivo e coerente, pois essas são apenas estratégias para capturar o leitor em uma ilusão ficcional.

Por esse motivo, em *Rayuela*, o ataque é usado como dispositivo capaz de abalar as estruturas do romance. Porém, se voltamos o olhar ao passado, veremos que a transgressão é um mecanismo que aparece desde os princípios mais remotos da literatura. Não restam dúvidas de que a proposta de Cortázar está contaminada por esses antecessores. Como observamos ao longo deste trabalho, foram muitos anos de leitura e de reflexão nesse sentido, isso é inegável. Cortázar escolheu a dedo os seus precursores: de Mallarmé a Joyce, de Cervantes a Macedonio Fernández, de Baudelaire a Breton. Ele releu criticamente o procedimento de cada um de seus mestres e nos ofereceu em *Rayuela* uma síntese de suas leituras.

Contudo, em meio a tantas referências, algo curioso surge à vista. Diante dos alvoroços dos últimos trinta anos, muitos leitores viram na proposta cortazariana uma carência de autenticidade, pois o que ele propõe muitos outros já haviam proposto anteriormente. Apesar

disso, o que demonstra a sua genialidade como escritor é justamente a incrível capacidade de condensar, em um único livro, o pensamento de cada um de seus precursores. *Rayuela* contém todo o pensamento transgressivo de sua época e de outras. O romance faz do jogo um exercício de leitura e releitura não apenas para o leitor, mas também para o autor. Nele, cruzamos com um Cortázar acumulador, perseguidor e autocrítico.

Como foi aqui discutido, os leitores especializados consideraram há mais de 30 anos a perda do vigor do romance. Em meio a tantas polêmicas, foi proposto neste trabalho uma atualização do texto por meio de um gesto generoso de leitura: é necessário reler *Rayuela*. Entretanto, a releitura que aqui oferecemos caminhou em um passo *im-pertinente*: a atualização pelo datado, por aquilo que transformou nesses últimos anos o livro em um texto ilegível. Com efeito, se *Rayuela* mostrou ser um projeto audacioso, o trabalho de pesquisa sobre o romance não poderia ser diferente: buscar referências tornou-se uma tarefa árdua. *Rayuela* não é apenas um inventário de preciosidades inostensivas, mas também uma caixa de Pandora; quanto mais se procura, mais se encontra. O leitor sabe que a leitura não termina, não encontra resolução; sabe que essa estranha máquina não para de funcionar: é um livro infinito, um livro que dura a vida inteira de quem o lê.

Como, então, concluir um trabalho sobre um livro infinito? Impossível, nos parece. Cortázar entregou-nos um texto inexaurível, basta abri-lo e um novo tópico, uma nova referência, salta de suas páginas. Resta-nos, portanto, a sensação de que esta dissertação não se conclui, nós apenas a imprimimos e, tal como o livro de Morelli, a entregamos ao leitor em seu inacabamento, em sua imperfeição.

Enquanto trabalho de crítica, o texto demandou que saíssemos do lugar do cúmplice, pois o objetivo não era defender Cortázar ou *Rayuela*. Afinal, a obra cortazariana, em toda a sua potência criativa, defende-se a si mesma. O que buscávamos era esse olhar do detetive, daquele que recebe o texto como um jogo já (excessivamente) jogado – como uma cena criminal já corrompida – e que busca nos indícios uma nova forma de olhar esse objeto caleidoscópico, labiríntico e desajeitado que demonstrou ser *Rayuela*.

No giro do caleidoscópio, vimos esse livro polêmico produzir, como máquina, leitores e leituras muito diferentes: a experiência de leitura recompensa os fracassos que o texto nos leva a cometer. De fato, *Rayuela* é um livro que ensina não apenas a ler nas entrelinhas, a ler o não dito, mas a guardar o olhar também para o mistério, para aquilo que não se vê e para aquilo que não se

lê. Admirável máquina, sempre pronta a aborrecer ou a alegrar os seus leitores: ela se transformou em um clássico para ser lido e relido. Trata-se, finalmente, de um romance que não decaiu com o tempo, apenas se transformou em outro texto, e se transforma ainda. Envelheceu como qualquer outro objeto cujo atributo é, justamente, ser um clássico.

* * *

Referências bibliográficas

Do autor

CORTÁZAR, Julio. **Bestiario**. Biblioteca Julio Cortázar. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

_____. “Cartas de Cortázar a Paco Porrúa”. In: **Espacios de Crítica y producción**. Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. N° 14. Buenos Aires, agosto de 1994. pp 4-15.

_____. “Carta a una escritora argentina”. In: HEKER, Liliana. “Polémica con Julio Cortázar: Exilio y literatura”. **Cuadernos Hispanoamericanos**. Número 517-519. Madrid: Julio-septiembre, 1993. pp. 590-604.

_____. **Clases de Literatura**. Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

_____.; BARRENECHEA, Ana María. **Cuaderno de Bitácora de Rayuela**. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

_____. **El libro de Manuel**.

_____. **Final de juego**. Buenos Aires: Punto de lectura, 2009.

_____. **Historias de cronopios y famas**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2006.

_____. “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”. In: **Último Round. Vol. 2**. Tucumán: Siglo XX editores, 2004, pp.265-280.

_____. **Las armas secretas**. Edición de Susana Jakfalki. Madrid: Cátedra, 2010.

_____. **Los premios**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

_____. **Obras Crítica /1 e 2**. Ed. Yurkievich. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

_____. **Rayuela**. Edición de Andrés Amorós. Madrid: Editora Cátedra, 2007.

_____. **Rayuela**. Edición Crítica Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2ª Edição. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1996.

- _____. **Todos los fuegos el fuego**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- _____. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo 1 y 2. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2007.
- _____. **62 Modelo para armar**.

Sobre o autor

- AAVV, **Homenaje a Julio Cortázar – 1914-1984**. Universidad de Buenos Aires. 28 de agosto de 2004.
- ABRAHAM, Tomás. “Impresiones de autores que se fueron” In. **Cuadernos Hispanoamericanos**. 673-674, Madrid, julio-agosto de 2006. pp. 37-46.
- ALAZRAKI, Jaime. “Imaginación e historia en Julio Cortázar”. In: **Revista Casa de las Américas**. La Habana, Año XXVIII, N° 166, enero- febrero de 1988, pp. 7-18.
- _____. “*Rayuela*: Estructura”. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2ª Edição. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1996.
- AMORÓS, André. “Introducción”. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición de Andrés Amorós. Madrid: Editora Cátedra, 2007, pp. 15-107.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **O escorpião encalacrado: uma poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ARGUEDAS, José María. “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar” In: **El zorro de arriba y el zorro de abajo**, ALLCA XX, 1997, edición crítica Éve-Marie Fell, pp. 411-413
- BARRENECHEA, Ana María. “La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de Bitácora*”. In: **Revista de Literatura Hispánica**. Number 10. San Francisco: The Berkeley Eletronic Press: Otoño-Primavera 1979.
- _____. “Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*”. **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, Vol. XLIX, Núm. 25, Oct-Dic de 1983. pp. 809-828.
- _____. “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2ª Edição. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1996.

- BENEDETTI, Mário. "Julio Cortázar, ese ser entrenable". In: **Revista Casa de las Américas**, Edición dedicada a Julio Cortázar, La Habana, 1984, pp. 27-29.
- BOCCHINO, Adriana. **Caso Rayuela: Las tramas de un ardid**. Mar del Plata: Estanilao Balder, 2004.
- _____. "Julio Cortázar: del género literario al género discursivo. Otra manera de pensar las cosas". In: **Revista Casa de las Américas**. La Habana, Año XXXIV, N° 195. Abril-Junio, 1994.
- BORINSKY, Alicia. "*Rayuela*. Avenidas de recepción". In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2ª Edição. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1996.
- CAMPOMASSI, Celia; VÁSQUEZ, María Celia. "Cambio de enfoque: las lecturas de *Rayuela*". In: **Actual**. Mérida, No. 33, febrero- mayo de 96, pp. 313-329.
- CAMPOS, Haroldo. "Para llegar a Julio Cortázar". In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2ª Edição. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1996.
- CASTRO-KLARÉN, Sara. "*Rayuela*: los contextos". In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2ª Edição. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1996.
- CHIKIAR, Irene. "Alcanzar el Cielo". In: **Revista La Maga**. Edición Especial de Colección. Homenaje a Cortázar. Número 5. Buenos Aires, noviembre de 1994, p.51.
- CONCHA, Jaime; TAYLOR, Anne Marie (comentario). "Critizando 'Rayuela'". In: **Hispanamérica. Revista de Literatura**. "**Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia**". Rockville, Maryland, USA, N° Extra 1, 1975, pp. 131- 155.
- CRUZ PÉREZ, Francisco José. "Entre decir y hacer". In: **Cuadernos Hispanoamericanos**. Números 541-42. Madrid, julio-agosto, 1995, pp. 171-190.
- DADALTO, Weverson. Encontraría a literatura? As buscas pela Maga em *Rayuela* (2010, 201 f.) Dissertação (Mestrado em Estudos literários). Centro de Ciências Humanas e naturais. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.
- DULIZKY, Alejandro. "El escritor desclasado: Julio Cortázar y la sociedad argentina del peronismo clásico". In: **Revista Pensar**. Epistemología y ciencias sociales. No. 5. Editorial Acceso Libre: Rosario, 2010, pp. 29-37.
- ESCRIBANO, Pablo. "Cabrera Infante. 'Nunca le perdoné que no condenara a Castro'". In: **Revista La Maga**. Edición Especial de Colección. Homenaje a Cortázar. Número 5. Buenos Aires, noviembre de 1994, p. 26.

- _____. "El caso Padilla". In: **Revista La Maga**. Edición Especial de Colección. Homenaje a Cortázar. Número 5. Buenos Aires, noviembre de 1994, p.25.
- FILER, Malva E. "Leer a Cortázar como mujer". In: Sierra, Ana Luisa (Ed.) **Me gusta cuando callas... los escritores del "Boom" y el género sexual**. Editorial de la Universidad de Puerto Rico: San Juan, 2002, pp. 67-90.
- GAMERRO, Carlos. "Cortázar, el inventor del peronismo". In: KORN, Guillermo (ed.). **El peronismo clásico (1945-1955): Descamisados, Gorilas y Contreras**. Buenos Aires: Paradiso: Fundación Crónica General, 2007, pp-44-57.
- GARCÉS, Gonzalo. "Instrucciones para criticar Cortázar". In: **Letras Libres**. Buenos Aires, junio de 2004, pp. 76-78.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Cortázar: Una antropología poética**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.
- GARCÍA FLORES, Margarita. "Siete respuestas de Julio Cortázar". In: **Revista Universidad de México**, vol. 21, n° 7, marzo de 1967, pp. 10-13.
- GOLOBOFF, Mario. **Julio Cortázar: una biografía**. Editorial Arte y Literatura: La Habana, 2014.
- HARSS, Luis. "*Rayuela* o la cachetada metafísica". In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2ª Edição. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1996.
- HEKER, Liliana. "Polémica con Julio Cortázar: Exilio y literatura". In: **Cuadernos Hispanoamericanos**. Número 517-519. Madrid: Julio-septiembre, 1993. pp. 590-604.
- _____. "Las muertes de Cortázar". In: **Las hermanas de Shakespeare**. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- HOLSTEN, Ken. "Notas sobre el *Tablero de Dirección* en *Rayuela* de Julio Cortázar". In: **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, Vol. XXXIX, Núm. 84-85, Julio-Diciembre 1973, pp. 683-688.
- JITRIK, Noé. "Cortázar y Paz". In: **Espacios de Crítica y producción**. Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. N° 14. Buenos Aires, agosto de 1994. pp. 20-22.
- LEZAMA LIMA, José. "Cortázar y el comienzo de la novela". In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2ª Edição. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1996.

- LENNARD, Patricio. "Cortázar, la crítica y yo". In: **Otra Parte**. Revista de Letras y artes. N° 03. Buenos Aires, invierno de 2004, pp. 60-64.
- MANZONI, Celina. "Una poética del homenaje. Acerca de la salvación por la lectura". In: **Homenaje a Julio Cortázar | 1914 – 1984**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 20 de agosto de 2004, pp. 49-58.
- MONTALDO, Graciela. "Contextos de producción". In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2ª Edição. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1996.
- _____. "Destino y recepción". In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2ª Edição. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1996.
- OSTRIA GONZALEZ, Mauricio. "RAYUELA: poética y práctica de un lector libre". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366, Madrid: octubre-diciembre 1980, pp. 431-448.
- PASSOS. Cleusa Rios Pinheiro. **O outro modo de mirar**. Uma leitura dos contos de Julio Cortázar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- PIGLIA, Ricardo. "Homenaje a Julio Cortázar". In: **Revista Casa da de las Américas**. La Habana, Año XXXVI, n° 200, julio-septiembre de 1995.
- ROSA, Nicolás. "Cortázar: los modos de la ficción". In: VVAA. **Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas**. Buenos Aires: Norma, 2004, pp. 83-101.
- RUSSO, Miguel. "El escritor ante una batalla ideológica". In: **Revista La Maga**. Edición Especial de Colección. Homenaje a Cortázar. Número 5. Buenos Aires, noviembre de 1994, p.53.
- SALGADO, César A. "Lezama, lector múltiple de *Rayuela*". In: **Revista Casa de las Américas**. Año L. La Habana, Octubre-diciembre, 2010, pp- 87-94.
- SAONA, Margarida. "El kibbutz del deseo: familia y nación en Rayuela". In: **Revista Lexis**. Volume 23, N° 01. Pontificia Universidad Católica del Perú: Lima, 1999, pp. 87-105.
- SARLO, Beatriz. "Releer *Rayuela* desde el *Cuaderno de Bitácora*". In: **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, Núms. 132-133, julio-diciembre, 1985, pp. 939-952.
- _____. "Una literatura de pasajes". In: **Espacios de Crítica y producción**. Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. N° 14. Buenos Aires, agosto de 1994. pp.16-18.

- SIMO, Ana María; LEZAMA LIMA, José; FERNANDEZ RETAMAR, Roberto; VARGAS LLOSA, Mario; CORTÁZAR, Julio. **Cinco Miradas sobre Cortázar**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968.
- SOMMER, Doris. "Pursuing a Perfect Present". In: ALONSO, Carlos (org.). **Julio Cortázar: New Readings** (Cambridge Studies in Latin American and Iberian Literature) Cambridge: University of Cambridge Press, 1998, pp. 211-236.
- SPERANZA, Graciela. "Cortázar y Borges: una vindicación del diálogo". In: **Espacios de Crítica y producción**. Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Nº 14. Buenos Aires, agosto de 1994. pp. 23- 26.
- TENEWICKI, Irene. "Los chicos se copan con Cortázar porque se cagan en la realidad" In: **Revista La Maga**. Edición Especial de Colección. Homenaje a Cortázar. Número 5. Buenos Aires, novembro de 1994, p.48.
- VARELA JÁCOME, Benito. "Análisis del experimento narrativo de *Rayuela*". In: VALCÁRCEL, Eva (org.). **Hispanoamérica en sus textos**. La Coruña: Universidade la Coruña, 2002.
- VIÑAS, David. **De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política**. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971.
- YURKIEVICH, Saúl. "Julio Cortázar: su sístole y su diástole". In: **Espacios de Crítica y producción**. Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Nº 14. Buenos Aires, agosto de 1994. pp. 30-33.

Bibliografia geral

- ABREU, Simone Rocha de. "Anos 60: transformações no campo artístico e na arte argentina". In: **Anais. VII Encontro de História Arte**. Campinas: Unicamp, 2011. pp. 473-484.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura 1**. Trad. Jorge B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- _____.; HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas**. Trad. Júlia Elisabete Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

- AÍNSA, Fernando. “La espiral abierta de la novela latinoamericana”. **THESAURUS**, Montevideo, Tomo XXVIII, Nº 2, 1973.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. “Sade, Fourier, Loyola”. In: *Œuvres Complètes* III, Paris: Seuil, 2002, pp. 701-707.
- _____. **S/Z**. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica”. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, pp. 165 - 196.
- _____. **Baudelaire e a Modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- _____. **Libro de los pasajes**. Trad. Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2005.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BRAGANÇA, Maurício. “Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana”. In: **Revista Ipotesi**, v. 12, n. 1. Juiz de Fora, jan./jul. 2008, p. 119 – 133.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969
- CELLA, Susana. “El artista como crítico” In: **Espacios de Crítica y producción**. Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Nº 14. Buenos Aires, agosto de 1994. pp. 27- 29.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- CULLER, Jonathan. **Literary Theory: a very short introduction**. *Oxford University Press: New York, 1997*.

- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**. A Arte contemporânea e os limites da História. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DESNOES, Edmundo. “A falta de otras palabras”. In: RAMA, Ángel (ed.) **Más allá del boom. Literatura y Mercado**. México: Marcha, 1984, pp. 255-262.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ECO, Umberto. **A obra aberta**: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva: 1976.
- _____. **Seis passeios nos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la novela de la eterna**. Ed. Crítica de Ana María Camblong e Adolfo Obieta. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1997.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp. 264-298.
- FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- FRANCO, Jean. “Narrador, Autor, superestrella: La narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas”. In: **Revista Iberoamericana**. Pittsburg, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002, pp. 737-752.
- FREUD, Sigmund. “Fetichismo” In: **Obras completas. XXI**. El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras (1927-1931). Trad. José Luis Echeverry. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 1976, pp. 141-151.
- _____. “La represión” (1915). In: **Obras completas. XIV**. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología, y otras obras (1914-1916). Trad. José Luis Echeverry. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 1976, pp. 135-152.
- _____. “Psicología de las masas y análisis del yo” In: **Obras completas. XVIII**. Más allá del principio de placer, psicología de las masas y el análisis del yo y otras obras (1920-1922). Trad. José Luis Echeverry. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 1992, pp. 63-123.
- GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

- GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HALPERÍN DOLGHI, Tulio. “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en los años sesenta”. In: RAMA, Ángel (ed.) **Más allá del boom. Literatura y Mercado**. México: Marcha, 1984, pp. 144-165.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. 2 v. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: As bases conceituais. Volume 1**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. – Petrópolis: Vozes, 2000.
- LACAN, Jacques. **A identificação: Seminário 9 (1961-1962)**. Trad. Ivan Côrrea e Marcos Bagno. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.
- MARX, Karl. “Mercadoria e Dinheiro”. In: **O Capital**. Crítica da Economia Política. Trad. Régis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1996, pp. 164-260.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza**. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PIETRO, Adolfo. “Los años sesenta”. In: **Revista Iberoamericana**. Pittsburg, Núm. 125, Julio-Septiembre 1983, pp. 891-901.
- PIGLIA, Ricardo. **El último leitor**. Editorial Anagrama: Barcelona, 2005.
- _____. **Formas Breves**. Trad. Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. “Cortázar y los monstrous”. In: **La Argentina en Pedazos**. Buenos Aires: Ediciones de Urraca, 1993, pp. 40-51.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1998, pp.111-114.
- RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir. La nueva novela latinoamericana. In: **Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Instituto Cervantes, 1968.

SARDUY, Severo. **Obras Completas**. Tomo II. Edición Crítica, Gustavo Guerrero e François Wahl. 1ª Edición. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikenstein. São Paulo: Cultrix, 2003.

SONTAG, Susan. "Against the interpretation". In: **Against the interpretation and others essays**.

RAMA, Ángel. **La novela latinoamericana 1920-1980**. Bogotá: Procultura, 1982.

_____. "El 'boom' en perspectiva". In: RAMA, Ángel (ed.) **Más allá del boom. Literatura y Mercado**. México: Marcha, 1984, pp. 51-110.

VON FRANZ, Marie-Louise. "El proceso de individuación". In: JUNG, Carl Gustav. **El hombre y sus símbolos**. Trad. Luis Escobar Bareño. Madrid: Paidós, 1995, pp. 158-229.

Bibliografia digital

AVELAR, Idelber. "A sobrevalorização de Julio Cortázar no Brasil: um capítulo de nossa ignorância sobre os vizinhos" (2012). Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/idelberavelar/2012/02/24/a-sobrevaloracao-de-julio-cortazar-no-brasil-um-capitulo-de-nossa-ignorancia-sobre-os-vizinhos/> Acesso em: 15 de janeiro de 2013.

BERTONI, Claudio *apud* LA TERCERA. JULIO Cortázar en Chile: libros flores y revolución [Reportagem não assinada]. In: **Diário la Tercera**. Chile, 20 de abril de 2001. Disponível em: <http://papeldigital.info/lt/2013/04/20/01/paginas/089.pdf> Acesso: 15 de outubro de 2015.

BOLAÑO, Roberto. "El gran fresco del Renacimiento". In: **El mundo**. Madrid: 06 de abril de 2011. Disponível em: <http://elprestamoslaley.blogspot.com.br/2008/11/bolao-entre-parentesis.html> Acesso: 20 de dezembro de 2015.

CICERO, Antonio. "Parangolés" In: **Ensaio Uol**. S/D. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/antonioicicero/parangole.html>. Acesso: 04 de junho de 2016.

CIPRIANI LÓPEZ, Carlos. "La polémica Arguedas-Cortázar" (1967-1969). Blog Narratura. Outubro de 2011. Disponível em: <http://narratura.blogspot.com.br/2011/10/la-polemica-arguedas-cortazar-1967-1969.html> Acesso em: 16 de fevereiro de 2016.

- ECHEVERRÍA, Ignacio. “Una polémica abierta”. In: Revista *El Cultural*, Madrid: 25 de noviembre de 2011. Disponível em:
http://www.elcultural.com/version_papel/OPINION/30112/Una_polemica_abierta
 Acesso em: 10 fevereiro de 2016.
- GAMBOA, Santiago. “Rayuela y la iglesia Cortazariana”. In: *El País*. Roma, 26 de junio de 2013. Disponível em:
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/24/actualidad/1372086726_657169.html
 Acesso em: 07 de janeiro de 2016.
- PERU 21. “Argentina: Hallan 1,500 archivos secretos de la dictadura” [Reportagem não assinada]. In: **Peru 21**. Lima, 05 de noviembre de 2013. Disponível em:
<http://peru21.pe/mundo/argentina-hallan-1500-archivos-secretos-dictadura-2156421> Acesso em: 14 de dezembro de 2015.
- PIGLIA, Ricardo. “CORTÁZAR: El socialismo de los Consumidores: nota final”. In: **Jornal Últimas Notícias**. Caracas, 24 de agosto de 1974. p.29. Disponível em:
http://presnum.mshs.univpoitiers.fr/Cortazar/image.php?Id_img=3884&Code=18.033.
 Acesso em: 20 de junho de 2013.
- PRIMERA PLANA. “Novela espesa con sabias reminiscencias” [Reportagem não assinada]. In: **Primera Plana**. Buenos Aires, 27 de agosto de 1963. Disponível em:
<http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=12.003&Cle=catalogue>
 Acesso em: 15 de setembro de 2014.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. “Rayuela ¿Cursi o clásico? In: **El país**. Madrid, 28 de junio de 2013. Disponível em:
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/27/actualidad/1372347080_506583.html Acesso em: 20 de janeiro de 2015
- TOMAS, Maximiliano. “¿Quién lee Cortázar hoy?” In: **La nación**. Buenos Aires, 09 de enero de 2014. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1654135-quien-lee-a-cortazar-> Acesso em: 15 de agosto de 2015.
- WHITE, Michael .”The music that’s all around us”, In: **The Telegraph**. Londres, 06 de janeiro de 2004. Disponível no link:
<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3609656/The-music-thats-all-around-us.html> Acesso em: 15 de fevereiro de 2016.

Referências audiovisuais

CORTÁZAR: Apuntes para un Documental. Direção: Eduardo Montes-Bradley. Produtor: Sara Kaplan; Produção: Rodolfo Durán; Fotografia: Raúl Domínguez. Contrakultura, 2002.

ENTREVISTA a Julio Cortázar Programa el Fondo. TVE. SOLER SERRANO, Joaquín. Madrid, 1977. Disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>
Acesso em: 03 de janeiro de 2015.

ENTREVISTA al Narrador Ricardo Piglia. 50 Años de Rayuela de Julio Cortázar Produção: Mathilde Sánchez. Clarín. Buenos Aires, 26 de agosto de 2013. Conteúdo disponível em: http://www.clarin.com/rayuela-cortazar/Entrevista_al_narrador_Ricardo_Piglia-50_anos_Rayuela-Julio_Cortazar_0_946705732.html
Acesso: 03 de janeiro de 2015.

ENTREVISTA com Davi Arrigucci Jr. Programa Literatura Fundamental 75 e 76: Jogo da Amarelinha. Responsável: Rodrigo Simon. Univesp TV. São Paulo, junho de 2015. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/33359_literatura-fundamental-75-o-jogo-da-amarelinha-julio-cortazar-parte1.html Acesso em: 16 de abril de 2016.

JORNADAS Internacionales: lecturas y relecturas de Julio Cortázar. BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO. Trapalanda Biblioteca Digital. Año Cortázar 2014. Buenos Aires, de 25 a 27 de agosto de 2014. Conteúdo disponível em: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/15383>
Acesso: 17 de março de 2016.

MARTÍN Kohan: Un desafío para los cortazarianos sería salvar Cortázar del cortazarianismo. Produção: Mathilde Sánchez. Clarín. Buenos Aires, 27 de junho de 2013. Conteúdo disponível em: http://www.clarin.com/rayuela-cortazar/Martin-Kohan_0_945505816.html
Acesso: 15 de agosto de 2015.