

Davidson de Oliveira Diniz

**UMA CONCEPÇÃO DE LIVRO EM *RAYUELA*:
DISSEMINAÇÃO CRÍTICA & FICCIONAL NO DISCURSO
LITERÁRIO DE JULIO CORTÁZAR**

**BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
2009**

Davidson de Oliveira Diniz

**UMA CONCEPÇÃO DE LIVRO EM *RAYUELA*:
DISSEMINAÇÃO CRÍTICA & FICCIONAL NO DISCURSO
LITERÁRIO DE JULIO CORTÁZAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural – LHMC.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Graciela Ravetti.

**BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
2009**

Para Graciela

Quem me deu o céu quando eu quis voar – não deixando de apontar porém a terra a tempo de pousos...

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Diniz, Davidson de Oliveira.
C827r.Yd-c Uma concepção de livro em Rayuela [manuscrito] : disseminação crítica & ficcional no discurso literário de Julio Cortázar / Davidson de Oliveira Diniz. – 2009.
157 f., enc. : il. p&b

Orientadora: Graciela Ravetti.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 149-156.

1. Cortázar, Julio, 1914-1984. Rayuela – Crítica e interpretação – Teses. 2. Análise do discurso literário – Teses. 3. Ficção argentina – Teses. 4. Literatura latino-americana – História e crítica – Teses. 5. Crítica textual – Teses. 6. Livros – Teses. I. Ravetti, Graciela. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : Ar863.42

AGRADECIMENTOS

- . Aos meus pais, pessoas tão boas e de importância tão firme na minha vida.
- . A tia Sinhá e ao tio Julio (*in memoria*) – pelo carinho notavelmente distinto
- . A Graciela Ravetti - sem quem nada disso teria sido possível. Agradeço pela orientação impecável; por todo o carinho em ler e comentar os capítulos que iam aparecendo; pelas aulas; pelas leituras indicadas; pelos livros emprestados e pelos outros com que fui presenteado; por todo o afeto neste percurso; enfim, pela sua existência.
- . A Alice - por ter sido amiga, carinhosa, tão amável e amante durante uns anos da minha vida, apesar de agora já termos deixado isso pra trás engendrando em nós essas novas pessoas; agradeço pela amiga que ficou; pelas conversas sempre instigantes; pelos livros trocados e pelos outros com que fui presenteado também; pelos textos copiados em Bs.As. e livros trazidos de lá. Tudo isso foi de muita relevância, saiba.
- . Ao amigo André Caparelli - compadrito de rota; por tudo de muito antes e desses dias; por lembrar-se de ligar e ou escrever mesmo agora que você mora longe e é bem mais francesinho que brasileiro; obrigado por mandar textos scaneados daí, dicas de leituras e outras dicas também; mesmo longe estamos juntos e de uma maneira muito mais próxima do que podemos supor. Dia desses te abraçarei de volta, meu amigo, eu sei!
- . Ao Pedro Kalil - esse menino tão bom de quem me amiguei com toda força no último ano e meio; que você e toda sua amizade fique pra sempre na minha vida; e obrigado pela revisão, viu?
- . A Vivi – amiga querida e sempre super simpática e de quem me tornei comparsa logo me vinculava ao Pós-Lit; obrigado pelos livros emprestados; pela diversão da sua cia. sempre alegre e todo o carinho.
- . A Imara - amiga de leituras, seminários e também de artigos e congressos; adoro você e sou um pouco mais feliz por tê-la conhecido. Pena a gente se encontrar raramente e pois conversar tão pouco nestes dias...
- . A Manuela Barbosa - amiga tão querida e super inteligente e a quem eu admiro; agradeço muito pelos artigos que você enviava pra mim e pela tradução que você fez.
- . A M. Angélica - agradeço também por você e a Manu terem topado me ajudar com a tradução do Guy Delfel.
- . A Janine - amiga bem divertida e pessoa de conversa super agradável; valeu pelas horas de descontração, pela dicas de leitura e tudo mais.

. Aos demais amigos e amigas do Pós-Lit: Nara, João, Maraíza, Fábio Feldman, Rafael Belúzio, Rodrigo, Erick, Juliana Leal, Mariana Camilo, André.

. Gostaria de agradecer também aos profs. Élcio, sempre prestativo e super simpático e de um conhecimento instigante; a Sabrina, pelas dicas de leitura, pelas aulas bonitas e almoço saboroso; ao Marcos Rogério, amigo e pessoa sempre atenciosa comigo; ao Günther, Georg, que ofereceram disciplinas e me puseram em contato com textos importantes; ao Luís Alberto, pela disciplina e reflexão crítica em sala capaz de retirar toda a dormência do meu pensamento; ao prof. Reinaldo, pessoa simpática e que comentava os trabalhos finais de modo a fazer refletir o tema abordado; ao Pablo Rocca, quem deu uma disciplina concentrada sobre Monegal e Rama e conversou comigo sobre temas importantes e emprestou livros a serem copiados; a Letícia da secretária, quem foi sempre atenciosa e procurou facilitar toda a burocracia dos formulários e datas.

. Aos amigos do tempo de Graduação: André Mello, Geovano, Maro, Juliano, Vanuza, Bia, Luana, Tainã Terra, Vilmarito, Débora e Winny Choe. Saudades imensas de todos vocês!

. Ao toshibinha satellite, que torna a tarefa de escrever ainda mais gostosa; aos mil e tantos cigarros que eu devo ter apagado quando escrevia essa dissertação, veneno e remédio da minha ansiedade de escrita; aos discos do Leonard Cohen, Pavement e Baden Powell, entre outros, que fizeram cia. nas madrugadas em que escrevia, revisava e formatava o texto final.

. Aos textos de Michel Foucault, Walter Benjamin, Hannah Arendt, Haroldo de Campos, Lucien Febvre, Roland Barthes, Sérgio Buarque de Holanda, Octávio Paz e Roberto Fernández Retamar - leituras a partir das quais eu vim a definir esse meu pequeno percurso acadêmico.

. Agradeço, ainda, a professora Cláudia Chaves, quem, desde muito cedo, trouxe pra mim a possibilidade de pesquisar não só a literatura latino-americana, como, também, a linguagem.

. As bibliotecas da UFMG e da USP, lugares aos quais recorri durante a pesquisa e de onde eu quase nunca sai frustrado a propósito das buscas empreendidas.

. Ao site do Jstor, este dispositivo que me permitiu acesso a alguns artigos importantes.

A PROPÓSITO DAS TRADUÇÕES

Gostaria de marcar, aqui, os créditos das traduções usadas nesta dissertação.

. Cabem a Manuela Barbosa e Mra. Angélica Amâncio os créditos com relação à tradução, para o português, do texto de DELFEL, Guy. **L'Esthétique de Stéphane Mallarmé**. Paris: Flammarion, 1951. Sou muito grato ao gesto amigo de ambas em ajudar com essa tradução.

. Gostaria de agradecer também a Maraíza Labanca pelo mesmo gesto em ajudar com a tradução, para o português, de MALLARMÉ, Stéphane. *Le livre, instrument spirituel*. In: _____. **Oeuvres Complètes**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1952. Teria encontrado muita dificuldade em traduzir esse texto, cuja leitura foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho. Portanto, obrigado pela ajuda.

. Agradeço também ao seu Nico Oliveira por ter ajudado com as traduções-leituras dos textos de Scherer e Mallarmé - SCHERER, Jacques. **L'Expression littéraire dans L'Oeuvre de Mallarmé**. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1947; SCHERER, Jacques. **Le "Livre" de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits**. Paris: Gallimard, 1957. Apesar de completamente senil frente a quase tudo, achando por vezes, quando das visitas, que eu era a terceira vinda à Terra de Isidore Lucien Ducasse, o Conde de Lautréamont!, o velho Nico ainda guardava um fôlego a propósito das letras e demonstrou um traquejo invejável diante da semântica esfuziante da poética mallarmaica. Você já não está mais por aqui, mas ainda hei de encontrá-lo por aí, vô Nico, talvez num desses tantos livros que você deixou plenos de rabiscos geniais...

. No que diz respeito aos textos de Derrida, aos quais recorri indo às traduções que existiam para o inglês, uma vez carecendo de traduções em português, coube a mim a tentativa de traduzi-los a partir da tradução. As passagens retidas em citações do texto de Patrícia Waugh também foram traduzidas por mim. Agradeço ao Pedro Kalil, quem as leu e as comentou comigo.

. De mais, todas as traduções feitas do espanhol para o português (Cortázar; Yurkievich; Alazraki; Fuentes; Ezquerro; Rama; etc) são minhas.

No depende de la voluntad

es él bruscamente: ahora (antes de empezar a escribir; la razón de que haya empezado a escribir) o ayer, mañana, no hay ninguna indicación previa, él está o no está; ni siquiera puedo decir que viene, no hay llegada ni partida; él es como un puro presente que se manifiesta o no en este presente sucio, lleno de ecos de pasado y obligaciones de futuro.

Cortázar. Ahí pero donde, cómo

Tropeçavas nos astros desastrada/Quase não tínhamos livros em casa/E a cidade não tinha livraria/Mas os livros que em nossa vida entraram/São como a radiação de um corpo negro/Apontando pra expansão do Universo/Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso/(E, sem dúvida, sobretudo o verso)/É o que pode lançar mundos no mundo/Tropeçavas nos astros desastrada/Sem saber que a ventura e a desventura/Dessa estrada que vai do nada ao nada/São livros e o luar contra a cultura/Os livros são objetos transcendentales/Mas podemos amá-los do amor tátil/Que votamos aos maços de cigarro/Domá-los, cultivá-los em aquários/Em estantes, gaiolas, em fogueiras/Ou lança-los pra fora das janelas/(Talvez isso nos livre de lançarmo-nos)/Ou – o que é muito pior – por odiarmo-los/Podemos simplesmente escrever um:/Encher de vãs palavras muitas páginas/E de mais confusão as prateleiras/ Tropeçavas nos astros desastrada/ Mas pra mim foste a estrela entre as estrelas.

Caetano. Livros

RESUMO

Esta dissertação discute uma concepção de livro em *Rayuela* (1963), romance do escritor argentino Julio Cortázar (1914- 1984). Investiga-se, assim, o discurso literário cortazariano a partir da leitura de ensaios e resenhas desse escritor, textos nos quais aparece, de maneira incipiente, uma poética do romance, a qual, posteriormente, vem a ser sobrescrita na espessura da criação ficcional rayueliana. De tudo isso, revelou-se um fluxo escritural que, ao fazer-se, se dispersa crítica & ficcionalmente propondo um espectro epistemológico em torno ao pensamento literário cortazariano, oferecendo, assim, uma textualidade capaz de compartilhar a obra através de um processo em que se entrecruzam escrita e leitura. Ao fim da articulação teórica, ressalta-se, nesse sentido, uma concepção de livro oscilando entre uma noção de totalidade literária e a dispersão sem reunião possível do saber literário pretendido, também, no campo ficcional. A proposição que regeu tudo isso se apresenta, por fim, com a tentativa de demonstrar como o livro, ali, é pensado todo ele de maneira a justificar tais características presentes nesse discurso literário, e não somente figurando, nele, um objeto desvinculado da criação ficcional. O livro, como veremos, é uma “expansão da letra”.

PALAVRAS-CHAVE: Rayuela; Julio Cortázar; Livro; Metatexto; Crítica Literária Latino-Americana; Literatura argentina.

RESUMEN

Este estudio analiza un diseño de libro en *Rayuela* (1963), novela del escritor argentino Julio Cortázar (1914 - 1984). La investigación asimila el discurso literario cortazariano desde una lectura de ensayos y reseñas de este escritor, textos en los cuales aparece de manera incipiente una poética de la novela, que, en última instancia, viene sobrescribirse, también, en la espesura de la ficción rayueliana. De todo esto deviene un libro que se deriva de la escritura que, al hacerlo, si dispersa tanto en la crítica como en la ficción y ofrece así un espectro epistemológico en torno al pensamiento literario cortazariano, y presenta desde ahí una textualidad que habilita compartir el trabajo de ficción mediante de un proceso en el que se mezcla la lectura y la escritura. Al final de la articulación teórica se resalta, en consecuencia, una concepción del libro que oscila entre una idea de totalidad literaria y la dispersión sin reunión posible del saber literario pretendido, también, en la ficción. La hipótesis que rige todo ese esfuerzo se presenta, por último, en un intento por demostrar como el libro, desde allí, es todo el pensado en el sentido de justificar tales características y fijar este discurso literario, no sólo haciendo de este libro un objeto desvinculado de la ficción. El libro, como veremos, es una "expansión de la letra."

PALABRAS-CLAVE: Rayuela; Julio Cortázar; Libro; Metatexto; Crítica Literaria Latinoamericana; Literatura argentina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – METATEXTO.....	18
1. <i>Composição ficcional e desmontagem crítica da obra literária</i>	18
1.1 <i>Uma casa antes do conceito de metatexto: pequeno desvio</i>	23
1.2 <i>Na casa do conceito de metatexto</i>	26
1.3 <i>Uma dupla atitude frente à modernidade</i>	27
1.4 <i>Retorno à questão do metatexto: primeira fuga</i>	28
CAPÍTULO 2 – LIBER FULGURALIS.....	40
2. <i>Ficcionalização teórica e poética do livro</i>	40
2.1 <i>Leitura dos textos ensaísticos</i>	42
2.2 <i>Descrição dos elementos estruturais em vista da ficcionalização teórica</i>	46
2.3 <i>E propunham as Morellianas alguma teoria?</i>	52
2.4 <i>Poética do livro</i>	58
CAPÍTULO 3 – LIVROS - <i>Encenações Prismáticas da Letra</i>	67
3. <i>Panorama das leituras: silenciar a voz, imobilizar a língua</i>	67
3.1 <i>Panoramas do livro: enquanto um fim, e não mais como instrumento de um fim</i>	70
3.2 <i>O livro e o mundo</i>	72
3.3 <i>Mallarmé</i>	85
3.4 <i>Mallarmé e Cortázar: paridades literárias e página prismática</i>	88
CAPÍTULO 4 – AGENCIAMENTOS.....	103
4. <i>Dobra: redobramentos finais</i>	103
4.1 <i>Proposições teóricas da “poética total” cortazariana</i>	105
4.2 <i>Ficcionalização teórica: do texto à textura</i>	107
4.3 <i>Modernidade e paridade de rupturas</i>	112
4.4 <i>Morelliana, sempre: a propósito das reconciliações</i>	115
4.5 <i>Da semelhança à similitude: abandono das referências externas</i>	119
4.6 <i>Do abando das referências externas à exposição do processo criativo</i>	120
4.7 <i>Disseminação: oscilações entre o Livro e o Álbum</i>	124
4.8 <i>Coser sem linha</i>	128
CONCLUSÃO.....	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	149
DE JULIO CORTÁZAR.....	149
SOBRE JULIO CORTÁZAR.....	150
GERAL.....	151

Introdução

Gostaria de iniciar o que passo a dizer daqui por diante remontando ao que Julio Ortega, crítico e escritor peruano, certa vez procurou fazer a propósito do outro Julio, aquele que nos deu *Rayuela*. Por volta dos anos 1970 Ortega compilou em *La casilla de los Morelli* tudo aquilo que em *Rayuela* parecia dizer respeito à concepção literária do escritor Morelli, personagem rayueliano a quem Cortázar transformara em seu cúmplice a fim de inventar, naquele escritor, uma literatura que, também, textualiza seu próprio pensamento literário. A vontade, nesse sentido, seria atribuir ao trabalho de Ortega a proposição da qual a presente pesquisa partiu. Todavia, não posso fazê-lo. Só bem tarde o livro chegou às minhas mãos; coisa de mês e meio atrás.

Quando esse livro enfim veio a mim, após muito procurar pelas edições esgotadas, portanto, algo raro e, para mais, sem tradução brasileira, descobri que não havia novidade com relação aos textos compilados ali. Tudo se apresentava bem mais como um mapeamento facilitador das ideias literárias em torno à obra cortazariana. O *Prólogo* escrito por Ortega, dito isso, trazia não propriamente novidades – afinal, eu estava a mais ou menos dois anos revirando os textos cortazarianos e suas respectivas fortunas críticas. Ao invés, veio então a meu encontro uma vasta sorte de afinidade reflexiva que, uma vez diante do *Prólogo*, descobria despontar a propósito daquilo que tomara desde os princípios como o motivo desta dissertação.

O *Prólogo* é algo bastante sucinto e convence bem mais pela astúcia das idéias do que pela argumentação propriamente dita – aliás, assim se caracteriza a postura crítica de Ortega, quem se ocupa não de descrições ou interpretações, mas, antes, procura sugerir ao leitor o contato com a poética de um texto, como frequentemente diz em seus ensaios. Resultou muito difícil, portanto, trabalhá-lo a fundo diante da discussão levada a cabo nesta dissertação. Convencia-me, cada vez mais, de que toda a força daquele texto encontrar-se-ia somente à maneira de epígrafe, e assim estaria bem já que seria estúpido abrir mão de citá-lo ainda que epigramaticamente dado o esforço em persegui-lo até por fim consegui-lo.

Dito tudo isso, deixemo-lo que enfim se transcreva:

Dos muitos livros que é *Rayuela* há um que corresponde a Morelli, o autor, ou, mais propriamente, a *persona*, cuja crítica da literatura é, também, a convocação de outra, aquela que esse próprio romance supõe; sua fundação e abertura.

(...) Por isso mesmo, a atividade de Morelli desdobra a formulação do próprio romance. Esse autor apócrifo vive, ali, a partir da riqueza de uma confluência de transgressões: os personagens lêem suas notas, o mesmo romance escrito por ele, assistindo, assim, - e com eles o movimento de

Rayuela e a aventura do próprio leitor – ao núcleo de uma operação crítica cujo signo é a possibilidade de outro romance, de outro leitor.

(...) Na iniciação da *rayuela*, nesse “jogo da amarelinha” no qual as etapas deveriam conjugar num só movimento libertador “o céu” de um código herdado e requerido transparentemente, nesse jogo irônico e agônico, o romance passa pela casinha de Morelli, ou a casinha de Morelli deduz a possibilidade de destruir as regras para então refazê-las. Modificar pelo novo jogo das formas a espessura de uma cultura – selva escura contemporânea- que trapaceia em suas soluções parciais, dar o passo que segue à mesura da página em branco e à desmesura dos vasos comunicantes: esse labor sedicioso é a ressonância do romance em Morelli, do espaço Morelli em *Rayuela*.¹

Ainda que tardia, a leitura desse texto ressaltava exemplarmente qual já era a proposição a ser contemplada durante a abordagem desta dissertação, uma vez que também ela girava em torno a esse “espaço Morelli” sobrescrito em *Rayuela*.

A minha pesquisa partiu, sobretudo, da leitura dos textos críticos cortazarianos – resenhas, ensaios e etc. – à luz do que, em *Rayuela*, parecia possível ser assimilado enquanto formulações teóricas no campo da ficção e através das quais se manifestava textualmente uma concepção literária, quase um teoria da obra literária, tal como uma poética do romance possível segundo o discurso literário de Julio Cortázar. Muito de tudo isso foi retido das passagens que, em *Rayuela*, se intitulam *Morellianas* e correspondem para mais à boa parte dos *Capítulos imprescindibles*. Contudo, não só ali – quais partes isoladas, a exemplo do que Ortega fizera tentando mapear essas passagens em seu livro a pouco referido – manifestava-se o que deveria vir enquanto “uma poética do romance” cortazariano e da qual decorreria o discurso literário tomado em consideração.

Tudo parecia, nesse sentido, ampliar-se e deslizar das mãos e, ainda, escapar aos olhos que em vão buscavam acompanhar as intermináveis trajetórias de leitura e tramar, a partir delas, cotejamentos absurdos em relação às diversas páginas que pediam por uma montagem literária tão furiosa quanto um engodo que seduz logrando o enlouquecimento de quem topar o desafio. O texto rayueliano, ou melhor, a textura, como ao longo desta dissertação aclarar-

¹ *De los muchos libros que es Rayuela hay uno que corresponde a Morelli, el autor, o más bien la persona, cuya crítica de la literatura es también la convocación de otra, la que supone a esta misma novela, a su fundación y apertura.(...) Por lo mismo, la actividad de Morelli desdobra la formulación de la propia novela. Este autor apócrifo vive en ella la riqueza de una confluencia de transgresiones: los personajes leen sus notas, la misma novela que lo escribe, asistiendo así – y con ellos el movimiento de Rayuela y la aventura del propio lector – al núcleo de una operación crítica cuyo signo es la posibilidad de otra novela, de otro lector.(...) En la iniciación de la rayuela, en el juego de las etapas que deberían conjugar en un solo movimiento liberador “el cielo” de un código heredado y requerido de transparencia, en ese juego irónico y agonista, la novela pasa por la casilla de Morelli, o la casilla de Morelli deduce la posibilidad de destruir las reglas para rehacerlas. Modificar por el nuevo juego de las formas el espesor de una cultura – selva oscura contemporánea – que miente en sus soluciones parciales, dar el paso que sigue a la mesura de la página en blanco y a la desmesura de los vasos comunicantes: esa labor sediciosa es la resonancia de la novela en Morelli, del espacio Morelli en Rayuela. ORTEGA. Prólogo a La casilla de los Morelli, p.7-10*

se-á, expandia-se a cada letra e, nessa textura, todas as partes vinham a se imiscuir, de modo que o texto deixava de ser o que aparentemente era para então tornar-se metatexto; e o livro, *muitos livros*, deixava de ser apenas mais um nome dado ao “objeto feito de páginas” e cujo *Tablero de dirección* (umbral no qual parece dar-se o trânsito por onde o leitor passa e tornar-se cúmplice do livro) incentivava à multiplicidade de leituras capazes de devassá-lo o mais possível.

Rayuela revelou-se, por tudo isso, como um metatexto no qual a dinâmica escritural não se colocava em contraposição as instâncias crítica e ficcional. Ao contrário, ambas aparecem assimiladas, no metatexto, de maneira construtiva e integradora à medida que, ali, um discurso literário vem a apresentar não só uma poética do romance, como, também, constituir uma encenação do livro capaz de assimilá-la expressivamente, a saber, expandindo a letra.

Em outras palavras, o discurso literário revela-se não só no âmbito de uma enunciação teórica, isto é, expondo um pensamento sem se ocupar de praticá-lo plasticamente, mas, antes, criando margens prismáticas a fim de inscrever uma textura literária capaz de incorporar ambas as instâncias - crítica & ficcional - a partir de uma tensão criativa. Tal é - já podemos adiantar - o “grau zero” do discurso literário cortazariano: uma escrita que, ao fazer-se, se dispersa crítica & ficcionalmente propondo um espectro epistemológico em torno a essa mesma escrita a fim de comunicar, ou bem melhor, oferecer através dela uma experiência poética, *porque* compartilhada entre escrita e leitura, irreduzível a categorias finalistas.

Assim, sobreescreve-se, no livro, o livro que se pretende formular teoricamente à medida que a ficção incorpora um trabalho com a linguagem que não só questiona a tradição do livro na cultura ocidental, como, para mais, modifica, de dentro do próprio discurso literário, a feição material/formal do livro. Foi esse, portanto, o motivo ao qual a pesquisa destinou-se: uma concepção de livro em *Rayuela*.

Nesse sentido, cabe aclarar que o **primeiro capítulo** dá lugar às formulações iniciais com relação ao traço teórico-metodológico escolhido. Encontrar-se-ão, nesse momento, uma revisão bibliográfica de modo a sustentar qual é o caráter da abordagem escolhida nesta pesquisa assimilando, diante da crítica latino-americana, o contexto literário em que *Rayuela* aparece inicialmente. Tudo isso levou a problematizar a concepção do metatexto, que, via de regra, se aplicava à obra cortazariana. O que se encontra, nesse sentido, é uma revisão bibliográfica a fim de delimitar a propriedade teórica desse conceito tão presente na fortuna crítica rayueliana. Nessa literatura específica, destacamos uma insuficiência em descrever com maior propriedade teórica a categoria de “metatexto”. Daí ocuparmo-nos da tentativa em

delimitar conceitualmente a amplitude de sua abrangência e, assim, não incorrer numa apresentação tautológica do termo, como é recorrente na fortuna crítica rayueliana.

A *teoria da narratologia* genettiana ofereceu, para isso, as balizas nas quais situar a discussão desse ponto. Tal perspectiva deve ser pensada, conforme vem a ser alocada nesse capítulo, de maneira a não se ignorar, ali, a tentativa de descrição de uma “gramática geral da narrativa”, a qual, em certo contexto do estruturalismo francês,² parecia ser patente nas proposições de Gerard Genette, Roland Barthes etc. – para, então, somente daí, situar o avizinhamo com o pensamento da *desconstrução* derridiana,³ o qual, de certo modo, acaba por imprimir-se, aqui, a partir da noção de “disseminação”.

² Ver COSTA LIMA. *Estruturalismo e crítica literária*, p. 777-811 *passim*. Ver também DOSSE. *História do estruturalismo*, 2 vols., 2007.

³ “Operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalcá-lo o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto. A leitura desconstrutiva da metafísica ocidental se apresenta como a discussão dos pressupostos, dos conceitos dessa filosofia, e portanto a denúncia de seu alicerce logo-fono-etnocêntrico. Apontar o centramento é mostrar aquilo que é ‘relevado’ (*relevé*) no texto da filosofia; apontar o que foi recalcado e valorizá-lo é a fase do *renversement*. A leitura desconstrutiva propõe-se como leitura descentrada e, por isso mesmo, não se reduz apenas ao movimento de *renversement*, pois se estaria apenas deslocando o centro por inversão, quando a proposição radical é a de anulação do centro como lugar fixo e imóvel. (...) A leitura desconstrutiva faz-se, pois, por um duplo gesto, dupla estratificação, ou duplo registro, que se referem a dois movimentos. De um lado, *renversement* do conceito tradicional; a necessidade desse primeiro movimento é marcar na filosofia clássica não um coexistência pacífica mas uma violenta hierarquia; mas se se permanece nesse movimento, continua-se a operar no interior do sistema desconstruído. Por outro lado, marca-se o afastamento (*écart*), situando-se no campo desconstruído (*déconstruisant*), isto é, ora das oposições binárias da metafísica, evitando-se um movimento em busca da “síntese”, que conduziria à simples neutralização dessas oposições. Operam-se, ao mesmo tempo, uma desconstrução por *renversement* e uma desconstrução por deslocamento positivo, por transgressão. Mas não se trata de um gesto semelhante ao do “virar a páginas da filosofia”, ou ao de uma ruptura decisiva. As marcas se reinscrevem sempre num tecido antigo que é preciso continuar a desfazer. Nesse sentido, desconstruir é também descoser”. Cf. SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 17-18-19.

“A desconstrução pode ser lida como uma descrição genealógica cuja raiz última não se encontra em parte alguma, para utilizar a metáfora da árvore. A lógica contraditória e não-dialética do suplemento descreve o movimento próprio e impróprio, desapropriador, da significação disseminativa, princípio dividido do *semeion*, multiplicado no sêmen que não retorna à fonte, no branco disseminante, na semente liberada pela deiscência, e por fim, no seminário”. Cf. NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*, cap. 2, p. 181.

The deconstruction of a text does not proceed by random doubt or generalized skepticism, but by the careful teasing out of warring forces of signification within the text itself. “A desconstrução de um texto não prossegue por amostragem de dúvida ou ceticismo generalizado, mas pela atenção meticulosa das forças beligerantes de significação dentro do próprio texto.” Cf. JONHSON. “*Translator’s introduction, deconstruction*”. In: DERRIDA. *Dissemination*, p. 14.

Deconstruction is not an evil product of the latest stage of multinational capitalism, nor is it a predictable reappearance in new clothes of an ancient philosophical – or literary – game. However, these widespread responses do not come from nowhere; and perhaps the most significant fact about them is the deep contradictions they evince (often within the same hostile response). Deconstruction is indeed contradictory. (It is also impossible, Derrida likes to say – and it doesn’t exist.) It is both careful and irreverent, it does both acknowledge and traverse borders, it is both very old – older than philosophy, Derrida claims – and very new, not yet born, perhaps. Deconstruction is radical and, in strict sense, conservative, and challenges political rhetorics of both left and right. Neither the language of communality and historical laws nor the language of individuality and pragmatic freedom matches deconstruction’s insistence on the structural interconnectedness of the absolutely singular and the absolutely general, necessitating a new understanding of both “absolutes”; and there is a strong ethico-political summons implicit in the constant attention in these essays to the uniqueness of the other, the function of alterity in any movement or consciousness of the self, and the call to and dependence upon the other in any signature and any signed text. Nor is deconstruction manifested only in individual acts;

O viés retido dos *narratologistas* – o qual, como dissemos, orientara-se, em certo momento, por uma perspectiva estruturalista de modo a buscar por uma gramática geral da narrativa, gerando, portanto, um discurso crítico/teórico centrando numa concepção holística na qual tudo se relaciona a partir de uma gramaticalidade capaz de gerar significados - parece, nesse sentido, chocar-se com o pensamento da *desconstrução*. À revelia daquele, este tem como algo bem mais caro a investigação daquilo que ficara delegado às margens da organização centrada na interpretação do objeto literário, para, daí, recusar, a despeito da hermenêutica estruturalista, os sistemas tradicionais de abordagens críticas do texto, propondo, ao contrário, uma interpretação algo ilimitada do jogo semântico de modo a não se ancorar em produções de significado cristalizado.

Pois bem, acredito que a Teoria da Literatura, ou melhor, seu escopo, deve ser usado de maneira a permitir o fluxo das ideias, e não despontando como obstáculos e interdições demasiado enrijecidos. Com isso não quero dizer que usos e abusos se tornam igualmente válidos, e que já não é necessário problematizar as contradições que possam aparecer entre determinadas tendências de abordagens do objeto literário. E se insisto em trabalhar coetaneamente as proposições genettiana e derridiana, as quais permitiram problematizar a aceção conceitual que procurei ao longo do primeiro capítulo, é porque, como veremos, o próprio Genette, ao fim de suas proposições, convence-se da incapacidade diante da tarefa de esgotar e reunir a dispersão semântica veiculadas pelas categorias através das quais seu pensamento tenta apreender as relações de níveis narrativos tomados sob aceção de *transtextualidade*, ou seja, a “transcendência textual do texto”, cf. Genette escrevia a respeito disso.

*Derrida often uses the term to designate a process constantly at work, whether recognize or not, in cultural, intellectual, and political change. “A desconstrução não é um produto perverso da última fase do capitalismo multinacional, nem é uma previsível reaparição de um antigo jogo filosófico ou literário. Tais respostas, de todos os modos, não despontam generalizadas do nada; e o mais significativo, talvez, seja o fato de pesarem, sobre elas, profundas contradições que elas mesmas evidenciaram (muitas vezes dentro da mesma hostilidade em responder). A desconstrução é realmente contraditória. “Além do mais, é impossível, Derrida gosta de dizer - e não existe.) Ao mesmo tempo cuidadosa e irreverente, recusa-se reconhecer e atravessar margens, ela é tão antiga – afirma Derrida em tom filosófico – quanto nova, talvez ainda nem nascida. A desconstrução é radical e, em sentido estrito, conservadora, e sua política combate tanto a direita quanto a esquerda. Nem a linguagem das leis históricas e comuns e tampouco a linguagem das individualidades e o pragmatismo do livre jogo da desconstrução insiste na estrutura de articulação entre o absolutamente singular e o absolutamente geral, resultando necessário uma nova compreensão de ambos os “absolutos”; e existe, constantemente, uma força ético-política implícita na intimação presente nestes ensaios que se ocupam da singularidade do outro, a função da alteridade em qualquer movimento ou autoconsciência, e as evocações “de” e “para” o outro na dependência de qualquer assinatura ou qualquer texto assinado. A desconstrução também não é apenas a manifestação de atos individuais; Derrida utiliza freqüentemente o termo a fim de designar um constante trabalho de mudança, reconhecidos ou não, no plano cultural, intelectual e político”. Cf. ATTRIDGE. “Derrida and the questioning of literature.” In: DERRIDA. *Acts of literature*, p. 26-27.*

Algo de certo modo antevisto pelo próprio Genette, a noção de níveis narrativos, uma vez abordados mediante a categoria de *transtextualidade*, aspecto a respeito do qual discorreremos mais tarde, não se esgota conceitualmente na operação hermenêutica estruturalista. Razão pela qual, enfim, argumenta-se, aqui, a aparente idiosincrasia em abordá-la num mesmo lugar em que se inscreve, também, a perspectiva derridiana sob a designação de que as possibilidades de significação, através de uma dilatação semântica, entrechocam-se com um irreduzível efeito de “disseminação” dos significados produzidos pelos discursos.

De mais, segue-se com esse mesmo capítulo o montante das definições críticas através do qual a análise desta dissertação tenta abrir seu percurso teórico e metodológico. Apresenta-se, por conseguinte, um diálogo com a “teoria dos modos” e a “teoria dos gêneros” segundo a formulação de Northrop Frye em *Anatomia da crítica*, da qual decorre a possibilidade de abordar a poética do romance a partir de uma propensão à reflexão crítica e teórica da construção ficcional. Esse panorama, cf. apresentaremos, articula-se em certo grau com o pensamento bakhtiniano a propósito de uma poética histórica do romance como sedimentação das formas literárias na modernidade mediante a qual se sustenta toda a capacidade de o romance despontar como um criticismo de gênero.

Tais aspetos fazem do primeiro capítulo um líquido bastante turvo, como um café forte. Mas é dele que o leitor deve tomar o primeiro trago a fim de manter-se desperto diante do que prossegue.

O **segundo capítulo** ocupa-se da exposição de alguns temas retirados dos textos ensaísticos e resenhas em torno ao incipiente pensamento literário da obra cortazariana, e, ainda, pretende avisar o leitor sobre o caráter do metatexto tal como sua manifestação é sobrescrita em *Rayuela*. Esses princípios motivaram a ler na textura rayueliana um processo de ficcionalização teórica, algo que se define como uma acossada epistemológica relativa ao gênero literário em que a obra vem a se realizar na medida em que acolhe, em um mesmo domínio, discurso crítico e prática literária.

Aparece, ainda, lugar para uma breve descrição dos elementos estruturais presente em *Rayuela* de modo a deixar ler as características da ficcionalização teórica. Todo o restante vem no sentido demarcar, a partir do espaço morelliano, um pensamento literário que evidencia o desnudamento crítico próprio da literatura rayueliana uma vez enunciando-se de dentro da própria ficção.

Buscam-se, a partir disso, os processos de recepção literária mediados pela relação entre escrita/leitura conforme Wolfgang Iser apresentou como “a interação do texto com o

leitor”; tudo isso decorre da noção de espaço literário inscrito em *Rayuela* e, para mais, motiva uma tentativa praticar teoricamente as “expansões” do conceito de espaço literário, no sentido em que esse termo vem a ser trabalhado nesse capítulo, como algo que, também, diz respeito à especificidade relativa à experiência de leitura, cf. as definições do professor Luis Alberto Brandão.

A partir daí - dessa concepção do espaço literário em sua relação com os procedimentos de leitura - apresenta-se a poética do livro que procuramos reter de *Rayuela* e do *Liber Fulgurialis* morelliano.

Nesse momento da dissertação, como veremos, a concepção de livro em *Rayuela* remonta às idéias em torno ao *Livro* mallarmaico. E eis aí o tema que, no decurso do **capítulo terceiro**, investigamos mais profundamente. Antes de abordá-lo, contudo, arrola-se, previamente, toda uma arqueologia acerca da fisionomia do livro na cultura ocidental a fim de entendermos, mais adiante, qual o caráter da ruptura em relação ao livro tradicional que *Rayuela* pretende trazer. Traça-se, por tudo isso, um percurso de modo a delinear sinteticamente as feições do objeto-livro no ocidente e suas variabilidades em alguns contextos literários específicos.

Daí acompanharmos nos escritores do *Sturm und Drang* alemão, tais como F. Schlegel e E. Novalis, uma “virada mimológica” com relação ao pensamento que se inscreve na idéia de livro a partir da modernidade ocidental. De mais, desponta a concepção do *Livro* mallarmaico e já estaremos, através de uma dobra no texto desta dissertação, novamente naquele ponto em que o livro rayueliano remete-se à prática de “folhas intercambiáveis” cf. o pensamento do *Livro* segundo o poeta francês.

O **quarto capítulo** compreende uma necessidade de reatar todo o pensamento inscrito durante os capítulos anteriores, pois, através das dobras que o texto pediu, a dissertação segue rotas prismáticas de modo a problematizar sua proposição crucial. Esse capítulo é uma tentativa de apresentar como a linguagem literária vem a ser, também, uma personagem rayueliana. Ressurgem, nesse sentido, algumas questões em torno à poética do romance, quando, enfim, se entrecruzam a perspectiva de Frye e a poética histórica do romance segundo Mikail Bakhtin. Outros temas, como o da ficcionalização teórica, veiculada pelo discurso literário cortazariano, voltam à cena e tudo isso se inscreve a fim de sinalizar qual é uma das possíveis concepções de livro proveniente dali.

Discute-se, para mais, o caráter da manifestação artística relativa à alta modernidade enquanto exposição do próprio processo de criação à medida que a modernidade despontara como uma época histórica cuja característica fundamental permite descrevê-la, sobretudo,

pela tentativa de retirar de si os pressupostos que lhe auto-rogam legibilidade e legitimidade. Ao fim, deixa-se ler a proposição do livro rayueliano em relação com tudo aquilo que foi colocado nos demais capítulos e que, agora, entrelaça os diversos desvios e dobras de modo a expor com mais propriedade o que resulta da concepção de livro em *Rayuela*. Eis, por fim, uma possível apresentação da configuração do livro rayueliano tal como buscamos apreendê-lo diante dos prognósticos teóricos trabalhados nesta dissertação.

Já a **conclusão** redobra novamente o texto para seu início, quando, diante de uma revisão bibliográfica, especificava-se a abordagem crítica. Ocupa-se, nesse sentido, de apresentar qual a relevância acadêmica em revistar, hoje, uma obra tão estudada como *Rayuela*. E, de mais, finalizam-se as discussões em torno aos temas tocados nos capítulos anteriores, apresentando-se, assim, uma suposta conclusão do tema em certa sintonia crítica com o escopo teórico do qual lançamos mão de modo a sustentar as proposições da pesquisa.

Inscribe-se, para mais, uma abertura após a finalização do tema trabalhado nesta dissertação. O que se abre, nesse sentido, é, ainda que diretamente promovida pelo tema problematizado nesta pesquisa, uma nova suspeita capaz de dar prosseguimento ao trabalho e a qual retornaremos - dias à frente, obviamente, pois tudo, em todos, carece de seu repouso - de modo a sustentá-la com mais propriedade metodológica. Quando se deveria fechar, reunindo as idéias, concluindo e enrijecendo o pensamento, abre-se outra via. E tudo, portanto, esvai-se com a dispersão ao invés de cristalizar algo falsamente com o nome de *fim*.

Capítulo Primeiro

O Metatexto

1. Composição ficcional e desmontagem crítica da obra literária

Fez-se hábito inequívoco que toda reflexão acadêmica em torno ao “novo romance” latino-americano remeta-se a uma crítica literária nascente no contexto acadêmico dos anos 1960/1970. Interessa, aqui, não o desejo de violá-lo, mas, antes, traçar, a partir da retomada, o itinerário metodológico crucial nesta dissertação.

A perspectiva teórica trazida pelos estudos de Angel Rama consolida em América Latina uma crítica literária bastante sistematizada, voltando-se, portanto, com alto rigor metodológico para a abordagem da nova narrativa latino-americana dos anos 1950/1960. Na busca pelo instante seminal em que ocorrera a renovação literária no continente, a partir de aspectos que, após o modernismo, estiveram em emergência no contexto dos anos de 1930, o crítico uruguaio ocupa-se de formular, então, uma análise da “tipologia da transculturação”, relativa aos conflitos culturais, portanto, capaz de descrever o processo histórico com que o regionalismo se colocara em oposição a uma presumível unidade da cultura modernizada levada a cabo pelo vanguardismo.⁴

Partindo dessa concepção, Rama assinala a manifestação de um processo de ruptura narrativa na ficção latino-americana sob o embate da modernização periférica entre culturas regionais e vanguardas dos centros urbanos modernizados. A contextualização desses conflitos de transculturação,⁵ que viriam a ser enfatizados pela produção literária dos anos de

⁴ Segundo Rama, esses conflitos culturais assinalam o embate entre a universalidade proveniente da cultura européia modernizada e o regionalismo de culturas latino-americanas autóctones, mediante trocas culturais de constituição híbrida; em outro nível, correspondem “*a la dominación ejercida por la oligarquía liberal urbana sobre las comunidades regionales forjadas en el seno del coloniaje*”. RAMA. *La novela en América Latina*, p. 220-221.

⁵ A consolidação deste conceito é do antropólogo cubano Fernando Ortiz, presente na obra *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, de 1940, a fim de explicar o impacto das trocas culturais e econômicas durante o empreendimento colonial, no qual duas culturas, em confronto, resultavam modificadas, dando origem a algo novo, original e já independente. Em Rama, porém, o conceito é transferido do campo estritamente antropológico, como aparece em Ortiz, para a análise literária, constituindo a base de sua reflexão sobre a literatura na América Latina. Definindo esta acepção do termo, que aqui é também o que nos interessa, Rama compreende transculturação literária como um “exame revitalizado das tradições locais, que esclerosaram a fim de encontrar formulações que permitam a absorção de influências externas. As influências externas seriam então diluídas em estruturas artísticas maiores, que ainda conseguem traduzir a problemática e os sabores peculiares que continuaram a preservar”. RAMA. *Transculturación narrativa en América Latina* apud MOREIRAS. *A exaustão da diferença*, p. 222. Portanto, a transculturação é um processo de receptividade ativa, uma incorporação de novos elementos através da rearticulação total da estrutura cultural e regional.

1960, segundo o crítico, assinala “a revivescência da multiplicidade de fricções culturais que perduram no continente devido ao impacto da modernização posterior à Primeira Guerra Mundial, desencadeando, em cidades e portos, o progresso e introduzindo a tecnologia”.⁶

Já distante dessa perspectiva, a qual, como sabemos, diz respeito a uma tipologia da identidade nacional relativa à literatura latino-americana, Carlos Fuentes expõe em seu ensaio *La nueva novela hispanoamericana* a polarização de visões com que recorrentemente caracterizara-se o escritor latino-americano, demarcando a oposição feita entre o “artista com aspiração universal” e o “escritor nacional”, cuja implicação “expunha o escritor a um provincianismo de fundo e a um anacronismo de forma”.⁷

Fuentes propôs algo distinto para a crítica que se direcionava à literatura feita em América Latina, com a intenção de escapar da cilada crítica segundo sua formulação deixa ler. Tal literatura, sugeria Fuentes, deveria ser interpelada a partir de **categorias mais concretas e correspondentes à tarefa literária do escritor**. Somente a partir daí, segundo ele, passar-se-ia a formular um novo sentido de historicidade e linguagem, o qual, dizia o escritor mexicano, viria a ser assimilado sob os princípios de “mitificação, aliança de imaginação e crítica, ambigüidade, humor e paródia, personalização”.⁸

É esse ponto assinalado por Fuentes, essa concepção acerca de uma “aliança entre imaginação e crítica”, referente à “nova narrativa” latino-americana, que, aqui, dá clave à tônica escolhida: uma crítica coexistindo com o desenvolvimento do novo romance latino-americano, assinada pelos próprios narradores, e, ainda, próxima àquilo que T.S.Eliot uma vez propusera enquanto *crítica de praticantes*.⁹

Em *Después de la ruptura: la ficción*, Jorge Ruffinelli averigua as origens dessa nova literatura em ascensão nos anos 1960, depreendendo, então, que o seu traço inicial foi romper e sugerir uma brusca mudança nas formas romanescas hegemônicas ou convencionais. Ruffinelli define que esse caminho já antes havia sido traçado pelo projeto vanguardista dos anos 1920, efetivando-se, contudo, apenas nesse período de maturidade do “novo romance” latino-americano.¹⁰

⁶ *la reviviscencia de la multiplicidad de fricciones culturales que perviven en el continente, al producirse el impacto modernizador posterior a la Primera Guerra Mundial y que, en ciudades y puertos, anunció el progreso e inyectó la tecnología*. RAMA. *La novela en América Latina*, p. 221.

⁷ *exponía al escritor a un provincianismo de fondo y a un anacronismo de forma*. FUENTES. *La nueva novela hispanoamericana*, p. 23.

⁸ *mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización*. FUENTES. *La nueva novela hispanoamericana*, p. 24.

⁹ Cf. ELIOT (*Selección y prólogo*). In: POUND. *Ensayos literarios*, p. 13.

¹⁰ Cf. RUFFINELLI. *Después de la ruptura: a ficción*, p. 369.

Essa nova literatura se expressa, segundo o professor e crítico uruguaio, mediante a discussão de temáticas de “dimensão universal”, que, uma vez conquistada pela maturidade textual apontada no contexto dos anos 1960, traz consigo a contemporaneidade, permitindo fazer daquilo que seja válido para “todo mundo” o aspecto a colocar-nos em um mesmo nível espacial e temporal com essa universalidade.¹¹

Para além dessa perspectiva - cujo mote é a validação transcontinental e a expressividade histórica de uma literatura -, Saul Sosnowski, crítico argentino, apreende do momento literário em torno ao “novo romance” latino-americano a concomitância de (a) uma consciente formulação de um espaço crítico como uma “guía autor-izada”,¹² bem como a presença de (b) uma renovação literária. Algo disso que vem dito pelo professor e diretor do *Centro de Estudios Latino-americanos* da Universidade de Maryland avizinha-se daquilo que Fuentes propusera para os estudos literários latino-americano, quem, como vimos, pontuara uma perspectiva de abordagem dos textos literários escritos em América Latina no sentido de reter, deles, algo a exprimir uma aliança entre imaginação e crítica como característica da nova geração literária em emergência naquele contexto.

Dáí Sosnowski abordar a obra de Julio Cortázar assinalando, ali, a inscrição de um “cuidadoso metatexto” cuja elaboração engendra um discurso crítico de modo a permitir incursão em sua ficção.¹³

Não diferente de sua produção ficcional, Cortázar deixou uma caudalosa obra ensaística através de resenhas publicadas inicialmente em revistas literárias e posteriormente recolhidas em livros. Levando em consideração a prática ficcional desse escritor frente a seu discurso crítico, o cotejamento desses aspectos, em espessuras ficcionais e ensaísticas, torna-se, portanto, de singular relevância quando a hipótese é traçar a concepção de romance na obra cortazariana como uma tarefa de exploração epistemológica, isto é, coexistência de linguagem poética e desconstrução crítica no interior da ficção, tão significativamente presente nessa referida narrativa.

A elaboração do metatexto cortazariano define a maneira como o escritor se coloca criticamente diante da criação literária e revela uma consciência da obra a fazer, chegando a formulá-la no próprio interior ficcional do texto de modo a configurá-la numa componente indissociável da ficção. Conforme diz Davi Arrigucci Jr.:

O leitor da ficção cortazariana não pode deixar de perceber a presença constante de um narrador que se espiona ao construir, e sabe muito bem

¹¹ RUFFINELI. *Después de la ruptura: a ficción*, p. 369-371.

¹² SOSNOWSKI. *La “nueva” novela hispanoamericana*, p. 395.

¹³ SOSNOWSKI. *Los ensayos de Julio Cortázar*, p. 657-666 *passim*.

como a consciência lúcida da linguagem, capaz de configurar uma poética no interior da própria obra ficcional, leva ali a uma problematização que ameaça estagnar o fluxo da narrativa, beirando o impasse. Essa obra que se espia e ameaça (...) é já uma obra crítica. E essa crítica é um componente decisivo do texto de criação, ao qual se incorpora como elemento da estrutura (...). Sendo metalinguagem, toma a própria linguagem da obra como significado, mas se faz também significante, ainda que com o risco de destruir o próprio instrumento da construção artística, ao tornar cada vez mais rarefeito o ar de fora de que também se alimenta o poético.¹⁴

Tais passagens, tanto em Arrigucci Jr. quanto em Sosnowski, permitem que já exemplifiquemos, portanto, como prática escritural relativa à criação cortazariana tem sido abordada recorrentemente pelo espelhamento de categorias tais como “linguagem” & “metalinguagem”, “ficção” & “metaficção”, “texto” & “metatexto”, etc.

Diante desses pressupostos delineados por trás da fortuna crítica em torno a *Rayuela*, sobretudo, a hipótese difrata-se, desde já, mediante uma superfície prismática: *a*) discutir o tropo do metatexto relativo à espessura textual rayueliana a partir do cotejamento entre as instâncias ensaística e ficcional de modo a *b*) analisar o que se descreve, no discurso literário cortazariano, sob o termo de “poética total”, cujo princípio, por fim, *c*) parece conduzir à difusão das margens entre “crítica & ficção” e sobrescrevendo, ali, algo como um transgênero escritural à medida que ambos os enunciados se perfilam e se transformam continuamente na formação discursiva.¹⁵

O espectro que atravessará essa superfície, em direção a um espaço literário no interior do qual “crítica & ficção” imiscuem-se indistintamente a caminho da irrupção disjuntiva de uma poética aglutinadora, deve designar, nas páginas de *Rayuela*, um horizonte por cuja linha de fuga se espalha uma *ficcionalização teórica* a partir da qual abordaremos uma concepção de livro inseminando a obra cortazariana.

Inscreve-se, nesse sentido, a fissura explicativa demarcada em nosso título: *disseminação crítica & ficcional*. Esta é uma espécie de derramamento, oscilação ininterrupta e dispersão contínua do significado – e tudo isso terá forte relação com a hipótese através da qual cuidaremos da acepção do metatexto frente ao discurso literário de Julio Cortázar.

¹⁴ ARRIGUCCI JR. *O que vai na valise*, p. 8-9.

¹⁵ Sobre definição de “formação discursiva” ver FOUCAULT. *Arqueologia do saber*, cap. 2, p. 21-85, sobretudo o que se inscreve na seção 2 a respeito d’“As formações discursivas”, p. 35-44. De um modo bem geral, Foucault define que a questão por trás da formação discursiva consiste em saber se a unidade de um discurso é feita num determinado lócus enunciativo em que diversos objetos se perfilam e continuamente se transformam, e não pela permanência e singularidade de um objeto. Daí que descrever um conjunto de enunciados, segundo Foucault, resulta sempre em descrever a dispersão desses objetos, apreender todos os interfícios que os separam, enfim, formular sua lei de repartição.

O que *ela* nos diz, aqui, decorre do pensamento derridiano dado em *Dissemination*. Com relação àquilo a que a *disseminação* conduz, eis o que é dito, dali, por Jacques Derrida:

E agora devemos nos esforçar de modo a descrever o termo *disseminação*. E, recorrendo ao texto mallarmaico, explicar como é algo sempre penoso segui-lo. Se há, pois, unidade temática ou integral denotando rearticulação além das instâncias textuais, destituída de totalização da mensagem localizada em alguma ordem imaginária, intencionalidade, ou experiência vivida, por exemplo, então o texto já não é mais a expressão ou a representação (felizmente ou não) de qualquer verdade que viria a difratar ou reunir-se na polissemia da literatura. É esta noção hermenêutica de polissemia que ora a *disseminação* deve substituir. (...) Mas, então, disseminação é a perda daquele tipo de verdade, a proibição negativa de todos os acessos a tal significado? Longe de pressupor que uma substância pura preceda ou supervisione esse procedimento, disperso ou retido em um segundo momento negativo, a disseminação ratifica como a produção do significado é sempre um eixo de disjunção. Disseminação – trazê-lo à tona com antecedência.¹⁶

A *disseminação*, portanto, descreve a abertura ilimitada de um jogo semântico irrestrito, pois sua procura não é pelo enrijecimento do significado, e sim por uma magnetização que não faz significar algo, uma vez não havendo mais fechamento ou afirmações de categorias fixas centradas numa verdade. Todo o contrário, disseminação, cf. Derrida, é a inscrição de uma subjetividade que convida ao indecível,¹⁷ o qual não pode facilmente ser contido nas categorias estruturais do pensamento, ou na acepção de uma abordagem crítica convencional do texto. Tudo isso, como veremos, ao fim, ajudará a assimilar o deslocamento entre as instâncias crítica e ficcional em torno às quais é apresentada uma concepção de livro segundo o discurso literário rayueliano.

¹⁶ *And now we must attempt to write the word dissemination. And to explain, with Mallarmé's text, why one is always some pains to follow. If there is thus thematic unity or overall meaning to reappropriate beyond the textual instances, no total message located in some imaginary order, intentionality, or lived experience, then the text is no longer the expression or representation (felicitous or otherwise) of any truth that would come to diffract or assemble itself in the polysemy of literature. It is this hermeneutic concept of polysemy that must be replaced by dissemination. (...) But is dissemination then the loss of that kind of truth, the negative prohibition of all access to such a signified? Far from presupposing that a virgin substance thus precedes or oversees it, dispersing or withholding itself in a negative second moment, dissemination affirms the always already divided generation of meaning. Dissemination – spills it in advance. DERRIDA. *Dissemination*, p. 262-268.*

¹⁷ A propósito do léxico derridiano, a nomenclatura do *indecível* diz respeito àquilo que se manifesta com o máximo de revelação relacionando-se, todavia, com o máximo de dissimulação e, por isso, inscreve-se à sorte do “*secret-afiche*”, ou seja, tanto mais exposto, mais dissimulado. Para maior esclarecimento, ver o subtema “os indecíveis”; encontra-se no segundo capítulo do livro de Evando NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*, p. 93-98 *passim*.

1.1 Uma casa antes do conceito de metatexto: pequeno desvio

A publicação de *Rayuela* (1963) representou não somente a maturidade do processo criativo dentro do próprio ciclo da obra de Julio Cortázar, mas, ainda, uma crucial reformulação também no processo de criação e atitude narrativa contemporânea no “sistema literário” latino-americano. Bem mais que somente substituir uma narratividade ordenada por uma sucessão linear, ainda que, a partir daí mesmo, já rompendo com o romance de formatação tradicional, uma das decorrências de sua descontinuidade em estrutura fragmentar, *Rayuela* proporciona toda uma significação de poética textual capaz de expor sua construção e, de outro modo, enfocar seu pólo reverso através do desarranjo crítico enquanto obra literária que expõe a si mesma ao tomar em foco seu processo criativo.

Esse fluxo de construir e des-construir criticamente o processo criativo de uma escrita, desde muito cedo, ocorre em comunhão bastante íntima com a instância da narratividade na obra cortazariana. De “destruição arriscada” o chamou Davi Arrigucci Jr., para quem a construção literária, em *Rayuela*, afigura “também e sobretudo um projeto explícito de destruição da literatura”.¹⁸

Estilhaçamento epistemológico do ato narrativo, instaurando-se a partir do que extrapola a própria ficção literária enquanto busca de uma nova escrita de seu gênero, *Rayuela* passou a constituir, por tudo isso, um paradigma romanesco neo-vanguardista a partir dos anos sessenta do século passado.

A modernidade literária - tema do qual nos ocuparemos bem mais tarde; cap. 3 e sobretudo 4 – coloca para essa arriscada destruição crítica relativa ao processo criativo toda uma abertura em direção à discussão teórica e configura o umbral da porta pela qual se passa à anexação de uma poética romanesca capaz de mesclar saberes diversos, i.e., módulos disciplinares, tais como, crítica literária e literatura propriamente dita.

É exatamente nesse espaço em que se aloca a entrada para a uma “poética da destruição” em *Rayuela*, e em cujo centro a fortuna crítica procurou apontar o metatexto capaz de permitir com que a dimensão textual dessa obra seja, concomitantemente, romance e reflexão sobre o romance e, mais amplamente, sobre a obra literária.

Cabe, portanto, avaliar em que consiste o conceito de metatexto no interior da escrita cortazariana: bem mais que apenas outorgar legibilidade a tal dimensão decorrente da fortuna

¹⁸ARRIGUCCI JR. *A destruição arriscada*, p. 799.

crítica de *Rayuela*, nossa tarefa basear-se-á, pois, em discutir conceitualmente a dimensão do metatexto segundo a teoria literária contemporânea e decidir, a partir daí, qual será a aderência oportuna desse conceito a fim de que a hipótese aqui trabalhada acerque-se da ordem composicional afigurada pela poética romanesca em *Rayuela*.

Antes de incorrer numa catalogação desmedida, cuida-se, aqui, de notar qual a dimensão de metatexto escolhida diante das marcações recorrentes na fortuna crítica: a idéia por nós subassinada decorre das análises de Jaime Alazraki e Arrigucci Jr.

Alazraki, nesse sentido, chama a atenção para o cuidado ao anexar-se o conceito de metatexto a *Rayuela*. Tal viés não nega a manifestação conceitual desse termo, e sim procura problematizá-lo em validade com o que é mais propriamente capaz de designar. Tende a mostrar, assim, uma insuficiência teórica alocada implicitamente na crítica relativa à obra cortazariana em razão de uma abordagem neutralizada de tal conceito. A despeito disso, define que, em *Rayuela*, o metatexto não é somente a dimensão de um texto que se autocomenta.

Pontuando, desse modo, experiências literárias em que de muito já ocorrera tal prática textual relativa ao autocomentário, as quais, segundo Alazraki, vão desde Valmiki (autor do poema sânscrito *Ramayana* III a.C.), Moisés de Leon (autor do *Zohar*), Cervantes, Shakespeare, Durrel, Unamuno e etc. A partir dessa notação, decide-se, na definição de Alazraki, o que é passível de caracterizar o metatexto cortazariano de modo a não neutralizar e ou perder aquilo que é trazido de maneira inovadora com a prática escritural de *Rayuela*:

O novo em *Rayuela* é que o texto se autocomenta a respeito de sua própria estratégia, e, desse autocomentário ou retórica do gênero, devém parte integral do romance. (...) Narrativa de uma busca filosófica, porém, em igual medida, filosofia de uma busca narrativa. (...) Essa mesma empresa tem lugar em volta de seu instrumento e por isso *Rayuela* não só é “o romance de um romancista”, como, e sobretudo, o romance do romance: a história do gênero que está condenado inevitavelmente a renovar-se para não morrer. Há que se concluir, então, que os comentários sobre o romance são metatexto somente se se considerar o romance como gênero que não problematiza mais que a pura narração: enquanto romance, que, para ser exatamente o que é, deve confrontar e questionar as premissas do gênero, esse metatexto se integra ao texto e se funde dialeticamente com ele.¹⁹

¹⁹ *Lo nuevo en Rayuela es que el texto se autocomenta respecto a su propia estrategia y ese autocomentario o retórica del género deviene parte integral de la novela. (...) Narración de una búsqueda de raíz filosófica pero, en igual medida, filosofía de una búsqueda narrativa. (...) Esa misma empresa tiene lugar respecto a su instrumento y por eso Rayuela, además de ser “la novela de un novelista”, es también la novela de la novela: la historia de un género que está forzado inevitablemente a renovarse para no morir. Hay que concluir, entonces, que los comentarios sobre la novela son metatexto solamente si se considera a la novela como género que no problematiza más allá de la pura narración: en cuanto novela que para ser tal debe confrontar y cuestionar las premisas del género, ese metatexto se integra al texto y se funde dialécticamente con él.* ALAZRAKI. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, p. 204-205.

Em *Rayuela*, portanto, o metatexto, dada a descrição acima, não se define, apenas, pela prática do autocomentário. Mais que isso, o crítico vislumbra, pois, a dimensão metatextual como um fluxo propriamente diluído no texto, e, conseqüentemente, não meramente sobrescrevendo, ali, o comentário do romance. Para o caso de *Rayuela*, cabe ressaltar, implica ser compreendido que os questionamentos das premissas do gênero, isto é, a dobra relativa à metalinguagem operada de dentro da própria ficção, diz respeito àquilo que faz com que o metatexto seja, indissociavelmente, uma práxis do comentário na medida em que ele rege, do interior da tessitura narrativa, a composição ficcional da obra literária – e, portanto, não faz apenas comentá-la como, por exemplo, ocorreria mediante a intromissão de uma voz narrativa descrevendo um processo qualquer do ato criativo.

Não menos significativo é o segundo caso. Longe da neutralização conceitual recorrente na fortuna crítica que trabalha o processo criativo em *Rayuela*, a propósito do conceito de metatexto, conforme mencionados, Arrigucci Jr. desenvolve sua perspectiva teórica de modo a considerar a desmontagem crítica cortazariana tal como uma unidade narrativa da criação literária em *Rayuela*.

Ao lado de um núcleo sintagmático crítico, o qual articula e colabora para a discussão teórica do próprio gênero, ocorre, ali, segundo o crítico, uma ostensiva formulação poética que integra o corpo da obra, ou, bem mais, assegura textualmente uma obra que é deliberadamente a poética de si mesma. Como um “escorpião encalacrado”, imagem escolhida pelo traço de Arrigucci Jr., a desmontagem crítica cortazariana, verdadeira espionagem do fluxo criativo a propósito da estruturação do texto, revela que:

O exame do processo dialético de destruição e construção, tal como aqui se dá, no nível do discurso narrativo, é uma das principais vias de acesso à organização estrutural de *Rayuela*. Na verdade, a quebra da sucessão linear da narração, não apenas por inversões ou intersecções temporais, já corriqueiras na literatura contemporânea, mas por uma atomização caleidoscópica do relato em partículas recombináveis segundo diferentes direções de leitura, constitui uma desmontagem concreta da forma tradicional de narrar e o aspecto mais evidente da inovação estrutural da obra. Examinar essa desmontagem da narrativa permite compreender questões fundamentais: como se integram diferentes formas ficcionais num texto impuro; qual a função do leitor na própria construção artística, e, principalmente, como através do relacionamento entre as partes se forma uma totalidade com sentido.²⁰

²⁰ARRIGUCCI JR. *O escorpião encalacrado*, p. 296.

Eis, por agora, o viés que interessa, aqui, a fim de não perder qual ainda é a pertinência desse termo vinculado a *Rayuela* frente à fortuna crítica que lhe coube. Segue-se, contudo, discutindo conceitualmente o termo em vista da teoria literária contemporânea e de modo a firmar a hipótese veiculada por esta dissertação à poética composicional da obra literária em *Rayuela*.

1.2 Na casa do conceito de metatexto

Quando se trata do “discurso da narrativa”, a teoria literária contemporânea define com certa força de coerência o domínio conceitual do prefixo “*meta-*” sem, contudo, haver maior cuidado ou minúcia teórica com relação à anexação terminológica posterior à base prefixal do termo. Exatamente por isso, deparamo-nos com uma sorte de definições que faz por especificar apenas a partícula precedente em detrimento da raiz composicional acerca do conceito em questão. Daí bailarem lado a lado termos como *metatexto*, *metadiscurso*, *metaficção*, *metalinguagem* e, por fim, parecendo incorporar todas as demais instâncias, *metanarrativa*.

Aparentemente não mais do que um traço na preferência denotativa terminológica, todavia, essa heterogeneidade conflui para um ponto comum quanto àquilo que é semantizado pelo prefixo *meta-*: texto *sobre* o texto; discurso *sobre* o discurso; ficção *sobre* a ficção; linguagem *sobre* a linguagem; por fim, narrativa *sobre* a narrativa. Assim, a tradição lingüística define que o prefixo *meta-* indica a atividade de um determinado objeto em relação à operação de uma atividade de significante em mesma classe, em outras palavras, uma operação discursiva em ordem de segundo grau em relação à primeira instância de um enunciado discursivo.²¹

A propósito dessa tipologia geral em volta do termo *meta-*, interessa notar que a presente noção lógico-lingüística define uma sorte de hierarquia que é a do comentário. A lógica do “texto *sobre* o texto”, assim, outra coisa não é que a definição de algo que está na ordem do comentário. Aceitá-la tal e qual, diante daquilo a que esta dissertação propõe-se, seria ignorar tacitamente a boa medida da reflexão apresentada acima com as propostas de Alazraki e Arrigucci Jr.

Para o caso de *Rayuela*, dissemos, o metatexto não está apenas na prática do autocomentário, pois, enquanto ato de desmontagem crítica, veicula-se à unidade narrativa da

²¹ Cf. BAL. *Notes on narrative embedding*, p. 41-49 *passim*.

criação literária, colaborando, dessa maneira, para uma *poética total* da obra literária. A suma conclusiva para tal assertiva é tarefa a revelar-se esmiuçada bem mais tarde com o decorrer da discussão. Cabe, por agora, considerar algumas reflexões em torno à dimensão epistemológica que se coloca por trás das definições relativas ao termo *meta-* em relação ao discurso acerca da narrativa tal como se depreende da teoria literária contemporânea.

1.3 Uma dupla atitude frente à modernidade

Haroldo de Campos demarcou em seu ensaio sobre a *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* a contaminação da prosa de ficção pela do ensaio crítico a partir da irrupção da temática metalingüística na moderna literatura latino-americana. Daí o crítico assinalar a derrocada da institucionalização referente ao “dogma da ‘pureza’ dos gêneros”.²² Esse fator interveio na literatura da alta modernidade, segundo Campos, de maneira significativa, conduzindo, conseqüentemente, à ruptura do estatuto dos gêneros: o que acreditamos possível assemelhar-se à concepção da *poética total* na obra cortazariana, à qual Campos, aliás, recorre sub-repticiamente de modo a exemplificar o ponto literário em que tal característica se deixa ler com maior propriedade nos textos escritos em América Latina.

A isso se acresce a reflexão de Roland Barthes no ensaio “Literatura e metalinguagem”, de *Crítica e verdade*, a qual, segundo o crítico francês, procura “inverter a divisão” com que a razão lógica recorrentemente ensinava a distinguir *linguagem-objeto* de *metalinguagem*. Antes de o problema relativo à subjetividade da época moderna ter sido colocado, conscientemente, como processo de autofundamentação, diz Barthes, os escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura enquanto uma linguagem submetida, como qualquer outra linguagem, à investigação de seu próprio estatuto. E, assim, resultara que “a literatura nunca refletia sobre si mesma”, “nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado”, pois “ela falava mas não se falava”.²³

Pontuando com as experiências literárias retidas de Flaubert, de Mallarmé, e de Proust (ignorando, porém, o caso inaugural de uma postura romanesca equivalente já na obra de Cervantes, que, como parece, escapa ao traquejo barthesiano com relação às letras francesas), Barthes afirma que, tão logo se manifestavam os primeiros abalos da consciência burguesa, no contexto em que irrompera a subjetividade moderna, a literatura começou de pronto a sentir-se dupla num movimento a partir de seu próprio interior, interrogando-se, ao mesmo tempo,

²² CAMPOS. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, p. 42.

²³ BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 28.

enquanto objeto e investigação sobre esse objeto. E mediante tal inferência Barthes caracteriza a literatura moderna com a metáfora de uma máscara, que se investiga apontando contra a face escondida o próprio dedo:

E, precisamente, como essa interrogação é levada adiante, não do exterior, mas na própria literatura, ou mais exatamente na sua margem extrema, naquela zona assintótica onde a literatura finge destruir-se como linguagem-objeto sem se destruir como metalinguagem, é onde a procura de uma metalinguagem se define em última instância como uma nova linguagem-objeto, daí decorre que nossa literatura é há vinte anos um jogo perigoso com sua própria morte, isto é, um modo de vivê-la: ela é como aquela heroína raciniana que morre de se conhecer mas vive de se procurar (Eriphile em *Iphigénie*).²⁴

É neste sentido que atribuímos à experiência literária de *Rayuela* uma concepção de romance enquanto ato poético de investigação epistemológica da própria narrativa (recebendo e reavaliando criticamente a tradição da literatura da alta modernidade em seu interior), concepção esta que faz com que o texto se desdobre a partir do interior da obra em que se faz escrever e busca a si mesmo enquanto processo de tessitura metatextual.

1.4 Retorno à questão do metatexto: primeira fuga

Essa brevíssima explanação deixa perceber que a preferência pelo termo metatexto conduz a uma questão de impropriedade relativa à definição do conceito. Cumpre, pois, deferir, aqui, qual a possibilidade de trabalhá-lo em comunhão com a hipótese desta dissertação. E seguir-se-á, daí, considerando o conceito de metatexto a propósito de uma poética cujo princípio está na desmontagem crítica da experiência romanesca presente em *Rayuela*.

Para isso, partiremos da “teoria da narratologia” de Gerard Genette, que se desenvolve a partir do num. 8 da revista *Communications* com a proposta de estudar em termos de descrição estrutural a organização narrativa, literária e não. Tomaremos, com efeito, alguns esclarecimentos apresentados pelo autor em *Discurso da narrativa*, obra, em parte, apresentada como Seminário da *École Pratique des Hautes Études* em 1970-71. E, ainda, algumas reflexões posteriormente reunidas em *Palimpsestos*, de 1982, texto este no qual encontraremos algumas reformulações acerca da teoria da narratologia de genettiana.

Em *Discurso da narrativa*, Genette aborda a narrativa, sobretudo, enquanto discurso e não a narrativa enquanto história, ou seja, cf. a descrição do autor, enredo. Focaliza-se,

²⁴ BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 28.

portanto, a percepção do sentido dos encadeamentos do relato a propósito de sua articulação temporal em detrimento de uma lógica narrativa como decorrência e seguimento narrativos (processos e efeitos) retidos de *À la Recherche du temps perdu*.

O crítico entende por narrativa (*récit*) um domínio conceitual que se define a partir de três distintas noções.²⁵ O estudo de Genette prioriza essencialmente uma acepção de narrativa em sentido mais corrente, isto é, “discurso narrativo”, que, em literatura, diz, vem a ser “um texto narrativo”.²⁶

Na obra de Genette, o discurso da narrativa se distribui, por sua vez, a partir de três campos de estudo: o *tempo* e o *modo* funcionam ambos ao nível da relação entre história e narrativa, ao passo que a *voz* designa, ao mesmo tempo, as relações entre narração e narrativa e entre narração e história.

As proposições que interessam neste capítulo, a propósito do trato com o conceito de metatexto, inscrevem-se, essencialmente, a partir do fechamento da quarta parte dessa obra, quando o autor discorre acerca do *modo*, sobretudo o subtema em que se define a concepção de “polimodalidade” e, também, a quinta parte a respeito da *voz*, mais propriamente localizada, uma reflexão desenvolvida no subtema “níveis narrativos”.

São essas as partes a seguir ressaltadas.

Ao definir *polimodalidade*, tendo em vista a obra de Marcel Proust, o crítico fala de um estado do discurso narrativo em que se despede o prevalecimento de um código, gênero, enfim, “estado diegético pleno”, instaurando-se, por sua vez, um estado intermediário e, cf. o autor, caracterizado por uma “politonalidade narratológica”. A propósito dessa inversão, algo que o faz lançar mão de um léxico musical, Genette menciona que:

(...) entre um sistema tonal (ou modal), em relação ao qual todas as infrações (paralipses e paralepses) se deixam definir como alterações, um sistema atonal (amodal?) em que nenhum código prevalece, e em que a própria noção de infração se encontra caducada, a *Recherche* ilustra bastante bem um estágio intermédio: estado plural, comparável ao sistema politonal (polimodal) que inaugura por algum tempo, e precisamente nesse mesmo ano de 1913, o *Sacre du printemps*. Gostaríamos de não tomar essa aproximação num sentido demasiado literal; que nos sirva, pelo menos, para trazer à luz esse traço típico, e fortemente perturbador, da narrativa proustiana, e que gostaríamos de denominar a sua *polimodalidade*.²⁷

²⁵ Há um *primeiro sentido de narrativa*, que designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou uma série de acontecimento. O *segundo sentido de narrativa*, menos difundido, designa, cf. Genette, a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que constituem o objeto desse discurso, e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição etc. Já o *terceiro sentido de narrativa*, aparentemente o mais antigo, diz o autor, designa, ainda, um acontecimento, todavia, não aquele que é contado, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa : é o ato de narrar em si mesmo. Cf. GENETTE, *Discurso da narrativa*, p. 23 *passim*.

²⁶ GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 25.

²⁷ GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 208. (grifo no original).

Tais abalos na lógica da representação narrativa, descritos através da *polimodalidade*, são recuperados pelo estudo de Genette a partir da presença do narrador na obra proustiana, ou seja, em função de sua “perturbadora intervenção na fonte narrativa”.²⁸

A instância da *voz*, uma das partes com as quais se compõe o escopo crítico da obra genettiana, é, por isso mesmo, de extrema importância na investigação dos níveis narrativos segundo os pressupostos relativos à narratologia do crítico francês.

Assim, a “divisão” dos níveis narrativos é operada a partir da determinação temporal da instância narrativa em relação a sua posição relativa na história. A divisão de Genette, conseqüentemente, comporta que “todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa”.²⁹

Toda essa breve resenha da teoria da narratologia genetteana é relevante para entendermos a busca desse autor por uma inversão no modelo lógico-lingüístico com relação ao metadiscorso acerca dos *modos da narrativa*: ao revés de narração *sobre* a narrativa (*extradieética*, ou seja, na estrutura do comentário), narração *na* narrativa (metadieética - e, pois, não *complementar*).³⁰ Esclarecendo tal inversão acerca desse ponto e remetendo a proposições deixadas em *Figures II*, Genette faz esclarecer o seguinte:

O prefixo *meta-* conota aqui, evidentemente, como em “metalinguagem”, a passagem para o segundo grau: a metanarrativa é uma narrativa na narrativa, a metadieese é o universo dessa narrativa segunda como a dieese designa (segundo uso que se generalizou) o universo da narrativa primeira. Falta, todavia, convir que esse termo funciona ao invés do seu modelo lógico-lingüístico: a metalinguagem é uma linguagem na qual se fala de uma outra linguagem, a metanarrativa deveria ser, pois, na narrativa primeira, no interior da qual se conta uma segunda. Mas pareceu-me que valia mais reservar para o primeiro grau a designação mais simples e mais corrente, logo, revolver a perspectiva do encaixe. Bem entendido, o eventual terceiro grau será uma meta-metanarrativa com a sua meta-metadieese, etc.³¹

Decorre daí premissa a partir da qual o crítico se detém de modo a definir a ordem dos níveis narrativos: a instância narrativa de uma narrativa primeira, por definição, é *extradieética*, e a instância narrativa de uma narrativa segunda (metadieética) é *dieética*.

²⁸ GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 209.

²⁹ GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 215.

³⁰ A respeito desta inversão no modelo lógico-lingüístico operado pela teoria de Genette com relação ao metadiscorso, ver BAL. *Notes on narrative embedding*, p. 41-49 *passim*.

³¹ GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 227.

Genette vislumbra a partir dessa tipologia quais seriam **os tipos possíveis para a união entre a narrativa metadieética e a narrativa primeira na qual aquela se insere.**³²

Persegue-se, com isso, a perspectiva de uma teoria da narratologia capaz de assimilar a ocorrência de focalizações teoricamente incompatíveis, as quais, em certa medida, tal como Genette gostava de dizer, abalam a lógica da representação narrativa. A diluição dos níveis narrativos, portanto, promove a inscrição de uma ação enunciativa metadieética (narração na narrativa) para a qual o processo criativo aparece como mote de investigação teórica em concorrência com a instância ficcional do texto em composição.

Para aquilo que ocorre em *Rayuela*, poder-se-ia considerar, a princípio, o estilhaçamento da textualidade mediante o qual a construção poética articula módulos narrativos cujo traçado vai da desmontagem crítica em patamar de uma leitura que é mais propriamente construção literária desses estilhaços, os quais, em ordem combinatória, transmitem o vislumbramento de uma poética com relação à visão de totalidade da obra.

Revela-se, de tal maneira, uma técnica de composição metatextual em que os elementos próprios da narração, devassavelmente, entram num plano de contato irônico com a desconstrução crítica das cenas textuais da história. Devém daí o fato de o texto - que se quer também metatexto, ou ao menos constrói sua desmontagem enquanto tal - encarar-se em uma superfície toda ela especular para então se concentrar fechando-se em si mesmo, ou seja, revelando-se explicitamente à procura de sua própria suma poética.

A imagem recebida dessa superfície na qual a textualidade se projeta de modo a se refletir, com isso, inverte a sua forma literária e já é também paródia de sua estrutura composicional. Daí porque a indecisão quanto à rigidez de um *gênero literário fixo*. Ou, mais precisamente, enunciado a partir da teoria da narratologia genettiana: tal grau de indecidibilidade é justamente o que leva até o *enquadramento dos níveis narrativos*, os quais, fotografados de maneira a eximir dos modos textuais o hibridismo das vozes enunciativas, então não conduziriam a tipos passíveis de uma união entre narrativa metadieética e narrativa em primeira instância.

Poder-se-ia recuperar, sem que para isso nos distanciemos do sentido em que está a teoria da narratologia para Genette, a definição de Patrícia Waugh acerca do termo de *metaficção*: trocado em miúdos, a definição dada para esse termo é passível de ser

³² O primeiro tipo: causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegeese e os da diegeese, o que confere à narrativa segunda uma função explicativa. O segundo tipo: consiste numa relação puramente temática e que não implica, pois, nenhuma continuidade espaço-temporal entre metadiegeese e diegeese. O terceiro tipo: não comporta nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história; é o próprio ato de narração que desempenha uma função na diegeese, independentemente do conteúdo metadieético. Cf. GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 231.

compreendida à luz daquilo que aparece enquanto narrativa metadieética ou o ato de uma narratividade em segundo grau, tal como se fixa desde a formulação do teórico francês.

Em *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* Waugh se compromete em apresentar como a prática por trás do conceito de *metaficção*, apesar de ser uma formulação recente, revela algo “tão antigo quanto o próprio romance”. Daí a tese da autora ao longo do livro: estabelecer uma reflexão de modo a apresentar como a metaficção é uma tendência ou função literária inerente a todo romance. O perigo de tal giro reflexivo está, entretanto, em naturalizar a ocorrência da metaficção a toda manifestação do gênero romanesco, fazendo escapar, conseqüentemente, a propriedade com que esse artifício literário vem a se manifestar enquanto especificidade de tessitura narrativa, como vem a calhar para o caso de certas obras.

Lado a lado com a teoria de Genette, *modus operandi* aqui escolhido à força de reflexão, todavia, cabe ressaltar que o viés de Waugh assim se assemelha a tal teoria dos níveis narrativos uma vez que a autora parte de uma aproximação da “imaginação criativa” (*creative imagination*) e a “validade de representação” (*validity of its representation*) em torno à ficção romanesca. Nesse entrecruzamento dos princípios, portanto, a definição dada pela autora sugere que:

Metaficção é um termo que designa a escrita ficcional na qual se inscreve, autoconsciente e sistematicamente, a relevância para um posicionamento escritural enquanto artefato de ordem questionadora acerca dos modos de relação entre ficção e realidade. Correspondendo à crítica de seus próprios métodos de construção, em que é sobrescrito não somente o exame de estruturas fundamentais da narrativa ficcional, diz respeito, ainda, à investigação da possibilidade de ficcionalização do mundo fora do texto literário ficcional.³³

Com isso, a autora pontua – e, neste sentido, parece demover o endurecimento de sua tese - que os romancistas tornaram essa prática de escrita, notoriamente a partir dos anos 1950, algo muito mais consciente. Waugh depreende, disso, a justaposição de traços teóricos profundamente envolvidos na construção ficcional. Compreendidos a partir da noção de metaficção, decide a autora, ocorre a todos esses escritores de data mais recente explorar uma teoria da ficção mediante a prática de escrita de ficção (... *explore a Theory of fiction through the practice of writing fiction*).³⁴

³³ *Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literature fictional text.* WAUGH. *Metafiction*, p. 2.

³⁴ Cf. WAUGH. *Metafiction*, p. 5.

Embasada numa auto-exploração, a qual, cf. Waugh, é formulada sobre a tradicional metáfora do “mundo como um livro”, a metaficção tem seu princípio de definição formal nos pilares da criação (*creation*) e crítica (*criticism*) do processo construtivo, ressaltando, por fim, que:

Concebido de maneira metaficcional, o romance tende a ser construído sobre o princípio de uma fundamental e recorrente oposição: a construção de uma ilusão ficcional (tal como na tradição do realismo) e a decomposição desta ilusão. Em outras palavras, a designação mais comum para metaficção é, simultaneamente, a criação de uma ficção e o ato de revelar a criação desta ficção. Ambos os processos sustentam-se juntos e numa forma de tensão em que se despedem as distinções entre “criação” e “crítica” e, a partir daí, fundindo os conceitos de “interpretação” e “desconstrução”.³⁵

Por trás da descrição de metaficção vêm a se conectar, portanto, as instâncias de criação e crítica acerca da ficção, abrindo, pois, margens que colaboram para a união dos níveis narrativos com relação à metadiegeese e narrativa primeira. Esse gênero de definição diz respeito, sobretudo, à postura do narrador e a seu índice de enunciação no interior da ficção fazendo desta cada vez mais um processo autoconsciente.

A prática escritural que perseguimos através do conceito de metatexto distingue-se um pouco disso uma vez não resultando necessariamente da manifestação da voz narrativa que se apresenta intervindo na ficção. Ao invés, o metatexto rayueliano se define pela própria configuração que a ficção (também de modo autoconsciente) vem a trabalhar a textualidade da escrita e a certo momento faz com que esta dê àquela uma movimentação toda especial, resultando por dizer a si mesma sem que haja obrigatoriamente a intervenção de uma ou demais vozes narrativas. Não implica, portanto, a construção de uma ilusão ficcional e, pois, sua posterior decomposição.

Encontramos em Genette proposições que, com mais pertinência teórica, habilitam descrever um processo de escrita capaz de deixar definir o artifício de metatexto segundo características manifestas, também, no discurso literário cortazariano. Em *Discurso da narrativa*, o escrutínio dessa acepção terminológica, porém, não é - como já vimos - ainda muito provável. É em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* que se encontrará algo nesse sentido. Poder-se-á, dali, observar com mais firmeza algumas decisões teóricas de Genette, as quais permitirão não só expor a união possível entre os níveis narrativos, como, também,

³⁵ *Metafictional novel tend constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between 'creation' and 'criticism' and merges them into the concepts of 'interpretation' and 'deconstruction'. WAUGH. Metafiction, p. 6.*

deixarão traçar, mais tarde, algumas premissas relativas à ideia que sustentamos através da aceção de metatexto, vislumbrando a prática escritural que permeia a leitura e a paginação literárias em *Rayuela*.

Procurando assimilar a amplitude das relações intertextuais, paradigma terminológico retido dos estudos de Julia Kristeva³⁶, Genette cunha o termo transtextualidade (“transcendência textual do texto”), que, segundo o autor, diz respeito a tudo que coloca um texto em relação, seja ela manifesta ou secreta, com outros textos.³⁷ Tal transcendência textual do texto define-se, cf. o autor, a partir de cinco categorias possíveis, demarcadas por ele segundo uma “ordem ascendente de abstração”.

A primeira delas, a *intertextualidade*: “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”.³⁸ Configura, pois, a delimitação das relações entre uma obra precedente e outras mais.

Em segundo lugar, o *paratexto*: via de regra menos explícito e mais distante, diz o autor, incorpora elementos como título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, nota de rodapé, capa, orelha, e tantos outros tipos de sinais acessórios que remetem, explicitamente ou não, ao conjunto acumulado pela obra literária, e fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.³⁹

Terceiro tipo das categorias para a transcendência textual, a *metatextualidade*: “é a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo”.⁴⁰ Evidencia-se, conseqüentemente, a crítica como paradigma.

Hipertextualidade, a quarta dessas categorias, designa toda a relação que une um texto **B** (*hipertexto*) a um texto anterior **A** (*hipotexto*), do qual ele devém de uma forma ou de outra, porém, que não é mais a do comentário.⁴¹ Nesse caso, prescreve-se como “texto de segundo grau” em relação com outro pré-existente.

Por fim, quinto e último tipo para dizer a transcendência do texto, “o mais abstrato e o mais implícito”, diz Genette, a *arquitextualidade*: trata-se de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em

³⁶ KRISTEVA. *Introdução à semântica*, 1970.

³⁷ Cf. GENETTE. *Palimpsestos*, p. 7.

³⁸ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 9.

³⁹ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 13.

⁴⁰ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 15.

⁴¹ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 19.

Poesias, Ensaios, o Roman de la Rose, etc., ou mais frequentemente, intratitular: a indicação *Romance, Narrativa, Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico.⁴²

Dessa síntese, concluem-se já alguns pontos.

Conforme demarcou o próprio Genette, “a transtextualidade é apenas uma entre outras transcendências”.⁴³ Essa distribuição, em margens tênues, implica uma hermenêutica do texto sem uma epistemologia fixa e, pois, fronteira com a arbitrariedade da escolha. Pensamos, sobretudo, na relação entre o terceiro e quarto tipo, respectivamente, a *metatextualidade* e *hipertextualidade*.

À força de distinção entre tais tipos (e esse giro teórico é tributado pelo autor, em nota de roda pé, ao já mencionado artigo de Bal, “Notes on Narrative embedding”), Genette reformula aquela noção que mais cedo aparecera em sua obra enquanto narrativa metadieética (*récit metadiégétique*), passando a considerar tal função narrativa como “hipotexto”, para daí, enfim, rebatizá-lo sob o nome de *hipertextualidade*.

Exatamente por isso não muito se define no terreno da terminologia relativa ao que devinha a partir de outros estudos anteriores por trás da alcunha conceitual de *narrativa metadieética*. Falando de *hipertextualidade*, Genette busca um tipo de transcendência textual que brote (*se greffe*) de uma “forma que não é a do comentário”, como, então, resultaria ao usar a noção de *metatextualidade*.⁴⁴

A diferenciação entre esses tipos, porém, postula, ainda, uma estrutura de derivação (texto **B** que devém de um texto anterior **A**), a qual, sendo uma enunciação descritiva ou intelectual, descreve, nesse sentido, algo bem próximo de um metatexto.

Disso parecia saber Genette, que, apesar da distinção, dizia:

Como se vê na metáfora – brota – e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo Rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A *Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo

⁴² GENETTE. *Palimpsestos*, p. 17.

⁴³ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 15.

⁴⁴ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 19.

hipotexto: a *Odisséia*, naturalmente. Como se vê por esses exemplos, o hipotexto é mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra, por assim dizer, automaticamente no campo da literatura; mas essa determinação não lhe é essencial, e encontraremos certamente algumas exceções.⁴⁵

Tal como a passagem acima deixa ler, lidar com o conceito de metatexto, quando o assunto entra no domínio do discurso da narrativa, é algo como deslizar através de passos traiçoeiros e caminhar por sobre um piso bastante liso e desprovido de maior aderência para a reflexão teórica que, pisando-o, se pretende sustentar de pé. A ideia sedutora de uma hermenêutica estruturalista, fechando com maior propriedade as fronteiras do conceito mediante uma gramática geral da narrativa (algo percebido pelo próprio Genette) escorrega e tudo já aparece como desvanecimento.

Tomar a concepção escritural em *Rayuela* pela porta de entrada que nos poderia oferecer a noção de metatexto, qual o processo criativo do livro como dimensão estética na qual se manifestaria a suma poética desse romance, é tarefa que, necessariamente, pede consideração de certos cuidados teórico-metodológicos. Tudo isso configura, portanto, o inferno a partir do qual atiramos uma pequena pedra logrando cruzar as casas que levariam até o céu deste jogo da amarelinha.

Mais que metatexto, portanto, esse termo instaura-se em *Rayuela* qual uma tropologia crítica que vem a desenhar a própria textualidade da obra - a qual não se estagna na forma do comentário. Ao invés de retrair-se fixando o texto que comenta, amplia-se de modo a sobrescrever uma tessitura narrativa capaz de depurar a desmontagem crítica do romance, dispersando-a, ademais, pela unidade narrativa da criação ficcional. Deixa, dessa maneira, uma fissura na confecção da obra literária a partir da qual o magma criativo escorre por todo o relevo exterior chamado de livro.

Por isso *Rayuela*, romance *collage*, porque fala de outros textos, fala bem mais a sua própria textualidade literária: falando de livro, de livros, sua realização enquanto suma poética, algo sempre por decidir-se, mas que nunca se decide, afinal, não pára no comentário, pois, à sua própria sorte, a paginação implicada pela leitura dessa obra é desde logo ela mesma uma encenação literária daquilo tudo de que se constrói com vistas no ressalto metatextual referente à estrutura composicional do texto.

Nesse sentido, nós já devemos explicar um ponto.

⁴⁵ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 21.

A propósito de considerar o discurso literário cortazariano a partir do cotejamento da planta ensaística com a planta ficcional, o princípio será não uma sistematização de traços críticos e ficcionais em níveis não equalizáveis, isto é, buscando na ficção exemplos que qualifiquem e exemplifiquem a ensaística, como poderia aparecer implicitamente através da ideia de cotejá-los. Propõe-se, ao invés, buscar a coexistência deles à luz do processo criativo dado em *Rayuela*, pois, como veremos, o discurso literário que ali se apresenta é, também, algo que prescreve uma ficção capaz de provar a si própria enquanto possibilidade de conhecimento e, sobretudo, acontecimento literários em cujo jogo tudo se confunde e, então, parece restar a disseminação.

Por último, algo ao qual retornaremos e, aqui, deixamos de pronto apenas a ponta do fio a ser puxado bem mais tarde, ao recuperarmos o diálogo entre a “teoria dos modos”⁴⁶ e a “teoria dos gêneros”⁴⁷ apresentado por Northrop Frye em *Anatomia da crítica*.

(Provisoriamente comunicado de modo a ser retido ao fim e ao cabo, portanto, digamo-lo).

Com efeito de apresentar uma divisão recorrente para o caso da teoria dos modos, cf. o teórico e crítico canadense, algumas obras literárias são comumente etiquetadas *ficcionais* e outras *temáticas*, conforme a ênfase principal da trama narrativa. Não obstante, Frye diz não haver, claramente, coisa tal como *uma* obra literária ficcional ou *uma* obra literária temática, e, dessa maneira, cada obra literária tem em si tanto um aspecto ficcional quanto outro temático.

Considerar qual deles tem maior relevância é frequentemente uma questão opinativa ou, como diz Frye, decorrência de ênfase na interpretação. Assim, decide o crítico:

Quando uma obra de ficção é escrita ou interpretada tematicamente, torna-se uma parábola ou fábula ilustrativa. Todas as alegorias têm, *ipso facto*, forte interesse temático, embora não se siga, como se diz amiúde, que qualquer crítica temática de uma obra de ficção a transforme em alegoria (embora possa e deva alegorizar). A genuína alegoria é um elemento estrutural em literatura: tem de estar nela, e não pode ser acrescentada pela interpretação crítica sozinha.⁴⁸

⁴⁶ Frye define por sua *teoria dos modos* - concebida pelo autor também enquanto *Crítica Histórica* - três dimensões: a primeira delas diz respeito a *modos da ficção trágica*; a segunda, a *modos da ficção cômica*; e, por fim, *modos temáticos*, ao qual recorremos aqui para explanar a presente proposta, que segue acima onde o texto fez se interromper por ocasião desta nota. Antes que o leitor retome o fluxo da leitura, pede-se compreender que Frye busca apresentar como modos temáticos a divisão recorrente de um panorama da crítica histórica, o qual tende a distinguir algumas obras literárias em “ficcionais” e outras em “temáticas” cf. seja a ênfase principal de cada uma delas. Cf. FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 58.

⁴⁷ Nesse caso, Frye arrola, sobretudo, quatro modalidades de maneira a designar sua *teoria dos gêneros*, a saber: em primeiro lugar, *formas específicas do drama*; a segunda designa *formas temáticas específicas* com relação à lírica e à épica; em terceiro lugar, *formas contínuas específicas* relativas à ficção em prosa, que acima será considerada mais propriamente; e, por fim, *formas enciclopédicas específicas*.

⁴⁸ FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 59.

E adianta-se:

Vimos, em nossa resenha dos modos da ficção, que o poeta nunca imita a “vida”, no sentido de que a vida venha a ser algo mais do que o conteúdo de sua obra. Em todos os modos ele impõe o mesmo gênero de forma, mítica, a seu conteúdo, mas faz diferentes adaptações. **Nos modos temáticos, similarmemente, o poeta jamais imita o pensamento, a não ser no mesmo sentido de impor uma forma literária ao seu pensamento.**⁴⁹

Considerando-se o fluxo criativo em *Rayuela* a partir daí, pensar-se-ia na imposição de uma forma literária ao pensamento acerca de uma poética do livro. Em outras palavras, a tessitura romanesca de *Rayuela* toma explicitamente prognósticos de uma teoria da obra literária, todavia, sua razão de ser permanece na ordem de suas realizações poéticas e ficcionais, e não em uma postulação temática que a habilite enquanto “teoria pura” da obra literária; ou como costumava dizer Cortázar:

Rayuela é em boa medida a síntese de meus anos de vida em Paris, abarcando, ainda, anos anteriores. Ali fiz a tentativa mais profunda de que fui capaz nesse momento a fim de formular em termos de romance o que outros, os filósofos, formulam em termos metafísicos. Quer dizer, as grandes interrogações, as grandes perguntas.⁵⁰

Isso que é dito da prática de criação cortazariana guarda diversas relações com a noção de *anatomia*, conforme a define Frye. Retido da obra de Robert Burton, *Anatomy of melancholy*, a *anatomia* acentua, aspecto que, parcialmente, a distingue da sátira menipéica,⁵¹ o caráter de dissecação ou análise de uma forma ficcional, que se dilui ao entrar em contato com outras formas, e designa a maneira intelectualista de sua forma mais típica, resultando que:

A anatomia, afinal, naturalmente começa a fundir-se com o romance, produzindo vários híbridos, inclusive o romance *à thèse* e romances nos quais as personagens são símbolos das idéias sociais ou de outras, como os romances proletários da década de trinta, neste século. Foi Sterne, contudo, o discípulo de Burton e de Rabelais, que os combinou com grande êxito. *Tristram Shandy* pode ser, como foi dito no começo, um romance, mas a narração digressiva, as listas, a estilização da personagem por linhas de “humor”, a maravilhosa jornada do grande nariz, as discussões simposíacas e

⁴⁹ FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 68. (grifo nosso).

⁵⁰ Rayuela es un poco una síntesis de mis diez años de vida en Paris, más lo años anteriores. Allí hice la tentativa más a fondo de que era capaz en ese momento para planterme en términos de novela lo que otros, los filósofos, se plantean en términos metafísicos. Es decir, los grandes interrogantes, las grandes preguntas. CORTÁZAR apud GARCÍA FLORES. *Siete respuestas de Julio Cortázar*, p. 707.

⁵¹ Segundo Frye (*Anatomia da crítica*, p. 304-306 *passim*), a sátira menipéica assemelha-se à confissão em sua capacidade de lidar com ideias e teorias abstratas, e, por isso, difere-se do romance em sua caracterização, estilizada em vez de naturalística, uma vez que apresenta as personagens como porta-vozes das ideias que representa. Em seu lugar, Frye prefere adotar o termo *anatomia*, pois, segundo o autor, esta colabora para substituir a designação incômoda desencaminhadora de sátira menipéica na modernidade.

o constante escárnio de filósofos e de críticos pedantes são traços peculiares à anatomia.⁵²

A designação da *anatomia* enquanto possibilidade, também, de ficção, farta, todavia, de propensão à reflexão teórica e crítica, permite, assim, analisar traços teóricos envolvendo a construção poética. Tais traços, à medida que se relacionam com a construção poética, conduzem ao desenvolvimento de um alto grau de consciência do fazer literário.

Ao fim e ao cabo, tudo isso despontará no momento em que será discutido o gênero romanesco a propósito de uma sedimentação das formas literárias na modernidade e toda sua capacidade de um criticismo de gênero, cujos princípios colocar-se-ão a partir da teoria bakhtiniana.

Eis, portanto, a massa teórico-metodológica cuja força gravitacional exercerá atração centrípeta em torno aos giros que orientarão, nesta dissertação, a órbita de trajetória a partir da qual discutiremos o processo de construção ficcional em espelhamento com a desmontagem crítica da obra literária a fim de absorver a concepção de livro “ficcionalmente teorizada” em *Rayuela*.

⁵² FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 306.

Capítulo Segundo

Liber Fulguralis

2. Ficcionalização teórica e poética do livro

Como mencionado durante a reflexão teórica apresentada no decorrer do capítulo anterior, pretende-se, a partir daqui, pontuar como *Rayuela* veio a significar não somente a maturidade do processo criativo dentro do próprio ciclo da obra de Julio Cortázar, mas, antes, acentuou, também, algo como uma espécie de “ficcionalização teórica” relativa ao método de criação e à concepção literária contemporânea. E assim trouxe à cena literária – obviamente em companhia de outras obras que despontam em tal contexto - toda uma postura de reflexão no que diz respeito à exposição da construção artística, forte característica da arte na alta modernidade.

O desejo que vem daí está em acercar-se do processo criativo sobrescrito nessa obra no sentido de mapeá-la a partir do desenho de uma fissura crítica capaz de deixar transpassar de tais páginas uma concepção teórica de livro. Espera-se que tal tarefa seja conduzida de maneira a não estagnar, dali, apenas a concepção de livro, isto é, apresentando o debate acerca de tal tema, e sim permitindo acompanhar bem mais a própria espacialização textual empreendida em *Rayuela*.

Torna-se relevante, para isso, uma instância escritural relativa à obra cortazariana na qual desponta a disseminação “crítica & ficcional”, de modo a apreender a manifestação de modos narrativos passíveis de caracterizar os princípios a partir dos quais desponta a metatextualidade de que se falou inicialmente. Tudo isso, acredita-se, permite delinear alguns pontos hábeis a revelarem a manifestação de uma ascendência epistemológica em *Rayuela* sem, contudo, descaracterizar o princípio da ficção, que, ao fim e ao cabo, apresenta a tessitura literária desse texto enquanto uma unidade narrativa capaz de corporificar modulações de uma obra literária que é, também, busca por uma teoria da obra literária.

Esse entrecruzamento, a partir do qual queremos qualificar e, pois, apresentar a instância da metatextualidade em *Rayuela*, poderia sugerir, não obstante, reduzi-la de todo à estrutura do comentário. Aclaremos isso, portanto. Por esse viés, discutir-se-á não uma teoria da obra literária como *complemento* do texto do qual devém. Vislumbra-se, ao revés, uma análise com relação à espacialização de uma “práxis poética” em torno à suposta teoria literária alocada na ficção. Itenta-se compreender, portanto, a maneira através da qual essa

teoria vem a ser sobrescrita nas páginas da obra literária da qual parte e, enfim, encenando-se ficcionalmente mediante a noção de desfolhamento intercambiável dos capítulos por trás do tema rayueliano do *Liber Fulguralis*.

E tudo isso já explica o termo aqui usado sob o epíteto de “ficcionalização teórica”. Mais além da clausura implicada pelas aspas ali empregadas, entende-se, recorrendo a tal designação, uma acossada epistemológica relativa ao gênero literário no qual a própria obra se realiza uma vez acolhendo em um mesmo domínio a desmontagem crítica e a prática literária de uma poética do livro.

Assim compreendido, as instâncias críticas e ficcionais presentes na obra cortazariana vêm a se resolver e decidir-se no próprio “espaço literário”⁵³ sem, porém, deixar de lançar mão de outras instâncias do discurso a fim de procurar e afirmar sua expressão poética. O tropo do metatexto vem, justamente por isso, de uma “ficcionalização teórica”, e nunca de outro âmbito do pensamento literário relativo à prática escritural cortazariana.

⁵³ De modo a não incorrer aqui numa apresentação tautológica acerca do termo “espaço literário”, remeto-me à pesquisa do professor Luiz Alberto Brandão, cuja proposição busca problematizar as idiosincrasias por trás da multifuncionalidade relativa à noção de “espaço” no escopo da Teoria da Literatura. Segundo Brandão, as acepções de “espaço literário” deixam ler notória variabilidade com relação ao uso do termo e apresentam as oscilações de significado demarcadas em determinadas abordagens. O autor apresenta, nesse sentido, quatro orientações epistemológicas que conformam tendências críticas voltadas para a análise do objeto literário a partir do conceito de *espaço* em designação literária, a saber: 1) *representação do espaço* – é via de regra a manifestação mais recorrente, apresentando-se como algo universal de modo a representar uma categoria existente no espaço extraliterário etc; 2) *estruturação espacial* – corresponde a procedimentos formais, ou de estruturação do textual; 3) *espaço como focalização* – diz respeito ao que é, no texto literário, de natureza espacial, i.e., ponto de vista, focalização ou perspectiva, enfim, trata-se da função narrativa a propósito da “voz” ou “olhar” do narrador; 4) *espacialidade da linguagem* – descreve um afastamento deliberado das demais perspectivas representacionais e remete-se ao que é espacialidade própria da linguagem verbal. O que aqui sobrescrevo com a acepção de “espaço literário”, portanto, dirá respeito à noção de “estruturação espacial”, a qual, segundo a tipologia apresentada por Brandão, tende a considerar mais especificamente a feição espacial de todos os recursos que produzem efeitos de simultaneidade, cuja vigência, diz o autor, “vincula-se, nesse contexto, à suspensão e à retirada da primazia de noções associadas à temporalidade, sobretudo as referentes à natureza consecutiva (e tida, por isso, como contínua, linear, progressiva) da linguagem verbal”. Quanto a essa segunda vertente, o autor delimita quais outros modos de estruturação, para além dos difundidos como “espaciais”, também podem ser dignos de tal atributo. De modo a alargar o efeito de simultaneidade, obtido a partir dos recursos de fragmentação e exercício combinatório de elementos textuais dispersos, o autor enfatiza, portanto, a relevância em considerar operações de natureza espacial também no que diz respeito à especificidade relativa à experiência de leitura, via aberta, sobretudo, a partir da literatura moderna, inflexão a partir da qual decorre que “a espacialidade da obra se revela, em especial, no fato de que esta não é homogênea e nem fixa, ou seja, ao fato de que os sentidos, só constitutíveis na ação fluida e variável da leitura, podem ser gerados de diferentes modos e estão em constante deslocamento”. BRANDÃO. *Espaços literários e suas expansões*, p. 209-215 *passim*. A essa perspectiva de “estruturação espacial” acrescentarão as noções de “interação do texto” segundo os prognósticos do pensamento iseriano, com o leitor virá a perceber mais adiante retornando a partir de agora ao fluxo principal deste texto.

2.1 Leitura dos textos ensaísticos

Tal possibilidade de ficcionalização teórica na obra romanesca cortazariana conduz, desde logo, ao escrutínio de algumas conclusões a respeito da “visão de romance” descrita por Cortázar em seus dois ensaios publicados respectivamente em 1948 e 1950: “*Notas sobre la novela contemporánea*” e “*Situación de la novela*”. Recorrer-se-á, ainda, ao ensaio publicado postumamente e cuja data de escrita é 1947, tendo recebido o título de *Teoría del túnel*.

Estes três ensaios, portanto, formulam-se num período anterior (uma década e meia, mais precisamente) ao ano de 1963, data em que aparece *Rayuela*.

A pertinência do cotejamento entre obra ficcional e obra ensaística, em decorrência da reflexão a que esta análise se direciona - a ex. daquilo que folhas atrás foi marcado a partir das perspectivas de Sosnowski (“o cuidadoso metatexto”) e Arrigucci Jr. (“a desmontagem crítica da obra ficcional”) - provém do fato de Cortázar ter traçado, anteriormente à sua produção romanesca, um *corpus* crítico através desses ensaios em que se concentram diversas relações entre poesia e narração, entre poética e teoria romanesca, entre narratividade e textualidade do livro, enfim, entre ficção e teoria ficcional da obra literária.

Escrita em 1947 (porém trazida integralmente⁵⁴ a público somente há pouco tempo com a publicação das “Obras críticas”) *Teoría del túnel* consiste num ensaio crítico em cujas páginas aparece de maneira incipiente a concepção romanesca cortazariana, a qual, anos mais tarde, efetivar-se-ia em *Rayuela*. Explicita e justifica, ademais, uma poética própria a ser então diluída por toda obra posterior e revela, em razão de seu caráter preliminar, como a criação artística, para Cortázar, vem toda ela antecedida por uma minuciosa formulação teórica.

A primeira parte do ensaio formula-se a partir da contraposição entre a concepção de “Livro” do classicismo e do romantismo. No primeiro caso, via-se no livro um *meio* para expressar e transmitir as modulações individuais do século, contexto literário em que o escritor, segundo Cortázar, figurara menos indivíduo e bem mais um agenciador dentro de uma determinada ordem social a que estava subordinado. Daí o ensaio remeter ao

⁵⁴ *Teoría del túnel* consiste num ensaio apresentado em duas partes. A primeira delas, versando sobre *La crisis del culto al Libro*, trás verdadeiramente a parte inédita relativa à concepção de romance segundo Cortázar, uma vez que a segunda e derradeira parte deste ensaio apresenta *ipsis literis* as mesmas idéias já expostas no ensaio de 1948, *Notas sobre la novela contemporánea*.

romantismo, recuperando, dali, os direitos individuais do escritor e, portanto, a concepção de Livro correspondente à expressão de *uma* consciência crítica da literatura.

Cortázar assinala na segunda metade do século XIX um retorno pendular à hipervalorização do Livro, reação de uma saturação estética que ocorre principalmente na França e cujos exemplos são a lírica de Mallarmé e a prosa de Flaubert. A propósito de ambos os casos, Cortázar demarca como a concepção do Livro veio a inscrever-se como fim estético e, portanto, impregnada pela renúncia a utilizá-lo restritivamente em função panfletária ou pedagógica.

Tal filiação neo-romântica, recuperada por Cortázar a partir desse ensaio, contudo, lança-se contra a “literatura de tese” do primeiro romantismo e proclama, assim como reapareceria nas “*Notas sobre la novela contemporánea*”, a rebelião da linguagem poética contra o uso enunciativo – que, segundo Cortázar, caracterizara o período romântico.

Nas “*Notas ...*” - a bem da verdade a segunda parte de *Teoría del túnel* -, Cortázar toma sob análise as instâncias verbais do romance e concebe o gênero como uma linguagem de mescla heterogênea na qual coexistem, ainda que não plenamente fundidas, dois usos peculiares da língua: o enunciativo (científico, lógico) e o poético.⁵⁵ E da dosagem destes usos da linguagem resultaria então o estilo de uma escrita artística, literária. Esse texto ocupa-se de apresentar, para mais, o *modus vivendi* do enunciativo e do poético com relação ao gênero romanesco e situá-lo no contexto em que Cortázar escreve. Tal análise busca diferenciar o escritor do séc. XX frente ao escritor do neoclassicismo e ou romantismo do séc. XIX, tempo em que, diz Cortázar, “(...) ambos os modos de linguagem toleravam-se na obra do romancista conciliador, a função do uso poético do verbo fincava no ornamento, a *appogiatura*, o *pathos*, complementar de certas situações narrativas”.⁵⁶

Precipitar-se-ia deste *modus vivendi* a ruptura que se instalara dentro do romance nas primeiras décadas do séc. XX, e, para Cortázar, tudo isso implicaria a criação de uma nova ordem poética. Daí porque o romance contemporâneo, segundo o escritor argentino, dizer respeito à manifestação de uma *poética total* na qual a linguagem vale esteticamente por si

⁵⁵ Segundo Cortázar, a formulação verbal do uso poético também suportaria uma instância enunciativa. A oposição feita pelo autor, porém, pretende desvincular o imperativo poético (âmbito verbal onde se efetiva a manifestação de ordem estética) do enunciativo (formulação verbal que estaria mais diretamente vinculada ao uso referencial e informativo). Assim especifica: *Creo mejor calificar aquí de enunciativo el uso científico, lógico si se quiere, del idioma. Una novela comportará entonces asimilación simbiótica del verbo enunciativo y el verbo poético, o, mejor, la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma.* CORTÁZAR. *Notas sobre la novela contemporánea*, p. 194.

⁵⁶ (...) *ambos modos del lenguaje se toleraban por obra del novelista conciliador, la función del uso poético del verbo fincava en el ornamento, la appogiatura, el pathos complementario de ciertas situaciones narrativas.* CORTÁZAR. *Notas sobre la novela contemporánea*, p. 199.

mesma enquanto trabalho do dominante na obra literária. A manifestação dessa *poética total* (conforme a proposta romanesca cortazariana) expressa bem mais uma ordem de fazer poético que se focaliza enquanto alvo; suspende-se em evidência desconstrutiva uma vez misturando-se sinalmente no interior de seu objeto, para, daí, apresentar a si mesma em seu próprio fluxo composicional:

Toda narração comporta o emprego de uma linguagem científica, nominativa, com a qual aquela vem a alternar-se uma vez entrelaçando-se inextricavelmente de uma linguagem poética, simbólica, produto intuitivo de sorte que a palavra, a frase, a pausa e o silêncio equivalem trascendentemente a seu significado direto. O estilo de um romancista (algo considerado sempre deste ponto de vista apenas verbal) resulta da dosagem que se conceda a ambos os usos da linguagem, a alternância do sentido direto e indireto atribuída às estruturas verbais durante o decurso narrativo.⁵⁷

A progressão do romance, ou melhor, do *modus vivendi* de seu labor artístico, define-se, portanto, na proporção e no modo através dos quais estão combinadas tais instâncias ou usos da linguagem ficcional. Exatamente por isso, ocorre a Cortázar dizer que:

Um romance comportará, então, a assimilação do verbo enunciativo e do verbo poético, ou, dito de outra maneira, a simbiose dos modos enunciativos e poéticos do idioma. (...) Em nosso tempo, a obra é concebida como uma manifestação **poética total**, a qual abraça simultaneamente formas tais como o poema, o teatro, a narrativa.⁵⁸

Já em “*Situación de la novela*” Cortázar vem a aprofundar a distinção apresentada nos dois textos precedentes, e formula, sobretudo, a concepção de uma espécie de construção do “espaço literário” que mais tarde, neste estudo, ajudará a compreender a práxis poética de tudo aquilo que em *Rayuela* diz respeito ao *Liber Fulguralis*.

Tal ensaio explora certas etapas de percepção da espessura humana a partir das alternâncias no romance. Cortázar toma a épica como prolegômeno do romance.⁵⁹ O romance

⁵⁷ *Toda narración comporta el empleo de un lenguaje científico, nominativo, con el que se alterna imbricándose inextricablemente un lenguaje poético, simbólico, producto intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática directa. El estilo de un novelista (considerándolo siempre desde este punto de vista solo verbal) resulta del dosaje que conceda a ambos usos del lenguaje, la alternación de sentido directo e indirecto que vaya dando a las estructuras verbales en el curso de su narración. CORTÁZAR. Teoría del túnel, p.84.*

⁵⁸ *Una novela comportará entonces asimilación del verbo enunciativo y el verbo poético, o, mejor, la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma. (...) En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación **poética total**, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. CORTÁZAR. Notas sobre la novela contemporánea, p.194-204. (grifo no original).*

⁵⁹ Em “Epos e Romance” Mikhail Bakhtin desestrutura essa derivação entre o romance e a épica, definindo, aquele, a partir de um conjunto de expectativas e de seleção de elementos culturais que se acomoda mal com os outros os gêneros e, por isso mesmo, de improvável harmonia, ao passo que esta é da ordem do que já está definido, enrijecido, de modo que o romance, a despeito da épica, aproximar-se-ia bem mais da sátira menipéia, que é dialógica, plena de paródias e de travestizações, dotada, portanto, de numerosos estilos, o que, também,

moderno, segundo o autor, tem voz exatamente quando a épica vem a se calar. “Em tal etapa da modernidade em que o romance se encontra, diz Cortázar, é que se vem a conhecer a “gnosiológica” do comportamento humano: “O romance antigo nos ensina que o homem é; os princípios do contemporâneo indagam como é; o romance, hoje, perguntará seu *por quê* e seu *para quê*”.⁶⁰

Deslocando seu centro gravitacional, o romance desloca, também, sua configuração textual. E a partir da re-configuração por que passa durante os princípios do séc. XX, enquanto obra literária, como sugere Cortázar, deixa de ser a continuidade temporal e espacial ora operante na tradição decimonônica para então manifestar-se:

Poliédrico, amorfo, crescendo com o bicho do travesseiro no conto de Horacio Quiroga, **esplêndido de coragem e ausência de preconceito**, prossegue seu avanço em nossa direção, até nosso sentido. E, para submetê-los à linguagem, colocando-se num mesmo patamar que eles e os tratando de igual para igual, como cúmplices. Ressalte-se que **já não há mais personagens no romance moderno; há somente cúmplices**.⁶¹

Toda essa breve resenha, feita até aqui em torno às ideias retiradas da incipiente teoria do romance na ensaística cortazariana, já permite depurar alguns traços conclusivos acerca da “disseminação crítica & ficcional” no discurso literário cortazariano. Longe de romper com o trato metodológico desta dissertação, os textos dessa verve ensaística cortazariana despontam, aqui, apenas no sentido de averiguar as ideias ali desenvolvidas e que, posteriormente, vieram a se imiscuir até a diluição ficcional da escritura apresentada com *Rayuela*. Esse atrelamento, portanto, é um giro no sentido da órbita traçada por trás da fortuna crítica de tal obra. A produção crítica cortazariana, segundo autores cujas formulações foram negritadas a título de partida, permite incursão na produção ficcional revelando importantes traços da poética escritural desse autor.

Daqui por diante, a tarefa consistirá em debater o tropo do metatexto na composição ficcional de *Rayuela*. Ela auxiliará na exposição do estatuto daquilo que tautologicamente foi denominado enquanto uma possibilidade de ficcionalização teórica em *Rayuela*. Antes,

vem a acontecer no romance, uma vez que ele está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam enrijecer e o levam a atuar a partir de mútuas relações dialógicas e combinações híbridas. BAKHTIN. *Questões de literatura e estética*, p. 406-417.

⁶⁰ *la novela antigua nos enseña que el hombre es; los comienzos de la contemporánea indagan cómo es; la novela hoy se pregunta su por qué y su para que*. CORTÁZAR. *Situación de la novela*, p. 299.

⁶¹ **Poliédrica, amorfa**, creciendo como el bicho de la almohada en el cuento de Horacio Quiroga, **magnífica de coraje y desprejuicio**, continúa su avance hacia nuestra condición, hacia nuestro sentido. Y para someterlos al lenguaje les arrima el hombro y los trata de igual a igual, como a cómplices. Adviértase que **ya no hay personajes en la novela moderna; hay solo cómplices**. CORTÁZAR. *Situación de la novela*, p. 302-303. (grifos no original).

porém, algo deve nos desviar um pouco dessa meta mais central uma vez que aquilo a seguir logo à frente virá no sentido de apresentar algumas características de ordem estrutural na tessitura narrativa dessa obra.

2.2 Descrição dos elementos estruturais em vista da ficcionalização teórica

Não implica um exagero afirmar que *Rayuela* consiste, para a narrativa cortazariana, numa busca de *suma poética*, procura estética por uma *Opera magna*. Afirmar isso não é anunciar algo propriamente original; o cânone já o fez e ainda o repete. Tal romance apresenta, nesse sentido, uma ambição de totalização criativa, espécie de fechamento (na acepção de cristalização) de um pensamento literário. Como o próprio Cortázar costumava dizer, em citação trazida anteriormente a estas páginas, *Rayuela* é uma sorte de síntese literária relativa a todas suas investidas artísticas ao longo da vida.

Ao contrário de fechar (agora sim no sentido de clausura) um pensamento literário, é nesta obra, porém, que se abrem, no domínio do romance, da ficção, perspectivas para as “grandes interrogações, as grandes perguntas”. Eis exatamente aí toda a sua força: a partir de um arcabouço crítico, formulado mediante resenhas, ensaios teóricos e, já nesse momento, uma longa fortuna de contos e algumas investidas na dinâmica da narrativa romanesca, Cortázar parece retomar tudo isso à luz da tessitura literária buscada em *Rayuela*.

Com isso, a plenitude de um processo criativo; com isso, todavia, tudo é aparentemente relido à luz da *suma poética* perseguida. Lê-se, nesse sentido, algo que remete ao ensaio e à resenha crítica, ao conto, ao poema, a tudo isso a que se recorre a fim de formular uma obra maior. E esta tem de formular subterraneamente as grandes questões; as interrogações a fim de exprimir-se como tal. Todavia, plenitude literária como implosão criativa e não mera validação de experiências e projectos anteriores. A “estrutura” literária em *Rayuela* joga e brinca com toda uma tradição romanesca e, sobretudo, com outra “tradição” relativa à própria criação cortazariana. Por trás do conceito de *poética total*, o lampejo literário da obra cortazariana é todo ele difratado mediante o prisma da composição ficcional e rebrilha na textualidade de *Rayuela* revelando todas as cores que se abrigam no espectro da luz.

Para isso, a obra tem de ser concebida de maneira estilhaçada, apta a todos os desvios e recuos exibidos em diversas cenas narrativas. O texto desse romance - Milagro Ezquerro diz numa feliz designação - é fundamentalmente ambíguo e, por baixo de um desenvolvimento aparente, insinua outros valores, outros sentidos mais esotéricos. Daí uma obra a prescrever o

permanente autoquestionamento, que, a partir de si mesma, investiga, em sentido translato, a própria literatura. E com isso tem de recorrer irrecuperavelmente à ironia, à autocrítica, e mesmo à incongruência e à imaginação.⁶²

Tal incongruência, à sorte de pluralidade e unidade em matizes irônicos, demarca-se a partir do *Tablero de dirección*: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros”.⁶³

Daria o *Tablero*, assim, o tom da leitura? Não necessariamente. Afirmá-lo, seria esquecer-se dos recuos, de todos os desvios implicados nessa obra. Seria, portanto, borrar os matizes da ironia cortazariana tão gradiente. *Apesar de impor dois livros, isto é, duas vias de leitura, propõem-se, quais exemplos, trajetórias a partir das quais as cenas narrativas ficam despedaçadas de modo a possibilitar a construção de uma leitura própria, individual, única.*

Adentrar em todos esses meandros relativos aos *muchos libros* seria a fortuna de um Teseu sem fio a percorrer seu labirinto. Cuidarei, aqui, das duas rotas cujos fios são passíveis de serem seguidos sem maior subjetividade com relação à estrutura narrativa proposta com o *Tablero*. A questão (localizada num piso mais abaixo neste giro relativo à apresentação estrutural da dupla leitura) consistirá em apresentar como tais rotas conduzem a uma leitura única e capaz de colaborar para a dimensão de *Liber Fulguralis* buscado através da textualidade de *Rayuela*.

Primeiro fio: o livro deixa-se ler de forma corrente, ou seja, do capítulo 1 ao capítulo 56; o que vem depois, cf. o *Tabuleiro*, é da ordem do prescindível. Nesta primeira versão de livro, ocorre uma divisão entre duas partes: *Del lado de allá* e *Del lado de acá*. A isso corresponde a repartição binária na construção dos espaços textuais: as cenas narrativas percorrem dois lugares distintos, Paris e Buenos Aires. Tais lugares imprimem-se através dos dêiticos “-á” do espanhol, e, segundo Ezquerro, denotam espacialmente um conflito entre “exclusão do eu” (Paris/ exílio; seja obrigatório ou voluntário) e “inclusão do eu” (Bs. As./afetivamente).

Tal configuração espacial poderia ser lida, ademais, acerca da acepção de temporalidade benjaminiana denominada como *Jetztzeit*, isto é, aquela específica instância temporal toda ela saturada por diversos “agoras”.⁶⁴ Isso permite transcrever, aqui, a simultaneidade de cenas narrativas a partir de uma peculiaridade na repartição binária do texto cortazariano: acontece de ser alto inverno nas cenas parisienses da narrativa, ao passo que em

⁶² Cf. ESQUEROS. *Estudio temático*, p. 616.

⁶³ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 3.

⁶⁴ BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*, p. 224- 225- 226- 231 *passim*.

Buenos Aires é tempo de um calor insuportável e contínuo, algo bastante característico do alto verão portenho. Como as duas cidades estão em hemisférios opostos, a ausência de demarcações temporais mais explícitas parece inscrever uma simultaneidade temporal nos acontecimentos do enredo.

A propósito da brevíssima evocação benjaminiana, poder-se-ia demarcar a ocorrência uma verdadeira cristalização do tempo no espaço, ou seja, vários “espaços”, dimensões geográficas, entenda-se, aqui, são admitidos dentro de uma mesma temporalidade e esta abarca aqueles demais sem maiores torções.

Aspectos dessa ordem implicam a compreensão irônica da construção do espaço ficcional do texto em *Rayuela*. Admite-se, justo por isso, a possibilidade de que a concepção de livro, a partir do segundo fio de leitura, esteja formulada no sentido de encenar tal peculiaridade na configuração espaço-temporal desenhada através da possível simultaneidade das cenas narrativas. E tudo isso caracterizaria um contínuo deslocamento da centralidade, pois, o que é era central não se encontrará mais no “centro”, de modo que tudo o que resta é o descentramento, a desestabilidade. A respeito da concepção de livro, tudo isso é enfatizado pela sintaxe do texto, que se espalha pela letra e se espelha na proposta de paginação – traços que serão exemplificados com o decurso da discussão – virá, com relação isso, o cap. 3.

Segundo fio: neste sentido, o outro livro deixa-se ler a partir do capítulo 73 ao capítulo 131, visitados conforme “lógica” do *Tabuleiro*. Em relação ao primeiro livro, este se distingue (a) pela inclusão de uma terceira parte que representa um dos vértices na tríplice geometria do desenho total da obra, e (b) pela leitura, que agora não mais obedece à ordem numérica dos capítulos, mas a uma configuração bastante arbitrária oferecida no *Tabuleiro*. Com os quadros narrativos denominados *De otros lados*, inscreve-se um hiato na configuração binária (*Del lado de allá/Del lado de acá*) do primeiro livro, razão pela qual se rompe, ironicamente, com o fechamento sobrescrito na primeira leitura.

É neste sentido que despontam os *Capítulos prescindibles*: esta parte da obra, decorrência da adjetivação implicada no título, parece, a princípio, sentenciar que os 99 capítulos acrescidos entre o primeiro e segundo fios são desnecessários, e, dessa maneira, não viriam a trazer novidade alguma com relação à “totalidade” (finitude, aqui). De caráter suplementar, talvez se inscrevendo na ordem de uma indecidibilidade quanto à fixação do enredo, vêm, neste sentido, apenas resolver algumas cenas narrativas mais obscuras: a figura da *Clochard Emmanuele*, e, como mais um possível exemplo dessa suplementaridade à sorte dos *Capítulos prescindíveis*, o envolvimento entre Oliveira e Pola, personagem cuja ausência

de aderência figurativa conduz a uma imaginação narrativa ou talvez a uma lembrança involuntária algo proustiana.

A cunhagem mais distinta dessa parte da obra fica a cargo do escritor Morelli, personagem mencionada apenas de passagem até então. Toda a complexidade dessa personagem, contudo, aloca-se nas “páginas prescindíveis” e recebem por vezes o epíteto de *Morellianas*. Nesses meandros temáticos - adjetivação algo passível de ser conferida às *Morellianas* - despontam diversas ideias em torno à tessitura literária vislumbrada *em e a partir de Rayuela*.

Configura-se, dessa maneira, a linha axial da narrativa que procura ser capaz de representar - e isso, cabe ressaltar, vem de dentro do próprio texto do romance - uma reflexão crítica acerca da prática romanesca. Tal reflexão crítica, não ficando estagnada apenas aí, estende-se elasticamente através de margens nas quais vem a ser alocada uma teoria do romance depurada da própria ficção cortazariana sem, todavia, restringir-se a ela. Instaura-se, assim, o que por vezes se denomina, aqui, uma “ficcionalização teórica” da obra literária.

Parcela dessa peculiaridade presente na reflexão crítica em *Rayuela* pode ser apreendida no sentido de que, ali, a metertextualidade⁶⁵ desponta à razão de um projeto de romance ideal, ainda que falho em sua própria idealidade encetada, de um romance imaginado e amplamente pensado tal como caberia ser escrito e, efetivamente, não pode ser - cujos parentescos literários, a despeito dessa tríade subcitada, estão bem mais para a obra proustiana ou, ainda, macedoniana⁶⁶ para situarmo-nos no âmbito da literatura argentina.

⁶⁵ A despeito daquilo que já ocorrera no sentido do autocomentário - isto é: uma reflexão absorvida pelo romance particular que o contém - ora cervantino, ora sterniano, ora machadiano, para reduzir nesta tríade uma catalogação talvez bem mais ampla.

⁶⁶ Macedonio Fernández (1º de junho de 1874/10 de fevereiro 1952) foi um dos escritores mais influentes para toda uma geração de escritores argentinos do século passado. Suas idéias pulularam o imaginário literário em torno ao grupo modernista *Martín Fierrista*. Foi grande amigo e condiscípulo de Jorge Borges, pai de Jorge Luís Borges e de quem este herdaria “a amizade e o culto a Macedonio”. Borges, filho, passaria a referir-se a Macedonio como seu mentor. Em um de suas poucas saídas de Buenos Aires, a propósito de uma brevíssima estadia, a trabalho, na cidade de Misiones, Macedonio encontrou-se com o contista uruguaio Horacio Quiroga, outro nome de relevo na moderna literatura latino-americana riopratense e a quem Macedonio causou fortíssima impressão com suas idéias. Seu pensamento literário era fortemente influenciado pelas noções metafísicas lidas em textos do pensador norte-americano Wiliam James. Em vida, Macedonio publicou alguns poemas em revista de amigos, como a *Proa* ou a *Martin Fierro*. Contudo, a maior parte de sua obra se publicou postumamente, sendo que boa parte havia sido perdida em função de Macedonio ter vivido boa parte de sua vida mudando de casas e de quartos de pensões no bairro dos Tribunais de Buenos Aires. Coube a seu filho, Adolfo de Obieta, uma pesquisa filológica dos manuscritos de Macedonio, os quais vieram a ser publicados postumamente a partir dos anos setenta do século XX, a exemplo de *Museo de la novela de la Eterna*, um romance sobre a experiência de escrever um romance cujo projeto de escrita iniciou-se na primeira década dos anos 1900 e no qual o escritor trabalhou até meados desse mesmo século. Cortázar costumava remeter-se a Macedonio, ao lado de quem situa também o contista uruguaio, Felisberto Hernández - a quem, aliás, se destina tal texto -, e, ainda, o escritor cubano Lezama Lima, como *los eleatas de nuestro tiempo, los presocráticos que nada aceptan de las categorías lógicas porque la realidad no tiene nada de lógica*. CORTÁZAR. *Felisberto Hernández: carta en mano própria*, p. 363. Sobre Macedonio, ver ENGELBERT. *El proyecto narrativo de Macedonio*, p. 373-391. Ver também

Tudo isso desenha nas páginas de *Rayuela* não uma mera projeção de si mesma, e, sim, a projeção artístico-epistemológica (leia-se, por via das dúvidas, *literatura como possibilidade de conhecimento criativo*) relativa a uma teoria da obra literária capaz de formular ficcionalmente a projeção ideal da composição romanesca apenas vislumbrada, e nunca atingida de todo.

Tal “ficcionalização teórica” estrutura-se exatamente naquilo que “não pode ser” e também através “da projeção ideal (...) nunca atingida de todo”, conforme fica suprapontuado.

Ainda que em *Rayuela* a economia interna esteja irrecuperavelmente na ordem da finitude, decorrência da implicação relativa ao objeto-livro, cujas passagens, aclaremos o ciframento da expressão, podem, integralmente, ser lidas, não há dúvida disto, a totalização última, contudo, despede-se da obra. Explico o paradoxo entre uma *ordem à razão da finitude*, como vem a ser o objeto-livro em *Rayuela*, e a *impossibilidade de totalização*, cuja primeira expressão, ao contrário do que vai ser afirmado a seguir, permitiria o sucesso da fixação final, mas, como veremos, não ocorre.

À sorte da finitude, já dito, encontra-se o objeto-livro. Uma a uma suas páginas podem ser lidas. O fechamento da estrutura, todavia, não é mais possível. Isso ocorre por que as rearticulações das cenas narrativas - então estilhaçadas pela indecidibilidade acerca de origem e fim com relação à leitura (*im-*)possível - conduzem à abertura,⁶⁷ à remissão, à digressão que vem então a se fazer na própria escrita, a qual, ao revés de essencializar-se, exprimisse, todo contrário, enquanto ato numa interação com o processo de leitura. Assim, o Livro, em *Rayuela*, torna-se múltiplo - o que nada tem a ver, nessa acepção, com a noção de totalidade;

FERRO; JITRIK (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Macedonio*, vol.8. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. No Brasil, a obra de Macedonio é muito pouco conhecida e ainda menos estudada, cabendo destaque para a dissertação de Imara Benfica Mineiro (Pós-Lit/UFMG: 2007), cuja abordagem, a contrapelo dessa carência, versa sobre “Tempo e Modernidade em Macedonio Fernandez: uma leitura de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*”. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/>.

⁶⁷ Nesse sentido, o pensamento literário cortazariano em torno ao romance vincula-se diretamente com Macedonio Fernández, que, no último capítulo do *Museo*, diz deixá-lo como um “libro abierto” destinado ao leitor a quem eventualmente tocasse escrevê-lo. Sobre afinidades entre os pensamentos literários de Cortázar e Macedonio, a propósito de uma mediação com o escritor polonês Witold Gombrowicz, que vive vinte e cinco anos em exílio na Argentina e trava significantes amizades literárias ali, apresentei juntamente com a colega Imara Mineiro uma comunicação a propósito do tema no V Congresso Brasileiro de Hispanistas/I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, realizado durante o mês de setembro do ano 2008 na Faculdade de Letras da UFMG; ver “Cortázar: que lia e citava Gombrowicz: que era lido e publicado por Macedonio Fernández: que imaginara um leitor possível para *Ferdydurke* e *Rayuela*”. In: *Cadernos de resumos*, 2008, pp. 305-306. Sobre a relação de Gombrowicz com a literatura argentina, ver PIGLIA. *La novela polaca*, p. 69-80; e RUSSÓVICH. *Gombrowicz en el relato argentino*, p.361-377. GOMBROWICZ. *Ferdydurke*. Trad. Witold Gombrowicz. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

faz-se através da “dobra” tal como bem mais adiante veremos em Mallarmé. Enquanto objeto, ele é não obstante sempre finito. É, ao contrário, o jogo do descentramento, da espiral cortazariana, que faz de tudo disjunção e, também, a tudo dissemina e, pois, permite rechaçar a fixação da totalidade implicando, assim, a inviabilidade de uma reunião dos saberes.

Daí porque a “ficcionalização teórica” tende a falar daquilo que em *Rayuela* não pode ser. Por isso, uma projeção ideal daquilo que nunca vem a ser atingido de todo; a totalização do discurso literária cortazariano, por isso mesmo, é algo inviável.

Haveria, contudo, mais uma contradição nisso. Se *Rayuela* é a fundo toda essa impossibilidade - aquilo cuja leitura nós nos permitimos fazer a partir da acepção de “ficcionalização teórica” que decorre dali - não seria exatamente enunciar, nela, também, o autocomentário presente naquela tríade que marcamos numa expressão ficcional que culminou com a modernidade literária?

Não, absolutamente.

Enquanto lógica de uma metatextualidade ali dispersada, a “ficcionalização teórica” não é um conceito prescrito para a própria obra. Fala apenas metatextualmente de algo também comum a *Rayuela*: impossibilidade de ocorrência para algo relativo a um télos artístico, orientando toda a obra para, enfim, atingir algo absoluto, irrefutável em toda sua amplitude. Tal questão é algo bem mais amplo e rompe com a moldura ficcional de *Rayuela*, pois, dilatada, seu desenho perimetral, em sentido translato, quer abarcar uma reflexão sobre a obra literária em amplitude mais epistemológica, isto é, reconhecer os limites e as possibilidades possíveis na criação ficcional a partir da mesma, de seu interior.

Neste sentido, é bem mais que uma teoria – capaz de estar na experiência literária apenas epistemologicamente e nunca logrando o espaço da ficção. Bem mais porque ela está, enquanto dissimulação ficcional, na experiência literária a partir da própria experiência literária – procurando, entretanto, pelas possibilidades e pelos limites acerca do processo de criação sempre ficcionalmente.

Justo por isso faz dilatar o perímetro das linhas nas quais o metatexto vem a se inscrever tradicionalmente como autocomentário diante da criação romanesca. Assim, a ficcionalização teórica é muito mais do que uma reflexão acerca somente do romance de cujo texto ela vem a receber abrigo, pois, de dentro do próprio romance, dá morada a algo mais amplo, que, faltando sentença mais afortunada, amplia-se a uma teoria da obra literária.

2.3

Voltemos, por agora, àquilo que começou a ser dito no ponto anterior, quando este texto pediu, através de uma dobra de outras muitas, pelo desvio a fim de apresentar certa estrutura narrativa como característica da montagem literária em *Rayuela*.

À perspectiva inicialmente aberta aliar-se-á um aprofundamento nas cenas narrativas capazes de permitir a leitura daquilo que acima se enunciou algo assertivamente, uma vez optando pela inversão da lógica entre apresentação e argumentação. A partir daqui, segue-se uma “traição” à ironia do texto cortazariano: sobrescrever-se-á, pois, a imprescindibilidade dos *Capítulos prescindibles* na medida em que verteremos exatamente dali - sobretudo das *Morellianas* - o fluxo da concepção literária ficcionalizada em *Rayuela*.

Antes de traí-la, todavia, buscar-se-á (qual rasura num palimpsesto) dar voz ao que foi silenciado ao longo de toda a formulação conceitual a propósito de uma inscrição teórico-metodológica. Situando dialogicamente o nível crítico e teórico desta dissertação frente à obra literária, cujo traçado é apenas parcialmente percorrido, espera-se, portanto, aquela “co-presença” intertextual apontada por Genette nas categorias de *transtextualidades*, para, então, formular hipóteses a serem debatidas a partir daí.

E propunham as *Morellianas* alguma teoria?

Em outro ponto, tal era o esclarecimento: “Falar de frequências, baixas e altas, é ceder uma vez mais ao *idola fori* e à linguagem científica, ilusão do Ocidente. Para meu inconformista, fabricar alegremente um tambor e remontá-lo para a alegria das crianças presentes não representa uma ocupação menor (baixo com respeito a alto, pouco com respeito a muitos, etc.), e sim uma coincidência com elementos puros, daí uma momentânea harmonia, uma satisfação que o ajuda a suportar o resto. Do mesmo modo os momentos de privação, de alienação aprazível que o precipitam para muito de algo que poderia ser seu paraíso, não representam para ele uma experiência mais alta que o fato de fabricar o tambor; é como um fim, mas não por cima ou mais além. E tampouco é um fim em acepção temporal, uma elevação na qual culmina um processo de despojamento enriquecedor; pode ocorrer-lhe quando sentando no WC, e, bem particularmente, ocorre-lhe entre pernas de mulheres, entre nuvens de fumaça e em meio a leituras habitualmente pouco valorizadas pelos cultos diagramados de domingo”.⁶⁸

⁶⁸ *En otra parte, esta aclaración: “Hablar de frecuencias bajas y altas es ceder una vez más a los idola fori y al lenguaje científico, ilusión de Occidente. Para mi inconformista, fabricar alegremente un barrilete y remontarlo para alegría de los chicos presentes no representa una ocupación menor (bajo con respecto a alto, poco con respecto a mucho, etc.), sino una coincidencia con elementos puros, y de ahí una momentánea armonía, una satisfacción que lo ayuda a sobrellevar el resto. De la misma manera los momentos de extrañamiento, de enajenación dichosa que lo precipitan a brevísimos tactos de algo que podría ser su paraíso, no representan para él una experiencia más alta que el hecho de fabricar el barrilete; es como un fin, pero no por encima o más*

O fragmento evocado traz para cá a reflexão dos jogos não-conformistas procurados por Morelli. Evidenciam a idealização de um *ethos* “inconformista” a ser incutido no indivíduo. Tal idealização, em escala mais larga, corresponde à experiência humana; ela é quase a formulação kantiana de uma maioria. E, como vem a dizer Morelli:

Num plano de feitos cotidianos, a atitude do meu inconformista se traduz pela sua rejeição a tudo que cheire a idéia acatada, a tradição, a estrutura gregária embasada no medo e nas vantagens falsamente recíprocas. (...) Não é misantropo, mas, de homens e mulheres, apraz-lhe somente a parte que não foi plastificada pela superestrutura social; ele mesmo tem meio corpo metido no molde e é consciente disso, essa consciência, porém, é ativa e não a resignação daquele que marca o passo.⁶⁹

Transliterar o “inconformista” morelliano é compreendê-lo algo mais propriamente “inconformado”, no sentido anárquico o mais plástico possível do termo. Negrite-se isso, pois é a partir de tal “capacidade de experiência humana” que aparecem nas *Morellianas* algo a envolver numa mesma questão – a saber, a possibilidade do *Liber Fulguralis* - a situação do autor e o papel do leitor como se estivessem envoltos num processo de reconciliação somente efetivado a partir da recepção artística.

Vejamos, nesse sentido, o que segue:

Inteirar-se de uma realidade ou de um modo possível de uma realidade, e sentir como aquilo que, numa primeira instância, parecia o absurdo mais desaforado, chega a valer, a articular-se com outras formas absurdas ou não, até que, do tecido divergente (com relação ao desenho estereotipado de cada dia), surge e define um desenho coerente que só por meio de comparação temerosa com aquele outro parecerá insensato ou delirante ou incompreensível. Todavia, não estarei pecando por excesso de confiança? Recusar-se a fazer *psicologias* e, ao mesmo tempo, ousar pôr um leitor – um certo leitor, é verdade – em contato com um mundo *pessoal*, com uma vivência e uma meditação pessoais... Esse leitor demandará de toda e qualquer ponte, de toda ligação intermediária, de toda articulação causal. As coisas em bruto: condutas, resultados, rupturas, catástrofes, deboches. Ali onde deveria haver uma despedida há um desenho na parede; em vez de um grito, uma vara de pescar, uma morte se resolve como num tiro para bandolins. E isso é despedida, grito e morte, porém, há que se perguntar, quem, afinal, está disposto a deslocar-se, a desdenhar-se, a descentrar-se, a descobrir-se? As formas exteriores do romance mudaram, mas seus heróis seguem sendo os avatares de Tristan, de Jane Eyre, de Lafcadio, de Leopold

allá. Y tampoco es un fin entendido temporalmente, una accesión en la que culmina un proceso de despojamiento enriquecedor; le puede ocurrir sentado en el WC, y sobre todo le ocurre entre muslos de mujeres, entre nubes de humo y a la mitad de lecturas habitualmente poco cotizadas por los cultos rotograbados del domingo.” CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 316-317.

⁶⁹ *En un plano de hechos cotidianos, la actitud de mi inconformista se traduce por su rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas. (...) No es misántropo, pero solo acepta de hombres y mujeres la parte que no ha sido plastificada por la superestructura social; él mismo tiene medio cuerpo metido en el molde y lo sabe, pero ese saber es activo y no la resignación del que marca el paso.* CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 317.

Bloom, gente da rua, da casa, da alcova, *caractères*. Para um herói como Ulrich (*more* Musil) ou Molloy (*more* Beckett), há quinhentos Darley (*more* Durrel). Quanto a mim, pergunto-me se alguma vez conseguirei fazer sentir que o verdadeiro e único personagem que me interessa é o leitor, na medida em que algo do que escrevo deveria contribuir para mudá-lo, para deslocá-lo, para transtorná-lo, para aliená-lo.⁷⁰

Essa nota (lida por Gregorovius) marca a concepção de romance segundo Morelli, quem buscava uma criação literária na qual o leitor se firmaria enquanto personagem mais interessante. Daí porque em tal concepção literária a montagem narrativa vir toda ela com muita força. Esse leitor – “um certo leitor, é verdade” – é pensando como personagem no sentido de uma “suposta exigência, um recurso” capaz de corroborar a “busca por um desnudamento que ele chamava axial e, em certas ocasiões, *o umbral*”.⁷¹

Sendo sua condição a do “inconformista”, ou ao menos o que dele se espera, deve ter em si a força de romper com a tradição “plastificada pela superestrutura social”, a qual se encontra submetido. Ainda à sorte das *Morellianas*, esse leitor é de certa maneira idealizado enquanto personagem da própria obra à razão de ser incumbido de justificar as incoerências narrativas. Por isso, a formulação que opõe duas possíveis técnicas relativas à possibilidade de uma imagem poética forçosamente imposta ao leitor:

Em alguma parte Morelli procurava justificar suas incoerências narrativas, afirmando que a vida dos outros, tal como nos chega da dita realidade, não é cinema, mas sim fotografia, isto é, que não podemos apreender a ação, e sim apenas seus fragmentos aleatoriamente recortados. Existem apenas os momentos em que estamos com esse outro cuja vida acreditamos entender, ou quando nos falam dele, ou quando ele nos conta o que lhe aconteceu ou projeta, diante de nós, o que intenciona fazer. Ao fim resta um álbum de fotos, de instantes fixos; jamais o acontecimento realizando-se diante de nós, a passagem de ontem para hoje, a primeira agulha do esquecimento na recordação. (...) Morelli pensava que a vivência dessas fotos, que procurava apresentar com toda a acuidade possível, deveria deixar o leitor em condições de aventurar-se, de quase participar no destino de seus

⁷⁰ *Internarse en una realidad o en un modo posible de una realidad, y sentir cómo aquello que en una primera instancia parecía el absurdo más desafortado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no, hasta que del tejido divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define un dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquél parecerá insensato o delirante o incomprensible. Sin embargo, ¿no peço por exceso de confianza? Negarse a hacer psicologías y osar al mismo tiempo poner a un lector – a un cierto lector, es verdad – en contacto con un mundo personal, con una vivencia y una meditación personales... Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un tiro para mandolinas. Y eso es despedida, grito y muerte, pero, ¿quién está dispuesto a desplazarse, a desafortarse, a descentrarse, a descubrirse? Las formas exteriores de la novela han cambiado, pero sus héroes siguen siendo los avatares de Tristán, de Jane Eyre, de Lafcadio, de Leopold Bloom, gente de la calle, de la casa, de la alcoba, caractères. Para un héroe como Ulrich (more Musil) o Molloy (more Beckett), hay quinhentos Darley (more Durrel). Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.* CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 359.

⁷¹ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 407.

personagens. O que ele ia descobrindo deles, por via imaginativa, se concretizava imediatamente em ação, sem nenhum artifício destinado a integrá-lo no já escrito ou por escrever. As pontes entre uma e outra instâncias dessas vidas tão vagas e pouco caracterizadas deveriam ser presumidas ou inventadas pelo leitor, desde a maneira de se pentear, se Morelli não a mencionasse, até as razões de uma conduta ou uma ausência de conduta, se calhasse de parecer insólita ou excêntrica.⁷²

Decorrência da supracitada possibilidade/impossibilidade de formular imagens poéticas é, talvez, a busca mais empenhada de Morelli: um relato que fosse o menos literário possível. E, por trás de tudo isso, a busca por uma expressão literária a mais prosaica possível, que se questiona a partir da preferência estilística de “*empezar a bajar*” à “*emprender el descenso*”. Há algo como uma repulsão pela linguagem literária. Por isso a implacável revisão conduz à beira do impasse, da estagnação escritural. Por quê?

É muito mais fácil escrever assim do que escrever (“desescrever”, quase) como desejaria fazê-lo agora, porque já não há diálogo ou encontro com o leitor, há somente esperança de um certo diálogo com um certo e remoto leitor. .⁷³

A recusa que devém dali é toda ela no sentido de sair de um plano retórico através de um *desecamiento verbal*, o qual, em grau mais elevado, extrema-se a ponto de conferir uma quase-renúncia pela própria escritura, que, nesse sentido, se esteriliza agonicamente. No fundo, o desvio é despregar-se de uma expressão literária tão hermeticamente verbalizada na qual os leitores não encontram espaço criativo, pois, ao contrário de inconformistas, apenas deleitam-se frente ao espelho em cujo reflexo apenas “admiram-se, divertem-se, reconheciam-se, como esse público que espera, identifica e goza as réplicas dos personagens de um Salacrou ou um Anouilh”.⁷⁴

⁷² *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 proyectado 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. (...) Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes. Lo que él iba sabiendo de ellos por vía imaginativa, se concretaba inmediatamente en acción, sin ningún artifício destinada a integrarlo en lo ya escrito o por escribir. Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excêntrica.* CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 386.

⁷³ *Es mucho más fácil escribir así que escribir (“describir”, casi) como quisiera hacerlo ahora, porque ya no hay diálogo o encuentro con el lector, hay solamente esperanza de un cierto diálogo con un cierto y remoto lector.* CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 391.

⁷⁴ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 391.

Essa concepção morelliana acerca do leitor - “um certo leitor, é verdade” - é inteiramente pensada a propósito de uma formulação conceitual do objeto-livro, que, nas *Morellianas*, é compreendido sob o mote *Liber Fulguralis*.

Não por outro motivo é que se ocupou até aqui de pontuar como a leitura - uma certa leitura, é verdade - recebe localização tão peculiar na estrutura dessa textualidade. Em outras palavras, essa leitura inconformista não só conota a configuração do livro, como evoca um processo de interação entre o texto e o leitor.

Todo esse processo é passível de ser lido a partir do que Wolfgang Iser diz sobre as condições de interação a partir da assimetria entre texto e leitor. Esse teórico - cujos preceitos encontram-se de certa forma em torno ao pensamento crítico da Escola de Constaça, sobretudo a partir do que Hans Robert Jauss desenvolve em palestra proferida, ali, durante o ano de 1967, marco inaugural da linhagem crítica denominada “Estética da Recepção”⁷⁵ -, descreve a leitura como uma atividade comandada pelo texto e que, em linhas bem gerais, tem por princípio unir o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Tal influência, recíproca, é descrita, pois, como interação.⁷⁶ Diante disso, Iser concebe que:

⁷⁵ Se, por um lado, o pensamento de Jauss está vinculado à “Estética da Recepção”, voltando-se, via de regra, para o “horizonte de expectativa social”, as proposições de Iser, por outro, associam-se àquilo que é descrito enquanto uma “Estética do Efeito”, recurvando-se, assim, para o “horizonte de expectativa interna ao texto”. Segundo Jauss, o estabelecimento do horizonte de expectativa interna ao texto, no entanto, é “menos problemático”, pois deriva do próprio texto, ao passo que “horizonte de expectativa social” pressupõe um círculo mais complexo, via de regra tematizado como contexto de um mundo histórico. Sobre tal distinção, ver JAUSS. *A Estética da Recepção: colocações gerais*, p. 50.

⁷⁶ A respeito dessa relação, o autor procura expor as diferenças e semelhanças entre as condições efetivas de interação na leitura a partir do exame dos modelos de interação desenvolvidos pela psicologia social e pela pesquisa psicanalítica a propósito da comunicação. Após os esboços de uma tipologia da interação, a saber, a “pseudocontingência”, a “contingência assimétrica”, a “contingência reativa”, e, por fim, a “contingência recíproca”, segundo seus interesses com relação à psicologia social, Iser depreende que a tipologia das condutas de interação resulta do modo como a contingência é explorada. Daí afirmar que a contingência é base da interação, “que lhe é subjacente”, e que, portanto, não se apreende como “causa prévia de um efeito subsequente”. A relação texto-leitor, cf. o autor, difere, portanto, consideravelmente do que ora é válido para a interação social. Daí porque, no texto, os códigos que poderia regular a interação estão fragmentados e, na maior parte, precisam ser construídos. Essa carência de códigos é, no entanto, um traço decisivo na caracterização da relação texto-leitor e oferece, como Iser diz nesse ponto, um elo decisivo com a interação diática, que autoriza tomar a relação texto-leitor como uma forma de interação. O texto é, assim, constantemente provocado pela multiplicidade de representações do leitor, através do qual a assimetria começa a dar lugar ao campo comum de uma situação. A complexidade da estrutura do texto, porém, dificulta a ocupação completa dessa situação pelas representações do leitor, de modo que a assimetria entre texto-leitor não é determinada de antemão e esta própria indeterminação introduz as múltiplas possibilidades de comunicação, ao invés da interação diática, cujos pressupostos são definidos em relação a situações e quadros de referência comuns aos seus participantes. A propósito da realização dessas possibilidades de comunicação entre texto-leitor, Iser prescreve a necessidade de existir, no texto, complexos de controle, pois, por tudo isso, a comunicação só terá êxito quando submetida a certas condições que a possibilite. Esses meios de controle, todavia, não podem ser tão precisos quanto numa situação de interação social, ou, como diz o autor, diática. Por fim, Iser diz que aos meios de controle levam “a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação, no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor, dificilmente referenciável, que, no entanto, contesta o significado de estruturas de sentido anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas”. Iser. *A interação do texto com o leitor*, p. 89.

O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios regulam a atividade de representação (*Vorstellungstätigkeit*) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto. Um outro lugar reservado pelo texto para esta interação é constituído pelos diversos tipos de negação, que se formam pelas supressões no texto. Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, têm como efeito final aparecerem como instâncias de controle. Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto. Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação.⁷⁷

Pois bem, tanto a evocação morelliana de uma leitura inconformista quanto a poética de leitura de *Rayuela* parecem conduzir à proposta iseriana à medida que a obra deixa de ser considerada em *essência*, passando, ao contrário, a ser assimilada como *ato*, ou seja, a partir do efeito do texto sobre o leitor. Em ambos os casos, o texto implica um potencial de significados atualizado pelo ato de leitura. A isso se acresce um processamento textual capaz de revelar, no texto, as estratégias capazes de fazer do leitor alguém participante da atividade interpretativa constituída a partir de um imaginário cognitivo. Tais pressupostos informam, portanto, que a leitura desponta como um ato comunicativo em que a integração e a troca entre ambas as partes, dadas pela interação texto-leitor, conduza à transformação das mesmas e ao surgimento do objeto estético.

Dito isso, far-se-á um trajeto a contrapelo: a apresentação que seguirá vem no sentido de retomar, ou melhor, desvirar a dobra situada mais imediatamente acima deste ponto. Dessa maneira, recuperar-se-á a concepção de leitor “inconformista” trazido com as *Morellianas*, uma vez que a idealização desse leitor implica, no livro, uma estratégia literária de modo a recebê-lo dialogicamente tornando-o cúmplice na indecidibilidade da leitura e, também, da escritura.

⁷⁷ ISER. *A interação do texto com o leitor*, p. 91.

2.4 Poética do livro

Morelliana.

Se o volume ou o tom da obra puderem levar a crer que o autor tentou uma soma, apresse-se a indicar-lhe que está diante de tentativa contrária, a de uma *subtração* implacável.⁷⁸

Entre *Rayuela* e o *Liber Fulguralis* morelliano situa-se uma compilação de “pares literários” capaz de apresentar a mais diversa sorte de comunicação. Mencionar o epíteto dado ao livro no qual trabalha Morelli seria enunciar sub-repticiamente seu outro nome, *Rayuela*, que, por sua vez, vem a ser, também, um *Liber Fulguralis*.

Poderíamos apreendê-los a propósito da citação alocada como epígrafe desta seção: ao invés de uma soma, pela qual deveria estar aquele que escreve compelido pela inscrição de uma totalização poética, o que ocorre, talvez em nivelamento mais subterrâneo, é a inscrição de uma subtração, a “*resta*” implacável.

O mais notável desses pares – isto é, práticas literárias nas quais estejam implicadas determinadas equivalências escriturais - consiste na implosão do “romance-de-rolô”, cuja estrutura, fundada na escatologia de um télos, não só oprime a leitura inconformista, bem como impede que a literatura esteja viva em sua capacidade re-criativa a partir de uma leitura-escritural.

Morelli designa sua busca: “desescrever” a literatura. Eis, aí, sua tentativa de expressão escritural, cujo princípio é retirar-se do texto. Em *Rayuela* ressoa esse mesmo abandono da palavra, pois “desconstruir para construir” implica deixar que a linguagem se emancipe e caminhe sozinha, desamparada, entre os limites do tudo e do nada.

Todos estes aspectos dizem respeito à inscrição da *ficcionalização teórica*, e seus meandros compelem a uma nova avaliação da estrutura narrativa (se é que se pode dizer isso) e, ainda, a um distinto espaço literário a que o livro vislumbra conformar deformando algo: nesse duplo espaço, o livro, também, torna-se assunto no livro e, também nele, gesta-se um livro. Eis porque daí por diante germina-se algo além da metaficção e desponta algo já da ordem de um metatexto: a peculiaridade dessa escritura *no livro* que fala *do livro* não só faz com que este reflita infinitamente sobre si próprio, assim como, ainda, permite evidenciar, naquele, a redobragem acerca de si para então questionar, em ambos, a possibilidade de acontecimento. A forma relativa ao livro, através de redobramentos, termina, por fim, dizendo a si mesma, ou seja, *que é*.

⁷⁸ *Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalar que está ante la tentativa contraria, la de una **resta** implacable.* CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 434. (grifo no original).

Buscam, assim, de maneira algo emparelhada, assaltar toda uma tradição do *topos* literário até conseguir a ruptura a partir dessa empresa cuja meta é a renovação da linguagem. Tal ruptura é convocada mediante uma nova tarefa literária, que, em ambos os casos (e justamente por isso aconteceu de mais cedo nós nos permitirmos confundi-los ao anunciá-los achatadamente sob uma mesma temática) é pensada, sobretudo, a partir da configuração do Livro, o qual deve ser (*des-*)formulado à medida que se rompe com o “romance-de-rolô”, cuja estrutura, teleológica, engessa a leitura a despeito de alcançar a soma final relativa à totalização da obra.

O que ele deseja é transgredir o fato literário total, o livro, se você quiser. Às vezes na palavra; às vezes no que a palavra transmite. Procedo com um guerrilheiro, explode o que pode, o resto segue seu caminho. Não pense que ele não é um homem de letras.⁷⁹

Isso é dito do escritor Morelli durante um dos aclamados debates entre os membros do *Club de la Serpiente*. A seguir, inscrever-se-á algumas formulações no sentido de aclarar dentro de *Rayuela* essa “transgressão do fato literário total, o livro”.

Conforme a concepção literária morelliana, toda a idealização da leitura vincula-se à transgressão. Exatamente por isso, o livro tem de ser pensado de maneira a mais original possível, uma vez que sua estrutura deve sobrescrever uma sorte de leitura capaz de corroborar tal transgressão. Em certa medida, tudo isso revela uma visão aniquilante da literatura.

A figura de Morelli (uma vez restringindo, aqui, a pontencialidade de várias leituras e, pois, temporalidades) tem uma aparição algo tardia dentro das possibilidades de leitura em *Rayuela*. Todavia a concepção literária desse “escritor de ficção” - que viera de Vierzon à Paris a fim de consultar as bibliotecas da cidade - perpassa inteiramente a obra. É o que já adianta o *Capítulo 4* - a partir de um debate entre Etienne e Oliveira, ao qual a Maga assiste:

Ao redor de Etienne e Oliveira havia algo como um círculo de giz, ela queria entrar no círculo, compreender por que o princípio de indeterminação era tão importante na literatura, por que razão Morelli, sobre quem tanto falavam, a quem tanto admiravam, pretendia fazer de seu livro uma bola de cristal na qual o micro e o macrocosmo se uniram numa visão aniquilante.⁸⁰

⁷⁹ **Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, se querés.** *A veces en la palabra, a veces en lo que la palabra transmite. Procede como un guerrillero, hace saltar lo que puede, el resto sigue su camino. No creas que no es un hombre de letras.* CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 367. (grifo nosso).

⁸⁰ *En torno a Etienne y Oliveira había como un círculo de tiza, ella quería entrar en el círculo, comprender por qué el principio de indeterminación era tan importante en la literatura, por qué Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante.* CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 29.

Aniquilar a literatura compele, segundo a busca de Morelli, a um princípio de indeterminação da obra literária. É nesse sentido que se faz presente a acumulação de fragmentos, os quais antecipam toda a ruína que um dia o livro virá a ser. É ainda nesse mesmo sentido que mais acima se falou da incapacidade de encerramento da obra, isto é, de uma cristalização última do texto de maneira a formular uma soma final, pois, no fim, o que deve restar é uma subtração implacável.

Ainda a propósito da indeterminabilidade deve ser dito que uma de suas notáveis características é a digressão. Tudo se dissemina. Ocorre sempre dispersão, e nunca síntese, pois, onde esta despontaria tudo o que irrompe é disjunção. O princípio de indeterminação está, assim, sempre em conflito com a apreensão literária de algo absoluto. E tudo isso, como logo veremos, é questão irrecuperavelmente pensada à luz da composição relativa ao espaço literário no Livro.

Leitura:

O livro deveria ser como esses desenhos propostos pelos psicólogos da *Gestalt*, de modo que certas linhas induziriam o observador a traçar imaginativamente as que completariam a figura. **Às vezes calhava de as linhas ausentes serem as mais importantes, as únicas que realmente contavam.** A vaidade e a petulância de Morelli neste âmbito não tinham limites.

Lendo o livro, tinha-se por momentos a impressão de que Morelli esperara que a acumulação de fragmentos cristalizasse bruscamente numa realidade total. Sem ter de inventar as pontes, ou costurar os diferentes retalhos do tapete, para que, de repente, houvesse cidade, houvesse homens e mulheres na perspectiva absoluta de seu devir, e para a qual Morelli, o autor, fosse o primeiro espectador maravilhado desse mundo que ingressava na coerência. Entretanto não havia por que confiar, pois a coerência, no fundo, queria dizer assimilação ao espaço e ao tempo, ordenação a gosto do leitor-passivo. Morelli não teria consentido tal coisa, parecia, antes, buscar uma cristalização que, sem alterar a desordem na qual circulavam os corpos de seu pequeno sistema planetário, permitisse a compreensão ubíqua e total de suas razões de ser, fossem a própria desordem, a inanidade ou a gratuidade. **Uma cristalização na qual nada ficasse subsumido, mas onde um olho lúcido pudesse ver no caleidoscópio e entender a grande rosa policromática,** entendê-la como uma figura, *imago mundis* que, de fora do caleidoscópio, resolvia-se em *living room* de estilo provençal ou em conceito de tias tomando chá com biscoitos Bagley.⁸¹

⁸¹ *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. La coquetería y la petulancia de Morelli en este terreno no tenían límite. 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 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*

Lêem-se, ali, algumas coisas - talvez uma constelação de idéias, já que se menciona o próprio Cosmos e a configuração caleidoscópica do texto. Que tudo isso, aqui, diga algo sobre as “linhas ausentes”, ressaltando as marcas deixadas pelo pontilhado da agulha que, de lado a lado, traspassara a superfície de uma brochura, mas, agora, descosturada, revela, com a ausência de linhas, apenas as marcas desse pontilhado antes cosido e cujos infólios - soltos e desprendidos de uma estrutura central - parecem, assim, desconfigurar o que antes, amarrado, fora livro. Pois bem, se estiverem ausentes, é porque extrapolam a narrativa. E extrapolam algo mais: o próprio livro. Há que se compreender (conforme exploramos na temática do leitor em Morelli) que estas linhas, ausentes, ganham uma poética de presença apenas na leitura – uma certa leitura, já dito. E, assim, permite-se a policromia da grande e instável rosa caleidoscópica na qual é germinada a semente do anti-livro morelliano.

Girando esta rosa, já outra imagem – mas ainda à razão de entendimento acerca da “violação de uma moral do espaço” da qual devém a não suscetibilidade de petrificação do livro, da obra:

Morelli avançava e retrocedia numa violação tão aberta do equilíbrio e dos princípios que caberia chamar *morais* do espaço, que bem poderia suceder (ainda que não sucedesse de fato, mas nada poderia assegurá-lo) que os acontecimentos que relata passaram cinco minutos atrás, capazes de abraçar a batalha de Actium com o *Anschuluss* da Áustria (os três A teriam possivelmente algo a ver com a escolha ou, mais provavelmente, com a aceitação desses momentos históricos), ou que a pessoa que tocava a campainha de uma casa da rua Cochabamba, no número mil e duzentos, entrasse pela porta para sair num pátio da casa de Menandro, em Pompéia. Tudo isso era demasiado trivial e Buñuel, e os membros do Clube da Serpente não ignoravam seu valor de mera incitação ou de parábola aberta a outro sentido mais profundo e escabroso. Graças a esse exercício de equilibrismo, impossível de ser mais semelhante àqueles outros que tornam os Evangelhos tão vistosos, bem como os Upanishads e outras matérias carregadas de trinitolueno e xâmanico, Morelli desfrutava do prazer de continuar fingindo uma literatura que, no foro mais íntimo, contraminava e escarnecia. De repente as palavras, toda uma língua, a superestrutura de um estilo, uma semântica, uma psicologia e uma facticidade se precipitavam a esfuziantes haraquiris. *Banzai!* Até nova ordem, ou sem garantia alguma: **no fim havia sempre um fio estendido, mais além, saindo do volume, apontando para um talvez ou, melhor, a uma quem sabe, que deixava em suspenso toda visão petrificante da obra.**⁸²

parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua e 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 mundis que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concepto de tías tomando té con galletitas Bagley. CORTÁZAR. Rayuela, p. 386-387. (grifo nosso)

⁸² Morelli avanzaba y retrocedía en una tan abierta violación del equilibrio e los principios que cabría llamar morales del espacio, que bien podía suceder (aunque de hecho no sucedía, pero nada podía asegurarse) que los

É nesse sentido que se inscreve, portanto, a violação de um espaço literário tradicional. Rompê-lo (assim como pretendia Morelli) implica também uma rearticulação espacial com relação ao “fato literário total”. Colaboram para essa tarefa os fios que extrapolam a narrativa, o próprio volume. São ferramentas capazes de colaborar para a “leitura inconformista” - como vem a calhar conforme a definição morelliana. É quase a busca por uma forma narrativa capaz de absorver as idéias literárias que partem de princípios teóricos predefinidos na medida em que possibilitam corroborar tal violação.

Assim, as pesquisas literárias de Morelli consistem na tentativa de escrever um romance que prescindisse das articulações lógicas do discurso, pois a lógica parece somente se prestar à representação de coisas óbvias:

Essa violenta irracionalidade lhe parecia natural, no sentido de que abolia as estruturas que constituem a especialidade do Ocidente, os eixos em torno aos quais gira o entendimento histórico do homem e que têm no pensamento discursivo (e inclusive no sentimento estético e até poético) seu instrumento de eleição.

O tom das notas (apontamentos com vistas a uma mnemotécnica ou a um fim não muito bem explicado) parecia indicar que Morelli estava lançado em uma aventura análoga, na obra que penosamente vinha escrevendo e publicando nesses anos. Para alguns de seus leitores (e para ele próprio) resultava irrisória a intenção de escrever uma espécie de romance prescindindo das articulações lógicas do discurso. A coisa toda acabava por se revelar como uma transação, um procedimento (embora permanecesse de pé o absurdo de eleger uma narração para fins que não pareciam narrativos).

⁸³

*acaecimientos que relatara sucedieran en cinco minutos capaces de enlazar la batalla de Actium con el Anschluss de Austria (las tres A tendrían posiblemente algo que ver en la elección o más probablemente la aceptación de esos momentos históricos), o que la persona que apretaba el timbre de una casa de la calle Cochabamba al mil doscientos franqueara el umbral para salir a un patio de la casa de Menandro en Pompeya. Todo eso era más bien trivial y Buñuel, y a los del Club no se les escapaba su valor de mera incitación o de parábola abierta a outro sentido más hondo y escabroso. Gracias a esos ejercicios de volantinería, semejantísimos a los que vuelven tan vistosos los Evangelios, los Upanishads y otras materias cargadas de trinitrotolueno shamánico, Morelli se daba el gusto de seguir fingiendo una literatura que en el fuero interno minaba, contraminaba y escarnecía. De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipiban a espeluznantes harakiris. ¡Banzai! Hasta nueva orden, o sin garantía alguna: **al final había siempre un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra.** CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 440. (grifo nosso).*

⁸³ *Esa violenta irracionalidad le parecía natural, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente, los ejes donde pivota el entendimiento histórico del hombre y que tienen en el pensamiento discursivo (e incluso en el sentimiento estético y hasta poético) su instrumento de elección. El tono de las notas (apuntes con vistas a una mnemotecnica o a un fin no bien explicado) parecía indicar que Morelli estaba lanzado a una aventura análoga en la obra que penosamente había venido escribiendo y publicando en esos años. Para algunos de sus lectores (y para él mismo) resultaba irrisoria la intención de escribir una especie de novela prescindiendo de las articulaciones lógicas del discurso. Se acababa por adivinar como una transacción, un procedimiento (aunque quedara en pie el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos). CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 354.*

Algo em tal “irracionalismo” poderia emparelhar as pesquisas morellianas com a libertação surrealista acerca da superestrutura imposta pela sociedade burguesa demasiado racionalista, ou, ainda, com o esvaziamento total de uma (anti-)estética dadaísta. Não se trata, contudo, de substituir a sintaxe pela escrita automática ou algum outro truque equivalente. Morelli desacredita dos “sistemas onomatopaicos e dos letrismos”. E justo por isso é que seu intento, como vimos, resulta em transgredir “o fato literário total, o livro”.

Evocação – *discussão entre Etienne e Oliveira:*

A busca de Morelli é por quebrar os hábitos mentais do leitor. Como você pode ver, trata-se de algo muito modesto, nada comparável à travessia dos Alpes por Aníbal. Até agora, pelos menos, não há grande coisa de metafísica em Morelli, a não ser que você, Horacio Curiacio, seja capaz de encontrar metafísica numa latinha de tomates. Morelli é uma artista que tem uma idéia particular da arte, a qual, mais do que qualquer outra coisa, consiste em pôr abaixo as formas usais, coisa corrente em todo bom artista. Por exemplo, repulsa-lhe a linearidade do romance-de-rolô. O livro que se deixa ler do princípio ao fim qual um menino bem-comportado. Você já deve ter notado que cada vez preocupa-lhe menos a ligação das partes, aquilo de que uma palavra puxa a outra... Quando leio Morelli tenho a impressão de que a busca dele é por uma interação menos mecânica, menos causal dos elementos que maneja; sente-se que o já escrito condiciona apenas o que está escrevendo, sobretudo que o velho, depois de centenas de páginas, já nem se recorda muito bem do que tramara antes.⁸⁴

Outra evocação – *a propósito de uma suposta intervenção do próprio Morelli:*

Nenhuma relevância – disse Morelli -. Meu livro pode ser lido à sorte da vontade de quem o quiser. **Liber Fulguralis**, folhas mânticas, e assim se vai. Tudo o que faço é colocá-lo tal como me agradaria relê-lo. E, na pior das hipóteses, caso alguém venha a se equivocar na costura dos capítulos, tanto melhor e talvez ainda mais perfeito. Uma brincadeira de Hermes Pakú, hábil fazedor de subterfúgios e artifícios. Gostam dessas palavras?⁸⁵

Tais formulações conduzem, sobretudo, a dois aspectos cruciais a respeito da concepção literária relativa às *Morellianas*.

⁸⁴ *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 hora, 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, consiste más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja; se siente que lo ya escrito condiciona apenas lo que está escribiendo, sobre todo que el viejo, después de centenares de páginas, ya ni se acuerda de mucho de lo que hay hecho.* CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 364.

⁸⁵ *Ninguna importância – dijo Morelli -. Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana, **Liber Fuguralis**, hojas mânticas, 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 trinquiuélas y añagazas. ¿Le gustan esas palabras?* CORTÁZAR. *Rayuela*, 461. (grifo no original).

Digamo-los, portanto.

Primeiramente, destaca-se a perspectiva de uma ordem de leitura capaz de colaborar para a efetivação de um diálogo, uma conversa: nisto está implicado um esforço de comunicação, que, implicitamente, se localiza entre a tríade autor-obra-leitor. Talvez por isso sobrescreva-se a mais breve sentença no espaço de um capítulo inteiro (em aparente tom de síntese, é verdade, mas, que, em seu contrário sub-reptício, enuncia bem mais uma recusa ou mesmo impossibilidade de síntese, de fechamento): “Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalar que está ante la tentativa contraria, la de una *resta* implacable”. Toda essa relação triádica revela-se, no entanto, a partir da página impressa. E é esta que ponteia o último nó de uma cumplicidade criativa naquela costura autoral que se ausentou do texto.

Em segundo plano, ocorre de o livro vir a ser pensado à razão dessa “amizade” a partir de uma sorte de página impressa cuja estrutura acerca da encadernação dos *infólios* seja premeditadamente literária e não apenas editorial, isto é, entregue aos acasos da diagramação. Para que haja cumplicidade, o livro tem de criar e estimular tal postura no leitor.

Por tudo isso, a ficcionalização teórica vem no sentido de compelir – no caso da metatextualidade relativa ao *Liber Fulguralis* que, de certa maneira, é uma discussão crítica da própria textualidade rayueliana - à avaliação da estrutura narrativa e, bem mais, do espaço tipográfico do livro. O leitor, buscando pelos capítulos, é de certa maneira obrigado a folhear constantemente o volume. Daí, o estímulo: (que, se antes competia ao autor, agora, passa a ser também uma nova tarefa literária que compete ao leitor) romper com a forma do romance tradicional.

Devém dali uma nova tarefa literária: a leitura, a partir do esforço de comunicação à medida que é compartilhada, conduz a uma inaugural familiaridade com o objeto-livro e à contínua reflexão sobre aquilo que se acaba de ler. Tal método de leitura, segundo Ezquerro, coloca o leitor diante da incapacidade de saber se está na metade ou pelo final do romance, se restam 100 ou 300 páginas por ler: daí a impressão de infinitude, princípio ou fim, ambos, inatingíveis.

Acerca da textura literária em paridade, como é cabível dizer da relação entre as *Morellianas* e *Rayuela*, poder-se-ia reter a ironia de Morelli: “Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto.” Está bem aí a poética do *Liber Fulguralis*.

A expressão *Liber Fulguralis*⁸⁶ aparece na obra cortazariana remetendo sempre a um modo de configuração textual capaz de permitir a concepção conceitual do livro enquanto dimensão estética da obra literária. Isto é, o livro deveria ser executado derivativamente de sua própria encenação escritural e, por fim, refletir acerca da materialidade do objeto-livro a forma que o expressa. Dessa maneira, ocorre de a figuração escritural (termo que melhor designa o que se poderia tentar dizer com “estrutura do livro”) promover uma disposição e uma montagem literária dos capítulos e das cenas narrativas de modo a potencializar tudo aquilo que está semantizado na tessitura narrativa.

Não fortuitamente, Cortázar recorrerá ao tema do *Livro mallarmaico* a propósito da textualidade fulgural vislumbrada mediante sua busca poética. E, dizendo isso, antecipamos de certa forma o tema a ser percorrido durante o capítulo seguinte.

Nas anotações recolhidas no manuscrito-gênese para *Rayuela*, a saber, *Cuadernos de Bitácora*⁸⁷, traça-se, em acordo com a poética fulgural, a simbologia para o livro a ser trabalhado através de *Rayuela*: ambos desenhados e acrescidos de comentários, um *círculo* (ordem fechada, centro, concentração) e, signo de preferência ao projeto do autor, uma *espiral* (ordem aberta, difusão, excentricidade, descentramento). Ainda ali é evocada a prática mallarmaica de “*hojas intercambiables*”,⁸⁸ idéia esta irradiadora do “Livro Total”. Nesta possibilidade de diálogo, entre o *Livro mallarmaico* e o *Liber Fulguralis* morelliano, muito se esclarecerá da concepção de livro em *Rayuela*.

Falar dessa textura em paridade, todavia, não implica uma correspondência homológica. Stéphane Mallarmé é evocado em alguns momentos por Morelli – “Me hubiera gustado entender mejor a Mallarmé, su sentido de la ausencia y del silencio era mucho más que un recurso extremo, un *impasse* metafísico”⁸⁹ - e, como já sabemos, também os *Cuadernos de Bitácora* remontam ao *Livro mallarmaico*.

Pesam, entretanto, distinções.

Ocorre indiferenciadamente uma busca pela *impersonificação do volume*, uma vez que dele se separará o autor, ou ao menos isso se sobreescreve, nessa tríade literária, como uma possível meta. O Livro, assim, seria uma encenação do ato de abandonar a palavra. Distingue-

⁸⁶ Em *Rayuela* aparece inauguralmente a noção cortazariana de *Liber Fulguralis*, a partir da discussão acerca do livro do escritor Morelli; posteriormente, a expressão é retomada em *La vuelta al día en ochenta mundos*, a fim de comentar o romance *Paradiso*, do escritor cubano Lezama Lima. CORTÁZAR. *Para llegar a Lezama Lima*, p. 41-81.

⁸⁷ *Cuaderno de Bitácora*, manuscrito-gênese de *Rayuela*, são anotações de Julio Cortázar, as quais o autor costumava denominar de “caderno de trabalho”, entregue pelo autor a Ana María Barrenechea, quem o editou e lhe acrescentou um estudo preliminar, publicado em 1983, pela Editorial Sudamericana.

⁸⁸ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 478.

⁸⁹ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 460.

os, porém, a reivindicação da leitura. Em Mallarmé a obra é por vezes considerada como monumento. Realiza-se algo solitariamente e existe por si mesma, como fato, *sendo* - e assim, autônoma, reivindica a leitura não enquanto parcela de criação necessária, mas, sim, contingencial. Inscreve-se no *Liber Fulguralis* rayueliano algo já bem distinto disso.

Antes de procurar por tal paridade entre as texturas literárias a propósito do *Livro* mallarmaico e de *Rayuela* & do *Liber Fulguralis* falta elucidar, contudo, alguns aspectos acerca do livro na cultura ocidental e, sobretudo, de sua configuração inscrita dentro da modernidade literária. Ainda que tudo isso venha configurar outro desvio, outra dobra, tal percurso terá a importância de esclarecer algumas considerações acerca da noção de livro no ocidente até que ele, o Livro, viesse a ser formulado literariamente como uma possibilidade de metatexto a partir da modernidade.

Dá por diante, poder-se-á pontuar mais propriamente quais os matizes dessa paridade textual entre tais práticas literárias relativas à encenação do Livro na modernidade. É disso que já se ocupará a primeira metade do capítulo seguinte. A partir desse limiar, chegar-se-á à noção de “página prismática” retida do *Livro* mallarmaico pelo *Liber Fulguralis* que está escrito em *Rayuela*.

Capítulo Terceiro

Livros - Encenações Prismáticas da Letra

A propósito da paridade simulada entre o Liber Fulguralis rayueliano e o Livro Mallarmaico

Um livro não começa nem termina; no máximo ele simula.⁹⁰

3. Panorama das leituras: silenciar a voz, imobilizar a língua

No oitavo livro da *Odisséia* deixa-se ler que os deuses tecem desgraças para que às gerações futuras não falte algo que cantar; a declaração de Mallarmé: *O mundo existe para desembocar num livro*, parece repetir, uns trinta séculos depois, o mesmo conceito de uma justificação estética dos infortúnios.⁹¹

Por trás do tema presente em *Del culto de los libros* - um daqueles tão freqüentados textos do escritor argentino Jorge Luis Borges – discute-se muito oportunamente a possibilidade de a história da humanidade ter sido desenvolvida sub-repticiamente qual a materialidade de um imenso texto litúrgico, passível de reformulações ao longo da extensíssima paginação com relação à inflexão diacrônica deste livro da Natureza ininterruptamente escrito através do tempo. Tal tema borgiano arma-se mediante a “sacralidade do livro” frente à história da humanidade. Conforme a citação deixada acima, recorre-se, ali, como partida, a duas famosas teleologias características da cultura ocidental: a primeira diz respeito à antiguidade; a segunda, por seu turno, remonta à modernidade.

Borges sabe que ambas as teleologias não coincidem indistintamente: a dos gregos, diz o autor, corresponde à época da palavra oral; a do francês, por sua vez, corresponde a uma época da palavra escrita. Subscrevendo a sacralidade do livro, Borges desenha diversos meandros argumentativos com tão conhecida erudição. Fixemos aqui apenas uma das muitas bifurcações que conduzem o escritor através de seu tema e, mediante o qual, ele parece delimitar a transição de uma teleologia para outra, situado-as no decurso da “palavra oral” para a “palavra escrita”.

⁹⁰ *Un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant.* MALLARMÉ apud SCHERER. *Le “Livre” de Mallarmé*, cap.3, p/ f. 181.

⁹¹ *En el octavo libro de la Odisea se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: El mundo existe para llegar a un libro, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males.* BORGES. *Otras inquisiciones*, p. 135.

Tal transição elucidada, segundo o tema trabalhado por Borges, não só a sacralidade do livro, mas, sim, a configuração deste no sentido de um texto litúrgico no qual se escreve e vislumbra-se abrigar a história da humanidade. Serve-lhe de argumento, nesse sentido, o exemplo sobredito em *Confissões* de Santo Agostinho, quem, não sem espanto, observara em seu mestre, Santo Ambrósio, uma sorte de leitura que não proferia palavra alguma e tampouco fazia movimentar a língua:

Aquele homem passava diretamente do sinal de escrita à intuição, omitindo o sinal sonoro; a extravagante arte assim iniciada, a arte de ler em voz baixa, conduziria a conseqüências maravilhosas. Conduziria, após muitos anos, ao conceito de livro como fim, não como instrumento de um fim. (Este conceito místico, transferido à literatura profana, daria os singulares destinos de Flaubert e Mallarmé, de Henry James e de James Joyce.) À noção de um Deus que fala com os homens a fim de ordenar-lhes algo ou proibir-lhes de algo, sobrepõe-se a do *Livro Absoluto*, a de uma *Escritura Sagrada*.⁹²

Mediante a transição dessas teleologias, expostas ora antiga, ora moderna, revela-se a sacralidade do livro enquanto um fim. A introspecção da leitura levaria - eis a causa apontada pelo escritor com relação ao livro enquanto télos - cada vez mais a uma imersão textual no livro até considerá-lo qual um texto litúrgico no qual se encena o próprio mundo. Daí porque, segundo Borges, “esse livro interrupto é a única coisa que há no mundo: é, melhor dito, o mundo”.⁹³

Certamente essa maneira ambrosiana de ler, notada por Agostinho no século II, é algo substancialmente estranho para a época em questão; tanto foi que se fez registrar em *Confissões*. O texto borgiano a recupera convenientemente. De forma magistral, faz dela forte argumento diante daquilo a que se propõe formular. Economiza-se, entretanto, explicação mais detida acerca do despontamento histórico dessa especiosa leitura em silêncio. Ali, isso não era o propósito. Acusá-lo, assim, seria estúpido. Vem, pois, a ser aqui em decorrência das pretensões deste capítulo.

Ainda que o exemplo da leitura silenciosa seja retido de uma obra que data século II, foi somente no século X que - conforme Alberto Manguel - esse modo de leitura tornou-se uma prática no Ocidente:

As palavras escritas, desde os tempos das primeiras tabuletas sumérias, destinavam-se a ser pronunciadas em voz alta, uma vez que os signos

⁹² *Aquel hombre pasaba directamente del signo de escritura a la intuición, omitiendo el signo sonoro; el extraño arte que iniciaba, el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, cumplidos muchos años, al concepto de libro como fin, no como instrumento de un fin. (Este concepto místico, trasladado a la literatura profana, daría los singulares destinos de Flaubert y Mallarmé, de Henry James y de James Joyce.) A la noción de un Dios que habla con los hombres para ordenarles algo o prohibirles algo, se superpone la del Libro Absoluto, la de una Escritura Sagrada. BORGES. *Otras inquisiciones*, p. 137-138. (grifos no original)*

⁹³ BORGES. *Otras inquisiciones*, p. 140.

traziam implícito, como se fosse sua alma, um som particular. A frase clássica *scripta manet, verba volant* – que veio a significar, em nossa época, “a escrita fica, as palavras voam” – costumava expressar exatamente o contrário: foi cunhada como elogio à palavra dita em voz alta, que tem asas e pode voar, em comparação com a palavra silenciosa na página, que está parada, morta.

(...) Até boa parte da Idade Média, os escritores supunham que seus leitores iriam escutar, em vez de simplesmente ver o texto, tal como eles pronunciavam em voz alta as palavras à medida que as compunham. Uma vez que, em termos comparativos, poucas pessoas sabiam ler, as leituras públicas eram comuns e os textos medievais repetidamente apelavam à audiência para que “prestasse ouvidos” à história.

(...) Se os livros eram principalmente lidos em voz alta, as letras que os compunham não precisavam ser separadas em unidades fonéticas; bastava amarrá-las juntas em frases contínuas.⁹⁴

A propósito deste último tema, a ausência de pontuação, que colaborava para a leitura em voz alta, Manguel atribui a incipiente prática da leitura silenciosa a uma nova demanda acerca da “diagramação” do texto.⁹⁵ Tais aspectos, mesmo permitindo apreender a aparição de uma leitura silenciosa, a despeito daquela oralizada, ainda não esclarecem um ponto importante que proveio muito possivelmente da variação no hábito de ler: a relação com o próprio livro por trás daquele giro que, transmutando o conceito místico para laico, acabaria por conduzir à sorte de uma literatura profana conforme a citação borgiana deixa ler.

Para Albert Labarre, tal giro encontra-se no decurso do séc. XII para o séc. XIII, quando as abadias (e por conseqüência os *scriptoria* medievais) deixam, pouco a pouco, de exercer domínio absoluto sobre a produção do conhecimento uma vez encarregando-se não mais que de manuscritos litúrgicos e obras de estudo para uso próprio. Sabe-se que a renascença urbana, durante o alto medievo, reinstalara novamente a vida intelectual nas grandes cidades.⁹⁶ Configurou-se, nesse contexto, segundo Labarre, o “período laico do livro” e da própria literatura, isto é, da arte acerca das Belas-Letras em acordo com a nomenclatura mais conveniente ao período de que se fala. Diz o autor:

O desenvolvimento das cidades trouxe outra clientela ao livro; as cortes principescas tomavam amplitude, estabelecia-se um mundo de juristas, e uma burguesia enriquecida pelo comércio se afirmava; todos precisavam de livros, fossem especializados (textos jurídicos), fossem de entretenimento (crônicas, romances, contos populares em verso), ou de edificação (opúsculos de piedade). Esta necessidade coincidia com o desenvolvimento da literatura em língua vulgar. Até então, esta transmitia-se oralmente; o

⁹⁴ MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 61-62-63-64 *passim*.

⁹⁵ Manguel percorre essa nova prática de pontuação do texto a partir de Aristófanes de Bizâncio, cerca de 200 a.c - momento em que, segundo o autor, “a pontuação continuava precária, mas esses dispositivos primitivos ajudaram indiscutivelmente no progresso da leitura silenciosa” -, até o momento em que provavelmente tornara-se hábito comum no *scriptorium* de monastérios medievais.

⁹⁶ Cf. LE GOFF. *Os intelectuais na Idade Média*, cap. 1 e 2 *passim*.

aumento de pessoas capazes de ler um texto e não mais o escutar incitou os autores a confiar mais facilmente as suas obras ao manuscrito, e a clientela do livro invadiu o mundo universitário; os livreiros da universidade dedicaram-se também ao comércio do livro não erudito, e apareceram alguns livreiros nas outras grandes cidades.⁹⁷

Isso posto, podemos, agora, articular as hipóteses - obviamente acerca de dois motivos bem distintos, advento da leitura silenciosa, em Manguel, e secularização do livro, em Labarre. Acredita-se (todavia a peculiaridade dos motivos) que uma pode fortalecer o entendimento da outra a partir da maneira como foram tomadas aqui. Esse nó nos informa daquilo que no conto borgiano ficara transparente. São estes dois percursos que, muitos séculos depois, conduzem às “consequências maravilhosas” de que Borges dá notícia em seu texto: o conceito de livro como fim, não como instrumento de um fim.

3.1 Panorama do livro: enquanto um fim, e não mais como instrumento de um fim.

De certo modo, tudo isso disse respeito, até aqui, às *leituras* do livro. Assim como ocorreram variações com relação às leituras, a própria forma do livro esteve sujeita às mesmas, que, não fortuitamente, implicaram alterações no hábito de ler. Tais variações, no domínio da forma livresca, permitem aprofundar um pouco na questão acerca do processo pelo qual o livro veio a ser lido “tal qual um mundo”.

Para muitos autores, a reconfiguração formal de *volumem* para códice, com relação à estrutura do livro, abarca transformações mais consubstanciais do que a invenção da imprensa tipográfica. Alega-se isso tendo em vista justamente a transformação que atingira profundamente a forma do livro.⁹⁸ Não obstante, algo nisso é questionável em função de redução: a arte da imprensa, isto é, a criação tipográfica de um texto, vai além de uma simples técnica de impressão; de sorte que aceitar tal argumentação seria desconsiderar todos os recursos que ocorreram desde a invenção de Gutenberg até os dias atuais.

Muito da acepção mediante a qual ainda hoje tomamos o livro, no seu sentido moderno, deve-se aos antigos sofistas. Eles reivindicaram na antiguidade clássica a multiplicação das obras em prosa e a popularização da tragédia, estimulando, assim, a produção de textos.⁹⁹

⁹⁷ LABARRE. *História do livro*, p. 32.

⁹⁸ O próprio Labarre expõe explicitamente essa opinião, não raramente reiterada por outros autores.

⁹⁹ Cf. ARAÚJO. *A construção do livro*, p. 36.

Foi ainda na antiguidade que ocorreu a variação capital com relação à forma do livro. O texto em rolo, isto é, *volumem*, conforme a nomenclatura latina passou a designar o “rolo de papiro”, forma tradicional do livro antigo, veio a ser suplantado pelo códice a partir do séc. II d. c. Daí por diante, a primeira estruturação linear dos textos passaria gradualmente a se tornar impraticável, obsoleta.

A consulta do *volumem* era algo pouco prático: exigia desenrolá-lo lateralmente, tornando difícil a tarefa de ser comodamente segurado com ambas as mãos, e, assim, impedindo reportar-se de uma parte a outra do texto. O códice, por tudo isso, veio a substituí-lo. Trouxe, para mais, uma nova compreensão do livro. Manguel formula bem a transição com relação à interação da leitura com o objeto-livro, posto que esta mudança implicou algo na própria organização textual:

O texto agora podia ser organizado segundo seu conteúdo, em livros ou capítulos, ou tornar-se ele mesmo um componente, quando várias obras menores eram convenientemente reunidas em um volume único de fácil manejo. Os desajeitados rolos possuíam uma superfície limitada – desvantagem da qual temos hoje aguda consciência, ao voltar a esse antigo formato de livro em nossas telas de computador, que revelam apenas parte do texto de cada vez, à medida que “rolamos” para cima ou para baixo. O códice, por outro lado, permitia que o leitor pulasse rapidamente para outras páginas e assim retivesse um sentimento da totalidade – sentimento composto pelo fato de que em geral o texto inteiro permanecia nas mãos dele durante toda a leitura.¹⁰⁰

O códice rompe, pois, com tudo aquilo que havia de obsoleto no *volumem*. Rompe, também nesse sentido, conforme a citação, com a imposição linear da leitura, que, então, passa a ser facilmente salteada à graça do leitor. Superavam-se, assim, num processo gradual, os obstáculos ora impostos pela antiga forma do livro. Esse novo formato, ainda, conduziria ao sentimento de totalidade, uma vez que a leitura estava habilitada a percorrer todo o texto e ou retomá-lo a partir de qualquer ponto.

As inovações acarretaram conseqüências com relação à disposição dos textos. Favoreceram, com isso, ao reagrupamento em corpus uma vez que as repartições implicadas na estrutura do rolo foram profundamente alteradas. E, segundo Labarre, a nova paginação do texto, então com quatro margens, “permitiu o desenvolvimento dos comentários e escólios”.

101

Abrir-se-ia, dessa maneira, aquele percurso através do qual o livro, séculos depois, passasse a ser tomado não mais como instrumento de um fim, a exemplo de uma possível elevação do espírito, e sim como o próprio fim? Afirmá-lo, aqui, seria demasiado assertivo,

¹⁰⁰ MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 151.

¹⁰¹ LABARRE. *História do livro*, p. 14.

tautológico. Retém-se de tudo isso, todavia, que tal alteração veio a promover uma possibilidade de leitura na qual estaria implicado cada vez mais um “sentimento de totalidade”. A estrutura do texto passaria a permitir idas e vindas à leitura, cuja nova prática permitiria retomá-lo a partir de um ponto indeterminado e experimentar assim uma nova textualidade.

Contudo, alguns séculos levariam até que tal estrutura fosse de fato trabalhada poeticamente a fim de potencializar conscientemente aquilo que está semantizado na configuração criativa e tipográfica da obra literária. Esta seria a tarefa inaugural de um poeta como Mallarmé, que, como veremos, veio a ser resgatada por Cortázar na montagem literária dos capítulos e ou cenas narrativas presente em *Rayuela*.

3.2 O livro e o mundo

A idéia do livro é a idéia de uma totalidade, finita ou infinita, do significante; essa totalidade do significante somente pode ser o que ela é, uma totalidade, se uma totalidade constituída do significante preexistir a ela, vigiando sua inscrição e seus signos, independentemente dela na sua idealidade. A idéia do livro, que remete sempre a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido da escritura. É a proteção enciclopédica da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escritura, contra sua energia aforística e (...) contra a diferença em geral.¹⁰²

Simulando, fingindo.

A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Ora, essa palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, ou ela lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, escrever é um verbo intransitivo); disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambigüidade: a explicação fixada numa realidade (trabalhada), torna-se imediatamente um produto ambíguo do real, ao qual ela está ligada com distância; em suma, a literatura é sempre irrealista, mas é esse mesmo irrealismo que lhe permite freqüentemente fazer boas perguntas ao mundo – sem que essas perguntas possam jamais ser diretas: tendo partido de uma explicação teocrática do mundo, Balzac não fez outra coisa senão interrogá-lo.¹⁰³

Isto é dito por Roland Barthes, em *Crítica e verdade*. Sustenta-se, ali, a idéia do arbitrário implicado pela língua que, segundo o crítico, premedita enunciados. Diante da

¹⁰² DERRIDA. *Gramatologia*, p. 21-22.

¹⁰³ BARTHES. *Crítica e verdade*, p.33-34.

objetividade do mundo, a linguagem torna-se impotente, pois ela é, diz Barthes, a “institucionalização da subjetividade”. Assim, a modernidade viria dar à luz a um bastardo: o “escritor-escrevente”.¹⁰⁴

Com isso, tanto o crítico quanto o escritor encontrar-se-ão nas mesmas condições de palavra¹⁰⁵: ambos falam sempre do livro, pois, com está dito, a linguagem, sendo impotente diante do mundo, é afigurativa e nunca realista; no máximo, alcança o que Barthes designou enquanto “o efeito de real”.¹⁰⁶

Em *O demônio da teoria* Antoine Compagnon retoma essa proposição de Barthes, a propósito de este ter dito que “O livro é mundo”. Num dos capítulos desse livro de Compagnon, mais propriamente aquele dedicado ao “Mundo”, lemos o seguinte:

A proposição “o livro é um mundo” é obviamente reversível, e ela não é a verdadeira premissa da teoria, que permite fundar logicamente o parentesco, ou até a identidade, entre crítico e escritor; a verdadeira premissa é a proposição inversa: “o mundo é um livro”, ou “o mundo já é (*sempre já*) um livro”. O crítico é também um escritor porque o mundo é um livro. Barthes escreve “o livro é um mundo” quando deveria escrever “o mundo é um livro, ou, então, “não é mais do que um livro”, ao mesmo tempo para se conformar com a idéia do arbitrário da língua e para justificar a identidade entre o crítico e o escritor. Mas a negação da realidade, proclamada pela teoria literária, não é mais que uma negação, ou o que Freud chama de uma *denegação*, isto é, uma negação que coexiste, numa espécie de consciência dupla, com a crença incoercível de que o livro fala “apesar de tudo” do mundo, ou que ele constitui um mundo, ou um “quase-mundo”, como falam os filósofos analíticos a respeito da ficção.¹⁰⁷

Sabemos da proposta de Compagnon nessa obra referida: é a leitura mediada da fortuna acerca da teoria da literatura de modo a incitar o solapamento do “senso-comum” a partir de um contexto acadêmico que pede releitura, autocrítica e, enfim, questionamento dos *topoi* teóricos desse escopo crítico. Ali está implicada, portanto, uma espécie de balanço final de caixa para a reabertura da loja, a respeito de diversas tendências críticas formuladas no decurso de várias décadas do século anterior. Neste sentido, o autor tende a concluir pela superação da lógica binária – “fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou

¹⁰⁴ As categorias “escritores” e “escreventes” designam, em Barthes, o “escritor propriamente dito” e, no segundo caso, o que se chamaria comumente de “intelectuais”, termo ao qual o autor substitui por *escreventes* de modo a eliminar as “ressonâncias” polissêmicas que desencaminhariam seu propósito.

¹⁰⁵ Tratando de textos críticos de Luckács, Barthes, Blanchot e Jakobson, Paul de Man, crítico norte-americano, sugere, em seu livro *Blindness and Insight*, que a leitura dos textos críticos – os quais não decorrem de uma ordem científica – deve ser regida pela mesma consciência de ambivalência considerada em abordagens dos textos literários não críticos, demarcando, assim, uma possível assimilação da crítica literária à produção literária criadora. Cf. MAN. *Blindness and insight*, p. 110.

¹⁰⁶ BARTHES. *O rumor da língua*, parte VI, “O efeito de real”, p.181-190.

¹⁰⁷ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 137-138.

significação” – alegando que, diante dessas alternativas dramáticas, “a literatura é o próprio entre - lugar, interface”.¹⁰⁸

Diante disso ora dito por Barthes, ora retido pela leitura de Compagnon, algo está pela tentativa de superar o problema entre a negação da referência, isto é, a intransitividades do discurso literário, e a impossibilidade de a teoria literária alijar plenamente o paradigma do “real” de seus domínios.

Convém perceber, todavia, que, no seu limiar, a questão arremessa subterraneamente para a variabilidade das teleologias conforme a afirmação borgiana segundo a qual o livro, a despeito de configurar-se “instrumento de um fim”, vem, então, a ser designado mais propriamente “como um fim”. É neste nível mais rebaixado, algo sub-reptício na enunciação, que estará, pois, aclarado o “sentimento de totalidade” proveniente da nova concepção de livro enquanto fim.

Acompanharemos, para isso, um percurso delineado em *Gramatologia*.

Nesse texto, Jacques Derrida retém um panorama delineado por E.R.Curtius em *A literatura européia na Idade Média latina*. O que Derrida recupera é o capítulo em torno à “consideração de que gozava o livro”, temática que, segundo a leitura derridiana, Curtius desenvolvera numa linhagem que vai do *Fedro* a Calderón. E, através desse movimento remissivo, Derrida pontua que, muito embora apareçam significantes inversões conforme a perspectiva apresentada na obra de Curtius, por trás de tal tema resultaria uma continuidade fundamental: a oposição entre uma escritura divina, isto é, uma lei natural, e uma escritura humana, laboriosa e artificial. Sobre isso, comenta Derrida:

Como acontecia com a escritura da verdade na alma, em Platão, ainda na Idade Média, é uma escritura entendida em sentido metafórico, isto é, uma escritura natural, eterna e universal, o sistema da verdade significada, que é reconhecida na sua dignidade. Como no *Fedro*, uma certa escritura decaída continua a ser-lhe oposta. Seria preciso escrever uma história desta metáfora que sempre opõe a escritura divina ou natural à inscrição humana e laboriosa, finita e artificiosa. Seria preciso articular rigorosamente suas etapas, seguir o tema do livro de Deus (natureza ou lei, na verdade lei natural) através de todas as suas modificações.¹⁰⁹

Dessa maneira, diz o autor, passou a ser concebida uma boa e uma má escritura: boa e natural, a inscrição divina na alma; perversa e artificiosa, a técnica, exilada na exterioridade do corpo. De modo a “escrever uma história desta metáfora”, Derrida recupera uma sorte de autores tais como Galileu, Descartes, Hume, Bonnet, G.H. Schubert, e Jaspers – todos, portanto, situados na aurora da época Moderna e para os quais, segundo o filósofo franco-

¹⁰⁸ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 138.

¹⁰⁹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 19.

argelino, afirmava-se, ainda, a necessidade de ler “o grande livro do mundo”, ou, “A natureza está escrita em linguagem matemática”, e, ainda, “O mundo é o manuscrito de um outro, inacessível a uma leitura universal e que somente a existência decifra”, etc.¹¹⁰

Tudo isso diz respeito, ali, ao modo como, naquele decurso temporal no qual os saberes do medievo, ainda, pareciam determinar a mentalidade incipiente que passaria a caracterizar a idade moderna, o mundo veio a ser tomado enquanto um texto litúrgico no qual se sobreescreve uma lei divina e natural, eterna e universal, necessariamente contraposta à “inscrição humana”, finita e artificiosa. No interior dessa concepção, à inscrição humana não caberia qualquer ordem de criação, ou seja, de produção de verdade e ou significado: instrumento que conduz a um fim, o livro, portanto, apenas levaria a tal lei natural; de sorte que nunca a criaria, jamais sobreescrevendo na inscrição de sua ficção assertivas quaisquer, considerando-as, portanto, incapazes de estipular alguma legibilidade em contraposição à exterioridade do significante, do mundo.

O autor não negligencia as distinções implicadas nas maneiras de tratar a mesma metáfora. Entretanto, formula a seguinte conclusão:

Na história destas maneiras, o corte mais decisivo aparece no momento em que se constitui, ao mesmo tempo a ciência da natureza, a determinação da presença absoluta como presença a si, como subjetividade. É o momento dos grandes racionalismos do século XVII. Desde então, a condenação da escritura decaída e finita tomará outra forma, a que nós ainda vivemos: é a não-presença a si que será denunciada.¹¹¹

Aloca-se em tal contexto histórico - ao qual remonta o pensamento retido do excerto supracitado - uma variação com relação à concepção da ideia mimológica do livro: desde o Renascimento, contexto profundador da ciência da natureza, decorreria um novo lema, “ler o que não foi escrito”, através do qual se buscava suplantar a ideia medieval acerca do tema “ler o livro do mundo”. É a volta de uma época histórica para si mesma, enquanto “determinação da presença absoluta como presença a si”, pois, desta volta, dependerá a autofundamentação e a historicidade da idade moderna, ou seja, a tentativa de arrancar de si pressupostos próprios que lhe outorguem legibilidade e, pois, legitimidade histórica.

Em *Gramatologia* essa temática suscita a apreensão da subjetividade como forte característica da idade moderna e descreve, ainda, em seu ponto mais extremo, a maneira como a escritura, em sua condição decaída, pós-babélica, implicaria o “fim do livro”, entendido como uma totalidade dos Saberes, uma vez que a escritura abrisse caminhos para a

¹¹⁰ GALILEU; DESCARTES; HUME *et al.*, apud DERRIDA. *Gramatologia*, p. 19-20.

¹¹¹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 20.

disseminação do significante sem reunião possível. Ou, como voltaria a ser dito bem mais tarde num seminário pronunciado na Biblioteca Nacional da França:

O que chamei então de “o fim do livro” vinha ao termo de toda uma história; história do livro, da figura do livro e mesmo do que se chamava de “o livro da natureza” (Galileu, Descarte, Hume, Bonnet, Von Schubert, Novalis, sua “enciclopedística” e o que ele chamava de sua “teoria da bíblia”, etc.). Ao falar do “fim do livro” em curso, referia-me ao que certamente já se anunciava, e de que falamos esta noite, mas visava sobretudo ao modelo ontológico-enciclopédico ou neo-hegeliano do grande livro total, o livro do saber absoluto, que reúne em si, circularmente, sua própria dispersão infinita.¹¹²

Tal questão acerca da totalidade ontológico-enciclopédica desponta no pensamento derridiano, também, sob o nome de metafísica e diz respeito à restauração da originalidade do significante enquanto uma crítica a essa herança algo sinistra do pensamento ocidental, cuja amplitude e desdobramentos, seja permitido reter a síntese do ponto que mais de perto interessa, não acompanharemos aqui.¹¹³

A idéia do livro “como instrumento de um fim” guarda, todavia, grande afinidade com aquela formulação através da qual Derrida retraça a história da metáfora partindo da oposição entre a escritura natural e a inscrição humana. Traços dessa perspectiva, a partir da qual é possível depreender, uma vez recorrendo ao texto derridiano, o antagonismo renascentista em torno à relação entre o significante e a escritura, podem, como acompanharemos, ser aclarados pelo que Michel Foucault já abordara em *As palavras e as coisas*.

Uma arqueologia dos saberes dados no transcurso dos séculos XVI ao XIX revelará, diz o epistemólogo francês, uma transição de *epistémê* apresentando diferentes regimes de representação que, portanto, vão do Renascimento até à alta modernidade. Esses diferentes regimes suscitaram, ainda no contexto do “renascença cultural”, uma sorte de representação baseada no princípio da semelhança entre realidade e signo:

Até o fim do século XVI - [diz Foucault] -, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las.¹¹⁴

¹¹² DERRIDA. *Papel-máquina*, p. 30.

¹¹³ A propósito de uma expansão desse tema, ver HABERMANS. *O discurso filosófico da modernidade*, cap. 7, sobretudo o “excurso sobre o nivelamento das diferenças de gênero entre a filosofia e a literatura”, p. 261-296. Habermas manifesta-se, nesse texto, contrariamente a proposta de literalização do pensamento filosófico, como se manifesta via Derrida. Tal excuro, no entanto, permite acompanhar a crítica que Derrida faz aos princípios da metafísica veiculada pelo pensamento filosófico ocidental.

¹¹⁴ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 33.

Através de modulações nesses diferentes regimes¹¹⁵, ocorrerá um progressivo abandono das referências externas em torno à relação entre signo e coisas. Eis nesse trânsito das idéias um dos pontos possíveis de demarcar a inflexão de *epistémê* característica da idade clássica para uma nova designação então capaz de caracterizar o saber relativo à alta modernidade. É neste sentido que Foucault vem a dizer:

Essa nova disposição implica o aparecimento de um novo problema até então desconhecido: com efeito, perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava; a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). **A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita.** O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz.¹¹⁶

Em razão dessa nova disposição, a *similitude* passa a ocupar cada vez mais o lugar onde predominava a semelhança, até que, gradualmente, a relação entre original e cópia não

¹¹⁵ O autor aponta que a trama semântica a respeito da *semelhança* no século XVI é muito rica, porém, indica quatro das principais figuras que prescrevem suas articulações ao saber da semelhança mediante as quais se configura parcialmente o regime de representação nesse contexto. Aqui, uma síntese daquilo a que dizem respeito. Primeiro, a *convenientia*: designa mais propriamente a vizinhança de lugares do que a similitude e, portanto, diz respeito ao “parentesco”; nela, comunica-se o movimento, as influências e as paixões, e também as propriedades, de sorte que, articulado esse grau de parentesco das coisas, configura uma semelhança e, assim, mesmo dentro da vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; enfim, é uma semelhança ligada ao espaço na forma da “aproximação gradativa” e que implica a conjunção e o ajustamento. Segundo, a *aemulatio*: guarda algo da conveniência, todavia, liberando-se da lei do lugar e atuando, por isso mesmo, imóvel, na distância; nela há algo do reflexo e do espelho de modo que as coisas dispersas através do mundo se correspondam; através dela, as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo sem encadeamento nem proximidade; a maneira como se manifesta, “uma germinação natural das coisas”, torna impossível dizer onde se configura a realidade, onde, pois, a imagem projetada; com isso, as duas figuras defrontadas apoderam-se uma da outra e ocorre de o semelhante envolver o semelhante, que, por sua vez, o cerca e seguirá novamente envolvido por uma duplicação que tende prosseguir ao infinito. Terceira forma da similitude, a *analogia*: velho conceito já presente na filosofia grega e pensamento medieval, cujo uso, porém, se tornou provavelmente distinto; nela superpõem-se *convenientia* e *aemulatio*, assegurando o maravilhoso afrontamento das semelhanças através do espaço; ela pode tramar uma variabilidade indefinida de parentescos; através dela todas as figuras do mundo podem se aproximar, pois implica reversibilidade e caracteriza a polivalência capaz de conferir à analogia um campo universal de aplicação. Por fim, as *simpatias*: nela nenhum caminho é assegurado de antemão, nenhuma distância é superpostas, e nenhum encadeamento é prescrito; é uma instância do *Mesmo* tão forte que não se contenta em ser uma das formas do semelhante e por isso tem o perigoso poder de *assimilar*, isto é, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de fazê-las desaparecer em sua individualidade; nas *simpatias*, contudo, a identidade das coisas, o fato de que possam assemelhar-se a aproximar-se delas, sem, no entanto, se deceparem, preservando a singularidade, é contrabalanceado pela relação entre simpatia e antipatia; dessa maneira, a soberania do par simpatia-antipatia, o movimento e a dispersão que ele prescreve dão lugar a todas as formas da semelhança; e assim se encontram retomadas e explicadas as três primeiras similitudes. Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 *passim*.

¹¹⁶ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 59. (grifo nosso).

seja mais dicotômica; daí porque a obra de arte não remeterá mais a uma exterioridade, e sim a representações antecedentes, porém sem hierarquias, pois, no círculo das diferentes representações, o mundo então só assinala um simulacro.¹¹⁷ Se, por um lado, esse processo implica a evidência do próprio processo de representação (eis, para o autor, o exemplo de *As meninas*, de Velásquez), por outro, faz da própria linguagem artística um campo privilegiado concedendo-lhe autonomia em relação à representação.

Os regimes de representação, todavia, implicam a configuração das assinalações dos signos a partir dos quais a linguagem é constituída, uma vez que o “reconhecimento das mais visíveis similitudes apóia-se, pois, numa descoberta que é a conveniência das coisas entre si”.¹¹⁸ Tudo isso configura uma “epistémê onde signos e semelhanças se enrolavam reciprocamente segundo uma voluta que não tinha termo”¹¹⁹, e, justamente por isso, a primazia da escrita, cuja explicação, conforme Foucault, ora diz respeito a “não-distinção entre o que se vê e o que se lê, entre o observado e o relatado, da constituição, pois, de uma superfície única e lisa, onde o olhar e a linguagem se entrecruzam ao infinito”, ora à “dissociação imediata de toda linguagem que desdobra, sem um termo jamais assinalável, a repetição do comentário”.¹²⁰

Contudo, não perdendo de vista o trecho que destacamos ainda a pouco, essa característica vai ser perdida na transição do século XVI para o século XVII: o sistema dos signos, ternário (isto é, segundo o autor, um sistema que reconhecia o significante, o significado e a “conjuntura” desde o estoicismo) é substituído, a partir do fim do Renascimento, por uma disposição binária, sobretudo pela ligação de um significante com um significado, conforme a definição relativa aos autores de Port-Royal.¹²¹

A partir disso, configurou-se uma “imensa reorganização da cultura” cuja primeira etapa foi, segundo Foucault, a idade clássica, época responsável pela nova disposição - “a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia” - na qual ainda nos encontramos e, principalmente, caracterizando esse período através do qual nos nós separamos de uma cultura “onde a significação dos signos não existia, por ser absorvida na

¹¹⁷ Foucault retoma essa relação entre semelhança e similitude em *Isto não é um cachimbo*, a propósito da obra do pintor René Magritte, reiterando que “A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que ocorre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar”. Mais a frente dirá ainda que “A semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa. A similitude multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras”. FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 60, 61, 63, 64 *passim*.

¹¹⁸ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 44.

¹¹⁹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 48.

¹²⁰ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 55.

¹²¹ Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 58.

soberania da Semelhança; mas onde seu ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, cintilava numa disposição infinita”.¹²²

Nada na *epistémê* característica do saber relativo à alta modernidade, diz Foucault, consegue trazer de volta a lembrança do “ser único da escrita” que começou a desaparecer com o fim do Renascimento. Nada, salvaguardando-se exceção possível com a literatura:

Nada mais há em nosso saber nem em nossa reflexão que nos traga hoje a lembrança desse ser. Nada mais, salvo talvez a literatura – e ainda de um modo mais alusivo e diagonal que direto. Pode-se dizer, num certo sentido, que a “literatura”, tal como se constituiu e assim se designou no limiar da idade moderna, manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem. Nos séculos XVII e XVIII, a existência própria da linguagem, sua velha solidez de coisa inscrita no mundo foram dissolvidas no funcionamento da representação; toda linguagem valia como discurso. (...) Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se despreendeu de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI.

(...) A partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura.¹²³

Dissipando-se da pretensão de ser uma cópia da realidade, a literatura nasce desviando-se do novo paradigma que configura “a imensa reorganização cultural” a partir do Renascimento. Dessa maneira, a literatura procura a partir de si mesma pelo seu próprio desenvolvimento. Passa a constituir por tudo isso outros signos e a criar um mundo autônomo que não remete, necessariamente, a uma realidade exterior, isto é, fora da escritura, e, por fim, implodindo a dicotomia entre cópia e original e, ainda, auto-rogando sua independência.

Adiante, Foucault reitera esse posicionamento retomando a temática acerca do processo iniciado no século XIX e a partir do qual a linguagem é tornada objeto, ou seja, dobra-se sobre si mesma adquirindo espessura própria. É possível reter desse contexto, segundo a argumentação que se sustenta em *As palavras e as coisas*, que a linguagem deixa de ser percebida, cada vez menos, como algo unívoco, que veicula em cada palavra um significado próprio e, ainda, precisa a transmissão de algo que estava fora e que, por fim, deveria ser assimilado como objeto da ciência. A despeito disso, a linguagem veio se tornando coisa bem distinta, algo cuja conveniência não é mais o dever de representação do mundo, e

¹²² FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 59.

¹²³ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 59-60.

sim constituí-lo, criá-lo através da linguagem e dar vida a isso que, hoje, entendemos como literatura. Assim, a função da linguagem deixa de ser a transmissão de mensagens que estão num outro lugar e passa a constituir a própria realidade, que, a fundo, é a realidade do próprio ato de escrita.

Finalmente, diz Foucault, a última dessas compensações a respeito da linguagem caracterísitica da alta modernidade é o aparecimento da literatura, ou seja, tal como pondera o autor de maneira a historicizar a recente data através da qual o termo “literatura” irrompe na cultura da modernidade ocidental, aquela espessura própria da linguagem “cuja modalidade é ser ‘literária’”. A literatura detém, para o autor, essa característica de restituir “o ser vivo da linguagem”, pois, a partir do século XIX, na época em que a linguagem se entranhava na sua espessura de objeto e se deixava, de parte a parte, atravessar por um saber, ela se reconstituía, alhures, sob uma forma independente, de difícil acesso, dobrada sobre o enigma de seu nascimento e inteiramente referida ao ato puro de escrever, de modo que:

A literatura é a contestação da filologia (de que é, no entanto, sua figura gêmea): ela reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras. Da revolta romântica contra um discurso imobilizado na sua cerimônia até a descoberta, por Mallarmé, da palavra em seu poder impotente, vê-se bem qual foi, no século XIX, a função da literatura em relação ao modo de ser moderno da linguagem. Com base nesse jogo essencial, o restante é efeito: a literatura se distingue cada vez mais no discurso de idéias e se encerra numa intransitividade radical; destaca-se de todos os valores que podiam, na idade clássica, fazê-la circular (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro) e faz nascer, no seu próprio espaço, tudo o que pode assegurar-lhe a denegação lúdica (o escandaloso, o feio, o impossível); rompe com toda definição de “gêneros” como formas ajustadas a uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar – contra todos os outros discursos – sua existência abrupta; nessas condições, não lhe resta senão recurrar-se num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer a própria forma: endereça-se a si como subjetividade escriturante, ou busca capturar, no movimento que a faz nascer, a essência de toda literatura; e assim todos os seus fios convergem para a mais fina ponta – singular, instantânea, e contudo absolutamente universal – , para o simples ato de escrever. No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser.¹²⁴

Encerrada nessa “intransitividade radical”, a literatura nasce sob o ânimo de trabalhar o “ser moderno da linguagem” de maneira a dizer não somente o que é, mas, sobretudo, a

¹²⁴ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 316-317.

dizer, também, *que é*. Tal é o grau de subjetividade a que ela, literatura, estará vinculada nesse ponto de inflexão da idade moderna. E por isso, como um “contradiscurso”, conforme diz Foucault, ela recusa transmitir algo que lhe seja exterior à própria escritura de si. A linguagem, agora, sobretudo em sua pele literária, a despeito de outros campos do Saber, distinguir-se-á de toda instrumentalização, de toda filologia possível, destituindo a semelhança que deveria guardar em relação ao mundo. Rompe, cada vez mais, com a dureza dos gêneros isentando-se da adequação ao grau mimético de uma determinada ordem do discurso ao afirmar-se em sua plena subjetividade. Cria, assim, ela mesma, o corpus textual de um mundo que é constituído literariamente a despeito de transmitir algo da realidade; safa-se, então, do maniqueísmo entre os valores tributados pela oposição entre cópia e original.

A propósito desse ponto, algo tão específico no que diz respeito ao conceito de literatura na modernidade e em que se entrecruzam a transposição da *semelhança* pela *similitude* uma vez percorrido o viés foucaultiano, convém lembrar, pois, que a “virada antimetafísica” no *topos* do mundo como texto se deu somente a partir das formulações dos pré-românticos alemães¹²⁵, movimento conhecido como *Sturm und Drang* e do qual despontam nomes com os dos irmãos August e Friedrich von Schlegel e, também, E. Novalis. É o que sugere Marcio Seligmann-Silva, acerca da teoria da linguagem poética segundo a tradição romântica alemã de Iena:

Diferentemente de muitos textos sobre a estética da *Aufklärung* (o Iluminismo alemão), os românticos não viam nos hieróglifos escritas arbitrárias, mas sim uma escrita místico-simbólica que continha segredos divinos. Mas o simbolismo universal romântico não pode ser confundido inteiramente com o medieval; mais do que nunca se tem então a impressão de se ter perdido a chave para a leitura desta escrita cifrada do mundo: “Falta o significado do hieróglifo”. **A doutrina da escritura do mundo – ou do mundo como escritura – implica uma semiotização *sui generis* do mundo: tudo é escritura, signo, mas signo opaco, não há um sentido transcendental que fornece a unidade (do sentido) do mundo.**

(...) Dito isto, fica clara a estrutura da concepção romântica da linguagem: afirmação de sua “origem divina” e das marcas deixadas por tal origem – após o advento da “queda” – na visão analógica do mundo (ou seja, concepção do mundo como um livro e a aceitação da relação motivada – via semelhanças – entre as “palavras e as coisas”, ao lado da doutrina da magia das palavras). Mas, como vimos no *Monólogo* de Novalis, os românticos se opunham a uma concepção instrumental da linguagem não apenas ao afirmar essa “sobredeterminação” semântica da mesma – a origem divina correspondendo à fonte pura de um sentido como uma qualidade única e absolutamente não-redutível. Antes, essa estrutura metafísica é constantemente abalada pelo discurso sobre a *queda*.¹²⁶

¹²⁵ Tal perspectiva é defendida por Marcio Seligmann-Silva no primeiro capítulo de sua tese de doutoramento, a propósito das afinidades entre teoria da linguagem na obra de Walter Benjamin e a tradição romântica alemã de Iena. Cf. SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, cap. 1e 2 *passim*.

¹²⁶ SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p. 30-31. (grifo nosso).

Dessa forma, segundo o autor, ocorre, no âmbito da teoria da linguagem dos românticos de Iena, uma “virada subjetivista da noção mimológica”. Isto é, o que Novalis diz no *Monólogo*, segundo Seligmann-Silva, vem no sentido de delegar ao artista, sobretudo aquele cujo objeto é a linguagem, a capacidade de “criar mundo”. Ocorre, assim, cf. Seligmann-Silva, o abandono do princípio de imitação aristotélico, pois a poesia não é meramente oposta à natureza, e sim tomada como produção ativa. E a imitação da natureza é superada porque a fantasia, conforme F. Schlegel diz na “Carta sobre o romance”, cria um mundo tão real quanto o dos sentidos, pois, se bem se distinguem, é porque são o mesmo. Diz Schlegel:

Apenas a fantasia pode conceber o enigma deste amor e como enigma apresentá-lo; o enigmático é a fonte do fantasioso, na forma de toda representação poética. A fantasia luta com todas as forças para se exteriorizar, mas o divino só se comunica e exterioriza indiretamente, na esfera da natureza. Eis porque, do que era na origem da fantasia, resta no mundo dos fenômenos apenas o que chamamos de espirituosidade.¹²⁷

Ambas, “fantasia e esfera da natureza”, passam a ser tomadas como sistemas de representação. A natureza, lei divina, é, contudo, vivenciada indiretamente por um autor, isto é, um criador. Nessa mimologia, portanto, a imagem verdadeira da realidade constitui não o mundo, mas um mundo, que é também um livro e este é, enquanto reflexo daquele, sua imagem reversa. Por isso, Schlegel confessa a Amália em “Carta...”:

Um romance é um livro romântico. Você pretenderá que isto é uma tautologia que nada diz. Mas, em primeiro lugar, perceba que com um livro já se pensa uma obra, um todo que existe por si mesmo. (...) O contexto dramático da história não faz do romance, de modo algum, um todo, uma obra; isto ele se torna através da relação da composição toda com uma unidade superior àquela unidade da letras – com a qual ele freqüentemente não se deve importar - , através da seqüência das idéias, através de um centro espiritual.¹²⁸

Há que se notar que a teoria romântica de Iena parte, de certo modo, da impossibilidade de conhecer o Absoluto. Após a *queda*, não há mais linguagem original capaz de relacionar diretamente o homem com um conhecimento total e com a Natureza. Assim, imerso no caos, na não-compreensão, ele é compelido a *interpretar* e *traduzir* o mundo e as palavras. A noção de linguagem decaída guarda para os românticos, segundo Seligmann-Silva, não apenas “elementos que apontam para a perda do estado de totalidade, mas, também,

¹²⁷ SCHLEGEL. *Conversa sobre a poesia*, p. 66.

¹²⁸ SCHLEGEL. *Conversa sobre a poesia*, p. 67.

o mundo e a natureza podem, para eles, ser lidos como um universo simbólico, através do qual se obtém uma mediação com o absoluto”.¹²⁹

Daí a possibilidade de “criar mundo”, ou seja, abandonar a referencialidade, que, se antes sobredeterminava, agora estará perdida no âmbito da língua fraturada. Nesse sentido, o “criar mundo” dos românticos é *traduzi-lo, recriá-lo e inventá-lo* num livro, uma vez que a língua divina, eterna, pura, é inalcançável. Assim, deve ser acolhida uma linguagem que se autolegisla a despeito da submissão comunicativa, em suma, que esteja liberta de fins instrumentais. Daí devém, e somente daí, a mediação com o Absoluto, já que este, por sua vez, não é possível de ser vivenciado diretamente após a *queda*.

Tanto a busca de Novalis quanto a de F. Schlegel conduzem para um ponto: um livro, livro absoluto, no qual deve se realizar a teoria romântica da enciclopédia ou da Bíblia.¹³⁰ Sobre a teoria da exposição proposta por Novalis, enquanto *Darstellung* (“Representação”) criativa, diz Seligmann-Silva:

O texto da enciclopédia – como o de uma Bíblia – constitui-se como uma estrutura autolegisladora, como um sistema de fragmentos que se correspondem e se determinam mutuamente *gerando* o todo, isto é, a “obra”, que por sua vez está fadada a permanecer sempre fragmentária, pois a sua “disseminação” é um dado a priori e não um simples capricho.¹³¹

A tradição romântica - emblematicamente com Novalis e Schlegel - formula, dessa maneira, a ideia de uma “obra enciclopédica” e de uma “poesia universal progressiva”, cujo princípio, todavia, abarcaria a sua própria dispersão. Algo distante de uma noção dialética hegeliniana, marque-se, para a qual a “síntese” seria o tólos de toda operação criativa, a ironia romântica, por sua vez, estabelece a dimensão enciclopédica do livro a partir da noção de fragmento, ou seja, à sorte de tudo aquilo que resta inacabado, de modo que o “esboço”, tônica da ironia romântica, não impeça de almejar a perfectibilidade e a beleza da obra. O aclamado fragmento 116 de *Athenäum* deixa ler algo nesse sentido:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poetizar a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar a forma da artes com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe,

¹²⁹ SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p. 29.

¹³⁰ Cf. SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p. 57.

¹³¹ SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p. 59.

que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode se tornar, como a epopéia, um exemplo de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que exprime, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e a sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida. Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim, dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.¹³²

É, ainda, a ideia de um romance, que é também um livro, e cuja estrutura, totalizadora, culminaria por acolher o “verdadeiro romance” como um assunto futuro, um livro ainda por escrever, “uma obra absoluta em constante devir”.¹³³ Esse espírito romântico, universal progressivo, seria um livro absoluto, um livro que incorporasse todos os livros. Tal *Obra* abarcaria, de uma só vez, reunido prosa filosófica e poesia romântica, como professava a tradição romântica de Iena, a profundidade de toda a literatura – profundidade abarcada sem porém abolir necessariamente a determinação da poesia pela prosa ou qualquer outra lei. Compartilham, assim, a ideia do livro absoluto e o identificam com a enciclopédia, isto é, a Bíblia enquanto ideal desse livro absoluto que recolhe em si todos os demais, passados e futuros, pois é na ordem do devir que está sua historicidade aporética.

A teoria da linguagem romântica exprimir-se-ia, por todos esses aspectos, somente a partir da indeterminação da poesia, seja pela lei divina, seja pela natureza, seja pela comunicabilidade, seja pela prosa etc. E “o romance”, como dizia Schlegel, “é um livro romântico” cujo significante, como vimos acima, encerra elementos que vão muito além do simples significado – tal teoria da linguagem (ainda que no interior da qual poesia e prosa

¹³² SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 64-65.

¹³³ Cf. SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p. 57.

filosófica convivam) não prioriza com relação à criação literária uma instrumentalização comunicativa com respeito a fins. Sua ordem, por tanto, aloca-se na intransitividade.

Essa valorização do elemento não-comunicativo da linguagem, “o tom do romantismo de Iena”, conforme diz Seligmann-Silva, viria a despontar também inconfundível na teoria da linguagem evocada pela obra de Mallarmé.¹³⁴ Veremos, a seguir, como tais aspectos despontam na escrita do poeta francês mediante seu conceito para o livro enquanto um fim. Ou melhor, como esse “tom do romantismo de Iena” é reescrito já em outra clave a partir do *Livro* mallarmaico em vista de suas prescrições para mediação com o Absoluto através do Verbo.

3.3 Mallarmé

Uma proposição que emana de mim – tão diversamente citada em meu elogio ou por censura – eu a reivindico com aquelas que se comprimem aqui – resumo quer que tudo no mundo existe para desembocar num livro.¹³⁵

Até certo ponto, a concepção do *Livro* mallarmaico é a configuração de uma estética idealista. O *Livro* é concebido como um tipo ideal de arte no interior do qual as demais expressões artística, música, dança, teatro, etc., exprimir-se-iam acentuando toda a potencialidade criativa da obra. Seria, assim, a emanação de uma “Arte única e suprema numa Obra absoluta”. Há, por trás disso, uma pesquisa acerca da unidade sistemática das Artes. Contudo, no pensamento de Mallarmé isso não implica uma hierarquização determinante, algo de empobrecimento. Esta é a perspectiva defendida por Guy Delfel em *L’Esthétique de Stéphane Mallarmé*:

Daí essa pesquisa paciente da Arte única e suprema se exprimindo, definitivamente, em uma Obra absoluta. Mas caminhar em direção a uma unidade sistemática é arriscar empobrecer-se. E a sensibilidade aguda de Mallarmé é amplamente aberta à lição precisa e individual de cada arte particular. Não menos forte, nele, vive o senso e o deleite da riqueza, isto é, da diferenciação, da diversidade. Ele não aspira somente a conquistar uma província do grande império das artes; ele

¹³⁴ Ademais, Seligmann-Silva pontua num excursus sobre “Baudelaire, Mallarmé, Valéry e a linguagem poética” a proximidade de Walter Benjamin com os poetas franceses, a fim de familiarizá-lo, no que diz respeito a sua própria teoria da linguagem, com tais perspectivas. É sobretudo a partir de Mallarmé que Benjamin direciona seu interesse. Diz Seligmann-Silva: “Num *curriculum vitae* do Dr. Walter Benjamin podemos ler: ‘Meu interesse pela lingüística caminhava junto com a minha atração pela literatura francesa. Neste domínio a minha atenção foi a princípio concentrada na teoria da linguagem tal como ela emana das obras de Stéphane Mallarmé’”. BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p. 100.

¹³⁵ *Une proposition que émane de moi – si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme – je la revendique avec celles qui se presseront ici – sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. MALLARMÉ. Le livre, instrument spirituel*, p. 379. (Obras completas).

não deseja perder nada do que lhe podem oferecer as outras, todas as outras.¹³⁶

Nesse oferecimento mútuo das artes, ocorre, todavia, de cada uma delas ser concebida enquanto um espelho, refletindo largamente a potência de criação na ordem das coisas. Isso é pensado por Mallarmé, sobretudo, a respeito da relação entre Livro e Música - tema acerca do qual a pesquisa do poeta se aprofundaria. Assim, compelido por uma “estética idealista aberta para o absoluto”, conforme diz Delfel, não vem a surpreender a declaração de Mallarmé com relação à Música, afirmando que, no fundo, esta não é outra coisa senão uma imitação do Livro.¹³⁷

Em todos esses aspectos - isto é, o idealismo de uma criação que evoca as variabilidades não-comunicativas da linguagem a fim de construir uma poética capaz de levar a uma *Obra* única e, por isso, capaz, ainda, de mediar através do verbo a relação com o Absoluto - Mallarmé resolve não mais que a mesma equação de F. Schlegel e Novalis: ler não mais o “livro do mundo”, e, sim, “o que não está escrito”.

Que não sejam reduzidas, aqui, as distinções tão largas entre as margens literárias dessa tríade supracitada. No âmbito do que diz respeito à “virada subjetiva da noção de mimologia” da modernidade, porém, é possível reter daquilo que emparelhadamente as compele, no mínimo, a proximidade entre as respectivas teorias da linguagem.

Novalis, Schlegel e, também, Mallarmé, vistos daí, compartilham do mesmo aceno de mão na despedida frente à instrumentalização comunicativa da língua, e, assim, com a outra mão então não encenada, acolhem, prioritariamente, o elemento estético da arte de criação. Afastam-se definitivamente, nesse sentido, daquela continuidade entre a Idade Média e a Moderna acerca de uma “boa” e de uma “má” escritura, denunciada por Derrida na tentativa de retraçar a metáfora em torno ao tema recuperado anteriormente neste capítulo. Mais que isso - haja vista o que retivemos da análise de Foucault -, encontram-se, ali, expressões que formulam com bastante força o contradiscurso com que a obra de linguagem irrompeu no contexto em que se formularam os Saberes contemporâneos a partir da inflexão epistêmica da alta modernidade.

¹³⁶ *De là cette recherche patiente de l'Art unique et suprême s'exprimant définitivement dans une Oeuvre absolue. Mais marcher vers une unité systématique est risquer de s'appauvrir. Et la sensibilité aiguë de Mallarmé est largement ouverte à la leçon précise et individuelle de chaque art particulier. Non moins fort chez lui vit le sens et la délectation de la richesse, c'est-à-dire de la différenciation, de la diversité, Il n'aspire pas seulement à conquérir une province du grand empire des arts, il ne veut rien perdre de ce que peuvent lui offrir les autres, toutes les autres.* DELFEL. *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*, p. 161.

¹³⁷ Cf. DELFEL. *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*, p.177.

À revelia desse contexto, a virada subjetiva na mimologia do livro, considerada a partir do extenso caminho entre o romantismo de Iena até Mallarmé, cujo primado é, nessas teorias da linguagem, sempre pela espessura não-comunicativa do verbo, exprime-se, assim, uma nova relação acerca da criação.

Uma vez perdida a “língua-pura”, pós-*queda*, conforme passa a ser pensado conscientemente a partir dos primeiros românticos alemães, não há mais o que se desvelar no enigma dado pelo livro do mundo. Laboriosa, a escritura do Livro passa então a ser ela mesma a criação de um mundo. E, dessa maneira, sobrescreve, nele, a sua própria verdade mediada pela potência dessa criação então exequível após a impossibilidade de uma língua pura ser compreendida conscientemente.

De tal maneira, a nova mimologia do livro inverte o conceito deste enquanto “instrumento de um fim”. A partir daí, por tudo que veio sendo demonstrado, o Livro passa a ser considerado, em si mesmo, um próprio fim. O passo crucial nas pesquisas de Mallarmé, a levá-lo mais adiante naquilo que F. Schlegel e Novalis formularam acerca da virada mimológica, consiste, pois, no fato de o poeta francês ter pisado outros daqueles ladrilhos relativos ao caminho que levaria à nova compreensão teleológica do Livro como instância agenciadora dos Saberes universais.

Tal como os românticos de Iena, Mallarmé recuperara a temática acerca do *Livro Absoluto*, passando a designá-lo, também, como um fim. Mencionando a frase que se tornaria antológica a partir de então, abrir-se-ia, contudo, sua peculiar trajetória: “que tudo, no mundo, existe para desembocar num livro”.

Naquilo tudo que diz respeito à “forma” desse *Livro* absoluto, ou seja, a figuração estrutural da escritura, diagramática, é Mallarmé quem, sem precedentes, se ocupa em designar poeticamente todos aqueles elementos até em então considerados como puro acaso tipográfico. E, assim, segundo Delfel, esforça-se para lhe dar uma “significação estética total”.

3.4 Mallarmé e Cortázar: paridades literárias¹³⁸ e página prismática¹³⁹

O caleidoscópio cortazariano recolhe os dados e as estrelas ideais da invenção de Mallarmé, mas refaz o lance, o ímpeto de destruição da linguagem, com o desejo de participação no mundo impuro, que é ainda o desejo de uma *práxis* poética e revolucionária dos surrealistas.¹⁴⁰

Quando - em *Cuadernos de Bitácora* - Cortázar toma notas da noção mallarmaica referente a “hojas intercambiables”, é a significação estética acerca da figuração da escritura do *Livro* que o interessa em sua criação literária de *Rayuela*. Cortázar já estava bem distante da noção de absoluto pela qual era compelido o poeta francês. As formulações críticas de períodos anteriores à publicação de *Rayuela*, por exemplo, permitem afirmar isso, conforme seus ensaios e resenhas já apresentados em resumo no segundo capítulo desta dissertação.

¹³⁸ Alazraki descreve - em *Cortázar antes de Cortázar: Rayuela desde su primer ensayo publicado: “Rimbaud”* - sua busca filológica por um dos primeiros ensaios de Cortázar, publicado, ainda, sob o pseudônimo de Julio Denis. Este artigo de Alazraki sugere um primevo afastamento no discurso literário cortazariano com relação à poética mallarmaica, para, então, lançar-se em direção à poesia de Arthur Rimbaud. Alazraki argumenta, ali, a partir do posicionamento de Cortázar, que evoca o “empenho vital de Rimbaud” a despeito do “hermetismo e da desumanização do poema” à mallarmaica. Se em *Presencia* - primeiras poesias publicadas sob o pseudônimo cortazariano de Julio Denis - Mallarmé é um tom dominante, diz Alazraki, converter-se-á, daí por diante, em um tom a mais, assimilando uma diversidade de tons e modos plurais. Conforme Alazraki, apesar dos sonetos mallarmaicos, em que o discurso literário cortazariano sustenta-se a partir de um rigor formal, de um esteticismo demasiado hermético, Cortázar escolhe, segundo o crítico, já em 1941, “a rota de Rimbaud”, e é esta, e, portanto, não aquela outra, que levará até *Rayuela*. Cf. ALAZRAKI. *Cortázar antes de Cortázar*, p. 576-579-580.

Não se ignora, pois, a contribuição que o próprio Cortázar, nesse mesmo artigo interpelado por Alazraki, evoca em relação a Mallarmé. Todavia, a ênfase nessa “rota escolhida” até *Rayuela* parece reduzir a instâncias mínimas de uma “arquitetura da perfeição”, que, via de regra, vem a ser sentença algo pejorativa com relação à poética mallarmaica. Tudo isso faz por impedir a compreensão de como, anos mais tarde, em *Rayuela*, ressurgem temas mallarmaicos, evidentes, sobretudo, a propósito da impersonificação da obra e construção do livro. Muito dessa primeira denegação, da qual fala Alazraki, explica-se pela própria data do ensaio em questão, momento em que Cortázar - como, aliás, reaparece em *Teoría del túnel* - encontra-se debruçado sobre o surrealismo e o existencialismo, buscando, a partir dali, assimilar reflexivamente manifestações artístico-filosóficas a fim de delimitar uma poética própria em seu discurso literário. O que prossegue com a reflexão alocada na parte superior desta dissertação, coloca-se, portanto, de maneira a avaliar quais as possíveis relações entre as texturas rayueliana e mallarmaica segundo princípios de construção do livro, pontuando que não só a rota de Rimbaud levou até *Rayuela*, mas como uma vereda mallarmaica, também, irrompeu com nova força a caminho dali.

¹³⁹ A noção mallarmaica relativa à página prismática, ou melhor, a “subdivisões prismáticas da Idéia”, pode ser retida do prefácio ao poema “Um lance de dados...”, publicado um ano antes da morte do poeta (1842-1898) na revista *Cosmópolis*. A propósito de nosso tema, tal prefácio, ao qual acrescem outros aspectos, deixa-se ler que: “Os *brancos*, com efeito, adquirem importância, chocam de início; a versificação exigiu, como silêncio em torno, ordinariamente, até o ponto em que um trecho, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, a terça parte mais ou menos de um folha: não transgrido esta medida, apenas a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou se oculta, aceitando a sucessão de outras e, como não se trata, agora e nunca, de traços sonoros regulares ou de versos - mas antes, de subdivisões prismáticas da Idéia, o instante de aparecer, e que dura o seu concurso, em qualquer que seja a encenação espiritual exata, é em lugares variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto. A vantagem, se posso dizer assim, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, parece por vezes acelerar ou amortecer o movimento, escandindo-o, imitando-o mesmo segundo uma única visão simultânea da Página: tomada esta por unidade, como o é também o Verso ou linha perfeita. A ficção surgirá e se dissipará, rapidamente, de acordo com a mobilidade do escrito, em volta das pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada. Tudo se passa, de modo geral, em hipótese; evita-se o relato [récit]”. MALLARMÉ. *Prefácio ao poema*, p. 70-71.

¹⁴⁰ ARRIGUCCI JR. *O que vai na valise?*, p. 9.

Sobretudo em *Teoría del túnel*, evidencia-se tal distanciamento. Ali, o autor rompe com uma busca demasiado idealista em torno às idéias do *Livro* – o primeiro capítulo de *Teoría* trata, com vimos, da “crise do culto ao livro”.

A própria página de partida desse texto é, nesse sentido, crucial ao entendimento de tal ponto. Tomando por epígrafe a peça *Les mouches*, de Jean-Paul Sartre¹⁴¹, Cortázar localiza seu problema inicial:

As páginas que seguem tentarão indicar como as implicações contemporâneas da ilustre citação [*Les mouches*] diferem das que se supunha em 1870, apresentando, assim, qual parecer ser a concepção atual do Livro, essa essência última do espírito em que culminava o Universo para Stéphane Mallarmé.

Desde logo: pretender explicar a fisionomia contemporânea do fato literário dentro de uma linha tradicional do Livro, arca da Aliança, merece um respeito fetichista do qual a bibliofilia é signo externo e a literatura sustentáculo primordial, conduz ao desconhecimento e à controvérsia de todo o clima “literário” de nossos dias, malogra o esforço inteligente mas não intuitivo de boa parte da crítica literária, que se matem nas vias seculares pelas mesmas razões que a maioria dos autores de livros.¹⁴²

Tal contrapartida é tentativa cortazariana em afastar-se do Livro enquanto objeto e fim de uma tarefa literária. Rejeita, nele, o fetichismo que o elegera como instrumento espiritual de época, passando a considerá-lo, portanto, como produto de uma atividade que escapa simultaneamente a todo luxuoso enfeitamento estético e à toda pedagogia deliberada. Ao contrário, concebe-o como instrumento de automanifestação integral deste proclamado humanismo literário a partir de uma perspectiva existencialista. E é com esta intenção que Cortázar apresenta a variabilidade na concepção de Livro a propósito das primeiras décadas daquele século em que escrevia:

¹⁴¹ Em *Teoría*, formula-se a autodefinição literária de um plano reflexivo relativo à enunciação de uma poética própria. Através de um corte mais estendido, transversal pelo texto, esse ensaio mediatiza a localização de duas tendências a que a obra cortazariana buscou se filiar no contexto da literatura moderna: o surrealismo, sobretudo a partir de uma assimilação dos *Contos de Maldoror*, de Lautréamont, e *Une Saison em Enfer*, de A. Rimbaud; e o existencialismo, cujo centro gravitacional na obra cortazariana gira em torno a Sartre, sobretudo a partir do romance *A Náusea*. Há em *Teoría* (p.124) uma boa sentença capaz de resumir a assimilação desses horizontes literários pela pesquisa cortazariana: “*Se diría que el poetismo aspira a la superrealidad en el hombre, mientras el existencialismo prefiere al hombre en la superrealidad. Una misma ambición con el acento en término distintos; los resultados no pueden ser entonces más que análogos.*” (itálicos no original). Ademais, consultar GARFIELD. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1975.

¹⁴² *Las páginas que siguen intentarán señalar cómo las implicaciones contemporáneas de la ilustre cita difieren de las que suponía en 1870, y cuál parece ser la concepción actual del Libro, esa esencia última del espíritu donde culminaba el Universo para Stéphane Mallarmé. Desde ya: pretender explicarse la fisonomía contemporánea del hecho literario dentro de una línea tradicional donde el Libro, arca de la Alianza, merece un respeto fetichista del que la bibliofilia es signo exterior y la literatura sostén esencial, conduce al desconocimiento y malentendido del entero clima “literario” de nuestros días, malogra el esfuerzo inteligente pero no intuitivo de buena parte de la crítica literaria que se mantiene en las vías seculares por las mismas razones que lo hace la mayoría de los autores de libros.* CORTÁZAR. *Teoría del túnel*, p. 33.

O século XX, em contrapartida, revelará, em sua segunda década, um retorno capaz de demarcar analogias com o clima do primeiro romantismo; a literatura demonstrará tendência à exposição total do homem em vez de reduzi-lo a suas quintessências estéticas. Ainda não se revela qualquer crise na concepção mandarina do Livro; o esforço literário o sustenta como receptáculo das formas, *informa*, nele, seus elementos. Mas – e esta é sua analogia mais penetrante em direção ao espírito do primeiro romantismo – o escritor se sente cada vez mais *comprometido como pessoa* na obra que realiza, começa a ver no livro uma manifestação consubstancial de seu ser, e não um símbolo estético mediado, e não obstante a corrente simbolista, que entra no século sustenta a legítima raiz humana de sua obra, o escritor de 1910 fareja, desconfiado, o clima saturado dos dramas de Maeterlinck ou *Le Martyre de Saint Sébastien*, e se afasta de uma literatura que bem pode buscar pelo *essencial*, mas que nada tem de *existencial*.¹⁴³

Assim, o autor se ocupa de uma reformulação a contrapelo da ideia de Livro nos respectivos contextos históricos do classicismo e romantismo, como foi mostrado em outro momento desta análise. Ocorre, também, como apresentam as linhas iniciais de *Teoría*, uma ruptura com relação ao télos em torno ao absoluto mallarmaico.

Todavia, neste último caso, a concepção do *Livro* mallarmaico, sua figuração escritural e, pois, não sua teleologia, é algo caro ao projeto de romance para *Rayuela*. Toda essa figuração escritural diz respeito, também, ao princípio da “página prismática” mallarmaica, cuja concepção exprimiu-se, na poética mallarmaica, com o uso da página/folha dobrada, de modo que a leitura se espacializasse não somente em díptico, isto é, uma folha após a outra, e sim transbordando a costura central do infólio, da brochura. Daí porque o *Livro* viria a resultar aberto em toda sua largura, fazendo, com efeito, que as linhas de um dos lados já possam responder às do outro e vice-versa – enfim, implodir a apresentação em díptico, que centraliza.

É esse princípio da página prismática que Cortázar deseja ao retomar de Mallarmé a noção de “hojas intercambiables”; é isso o que Morelli, um cúmplice da concepção literária cortazariana, quer com seu *Liber Fulgurales* e seu leitor inconformista e suas “hojas mánticas”.

¹⁴³ *El siglo XX, en cambio, revelará en su segunda década un retorno con marcadas analogías al clima del primer romanticismo; la literatura mostrará tendencia a la expresión total del hombre en vez de reducirse a sus quintaesencias estéticas. Aún no se advierte crisis en la concepción mandarina del Libro; el esfuerzo literario lo sostiene como el receptáculo de las formas, informa en él sus elementos. Pero – y ésta es su analogía más penetrante con el espíritu del primer romanticismo – el escritor se siente cada vez más comprometido como persona en la obra que realiza, principia a ver en el libro una manifestación consubstancial de su ser, no un mediatizado símbolo estético, y aunque la corriente simbolista que entra en el siglo sostenga la legítima raíz humana de su obra, el escritor de 1910 husmea desconfiado el saturante clima de los dramas de Maeterlinck o Le Martyre de Saint Sébastien, y se aparta de una literatura que quizá busque lo esencial pero que ciertamente, no tiene nada de existencial. CORTÁZAR. Teoría del túnel, p. 38-39.*

Tais aspectos, todavia, não se esclarecem em *Teoría*. Ali, a proximidade de Cortázar com o *Livro* mallarmaico é algo subscôndito; não se revela, ou melhor, até chega a ser renegada. Somente nos manuscritos para *Rayuela* acontece de o tema acerca do *Livro* mallarmaico ser recuperado construtivamente. No plano da estruturação dos *Livros*, *mallarmaico* e *fulguralis*, ocorrem as paridades literárias.

Passemos a defender tal ideia a partir daqui.

A construção do livro, tal como ocorre em *Rayuela*, guarda motivos amplos. Todavia, aquele que destacadamente se revela é a procura em romper com uma tradição de leitura conformista, passiva, meramente linear; seja pelas menções ao tema, seja pela possibilidade de efetivação lograda com a própria trama ficcional. No lugar de uma estrutura que implicasse a obsoleta paginação tradicional, todo o contrário, foi considerada a possibilidade de montagem literária de modo a permitir que o livro rayueliano rompesse com a estrutura do “romance-de-rolô”. Eis, como já veremos, a importância da evocação da página mallarmaica como divisão prismática da ideia.

Nos rastros da constelação textual por onde Mallarmé lançou seus dados, Cortázar procurou desenhar sua *Rayuela* estilizando toda a continuidade na passividade de uma paginação que engessasse e ou embalasse a leitura. O Livro, sem princípio nem fim identificáveis, nesse diálogo entre ambas as acepções, teria seu valor literário na exploração do movimento das folhas/capítulos intercambiáveis – que, como vem sendo defendido aqui, revela-se elemento necessário de maneira a recusar e eliminar da obra literária a passividade da leitura.

O sonho literário do poeta francês foi, como se sabe, dar forma a um Livro integral, um Livro multiforme e que já contivesse potencialmente todos os outros livros possíveis. “Ele é” - conforme Barthes disse do *Livro* mallarmaico em *A preparação do romance* - “a hipérbole de todos os livros excelentes”.¹⁴⁴ Sonhara, também, à maneira hiperbólica desse Livro, uma poética capaz de ploriferar além de seus próprios limites escriturais. Dever-se-ia criar, nesse sentido, um movimento próprio dos espaços literários, gerando, assim, outros textos a partir do esfacelamento de arranjos e combinações inumeráveis no *Livro*.

Dele, muito pouco se pôde saber. Foi graças às pesquisas filológicas de Jacques Scherer que, postumamente, passamos a tomar maior conhecimento da busca literária referente ao *Livro* mallarmaico. Scherer analisou os manuscritos deixados por Mallarmé e concluiu que a documentação consistia numa elaboração da estrutura do Livro. Tal obra,

¹⁴⁴ BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2, p. 117.

segundo Scherer, trataria do *Livro Total*.¹⁴⁵ Mallarmé teria começado a trabalhar nele por volta de 1873 e extendendo-se nessa tarefa até 1885; depois a retoma entre 1892-1893. E, de toda essa pesquisa, resta um manuscrito de 200 folhas.

O *Livro* mallarmaico deveria ser construído como um monumento, porém sem ser imóvel. Sua configuração pautar-se-ia pela condição permutável da forma procurada, isto é, um processo infinito de fazer-se e refazer-se. Criar-se-ia sem começo ou fim definíveis. Tudo isso diz respeito à maneira como a página veio a ser concebida segundo o processo de criação relativo ao *Livro* mallarmaico: ela deveria ser assimilada como uma unidade no interior da qual seria necessário introjetar uma elaborada construção, tal qual nas outras unidades, como a frase ou verso. Ou Mallarmé a ignorava enquanto objeto a ser construído poeticamente, ou, de outro modo, como pontua Scherer, a inseria na palavra,¹⁴⁶ tal como uma expansão da letra.

Acerca desta característica, dizia Mallarmé:

O livro, expansão total da letra, deve tirar dela, diretamente, uma mobilidade e espacialização, por correspondência, instituir um jogo, indefinido, que confirme a ficção.¹⁴⁷

Dessa maneira, apontar-se-ia continuamente para novas possibilidades de relações e horizontes ainda não experimentados. O branco do papel, assim, não seria mais algo amorfo, feito do acaso, passando, daí por diante, a ser concebido poeticamente. Toda ela contrária a uma figuração contingencial, a brancura virgem da folha imiscuir-se-ia, doravante, na unidade

¹⁴⁵ Segundo Scherer, tal documentação consiste ela mesma no *Livro Total*. Em o *Livro por vir* (p. 337-338-339), Maurice Blanchot estende-se numa longa nota a fim demarcar que esses manuscritos, entregues por Henri Mordor a Scherer, esclarecem o projeto de Mallarmé, porém, diz Blanchot, “com a condição de não nos fazer crer que estamos materialmente diante do manuscrito do Livro”. Tal perspectiva é também reiterada por Barthes em *A preparação do romance*, vol. 2, p.117-123. Neste caso, Barthes argumenta a partir da própria distinção feita por Mallarmé (ver SCHERER. *Le “Livre” de Mallarmé*, p. 18-21) entre Álbum e Livro: o primeiro inscrever-se-ia, cf. Mallarmé, na ordem de tudo aquilo que é circunstancial, revelando, assim, uma ausência de estrutura e um conjunto factício de elementos cuja ordem, a presença ou a ausência são arbitrarias; o livro, ao contrário, deveria ser construído de modo a vencer o acaso, palavra por palavra. Neste sentido, Barthes argumenta (*A preparação do romance*, vol. 2, p. 123-124 *passim*) que os manuscritos publicados em *Le “Livre” de Mallarmé* designariam uma composição algo mais próximo do álbum, “praticado vivamente por Mallarmé e”, tal como diz Barthes, “condenado por ele”. O que de mais próximo haveria na obra de Mallarmé em acordo com o seu conceito de Livro, cf. Barthes, encontra-se em *Un Coup de Dès (Um lance de dados...)*. Barthes considera, nesse sentido, que somente o poema gráfico *Un Coup de Dès* guardaria, exponencialmente, todas as características construtivas de modo a ser tomado a partir do próprio conceito de Livro mallarmaico uma vez fazendo abolir, dali, todo o “acaso” da criação artística. Acerca deste poema, ademais, consultar o livro dos irmãos CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991, sobretudo as duas partes finais do livro, dedicadas especificamente ao *Coup de dès*: “Um relance de dados”, de Haroldo de Campos, e o “Apêndice”, de Augusto e H. de Campos.

¹⁴⁶ *Mallarmé considèrait une page d’un livre comme une unité, dans laquelle il y avait lieu d’introduire un construction, tout comme dans ces autres unités que sont la phrase ou le vers. Ou a vu qu’il n’oublie pas la page dans la liste des ensembles successifs ou s’insère le mot.* Cf. SCHERER. *L’Expression littéraire dans L’Oeuvre de Mallarmé*, p. 200.

¹⁴⁷ *Le livre, expansion totale de la lettre, doit d’elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne saint, qui confirme la fiction.* MALLARMÉ. *Le livre, instrument spirituel*, p. 380. (Obras completas).

visual da página mallarmaica. E da linha formada entre as duas folhas de papel viria uma “divisão prismática da ideia” arranjadamente composta nessa página cuja dobra guardaria uma destinação crucial frente à movimentação do *Livro*.

Em *Le Livre, instrument spirituel* Mallarmé diz algo acerca disso:

A dobra virgem do livro, ainda, presta-se a um sacrifício de quem sangrou a parte vermelha dos antigos volumes; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse. Quanto pessoal, mais a frente, a consciência, sem este simulacro bárbaro: quando ela se fará participação no livro tomado daqui, de lá, variado em ares, divino como um enigma – quase refeito por si mesmo. As dobras perpetuarão uma marca, intacta, convidando a abrir, fechar a folha, segundo o mestre. Tão cego e pouco um procedimento, o atentado que se consome na destruição de uma frágil inviolabilidade. A simpatia iria ao jornal colocado ao abrigo deste tratamento: sua influência, entretanto, é deplorável, impondo ao organismo, complexo, necessário para a literatura, ao divino livro, uma monotonia, sempre a insuportável coluna que aí se contenta de distribuir, em dimensões de página, centenas e centenas de vezes.¹⁴⁸

Tais aspectos impulsionariam, dessa maneira, a movimentação própria de uma textualidade em cuja visualização as palavras e cada frase emergiriam se aglutinado e assim incitando uma combinação de sintaxe logo desfeita em busca *por* e acolhida *de* novos arranjos. Ocorreria por tudo isso não uma paginação linear. Antes, leis de permutação: as paginas intercambiáveis do *Livro* mallarmaico, através de uma peculiar espacialização, permitir-se-iam a mudanças de lugar segundo ordens distintas e daí promovendo algum sentido na movimentação do texto. Mallarmé recusava, com efeito, a passividade na continuidade das páginas, enfim, da leitura:

Eis aqui, nesse caso real, que, por minha parte, entretanto, ao sujeito de brochuras para ler após o uso corrente, eu levanto a faca, como o cozinheiro assassino de aves.¹⁴⁹

De mais, a nova configuração de um espaço literário proveniente do *Livro* mallarmaico acolheu uma distinta auto-reflexão sobre as possibilidades e limites da criação artística, ou seja, sobre a materialidade em torno ao ato de escrever. O poeta preocupava-se

¹⁴⁸ *Le repliement vierge du livre, enconte, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare: quand elle se fera participation, au livre pris d'ici, de là, varié en aires, deviné comme une énigme – presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon de maître. Si aveugle et peu un procédé, l'attendant qui se consomme, dans la destruction d'une frêle inviolabilité. La sympathie irait au journal placé à l'abri de ce traitement: son influence, néanmoins, est fâcheuse, imposant à l'organisme, complexe, requis par la littérature, au divin bouquin, une monotonie – toujours l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimensions de page, cent et cent fois. MALLARMÉ. *Le livre, instrument spirituel*, p. 381. (Obras completas).*

¹⁴⁹ *Voici, dans le cas réel, que pour ma part, cependant, au sujet de brochures à lire d'après l'usage courant, je brandis un couteau, comme le cuisinier égorgeur de volailles. MALLARMÉ, *Le livre, instrument spirituel*, p. 381. (Obras completas).*

em adaptar a figuração escritural à ideia poética, refletindo crucialmente acerca da feição material do *Livro* a forma que dali viria a ser encenada. Esmerando-se na incansável busca, assim dizia Mallarmé de seu *Livro*:

2 folhas/o título/no verso/de uma – que devém rosto/– no rosto da/ outra – que/devém verso./todas as duas/mostra assim/só/ – identidade do + decifrado./tudo que existe a ser recolhido da folha/– ao desdobrá-la –/luz que dela escapa/– tudo que dispendiosamente observa-se nesse branco virgem num piscar./+ signo caracteres/desdobram-na – suspendem-na exatamente antes/da grande aventura interior, +/ou vem a ser sabido se alguma coisa ou nada/além de tudo/ eis que é/duplo/ainda que desdobrada/ anulam/ela fica no limiar/escrever suas repercussões/eco às Páginas.¹⁵⁰

Ali fica evidente, pois, a procura por uma tessitura de estrutura poética tomando a si mesma como possível teorização literária do processo de criação, avaliando, conseqüentemente, a composição e a ordem de suas partes, ao mesmo tempo que vislumbra a realização plena e concreta da obra. Tudo isso comporta, em Mallarmé, uma espécie de resposta à Poesia: essa resposta seria uma poética adversa à usual prática do decadentismo simbolista, cuja vigência já parecia não satisfazê-lo diante de suas pesquisas e por isso mesmo conduzi-lo a uma equiparação da poesia com a crítica poética.

Daí porque – tal como aparecerá subcitado - uma necessidade em teorizar o próprio ato de escrita, e, dali de dentro, internamente à criação escritural, configurar uma espécie de teoria que confirme a ficção:

Afetação de surpreender pelo enunciado, longe, a bobagem; eu aprovo, tão variados, que eu cultivo, não remarcando, no instinto vindo de outra parte quem os fez dispor seus escritos de maneira inusitada, decorativamente, entre a frase e o verso, certos traços semelhantes a este, onde o vento o isolou, tarde pela fama de clarividência (ou sagacidade) exigência da época, ou tudo parece. Um divulga sua intuição, teoricamente e, talvez bem, ao vazio, como data: ele sabe, de tais sugestões, que atingem a arte literária, tem de se livrar com firmeza. A hesitação, portanto, de tudo descobrir bruscamente o que não é ainda, tece, por pudor, com a surpresa geral, um vôo.¹⁵¹

¹⁵⁰ 2 feuilles/ le titre/ au verso/ de l'une – qui devient recto/ - au recto de/ l'autre – qui/ devient verso./toutes deux/ montre ainsi/ seul/ - identité du + deviné./ tout ce qu'il y a tire de la feuille – en la développant - / lumière ce qui en échappe – tout ce qu'il faut y voir sur ce blanc vierge en un clien d'oeil./ + signe caractères/ on la développe – on l'arrête juste avant/ la grande aventure intérieure, +/ ou on va savoir si quelque chose ou rien/ autre que tout/ ce qui est/ doublé/ si bien que développée/ annulent/ elle reste au seuil/écire ses répercussions/ écho aux Pages. MALLARMÉ *apud* SCHERER. *Le "Livre" de Mallarmé*, p./ f. 100 (A). Perde-se, nesta citação, a diagramação constelar do poema, improvável de ser reproduzida aqui.

¹⁵¹ *Affectation, de surprendre par énoncé, lointain, la badauderie; j'acquiesce, si plusieurs, que je cultive, ne remarquent, en l'instinct venu d'autre part qui les fit disposer leurs écrits de façon inusitée décorativement, entre la phrase et le vers, certains traits pareils à ceci, or, le veut-on isolé, soit, pour le renom de clairvoyance réclamé de l'époque, ou tout parait. Un divulgue son intuition, théoriquement et, peut-être bien, à vide, comme date: il sait, de telles suggestions, qui atteignent l'arte littéraire, ont à se livrer ferme. L'hésitation, pourtant, de tout découvrir brusquement ce qui n'est pas encore, tisse, par pudeur, avec la surprise générale, un voile.* MALLARMÉ. *Le livre, instrument spirituel*, p. 381-382. (Obras completas).

Mais que uma “espécie de teoria”, conforme acabamos de dizer, ocorreria, nessa busca de Mallarmé, dito com maior pertinência, uma criação poética que, sem precedentes, fosse, também, especiosa teorização da escritura, sem, contudo, nunca se deixar cristalizar em pura teoria.

E é tal persistência implicada em certas maneiras de pensar o ato de criação (pois não seria muito sóbrio falar, aqui, diretamente de influências e ou coincidências) que faz com que o “caleidoscópio cortazariano” recolha aqueles dados mallarmaicos então os relançando sobre o seu jogo da amarelinha.

Se retomarmos algo dito mais tarde por Cortázar, perceberemos como, desde *Rayuela*, manifestam-se diversas relações provenientes dessa persistência em pensar o ato de criação escritural da página como espacialização da letra.

Na planta baixa de *Último Round* - livro cuja estrutura (planta alta/planta baixa) é dividida em dois níveis, possivelmente levando a diante a idéia da “divisão prismática” mallarmaica, construída horizontalmente, para um eixo, agora, verticalizado com relação à divisão da página¹⁵² - Cortázar distribuiu à mallarmaica uma espécie de versificação permutante, movediça. Com ela, pensava certamente nas folhas intercambiáveis, que já tanto o motivaram desde *Rayuela*. Nada fortuitamente, a “poesía permutante” cortazariana presta, em seus títulos, homenagens explícitas a Alain Resnais e, sobretudo, ao próprio Mallarmé.

Permutante, assim ela foi concebida por Cortázar:

Em meu caso o princípio geral consistiu em escrever textos cujas unidades básicas (bem distintas daquelas que pululavam na Argentina peronista até 1950, e que, portanto, não sejam confundidas) podem ser permutantes até o limite do interesse do leitor ou das possibilidades matemáticas. O poema, assim, e de uma só vez, resulta circular e aberto; baralhando as estrofes ou unidades, originam-se diferentes combinações; por seu turno, cada uma destas pode ser lida a partir de qualquer uma de suas estrofes ou unidades até que então se encerre o círculo em um ou outro sentido.¹⁵³

¹⁵² Esta característica arquitetural presente em *Último Round* foi mantida durante as primeiras impressões e alguns reimpressões do livro, publicado pelo *Editorial Siglo Veintiuno*. Posteriormente, a *Siglo Veintiuno* editou-o em formato de bolso, e muito da idéia primeva se perdeu. Mesmo nas primeiras versões, Cortázar manifestou uma vontade de deixar com que as páginas fossem destacáveis e a seguir remontadas por quem lesse o livro; ao que teve de recusar em função de uma inviabilidade editorial. Na Tradução brasileira, que sai somente em 2008, manteve-se a estrutura dos tomos divididos, perdendo muito do que o livro oferecia em sua forma de tomo único, dividido em um mesmo volume as planas altas e baixas.

¹⁵³ *En mi caso el principio general consistió en escribir textos cuyas unidades básicas (que no hay que confundir con las que abundaban en la Argentina hacia 1950) puedan ser permutantes hasta el límite del interés del lector o de las posibilidades matemáticas. El poema se vuelve así circular y abierto a la vez; barajando las estrofas o unidades, se originan diferentes combinaciones; a su turno, cada una de éstas puede ser leída desde cualquiera de sus estrofas o unidades hasta cerrar el círculo en uno u otro sentido.* CORTÁZAR. *Último round*, p. 66-67.

A exemplo do que ocorre na paginação mallarmaica, a bifurcação poética do texto cortazariano (em algumas situações específicas) desencadeia de maneira descentralizada a proposta literária da obra. Tanto no plano das cenas narrativas dispersas pelos capítulos, quanto no despedaçamento da linguagem, a rizomatificidade suscita um domínio escritural multifacetado no qual toda origem é rasurada.¹⁵⁴

Tal como se procura demonstrar aqui, a ideia mallarmaica da página prismática ressoa na concepção rayueliana de *Liber Fulguralis* não somente enquanto ato de remissão citatória, oferecendo-se, como vimos, a partir da própria composição de paginação da obra e, assim, indo mais além da palavra escrita. Nesse sentido, o *Liber Fulguralis* abarcaria aquela mesma concepção de “expansão total da letra” e dela retirando sua possibilidade de movimentação e espacialização a fim de confirmar o jogo da ficção.

A propósito mais direcionado àquilo que ocorre em *Rayuela*, o livro não se revela apenas como um composto de blocos narrativos justapostos, os quais se ligariam à trama central através de anexos textuais sugeridos pelo cruzamento das rotas pré-determinadas pelo *Tabuleiro de direção* a partir da ordenação dos capítulos. A fulguralidade ali construída, pelo contrário, vem no sentido de dinamizar uma prática textual capaz de romper com o encerramento literário de uma escrita diante do tradicional suporte físico do livro e implodir a ilusão que o desfolhamento das páginas parece aparentemente cristalizar.

À força de exemplificar tudo isso, até agora apresentado algo tautologicamente, evocar-se-á alguns pontos possíveis de demarcar tal característica evocada durante a construção de *Rayuela*.

O *Capítulo 34*, nesse sentido, evidencia um claro momento em que se dá a destruição da escrita encadeada linearmente, resultando, por fim, na impossibilidade de fechamento da sintaxe (e isso de que aqui se fala vem já acrescido do rompimento com a estrutura linear do livro tradicional a que Cortázar costumava denominar “romance-rolô”):

Em setembro de 80, poucos meses depois do falecimento de
E as coisas que lê, um romance, mal escrito, ainda por cima uma
meu pai, resolvi afastar-me dos negócios, cedendo-os a
edição infecta; incompreensível como possa se interessar por
outra casa lotérica de Jeres, de tão boa reputação quanto a
algo assim. Pensar que passou horas inteiras devorando essa
minha; saldei os créditos que me foram possíveis, alugando
sopa fria e insípida, com tantas outras leituras incríveis, *Elle y*
os prédios, arrendei as adegas e os seus estoques, e fui viver

¹⁵⁴ Sobre o conceito de rizoma, ver DELEUZE; GUATARRI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, introdução*, vol. 1, 2006.

France Soir, essas horríveis revistas que Babs lhe emprestava.¹⁵⁵

Nesse capítulo evocado¹⁵⁶, a fulguralidade textual promove uma descontinuidade nas frases: a primeira linha não prossegue mediante a segunda, remetendo, então, à terceira linha, e, daí, entre idas e voltas, é conclamado o salteamento da leitura até a quinta linha e assim por diante até que toda a página, todo o capítulo, ambos sejam lidos entre saltos e retornos implacáveis. Para mais, desponta sobrescrito, até o desfecho do capítulo, um longo trecho do romance *Lo prohibido*, de Benito Pérez Galdós - escritor mais representativo do realismo hispânico decimonônico.

A princípio, o recurso implicado nessa disposição sugeriria *Lo proibido* sendo folheando por Oliveira, enquanto este espera na casa da Maga. Por outro lado, se pensarmos que o romance de Galdós representa um “léxico antiquado”, “preocupações sem atualidade”, “frases cujo ritmo, consubstancialmente harmonioso, está apto a hipnotizar o leitor passivo”, conforme sentença Ezquerro¹⁵⁷, a configuração tipográfica da página cortazariana, nesse capítulo, faz com que *Lo prohibido* seja exemplo da literatura que Morelli condena e com a qual deseja profundamente romper. Guarda, por trás de tudo isso, algo como uma metáfora ou, melhor, uma figura escritural demarcando o próprio fazer crítico&ficcional presente em *Rayuela*.

Há exemplo também nas conversas entre Oliveira e a Maga através do *glíglico*, espécie de língua inventada pelos amantes a fim de dizer o que é aparentemente indizível - conforme as cenas narrativas relativas aos *Capítulos 20* e, sobretudo, *68*:

Apenas ele lhe amalava o noema, ela se oferecia com o clêmisio e ambos caíam em hidromurias, em abanios selvagens, em sústalos exasperantes. A cada vez que ele procurava reivindicar as incopelusas, emaranhava-se num grimado lamentativo e tinha de enculsionar-se de cara para o nóvalo, sentindo como se, pouco a pouco, as arnilhas se espechunassem, se fossem

¹⁵⁵ *En setiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento de Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo una/ mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos a/ edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle algo/outra casa extractora de Jeres tan acreditada como la mia/así. Pensar que se há pasado horas enteras devorando esta sopa;/ realicé los créditos que pude, arrende los prédios, traspasé/fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles, Elle y France Soir,/bodegas y sus existência, y me fui a vivir a Madrid./Los tristes magazines que le prestaba Babs. CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 161.*

¹⁵⁶ Aqui, neste momento, chegou-se a pensar em suspender a citação em decorrência da impossibilidade de transcrevê-la causando o sentido de baralhamento trazido à leitura. A textualidade provocada pela configuração estilhaçada, como ocorre em tal capítulo, não se prestaria à configuração de uma dissertação. Poder-se-ia, contudo, recorrer a uma estratégia de remarcar a divisão das frases, talvez por sinais, talvez pelo uso de fontes distintas em tipografia, ou, ainda, pelo uso de cores diferenciadas. Dada a necessidade de demonstrar parcialmente o que vem a acontecer nesse referido momento de *Rayuela*, todavia, cita-se precariamente um curto excerto fazendo o uso do negrito, tentando, assim, denotar a estruturação do texto. Mais que isso, é inviável. Seria oportuno revisar tal passagem a fim de assimilar a sensação provocada com a diagramação ali composta.

¹⁵⁷ EZQUERO. *Estudio temático*, p. 625-626.

apeltronando, reduplicando, até ficar estendido feito o trimalciato de ergomanina em que se tivesse deixado cair uma filulas de cariaconcia. E, apesar de tudo isso, era apenas o princípio, pois, em nenhum momento ela tordulava-se os hurgalios, consentindo que ele aproximasse suavemente seus orfelunios. Faziam só se entreplumar, algo como um ulucordio os encrestoriava, os extrajustava e paramovia, de repente era o clinão, a esterfurosa convulcante das mátricas, a radeolante encocapluvia do órgumio, os esprêmios do merpasmo numa sobre mítica agopausa. Evohé! Evohé! Volpassados na crista do murélio, sentiam-se balparamar, perlinos e marulos. Tremia o troque, as marioplumas, e tudo se resovirava num profundo pínice, em niolamas de argutendidas gasas, em carínisas quase cruéis eu os ordopenavam até o limite das grunfias.¹⁵⁸

O *glíglíco* consiste - conforme a apresentação do capítulo transcrito - numa abertura de campos semânticos mediante a justaposição entre vozes gramaticais usais e, por outra parte, vozes lexicais inventadas. Cria-se, de tal forma, não uma estrutura de significados, mas a comunicação de impressões a ser interpretada à medida que a leitura intera-se do texto. Representa, além do mais, a ilimitada intervenção criadora por parte do narratário requerido a todo tempo pelo texto cortazariano, que, assim, oferecendo-se como algo estranho, demasiado heteróclito, parece, sub-repticiamente, pedir ser recriado.

Sob um ânimo familiar, no que diz respeito a tal construção heteróclita da sintaxe textual, isto é, disjuntiva, pode ser considerada, ainda, a língua de liga babélica que se deixa sobrecrever em todo o decurso da obra, e, a certo tempo, mais precisamente no *Cap. 96*, irrompe em hibridismo de gêneros recorrendo-se a figuração do texto dramatúrgico e, assim, fixando uma forte exemplo da *poética total* cortazariana:

Mas a chave não girava, apesar de Wong insinuar que, nas cerimônias iniciáticas, os movimento mais simples são trabalhados por Forças que é preciso vencer com Paciência e Astúcia. A luz se apagou. Que alguém acenda o isqueiro, cacete.

Babs	Tu pour-rais quand même parler français non? Ton compain l'argencul n'est pás là pout piger ton charabia.
Ronald/Etienne	Um fósforo, Ronald.

¹⁵⁸ Apenas él le amalaba el noema, a ella agolpaba el clémisio y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba raclamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo a poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas del principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrajustaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. Evohé! Evohé! Volpassados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolbiraba en profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carínias casi cruéles que los ordopenaban hasta el límite de las grunfias. CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 305.

Etienne/Wong	Maldita chave, está enferrujada, o velho a guardava num copo, imersa na água. Mon copain, mon copain, c'est pas mon copain.
PERICO/Ronald/PERICO	Duvido que venha. Não o conhecem. É melhor que vocês. Está bem. Wanna bet something? Ah merde, mais c'est la tour de Babel, ma parole.
Wong/Babs ETIENNE/ETIENNE	Amène ton briquet, Fleuve jaune de mon cul, la poisse, quoi. Os dias do Yin demandam muita Paciência. Dois litros, mas do bom. Por Deus, não caíam pela escada. Eu me lembro de uma noite no Alabama. Eram as estrelas, meu amor. How funny, you ought to be in the radio. Já começa a girar, a fechadura estava obstruída, o Yin, por certo, stars fell in Alabama, deixou-me o pé feito uma merda, outro
Ronald/ Babs Babs/Babs	fósforo, não se vê nada, ou qu'elle est, la minurerie? Não funciona. Alguém está pegando no meu rabo, amor... Sh... Sh... Que
Ronald	Wong entre primeiro para exorcizar os demônios. Oh, de modo algum. Dê-lhe um empurrão, Perico, afinal ele é chinês.
ETIENNE & chorus	- Calem a boca – disse Ronald -. Estamos em outro terreno, é sério. Se alguém veio divertir-se, que vá embora. Dê-me as garrafas, meu bem, você sempre as deixa cair quando está emocionada. ¹⁵⁹

Tal é o murmurinho babélico das vozes ali encenadas: para além do espanhol, a todo tempo presente, há lugar, também, para o francês, inglês, italiano, alemão, latim e até o glíglico da Maga. No caso específico dessa citação, a intensidade dos elementos heterogêneos é potencializada pela configuração da cena narrativa, cujo recurso, um distinto arranjo da poética total perseguida através de *Rayuela*, vale a pena remarcar, retoma da tessitura dramática o seu acentuado atonal. Isto é, ao lado do texto é trazido o nome das personagens

¹⁵⁹(A diagramação impregnada na construção da página cortazariana limita, outra vez mais, aqui, a figuração da textualidade nesta citação; buscou-se preservar tais aspectos, e onde os nomes dos personagens Perico e Etienne despontam em “caixa-alta” tal estão como ali aparecem: uma ênfase nas elocuições verbais imiscuídas nesta “parole” babélica?). *Pero la llave no andaba aunque Wong insinuó que en las ceremonias iniciáticas los movimientos más sencillos se ven trabados por Fuerzas que hay que vencer con Paciencia y Astucia. Se apagó la luz. Alguno que saque el yesquero, coño. Babs Tu pour-raís quand même parler français non? Ton conpain l'argencul n'est pás là pout piger ton charabia. Ronald/Etienne Un fósforo, Ronald. Maldita llave, se ha herrumbrado, el viejo la guardaba dentro de un vaso con agua. Mon Etienne/Wong copain, mon copain, c'est pas mon copain. No creo que venga. No lo conocés. Mejor que vos. Qué va. Wanna bet something? Ah merde, mais c'est la tour de Babel, ma PERICO/Ronald/PERICO parole. Amène ton briquet, Fleuve jaune de mon cul, la poisse, quoi. Los dias del Yin hay que armarse de Paciencia. Dos litros pero del bueno. Por Dios, que no se te caigan por la escalera. Me acuerdo de una noche, en Alabama. Eran las estrellas, mi amor. Wong/Babs How funny, you ought to be in the radio. Ya ETIENNE/ETIENNE está, empieza a dar vueltas, estaba atascada, el Yin, por supuesto, stars fell in Alabama, me ha dejado el pie hecho una mierda, otro Ronald/ Babs un fósforo, no se ve nada, ou qu'elle est, la Babs/Babs minurerie? No funciona. Alguien me está Ronald tocando el culo, amor mio...Sh...Sh...Queentre primero Wong para exorcizar los Ronald demonios. Oh, de ninguna manera, Dale um empujón, Perico, total es chino. ETIENNE & chorus - A callarse – dijo Ronald - . Esto es otro territorio, lo digo en serio. Se alguien vino a divertirse, que se mande a mudar. Dame las botellas, tesoro, siempre acaban por caerse cuando estás emocionada. CORTÁZAR, *Rayuela*, p. 357.*

e, como ocorre, alguns nomes ganham destaque e parecem sugerir, a partir desse grafismo diferenciado pela caixa-alta relativa à tipografia e uso das fontes, alturas distintas para determinadas vozes encenadas no texto e assim romper com uma série contínua, tonal.

Ainda a propósito desse caráter heteróclito com que a tessitura escritural apresenta-se, devem ser acrescentadas as inúmeras citações literárias, por vezes referenciais, por outras, imaginárias. Há, também, transcrições de canções e referências jazzísticas, referências cinematográficas, fotográficas e etc. Fia-se a tudo isso, ademais, o amalgama de palavras - decorrência de neologismos, função literária tão cara à concepção artística cuja tarefa é “destruir para construir” - e que, prescindindo das articulações lógicas do idioma, desloca a língua a partir de um jogo de sentidos imiscuindo a palavra-partícula *lã* (*la-na*) na grafia homônima (*la*) do artigo definido em língua de ascendência castelhana:

Por que a realidade era que ele não podia contar nada a Traveler. Se começasse a desenrolar o novelo, dali sairia um fio de lã, metros de lã, **lanada, lanagnorise, lanaturner, lanapurna, lanatomia, lanata, lanatalidade, lanacionalidade, lanaturalidade, a lã até à lanáusea**, e nunca o novelo. Teria sido preciso fazer com que Traveler tivesse suspeitado de que aquilo tudo que lhe acabara de contar não tinha sentido direto e que também não era uma espécie de figura ou sequer alegoria; que sentido então teria? ¹⁶⁰

Numa primeira aparição, tal como na pseudo-estrutura do primeiro livro, todas estas características aparecem imiscuidamente no próprio texto cortazariano, que, em certa medida, poderiam ser compreendidas a partir de algo a configurar-se qual um recurso de *collage* literário. Posteriormente, ocorre de o recurso ser amplificado e, como nos *Capítulos prescindíveis*, despontam aparentemente descolados e deslocados da textualidade fulgural talvez reivindicando autonomia da parte com relação ao todo.

Na linha da mediatização via *collage*, um dos recursos configuradores da narratividade cortazariana que tanto permite compreender a concepção de uma poética total da obra literária, Yurkievich apresenta em “*El collage literario: genealogía de Rayuela*” uma avaliação oportuna desse ponto. Após retrazar uma longa trajetória que leva dos *Calligrammes*, de Guillaume Apollinaire, passando pelos pintores cubistas, marcando também na vanguarda hispano-americana a poética de Vicente Huidobro e o *Trilce* de César Vallejo, girando, ainda, em torno a Joyce e Pound, e retornando à tradição hispano-americana através

¹⁶⁰ Por que en realidad él no le podía contar nada a Traveler. Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnóris, lanatúrner, lannapurna, lanatomía, lanata, lanatalidad, lanacionalidad, lanaturalidad, la lana hasta lanáusea pero nunca el ovillo. Hubiera tenido que hacerle sospechar a Traveler que lo que le contara no tenía sentido directo (¿pero qué sentido tenía?) y que tampoco era una especie de figura o de alegoría. CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 254. (grifo nosso).

dos *Poemas y antipoemas*, de Nicanor Parra, além de outras mais referências, até deter-se naquilo que, por sua vez, acontece em *Rayuela*; diz Yurkievich:

O artifício *collage* rege a composição de *Rayuela* em todos os seus níveis, não somente a estruturação externa do relato, como, também, a concatenação lógico-factual, a caracterização de personagens, a ambientação, a disposição rítmica, a dinâmica tonal, a configuração discursiva. O *collage* modela o enredo e o discurso; condiciona a percepção e conforma a premissa do romance. O *collage* determina, assim, a apreensão, a concepção e a representação do mundo; é a matriz mental e motriz do verbal. De um total de cento e cinquenta e um capítulos, noventa e cinco são os prescindíveis. Apresentados como sucessão alterável e dissociáveis, estabelecem relações com *Del lado de allá* e *Del lado de acá*, concatenado cronologicamente as primeiras partes do decurso, que desdobram, incidem, descentram ou desinformam o relato por excesso de enunciação. Os hiatos provocados por esses acréscimos, nos quais são fartos os empréstimos a textos preformulados, são francos e de grau distinto; alguns resultam neutralizados por sua complementaridade evidente com relação à narração apresentada; com esta, outros demais somente podem relacionar-se metaforicamente, por via simbólica mais ou menos distante, por translações de sentido de grau distinto; outros, por fim, constituem forças de choque semântico: provocam quebras humorísticas, tiradas irônicas, deturpações lúdicas, debandadas disparatadas: desencadeia fugas de incontrolável energia. .¹⁶¹

Tudo isso que vem dito por Yurkievich esclarece bastante da composição fulgural na textualidade presente em *Rayuela*. À luz do que é logrado através do recurso *collage*, para mais, evidencia-se muito do ritmo na narratividade da poética total da obra literária.¹⁶² Pode ser que nem todas as cenas narrativas e seus respectivos hiatos - como é dito acima pelo

¹⁶¹ *El dispositivo collage rige la composición de Rayuela en todos sus niveles, no sólo la estructuración externa del relato, sino también la concatenación logicofactual, la caracterización de los personajes, la ambientación, la disposición rítmica, el manejo tonal, la armadura discursiva. El collage modela la historia y el discurso; condiciona la perceptiva y conforma la preceptiva de la novela. El collage determina aquí la aprehensión, la concepción y la representación del mundo; es matriz mental motriz de lo verbal. Del total de ciento cincuenta y un capítulos, noventa e cinco son los prescindibles. Presentados éstos como sucesión alterable y dissociables, establecen con "Del lado de allá" y "Del lado de acá", las dos primeras partes del curso concatenado cronológicamente, relaciones que desdoblan, esciden, excenran o desenuncian el relato por exceso de enunciativa. Los hiatos provocados por esos aditamentos, donde abundan los préstamos a textos preformulados, son francos y de distinto grado; algunos quedan neutralizados por su complementariedad evidente con la narración historiada; otros sólo pueden relacionarse con ésta metafóricamente, por vía simbólica más o menos lejana, por translaciones de sentido de distinto grado; otros, por fin, constituyen fuerzas de choque semántico: provocan quiebras humorísticas, caídas irónicas, tergiversaciones lúdicas, desbandadas disparatadas: desencadenan fugas de incontrolable energía. YURKIEVICH. Julio Cortázar: mundos y modos, p. 140-141.*

¹⁶² A prosa cortazariana fixa uma espécie de porosidade rítmica capaz de absorver toda uma sonoridade *a priori* característica do poema. Neste sentido, colabora, também, para o entretecimento de gêneros literários e constelações estilísticas e confluência de modos narrativos aparentemente distintos. Tudo isso permite perceber mais um dos muitos aspectos da sintaxe implicada pela *poética total*. A propósito dessa sintaxe latente na textualidade cortazariana, Sara Castro-Klarén diz: "El ritmo que Cortázar consigue manejar es el ritmo poroso; el ritmo que marca pausas y silencios; el ritmo que, como el verso, anuncia un espacio en que el lector debe actuar decididamente. Entrecorta la frase, el párrafo, el capítulo para dejar que se inserte aquello que marca la alteridad o la ausencia de lo que el enunciado invoca. No sólo su narrativa, sino también la prosa de su ensayo - de las *Morelianas* - queda sellada por la brevedad y densidad del poema". CASTRO-KLARÉM. *Rayuela: los contextos*, p. 644.

crítico argentino - constituam plenamente forças de choque semântico, implicando uma complementaridade neutralizada. Ao afirmá-lo, mesmo que relativizado, como acontece à crítica de Yurkievich, correr-se-á o risco de não assimilar as características com que o *Liber Fulguralis* vem a ser concebido em/ e/ a partir de *Rayuela*.

Tal como o projeto do *Livro* mallarmaico, que, ainda pesando sobre este a densa sombra de uma ideia irrealizável por ter apenas resultado num calhamaço de anotações, muito já se revelou a partir da figuração escritural constitutiva da página mallarmaica relativa à composição do inesquecível poema *Un Coup de Dés Jamais n'abolira le Hasard*,¹⁶³ o *Liber Fulguralis* sobredito em *Rayuela* é concebido, também, como expansão da letra.

O *Liber Fulguralis*, que recorre às folhas intercambiáveis mallarmaicas e, assim, a sua página de divisão prismática, é, também, busca pela dilatação criativa da letra, e desta deve retirar uma mobilidade e espacialização poética. Assim, como dizia Mallarmé, o Livro institui “um jogo indefinido, que confirme a ficção”. Algo disso é retido em *Rayuela*. Tal como se reconstrói a partir da leitura, incitada pela montagem literária dos capítulos, e, no interior destes, pela montagem das próprias frases, as quais, muitas vezes, estilhaçam-se em muitas palavras inusitadas ou até mesmo em cacos de letras que precisam ser decifrados, remontados, também ali o livro é todo ele configurado de modo a potencializar tudo aquilo semantizado pela textualidade movediça: as páginas passam a acolher cenas narrativas evanescentes, as quais, equivalentemente, se redirecionam a novas espacializações de modo a superar o enclausuramento literário da criação artística numa estrutura obsoleta de livro feito ao acaso.

A par das “folhas intercambiáveis” perseguidas pelo projeto de *Livro* mallarmaico, encontrar-se-ão, por tudo isso, as “hojas mánticas” evocadas pelo *Liber Fulguralis* que vem simular em *Rayuela* a mais oportuna rasura e, ali, sobrescrevendo qual um palimpsesto a concepção de divisão prismática da página que faz a letra refratar-se por todos os espaços percorridos pela escrita.

De tal maneira ambas as posturas poéticas se comunicam.

Com a concepção de “página prismática” apresenta-se, portanto, as paridades literárias possíveis entre o *Livro* mallarmaico e o *Liber Fulguralis* morelliano cujo tema é, também, o desnudamento crítico de *Rayuela*.

¹⁶³ Cf. nota 145 nesta seção.

Capítulo Quarto

Agenciamentos

4. Dobra: redobramentos finais

O romance é uma obra geral de contornos imprecisos, mas que, precisamente, resolve a contradição entre o conhecimento do mundo e a escritura, entre os saberes e a escritura.¹⁶⁴

Mas a relação do romance com a realidade que nos cerca não se reduz ao fato de que aquilo que ele nos descreve se apresenta como um fragmento ilusório desta realidade, fragmento bem isolado, bem manejável, que se pode, portanto, estudar de perto. A diferença entre os acontecimentos do romance e os da vida não consiste somente no fato de que possamos verificar os últimos, enquanto os primeiros só podem ser atingidos através do texto que os suscita. Eles são também, para usar a expressão corrente, mais “interessantes” do que os reais. A emergência dessas ficções corresponde a uma necessidade, desempenha uma função. As personagens imaginárias preenchem vazios da realidade e esclarecem-nos a seu respeito.¹⁶⁵

É recorrente na fortuna crítica de *Rayuela* uma sorte de menções a fim de demarcar como e que ali a linguagem é mais profundamente a protagonista principal desse romance cortazariano. Tudo isso vem dito no sentido de apontar em tal obra o lampejo criativo de maior fulgor consciente e, pois, toda a intensidade com relação ao trabalho acerca do discurso literário de Cortázar.

Rayuela pretende naturalizar, utopicamente, a língua literária agredindo-a para transgredi-la, violando-a para redimi-la, desnudando-a por força ou impondo-lhe o contato com seus opostos, com as outras prosas, as completamente prosaicas, como os discursos aliterários. E assim como a língua literária é maltratada por seu outrem, profanada ou devassada por seus antagonistas, também a realidade prescrita por ela se torna algo excêntrico, o qual ela mina e fissa.¹⁶⁶

Segundo prognósticos incipientes desde a *Teoría del túnel* e que, vimos anteriormente, aparecem enfatizados em *Rayuela*, a concepção literária da obra cortazariana revela a obrigatoriedade de implodir o cânone a fim de reconstruir novas possibilidades a partir das

¹⁶⁴ BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2, p. 120.

¹⁶⁵ BUTOR. *Repertório*, p. 12.

¹⁶⁶ *Rayuela intenta utópicamente naturalizar la lengua literaria agrediéndola para transgredirla, violándola para redimirla, desvistiéndola por fuerza o imponiéndole el contacto con sus opósitias, con las otras prosas, las completamente prosaicas, con los discursos aliterarios. Y así como la lengua literaria es maltratada de otredad, profanada o vejada por sus antagonistas, también la realidad por ella representada se enrarece, mina y fisura.* YURKIEVICH. *Mundos y modos*, p. 172.

ruínas literárias deixadas pelo monumento da tradição. Por isso, duas perspectivas implicam-se necessárias à elaboração da *poética total*: primeiro, apresentar uma resposta à literatura que seja uma “nova” compreensão da mesma e, para mais, adversa aos princípios da tradição literária com a qual mantém vínculos intertextuais; segundo, demonstrar como a proposta da tradição resultava destituída de possibilidades criativas ou, ao menos, renovadoras.

Trata-se, então, de um posicionamento frente à tarefa literária não meramente enquanto ficcionista, mas, também, apresentando-se, sobretudo a partir da própria ficção, como crítico e, às vezes, teórico, de maneira a legitimar a ruptura parricida pós-vanguardas mediante forte golpe desferido contra a linguagem literária:

Esta agressão contra a linguagem literária, esta destruição de formas tradicionais, tem a característica própria do túnel: destrói para construir. Como se sabe, basta deslocar uma atividade qualquer de sua órbita habitual para produzir alguma forma de escândalo e surpresa.¹⁶⁷

De maneira marcante, a construção da linguagem literária configura, portanto, o torque criativo de maior tensão em *Rayuela*. Condensa, destarte, todo um processo de reavaliação da tradição romanesca na modernidade de modo a romper com a pureza literária das formas narrativas. Sobretudo no que diz respeito à formulação de uma **poética total**, tal como parece ser a procura cortazariana mais profunda emergindo desse mergulho na tradição literária a fim de reescrevê-la a partir de rasuras, imiscuem-se, então, formas textuais diversas, gêneros distintos, e, neste caso, há clara preferência por aqueles considerados incompatíveis. Assim, prevalece a mistura e a mescla até a possibilidade de confluência entre modos discursivos a princípio distintos e incomunicáveis dentro do cânone romanesco.

Dáí o discurso literário em *Rayuela* vir, pois, concebido e conduzido a fim de escavar sub-repticiamente o dogma dos gêneros literários segundo a tradição com a qual atrita, revelando, por isso mesmo, como a proposta literária cortazariana orienta-se com efeito de uma inflexão criativa capaz de renovar tanto ficcional quanto epistemologicamente a acepção de literatura ali pretendida sob o mote da metatextualidade.

¹⁶⁷ Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir. Sabido es que basta desplazar de su orden habitual una actividad para producir alguna forma de escándalo y sorpresa. CORTÁZAR. *Teoría del túnel*, p.67.

4.1 Proposições teóricas da “poética total” cortazariana

Todo esse leque de características envolvendo a noção de totalização poética do romance, que desponta na obra cortazariana, parece confirmar a hipótese de Mikail Bakhtin, segundo a qual o gênero romanesco não vem a ser uma formação estável, uma vez reconhecendo a convencionalidade e, também, a arbitrariedade de todas as formas, inclusive aquelas as quais lhe dizem respeito.

Os gêneros do discurso literário se acumulam, portanto, segundo a proposta do teórico russo, pós-formalista, por meio de uma sucessão de várias sincronias, levando a formas de compreensão de determinados aspectos do mundo, das quais o gênero romanesco - entendido como um devir, processo - veio a absorver toda a dinâmica das formas literárias. Com isso, a premissa da prosa romanesca encontra-se, portanto, na estratificação interna da linguagem expressiva, de cuja plurivocalidade o romance instituiu-se ao longo de sua poética histórica em formação. Ou seja, a densidade dialógica romanesca representa um fenômeno a partir do qual aparece não uma linguagem monolítica, mas, antes, um diálogo de linguagens referentes às poéticas do romance em sua privação de cânone literário.¹⁶⁸

Disso, avizinha-se a proposta cortazariana a respeito da **poética total**. Luz que aqui fazemos despejar sobre esta, a poética histórica segundo a teoria bakhtiniana diz respeito a uma consideração em devir do gênero romanesco, desestabilizando a teoria clássica dos gêneros poéticos uma vez revelando certa sorte de estruturação formal cujas possibilidades plásticas (bem como parece convir à postura cortazariana) ainda não foram totalmente exploradas. A respeito desse ponto, Bakhtin considera que:

O processo de evolução do romance não está concluído. Ele entra atualmente numa nova fase. Nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Estes traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance.¹⁶⁹

Uma vez que o romance se estabelece como gênero predominante na modernidade, toda a literatura encontrar-se-á, a partir daí, afetada por um *criticismo de gênero*, de sorte que a crítica, nesse caso, uma autocrítica, é incorporada pelos próprios artefatos da ficção em prosa (especialmente, o romance) através de sua concepção em devir, e nunca como forma fechada, esgotada.

¹⁶⁸ Cf. BAKHTIN. *Questões de literatura e estética*, p. 427.

¹⁶⁹ BAKHTIN. *Questões de literatura e estética*, p. 428.

O romance acolhe características diretamente relacionadas com o grau de autonomia alcançado pela arte a partir da alta modernidade, isto é, caracterizando-se a autolegitimação de uma época histórica. É o que, nesses termos, permite compreender a teorização bakhtiniana e, igualmente, a noção de totalização poética cortazariana, isto é, hibridização de formas e, sobretudo, discursos literários acrescidos de modulações narrativas distintas. Dessa peculiaridade, seja histórica, seja plástica, decorre a possibilidade de a composição da narrativa romanesca designar a crítica de si enquanto arbitrariedade das formas literárias absorvidas no decurso diacrônico de sua sedimentação poética.

Se o romance vem a dar conta de uma determinada representação cultural - seja via *carnavalização*, a saber, inversão de valores culturais via subversão e ou profanação, seja via *dialogismo*, i.e., a polifonia de um texto em que se entrecruzam vozes a despeito de uma escrita monológica, conforme o prognóstico conceitual bakhtiniano - é porque a literatura constitui ela mesma uma “realidade” autônoma.

Pode-se alegar que esse grau de autonomia esteja, necessariamente, determinado por uma constituição cultural. E tudo isso, como sabemos, terá sua dignidade metodológica alçada através de uma análise sociológica. Quando a literatura diz respeito a uma dimensão da cultura, termo altamente polissêmico, é, contudo, através da linguagem que ela o faz, e nunca absorvendo tal instância como algo exterior a si - apreendido “de fora” e *representando* tudo isso como um *reflexo* difratado através de uma superfície incólume traçada sem os riscos literários da escrita.

Mediante esses aspectos já resulta compreensível os motivos em razão dos quais o romance acolhe em seu interior algo que possa caracterizá-lo tal como uma poética histórica dos gêneros literários: compondo-se da maleabilidade das formas, da hibridização dos modos relativos ao discurso literário, ele é, dentro do emaranhado saber literário com o qual é capaz de conviver, a possibilidade mais plena daquele “contradiscurso” capaz de formular a “subjetividade escriturante” *que é* - tal como retivemos de Foucault no capítulo antecedente deste - “a essência de toda literatura”.

Nesse sentido, ocorrerá de a poética do romance romper com a verticalização tradicional relativa ao paradigma dos gêneros literários. Falando especialmente do romance em *A tipologia do discurso na prosa* é Bakhtin quem ainda acrescenta:

Uma das peculiaridades essenciais da ficção em prosa é a possibilidade que ela abre de se empregarem diferentes tipos de discurso, mantendo intacta, ao plano de uma obra isolada, a sua distinta expressividade, sem a redução a um denominador comum.¹⁷⁰

¹⁷⁰ BAKHTIN. *A tipologia do discurso na prosa*, p. 506.

Encontra-se, aí, toda a potência de a prosa romanesca alimentar-se intertextualmente e afirmar sua subjetividade histórica. Implica, assim, a proposição de um “contradiscurso” capaz de corporificar no romance um criticismo de gênero, revelando a arbitrariedade das formas e inclusive de si próprio.

Aceitando-se que o primado da prosa romanesca é a encenação de diversas vozes, de distintas formações discursivas, sem, contudo, alterar sua expressividade literária, o romance será, também, um embate de perspectivas aparentemente distintas e não comunicáveis num mesmo lócus.

Encontrar-se-ão concomitantemente na prosa romanesca, dessa maneira, crítica e ficção, sem que aquela perca seu caráter de literariedade frente à linguagem ainda que focalize ambas as instâncias enunciativas. Desde a alta modernidade, como vimos, a literatura põe toda ênfase, e cada vez mais, no próprio processo de criação, constituindo um mundo autônomo que não necessariamente remeta ao *exterior*, mas, de outro modo, àquele mundo atópico constituído a partir da linguagem, ou melhor, no *interior* desta.

4.2 Ficcionalização teórica: do texto à textura

Algo muito próximo de tudo isso que vem dito logo acima está a perspectiva de ler uma *ficcionalização teórica*¹⁷¹ em *Rayuela*. Da concepção literária presente na obra cortazariana (sobretudo acerca daquilo que diz respeito à sua criação romanesca) devem diversas características que foram disseminadas ao longo dos capítulos precedentes.

Agora já parece pertinente apresentá-las sumariamente a título de recapitulação.

Antes de qualquer coisa, poder-se-ia falar da tarefa sugerida pela metáfora do túnel: “destruir para construir”; e, com isso, a exemplar elaboração de uma “nova” escrita romanesca. Tal característica é uma espécie de universal ao longo de toda a criação literária de Cortázar. Dela parecem decorrer todas as demais. Daí, pois, a concepção narrativa implicar o emprego da linguagem crítica, que ora o autor denomina científica, nominativa, a qual se imiscui na linguagem poética; o estilo de um romancista, segundo Cortázar, resulta desses dois usos da linguagem, até a alternância de sentido direto e indireto que vai dando às estruturas verbais através do decurso narrativo. Essa assimilação do verbo enunciativo e do

¹⁷¹ Conforme a exposição alocada no segundo capítulo desta dissertação, o uso de tal nomenclatura procura designar a ocorrência do processo de reflexão epistemológica dentro da própria ficção a partir da acolhida, neste domínio, de um discurso crítico sustentando a irrupção da prática literária.

verbo poético leva a obra a manifestar-se como uma **poética total** através da qual são abraçadas simultaneamente formas literárias *a priori* distintas: poema, teatro, prosa ficcional e ensaio e etc. Do deslocamento no eixo gravitacional a que se ligava o romance antes do século XX resulta o rearranjo da configuração textual que, para nosso escritor, deve afastar-se da continuidade temporal e espacial características da tradição decimonônica para então manifestar-se “poliédrica”, “amorfa”; portanto, uma nova compreensão do espaço literário. Etc.

Todos esses pontos, entretecidos daqueles demais exemplos presentes em *Rayuela*, e que foram parcialmente transcritos anteriormente nestas páginas, compõem a órbita estelar em torno a qual parece gravitar a *ficcionalização teórica* cortazariana.

A propósito de tudo isso, consideremos o que segue.

Em *La muñeca rota* – ensaio que diz respeito às afinidades e às distinções acerca dos processos criativos que conduziram a escrita de *Rayuela* e *62/Modelo para armar*¹⁷² - aparece algo como um líquido multifásico e faz revelar pouco a pouco alguns pontos escuros no papel-fotográfico dessas duas imagens caleidoscópicas da obra cortazariana:

Em todo caso a mim sempre ocorreu cumprir ciclos no interior dos quais o realmente significativo girava em torno a um vão central que, paradoxalmente, era o texto por escrever ou escrevendo-se. Nos anos de *Rayuela* a saturação chegou a tal ponto que a coisa mais honrada era aceitar sem discussão essa chuva de meteoritos que entrava pelas janelas que faziam limiar com as ruas, livros, diálogos, caprichos cotidianos, e convertê-los em passagens, capítulos prescindíveis ou imprescindíveis disso que então nascia ao redor de uma obscura história de desencontros e de buscas; daí, em grande medida, a técnica e a apresentação do relato. Mas já em *Rayuela*, provisoriamente, aludia-se ao conselho de Gide a propósito de que o escritor não deve aproveitar-se jamais do impulso adquirido; se *62* viria, anos depois, a tentar uma das possíveis vias suspeitadas ali, tornava-se preciso fazê-lo inovadoramente, provocando e assumindo os riscos de uma tentativa a ser por completo decidida.¹⁷³

O excerto esclarece parcialmente aquela prática que, segundo a “escritura do túnel”, deve “destruir para construir”, inclusive no ciclo da própria obra cortazariana. Nesse sentido, o que aparece, ali, diz respeito à distinção entre *Rayuela* e *62*: no primeiro caso, o autor revela

¹⁷² CORTÁZAR. *62. Modelo para armar*, 1968.

¹⁷³ *En todo caso a mí me ha ocurrido siempre cumplir ciclos dentro de los cuales lo realmente significativo giraba en torno a un agujero central que era paradójicamente el texto por escribir o escribiéndose. En los años de Rayuela la saturación llegó a tal punto que lo único honrado era aceptar sin discusión esa lluvia de meteoritos que entraba por ventanas de calles, libros, diálogos, azares cotidianos, y convertirlos en pasajes, capítulos prescindibles o imprescindibles de eso otro que nacía alrededor de una oscura historia de desencuentros y de búsquedas; de ahí, en gran medida, la técnica y la presentación del relato. Pero ya en Rayuela, visoramente, se aludía al consejo de Gide de que el escritor no debe aprovecharse jamás del impulso adquirido; si 62 había de intentar años después una de las posibles vias allí sospechadas, era preciso que lo hiciera inauguralmente, provocando y asumiendo los riesgos de una tentativa por completo a decir . CORTÁZAR. *Último round*, p. 104-105*

que o processo de criação absorvia tudo aquilo com que se defrontava em decurso construtivo e, ainda, tomava tudo isso para si tal qual um princípio a ser explicitado à maneira de uma bricolagem. A despeito disso, a escritura de 62 pautar-se-ia pelo desvencilhamento de referências livrescas até apagar todas as rasuras e motivos que iam aparecendo durante o processo criativo à medida que se construía uma narrativa auto-referencial e a mais direta possível.

La muñeca rota, entretanto, acaba evidenciando o que serviu de epígrafe, de princípio não relevado em 62, cujo *leitmotiv* incipiente já era dado pelo capítulo homônimo de *Rayuela*. Todavia, o que deve receber maior destaque dentro desse emaranhado de citações secretas, subliminares, é, entre tantas outras confessadas, a afinidade revelada em relação à obra de Vladimir Nabokov, a partir de uma passagem retida do poema *Pale Fire*.

A propósito dessa descoberta, Cortázar diz o seguinte:

E não poderia parecer-me insólito que, nessa época, lendo *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov, uma passagem do poema se adiantava a meu tempo, vindo daquilo passado num livro já escrito para descrever metaforicamente um livro que, então, começava apenas a lançar-se ao futuro, uma passagem que não se deixaria traduzir e que é esta:

But all at once it dawned on me that this/ Was the real point, the contrapuntal theme;/ Just this: not text, but texture; not the dream/ But topsy turvical coincidence./ Not flimsy nonsense, but a web of sense./ Yes! It sufficed that I in life could find/Some kind of link-and-bobolink, some kind/Of correlated pattern in the game,/ Plexed artistry, and something of the same/ Pleasure in it as they who played it found./It did not matter who they were. No sound, / No furtive light come from their involute/ Adode, but there they were, promoting pawns/ To ivory univorns and ebon fauns - / ...Coordinating there/Events and objects with remote events/And vanished objects. Making ornaments/Of accidents and possibilities.

Tudo se dava, ali, como palavras de oráculo: *Not text but texture*. **A consciência de que ao revés de ser o texto que, de maneira convencional, tecera a trama, é esta que passa a conformar o texto uma vez que ele deve estar a serviço desta.** E, assim, encontrar, então, *some kind of correlated pattern in the game*, a estrutura do jogo que coordenara naturalmente *events and objects with remote events and vanished objects*.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Y no podía parecerme insólito que en esa época, leyendo *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov, un pasaje del poema se adelantrara a mi tiempo, viniendo desde el pasado de un libro ya escrito para describir metafóricamente un libro que empezaba apenas a hincarse en el futuro, un pasaje que no se dejaría traducir y que es este: “*But all at once it dawned on me that this/ Was the real point, the contrapuntal theme;/ Just this: not text, but texture; not the dream/ But topsy turvical coincidence./ Not flimsy nonsense, but a web of sense./ Yes! It sufficed that I in life could find/Some kind of link-and-bobolink, some kind/Of correlated pattern in the game,/ Plexed artistry, and something of the same/ Pleasure in it as they who played it found./It did not matter who they were. No sound, / No furtive light come from their involute/ Adode, but there they were, promoting pawns/ To ivory univorns and ebon fauns - / ...Coordinating there/Events and objects with remote events/And vanished objects. Making ornaments/Of accidents and possibilities*”. Todo se daba allí como palabras de oráculo: *Not text but texture*. La consciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser éste quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio. Y así entonces encontrar *some kind of correlated pattern in the game*, la estructura del juego que coordinara naturalmente *events and objects with remote events and vanished objects*. CORTÁZAR. *Último round*, p. 107. (grifo nosso).

Articulado pelo próprio Cortázar, esse cotejamento com a obra do escritor russo - erradicado geograficamente nos E.U.A, bem como literariamente no idioma inglês - aparece de modo a definir a textualidade da narrativa que se pretendia com 62. Salvaguardadas as especificidades que escapam ao cotejo, muito, deste, se aplica àquilo todavia corporificado pela noção de *Liber Fulguralis* que, anos antes, já despontara na textualidade de *Rayuela*. Revela-se e exemplifica-se com a citação de *Pale Fire* o tipo de sensibilidade textual implicada na criação romanesca cortazariana: ao invés de ser o texto que, de maneira convencional, tece a trama, é esta que passa a conformar o texto uma vez que ele deve estar a serviço desta; daí “não haver texto, e sim textura”.

Se tomarmos uma linha de continuidade entre um romance e outro, não ignorando, porém, as peculiaridades criativas que os distingue, conforme é exposto no ensaio focalizado nas citações de pouco atrás, tornar-se-á possível ler o que é escrito no subtexto (lugar de “palabras invisibles pero presentes”) das páginas de *Rayuela* em sintonia com tudo aquilo corporificado através da textura implicada pela *ficcionalização teórica* à qual, de dentro de *Rayuela*, o *Liber Fulguralis* oferece abrigo:

Em alguma passagem (não sabia exatamente qual, teria de procurar) Morelli dava algumas noções sobre um método de composição. **Seu problema prévio era sempre o ressecamento, um horror mallarmaico frente à página em branco, coetâneo com a necessidade de abrir caminho custe o que custar. Inevitável que uma parte de sua obra fosse uma reflexão sobre o problema de escrevê-la.** Assim, afastava-se cada vez mais da utilização profissional da literatura, desse tipo de contos ou poemas que lhe valeram seu prestígio inicial. Em alguma outra passagem, Morelli dizia ter lido com nostalgia e até com assombro seus textos de anos anteriores. De que forma essas invenções puderam brotar, esse desdobramento maravilhoso, mas tão cômodo e tão reducionista, de um narrador ou de sua narração? **Naquele tempo fora como se o que escrevesse estivesse diante dele, escrever era passar um Lettera 22 sobre palavras invisíveis, todavia presentes, como a agulha pelo sulco do disco.** Agora só fazia escrever laboriosamente, examinando a cada passo o possível contrário, a falácia escondida (teria de reler, pensou Oliveira, uma curiosa passagem da qual Etienne faria das suas delícias), suspeitando de que idéia clara era sempre erro ou meia verdade, desconfiando das palavras que tendiam a organizar-se eufônica e ritmicamente, com aquele ronronar tão feliz que hipnotiza o leitor depois de ter transformado o próprio escritor em sua primeira vítima.¹⁷⁵

¹⁷⁵ *En algún pasaje (no sabía exactamente cual, tendría que buscarlo) Morelli daba algunas claves sobre un método de composición. Su problema previo era siempre el ressecamiento, un horror mallarmeano frente a la página en blanco, coincidente con la necesidad de abrirse paso a toda costa. Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla. Se iba alejando así cada vez más de la utilización profesional de la literatura, de ese tipo de cuentos o poemas que le habían valido su prestigio inicial. En algún otro pasaje Morelli decía haber releído con nostalgia y hasta con asombro textos suyos de años atrás. ¿Como habían podido brotar esas invenciones, ese desdoblamiento maravilloso pero tan cómodo y tan simplificante de un narrador y su narración? En aquel tiempo había sido como si lo que escribía estuviese ya tendido delante de*

Trata-se, ali, de transformar as ideias acerca do *Liber Fulguralis* morelliano, tema copiosamente debatido pelos membros do *Clube da Serpente*, naquilo que compete à própria confecção narrativa cortazariana problematizar algo subterraneamente a partir da ficção. A questão da linguagem ganha, através desse recurso, amplo destaque com relação às cenas narrativas em *Rayuela*. Tal procedimento, contudo, não impede o fluxo da narrativa. De todos os modos, o problema acerca de como escrevê-la permanece hesitante e, muitas vezes, insolúvel, de maneira que o *narratário*, essa instância do discurso literário que pressupõe um interlocutor à própria enunciação, é convertido em algo ativo e capaz de aproximar a recepção do texto cada vez mais do processo a partir do qual a trama está constituindo-se.

Configura-se, assim, a textura da metatextualidade em *Rayuela*: a tessitura ali semantizada, uma vez que se autodesafia criticamente, apresenta-se de tal maneira desafiada que a narrativa volta-se não somente para a trama da constelação ficcional, mas, sobretudo, para a linguagem que ela própria busca a fim de ser escrita.

Ficcionalização teórica, enfim.

Há que ser retido disso, portanto, um tipo de construção discursiva capaz de ficcionalizar a “teoria” veiculada sub-repticiamente pela própria ficção. Isso é, sobrescrever na ficção uma poética capaz de trabalhar a possibilidade de conceitualizar a própria obra que se formula ficcionalmente mediante ascensão de uma instância crítica do discurso literário. Tal característica desponta em *Rayuela* de maneira bastante saliente, revelando um dos traços principais desse livro; as fronteiras entre os gêneros (cf. a sorte da poética total) não só são rompidas, bem como acontece de se diluírem a ponto de inviabilizar uma localização precisa, pois já se trata de uma verdadeira semântica migratória dos gêneros literários.

Deve ser demarcado, contudo, que essa migração caracteriza-se não somente por um mecanismo de superposição, do narrativo sobre o ensaístico, ou vice-versa, mas, bem antes, apresentando uma estrutural textual em que a ficção irrompe imiscuída de estruturas discursivas ensaísticas cujos prognósticos metatextuais acabam firmando a própria subjetividade poética da obra - e, dessa maneira, revelam-se construções teóricas ficcionalizadas no próprio corpus do texto, ou melhor, da textura, para que de pronto sejam incorporadas à ficção.

él, escribir era pasar una Lettera 22 sobre palabras invisibles pero presentes, como el diamante por el surco del disco. Ahora sólo podía escribir laboriosamente, examinando a cada paso el posible contrario, la escondida falacia (habría que releer, pensó Oliveira, un curioso pasaje que hacía las delicias de Etienne), sospechando que toda idea clara era siempre error o verdad a medias, desconfiando de las palabras que tendían a organizarse eufónica, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber hecho su primera víctima en el escritor mismo. CORTÁZAR. Rayuela, p. 362.

Todos esses aspectos configuram, portanto, uma ordem metadieética composta por uma “narração na narrativa”, de acordo com a perspectiva em torno à teoria da narratologia genettiana, cujas margens abrimos inicialmente de modo a devar as características *sui generis* relativas ao metatexto presente em *Rayuela*.

São características desse calibre que revelam, ali, como a lógica da “representação narrativa” encontra-se abalada. A enunciação da narrativa e a enunciação do discurso não se encontram, todavia, em estado puro, polarizados, ocorrendo, ao contrário, uma infusão mútua entre ambas e por isso mesmo capazes de gerar a indecibilidade das vozes enunciativas. Eis que, assim, se caracterizariam aspectos da transtextualidade, ou seja, “a transcendência textual do texto”, que, segundo Genette, ora pode manifestar-se enquanto *metatextualidade*, evidenciando a crítica como paradigma, ora, também, como *hipertextualidade*, expondo, por sua vez, formas de relação entre um texto **B** (*hipertexto*) e um texto precedente **A** (*hipotexto*), do qual parece decorrer aquele primeiro sem, contudo, configurar a manifestação de um comentário.

Isso posto, cabe reiterar a inclinação do eixo relativo à reflexão a fim de estudar a ficcionalização teórica que desponta do discurso literário de Julio Cortázar. A propósito do *Liber Fulgurialis*, poder-se-ia afirmar que aquilo que está sedimentado nas camadas desse termo não só apresenta qual é a concepção de livro que perpassa *Rayuela* (uma teoria do “fato literário total”), bem como procura transfundir essa teorização na própria tessitura da linguagem ficcional, conformando, em seus pontos mais elevados, a própria configuração da textura implicada na materialidade da escrita que, assim, expõe de maneira mais plena possível o processo de construção da obra.

Por esses e diversos outros aspectos é que a linguagem, isto é, o discurso literário, se suspende na superfície da espessura narrativa e torna-se a protagonista em *Rayuela*.

4.3 Modernidade e paridade de rupturas

Não será sem razão que essa trama de aspectos atinentes ao discurso literário tecido pela obra cortazariana faça convergir para aquele momento em que a linguagem vem a designar um objeto não outro do que a si própria, e então passa a ser conhecida como *literatura*. Esse momento, do qual já conhecemos o nome, sem, contudo, sabermos da incerta hora de seu nascimento, é a modernidade.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Cf. a definição de Habermas (2002: 11), a modernidade seria a consciência de um presente “que se compreende, a partir do horizonte dos novos tempos, como a atualidade da época mais recente, [e] tem de

Para a literatura, ele é como as cortinas vermelhas no palco de um teatro oitocentista. É a partir daí que a linguagem abre o primeiro ato de sua dança mediante um movimento em rodopios em torno a si mesma, afinando-se na plenitude de sua subjetividade e, pois, na negação da tradição; dança ritmada a partir de uma temporalidade sincopada, precedendo-se cada vez mais de um tempo fraco até outro mais forte; sorte de sucessão rítmica na qual o próximo movimento deverá ser ainda mais intenso do que os anteriores, talvez se acelerado, ou, de outro modo, apenas causando tal impressão pela brevidade gradual dos intervalos de que se compõe uma série encenada.

Nesse processo de autolegitimação, a modernidade literária institucionaliza a crítica negativa e prescreve a ruptura frente à tradição. Tal é perspectiva evocada por Octávio Paz em seu aclamado ensaio *A tradição da ruptura*.¹⁷⁷ A expressão da modernidade, diz o escritor mexicano, é uma condição dramática de nossa civilização que procura fundamento não no passado e tampouco em algum princípio estável.¹⁷⁸ Toda fundamentação buscada desde a modernidade, idade histórica localizada por Paz no século XVIII, momento a partir do qual o termo “novidade” passa a ser sinônimo de mudança, veicula a auto-suficiência desse período que, para o autor, funda a sua própria tradição.¹⁷⁹

Assim, apagam-se as oposições entre o antigo e o contemporâneo, entre o passado e o presente. E com o final do século XVIII a crítica - a paixão crítica, como diz Paz - é o ácido que dissolve essas oposições:

Desde seu nascimento, a modernidade é a paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. **Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição**

reconstituir a ruptura com o passado como uma *renovação contínua*”. HABERMANS. *O discurso filosófico da modernidade*, sobretudo o cap. 1, “A consciência de tempo na modernidade e sua necessidade de autocertificação”, p. 3-33. Num plano mais direcionado à compreensão de uma “estética da modernidade”, Compagnon (2003) descreve cinco paradoxos ao qual se vincularia essa reconstituição a partir da qual a modernidade configura uma incessante ruptura com o passado, a saber, 1) “a superstição do novo”, retida sobretudo de Baudelaire e Manet, 2) “a religião do futuro”, a propósito do artifício *collage* em Braque, Picasso, os *redy-mades* de Duchamp, Proust e a experiência de “citações de memória emergentes no presente, 3) “a mania teórica”, que se deixa ler a partir de 1924 com o primeiro manifesto do Surrealismo e toda a posterior teorização da Vanguardas e o modernismo do século 20. COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 9-127 *passim*. Acresce-se, ainda, a proposição de Gumbrecht (1998), segundo a qual se apresenta a ideia de “cascatas de modernidade”, cujos princípios deixam ler quatro facetas da modernidade, a qual se desenvolve em contínua transformação desde o início da Idade Moderna até as últimas décadas do século XX – demarca-se nessa ideia de desenvolvimento um afastamento da encadeação linear, escatológica, uma vez que se considera, com a imagem das cascatas, uma “sobreposição desordenada entre uma série de conceitos diferentes de modernidade e modernização”), as quais, portanto, consistem no respectivos níveis, a saber, *Início da Modernidade*, *Modernidade Epistemológica*, *Baixa Modernidade* e *Pós-Modernidade*. Cf. GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, p. 9- 12-15 *passim*.

¹⁷⁷ PAZ. *Os filhos do barro*, 1984.

¹⁷⁸ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 25.

¹⁷⁹ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 18.

criadora. Há dois séculos a imaginação poética levanta suas arquiteturas sobre um terreno minado pela crítica. E o faz sabendo que está minando... O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma.¹⁸⁰

Diante disso, Paz defende que a tradição moderna é a expressão da consciência de uma idade crítica e, pois, de uma temporalidade histórica cujo nome é modernidade. Em parte, ela criva o passado de modo a infiltrá-lo de uma crítica da tradição; de outra, é uma negação, repetida ao longo dos últimos dois séculos, e fundamenta-se no único princípio imune à crítica, que, para o autor, é a mudança, ou seja, transitoriedade histórica.¹⁸¹ Por isso, culmina com a negação de si mesma.

A hipótese defendida, nesse viés, consiste em que, em matéria de arte e literatura, cf. o autor, a modernidade implica, desde fins dos oitocentos, uma sucessão de rupturas, a qual, porém, deixa notar, também, uma continuidade. Tal paradoxo configuraria a tradição do moderno, isto é, tradição da ruptura. Daí Paz postular que um mesmo princípio inspira os românticos alemães e ingleses, simbolistas franceses e a vanguarda cosmopolita da primeira metade do século XX. “Influência, coincidência?” - eis a indagação de Paz para qual ele mesmo sugere a resposta - “Nem uma, nem outra: persistência de certas maneiras de pensar, de ver e de sentir”.¹⁸²

E já está: essa tradição da ruptura, evocada por Paz como a paixão crítica que faz da modernidade uma espécie de autodestruição criadora, está implicada, também, na imagem do túnel cortazariano. Retrospectivamente, essa articulação tem imediata ascendência desde o Surrealismo, como demonstram, em parte, Arrigucci Jr. e, mais profundamente, Evelyn Picón Garfield.¹⁸³

¹⁸⁰ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 19-20.

¹⁸¹ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 25-26.

¹⁸² PAZ. *Os filhos do barro*, p. 24.

¹⁸³ Essa possível linha de continuidade entre Cortázar e o movimento Surrealista é sempre um ponto delicado. De fato, nosso autor jamais participou diretamente de tal vanguarda, mencionando, por vezes, uma perspectiva de filiação bastante imprecisa. Como se sabe, várias páginas de *Teoría* ocupam-se do desenho dessa linha à qual se fia, ademais, também o Existencialismo. No que diz respeito ao Surrealismo, Cortázar busca, sobretudo, os imaginários poéticos profundos do movimento e parece encontrá-los em Lautréamont, “El Conde”, e Rimbaud, “El Vagabundo”. Nestes, Cortázar busca uma incipiente experiência literária capaz de assimilar prosa e poesia e germinar o fruto por ele chamado “novelapoesmas” capaz de agregar, no contexto pós-vanguardas, “os signos certos do tempo”. (*Teoría*, p. 114.) No caso da análise de Arrigucci Jr., a continuidade pauta-se, todavia, pela distinção ideológica entre nosso autor e o Surrealismo: ainda que num plano estético essa aliança seja corroborada na seção intitulada “Ecos: Cortázar e um certo Surrealismo”, por outro lado, Arrigucci Jr. detém-se em torno às distinções uma vez demonstrado como a crítica cortazariana recusa no Surrealismo uma certa visão professoral ou conformista, que reduz o movimento a um capítulo encerrado da história da arte e da literatura,

A procura, aqui, orientou-se, todavia, pela vontade de estendê-la um pouco mais. Já se vê, nesse sentido, a escavação através da qual irrompemos em Mallarmé e, daí, outrossim, nos pré-românticos alemães do *Sturm und Drang*.

4.4 *Morelliana, sempre: a propósito das reconciliações*

Novalis, assim como os eleatas e Santo Agostinho, pressentira que o mundo interior é a rota inevitável para chegar verdadeiramente ao mundo exterior e descobrir que ambos serão um só quando alquimia dessa viagem der um homem novo, o grande reconciliado.

Novalis morreu sem alcançar a flor azul, Nerval e Rimbaud encarnaram em seus dias as Mães e nos condenaram a terrível liberdade de querermos deuses feitos de tanto barro. De todos eles, pois às vezes caminham ao encontro de nossa cotidianidade, sabemos que é somente do fundo de um poço que as estrelas se deixam ver em pleno dia. Poço e céu não dizem grande coisa, mas há que se entender, traçar as abscissas e as coordenadas; Jung dá sua nomenclatura, qualquer poeta a sua, a antropologia sabe de regimes noturnos e diurnos da *psique* e da imaginação. De minha parte, tenho a certeza de que apenas as circunstâncias exteriores (uma música, o amor, uma carência qualquer) retiram-me, por um momento, da consciência vigilante, aquilo que aflora e assume uma forma trazendo consigo a total incerteza, um sentimento de exaltante verdade. Suponho que os românticos guardavam para isso o nome de inspiração, e que não outra coisa era a **mania**.

Tudo isso não pode **ser dito**, mas o homem está aí para insistir em dizê-lo; o poeta, em todo caso, o pintor e às vezes o louco. Essa reconciliação com um mundo do qual fomos separados e nos separa um aberrante dualismo de raiz ocidental, e que o Oriente anula em sistemas e expressões aos quais alcançamos somente à distância e de maneira deformadora, pode apenas dar seus indícios através de vagas obras, de incomuns destinos distantes e, mais excepcionalmente, em inclinações de nossa própria busca. Se não se pode dizer, é necessário inventar sua palavra, pois com a insistência a forma vai sendo cerzida e a rede tecendo-se de furos; como um silêncio numa música de Webern; um acorde plástico num óleo de Picasso, uma piada de Marcel Duchamp, esse momento em que Charlie Parker lança-se em vôo **Out of Nowhere**, estes versos de Attâr:

*Após bebermos os mares assombra/ que nossos lábios sigam tão secos
como/as praias,/ e buscamos uma vez mais o mar para/ nele nos refrescar,
sem ver/ que nossos lábios são as praias e nós o mar.*

Ali e em tantos outros vestígios de encontro estão as provas da reconciliação, ali a mão de Novalis corta a flor azul. Não falo de tratados, de asceses metódicas, falo dessa intencionalidade tácita que informa o movimento total de um poeta, que o retorna a si próprio, remo do seu barco, valeta do seu

ou, ainda, a uma posição acadêmica que limita a apresentação da plenitude poética no âmbito vital da existência humana a ex. daquilo buscado por Cortázar em textos como *Les Chants de Maldoror* e *Une Saison en Enfer*. (Ver ARRIGUCCI JR. *O escorpião encalacrado*, p. 99-100-101 *passim*.) Por sua vez, Evelyn Picón Garfield retém da obra cortazariana alguma sorte de “persistência de certas maneiras de pensar”, a exemplo da comparação entre *happenings* e *ready-mades* e os episódios que em *Rayuela*, por exemplo, aparecem mais autonomamente em relação à trama diegética quais as *Morellianas* e os demais *Capítulos imprescindíveis*. Ver GARFIELD. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, 1975.

vento, e **revalida** o mundo ao preço da descida aos infernos da noite e da alma. Detesto o leitor que pagou por seu livro, o espectador que comprou sua poltrona e que a partir daí aproveita a almofada macia do gozo hedonista ou a admiração pelo gênio.

O quê importa sua admiração a Van Gogh? O que ele queria era sua cumplicidade, que tratasse de olhar como ele, olhando com os olhos desolados pelo fogo heraclítico. Quando Saint-Exupéry sentia que amar não é olhar um nos olhos do outro, e sim olhar juntos em uma mesma direção, ia além do amor de casal ou coisa que valha, e eu cuspo na cara de quem venha dizer-me que ama Michelangelo ou E.E. Cummings sem me provar que ao menos numa hora extrema foi esse amor, foi também o outro, mirou com ele a partir do seu olhar e aprendeu o olhar como ele fazia a abertura infinita que espera e reclama.¹⁸⁴

Essa extensa citação de *Morelliana*, *siempre* nos situará frente a algo que não deve ser negligenciado quando se escreve com a palavra modernidade: na “tradição da ruptura” é relevante não somente o que é negado, e sim aquilo que também se busca a partir da negação.

Não é sem motivos que, dali, Cortázar remonte-se inicialmente a Novalis a fim de demarcar a reconciliação entre criação artística e recepção desta. Desde o primeiro romantismo alemão – para recorrermos a um programa, a uma constituição poética, e não a

¹⁸⁴ *Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado. Novalis murió sin alcanzar la flor azul, Nerval y Rimbaud bajaron en su día a las Madres y nos condenaron a la terrible libertad de querernos dioses desde tanto barro. Por todos ellos, por lo que a veces se abre paso en nuestra cotidianeidad, sabemos que sólo desde el fondo de un pozo se ven las estrellas en pleno día. Pozo y cielo no quieren decir gran cosa, pero hay que entenderse, trazar las abscisas y coordenadas; Jung da su nomenclatura, cualquier poeta la suya, la antropología sabe de regímenes nocturnos y diurnos de la psiquis y la imaginación. Por mi parte, tengo la certeza de que apenas las circunstancias exteriores (una música, el amor, un extrañamiento cualquiera) me aíslan por un momento de la conciencia vigilante, aquello que aflora y asume una forma trae consigo la total certidumbre, un sentimiento de exaltante verdad. Supongo que los románticos guardaban para eso el nombre de inspiración, y que no otra cosa era la manía. Todo eso no puede decirse, pero el hombre está para insistir en decirlo; el poeta, en todo caso, el pintor y a veces el loco. Esa reconciliación con un mundo del que nos ha separado y nos separa un aberrante dualismo de raíz occidental, y que el Oriente anula en sistemas y expresiones que sólo de lejos y deformadamente nos alcanzan, puede apenas sospecharse a través de vagas obras, de raros destinos ajenos, y más excepcionalmente en arrimos de nuestra propia búsqueda. Si no se puede decir hay que tratar de inventarle su palabra, puesto que en la insistencia se va cerniendo la forma y desde los agujeros se va tejiendo la red; como un silencio en una música de Webern; un acorde plástico en un óleo de Picasso, una broma de Marcel Duchamp, ese momento en que Charlie Parker echa a volar **Out of Nowhere**, estos versos de Attâr: Tras de beber los mares nos asombra/ que nuestros labios sigan tan secos como/ las playas,/ y buscamos una vez más el mar para/ mojarnos en él, sin ver/ que nuestros labios son las playas y nosotros el mar. Allí y en tantos otros vestigios de encuentro están las pruebas de la reconciliación, allí la mano de Novalis corta la flor azul. No hablo de estudios, de ascesis metódicas, hablo de esa intencionalidad tácita que informa el movimiento total de un poeta, que lo vuelve ala de sí mismo, remo de su barca, valeta de su viento, y **revalida** el mundo al precio del descenso a los infiernos de la noche y del alma. Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca, y que a partir de allí aprovecha el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por fuego heraclítico. Cuando Saint-Exupéry sentía que amar no es mirarse el uno en los ojos del otro sino mirar juntos en una misma dirección, iba más allá del amor de la pareja si es amor, y yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Angel o a E.E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacía la apertura infinita que espera y reclama. CORTÁZAR. *La vuelta al día en ochenta mundos*, p.181-182-183. (grifo no original).*

manifestações isoladas – emerge com a alta modernidade uma tendência de autoconsciência artística que ainda durante todo o século XX ocuparia um lugar de destaque no conjunto das produções contemporâneas.

Novalis e Schlegel deram com toda força manifestações dessa autoconsciência artística veiculada pelo próprio ato de criação. Como já vimos, as formulações de ambos levaram àquele ponto em que a linguagem, então fora de suas amarras comunicativas, veio a suplantar a semelhança, regime de representação característico da renascença, pela similitude, que, após a idade clássica, como define Foucault, passaria a orientar todo o regime de representação na modernidade.

Muito disso que buscamos nas figuras fundadoras do *Sturm und Drang* alemão se explica, parcialmente, pelo ataque feito à doutrina dos gêneros literários. Dentro de uma “ordem do discurso”, Novalis e Schlegel recusaram de maneira vigorosa toda rigidez monolítica a que deveriam estar submetidos. Esse processo pode ser explicado, em certa medida, pelo surgimento de novas formas literárias, que adquirem particular relevância nos oitocentos, tais com o drama burguês e o romance. A isto estaria diretamente relacionado a negação relativa aos românticos alemães frente o caráter imutável da doutrinas dos gêneros ainda vigente em tal contexto. Como diz Aguiar e Silva:

Ainda no século XVIII, o movimento pré-romântico alemão, conhecido pelo nome de *Sturm und Drang*, proclamou uma rebelião total contra a teoria clássica dos gêneros e das regras, pondo em evidência a absoluta individualidade e autonomia de cada obra literária, e sublinhando o absurdo de estabelecer parições dentro de uma atividade criadora única. A estética do *gênio* (...) ao conceber a criação poética como irrupção irreprimível da interioridade profunda do poeta, como revolta e não como aceitação de modelos e de regras, forçosamente havia de condenar a existência dos gêneros.¹⁸⁵

Dessa negação conviria ao pré-romantismo alemão, pois, uma defesa do hibridismo dos gêneros literários.¹⁸⁶ Tudo isso os colocou de certo modo à busca de uma espécie de poética que implicasse a metacrítica de si e a partir da qual se romperia com a tradição e, ao mesmo tempo, assentar-se-iam novas bases sobre as quais negá-la.

Walter Benjamin demonstrou argutamente em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* que a teoria do conhecimento crítico em torno à tradição literária e filosófica originária do pensamento em volta dos românticos de Iena prescrevera marcos

¹⁸⁵ AGUIAR E SILVA. *Teoria da literatura*, p.213.

¹⁸⁶ No contexto decimonônico do positivismo francês, ainda segundo Aguiar e Silva, tal perspectiva de hibridização, trazida pela teoria da linguagem relativa ao *Sturm und Drang* alemão, deixaria a cena sobretudo a partir da defesa da substancialidade dos gêneros literários conforme Ferdinand Brunetière em *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Cf. AGUIAR E SILVA. *Teoria da literatura*, p. 215.

originários de uma peculiar articulação entre crítica e arte.¹⁸⁷ O conceito de *medium-de-reflexão* (*Reflexionsmedium*), cunhado por Benjamin a propósito de definir a concepção de crítica segundo o primevo romantismo alemão, demonstra mais propriamente como a ideia de obra de arte relativa ao *Sturm und Drang* vinha a implicar que esta fosse pensada enquanto uma inflexão epistemológica da criação poética.

Sumariamente, o conceito benjaminiano de *medium-de-reflexão* diz respeito ao processo através do qual a obra de arte romântica passou a designar uma realização estética capaz de desencadear um *corpus* de reflexão relativo à vontade de conhecimento que a orienta. E uma vez instituído este processo de reflexão do próprio objeto, enquanto teoria do conhecimento, o conceito de crítica, segundo os românticos de Iena, postula “um experimento da obra de arte através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”.¹⁸⁸

Ao contrário do que se possa pensar, tal inflexão fez com que se afirmasse o procedimento de emancipação da linguagem, levando ao “contradiscurso” a partir do qual o processo de criação passaria a ser enfatizado e se dissipando cada vez mais das referências externas. Era, como vimos, o princípio da emancipação da linguagem, que deixava de ser instrumentalizada com respeito a fins, comunicativa, e, ainda, o giro fundamental na voluta relativa à inversão na mimologia do livro que perdurava desde o Renascimento e que, agora, com o *Sturm und Drang*, passaria a ser outra.

Prenuncia-se, por tudo isso, uma temática da “criação” que, a partir de Novalis e Schlegel, evoca uma poética que venha a afirmar a liberdade do poeta frente a uma instrumentalização comunicativa; e toda ela marcada pela negação e subjetividade modernas.

Concluída a parábola da subjetividade romântica, apareceria, ainda, como diz Umberto Eco em *Obra aberta*, uma primeira manifestação poética consciente da “dialética entre obra e intérprete” notavelmente marcada pela intenção simbólica e pela tendência ao indeterminado que, segundo o autor, diz respeito ao simbolismo da segunda metade dos novecentos:

A *Art Poétique* de Verlaine é bastante explícita a respeito. (...) Ainda mais extremas e empenhadas são as afirmações de Mallarmé: “denominar um objeto é suprimir três quartos do poema, que é feito da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo... eis o sonho”. É preciso evitar que um sentido único se imponha de chofre: o espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético, contribuem para envolver o termo num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas.¹⁸⁹

¹⁸⁷ BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 1993.

¹⁸⁸ BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 74.

¹⁸⁹ ECO. *Obra aberta*, p. 45-46.

4.5 Da semelhança à similitude: abandono das referências externas

Os diferentes regimes de representação pautavam-se, como já sabemos, desde a Renascença, na semelhança entre realidade e signo: cf. Foucault há exemplos disso em Da Vinci, Bosch e Bruegel. As referências externas foram gradualmente abandonadas à medida que o processo de representação transforma-se cada vez mais na centralidade focada – como ocorre à obra de Velásquez. Daí por diante, até chegarmos a alta modernidade propriamente dita, a linguagem artística tornar-se, ela mesma, gradativamente, um campo privilegiado da arte uma vez que lhe é atribuído um grau de autonomia até então não experimentado.

A respeito disso, Foucault aponta dois motivos, ou melhor, dois princípios, que, segundo ele, reinaram sobre a cultura ocidental do século XV até o século XX. O primeiro deles – que “afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência lingüística (que exclui)”¹⁹⁰ - veio a ser rompido a partir de Paul Klee, passando por Kandinski até que, na obra de Magritte, atingisse plenitude uma vez diluindo a separação entre imagem e palavra. Já o segundo “coloca a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo”¹⁹¹ e, uma vez abandonado, erode a procura de semelhança entre realidade e signo.

O primeiro desses motivos diz respeito ao caso específico da pintura ocidental. Por outro lado, o segundo descreve uma lógica de representação que esclarece mais genericamente a relação entre semelhança e similitude no modernismo. Como diz Foucault - em *Isto não é um cachimbo*, livro a propósito do quadro de Magritte que ademais nomeia tal texto -, essa relação “bem poderia manter um discurso em aparência negativo, pois trata de negar, com a semelhança, a asserção da realidade que ela comporta, mas que é no fundo afirmativo: afirmação do simulacro, afirmação do elemento na rede do similar”.¹⁹²

Esse processo, portanto, inscreve-se a partir do regime de representação relativo à alta modernidade do qual decorre de a própria linguagem artística transformar-se num campo privilegiado a despeito de referências externas e prescreve, ao se afirmar enquanto simulacro, toda sua autonomia uma vez rompendo com a procura da semelhança entre realidade e signo à medida que se destitui a dicotomia entre original e cópia.

Não diferente, a literatura insere-se nessa mudança de paradigma. Basta lembrarmos, que, conforme visto antes em *As palavras e as coisas*, é a ela que Foucault atribui

¹⁹⁰ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 39.

¹⁹¹ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 41.

¹⁹² FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 65.

características capazes de viabilizar e restituir o “ser vivo da linguagem” de sorte que se constitui de forma independente na “subjetividade escriturante” que é.

4.6 Do abando das referências externas à exposição do processo criativo

De tudo isso que arrolamos até aqui, passando pelas diversas correntes subtextuais precedentes, aquilo que ora logramos, também, pedindo licença para as dobras que vieram dentro dos capítulos anteriores, constitui, portanto, algo como a superfície a partir da qual gostaríamos de emergir desde um ponto anterior em nossa partida e que foi bem mais uma submersão.

Esse momento, anunciado com o término do capítulo inicial, foi aquele em que começávamos a falar com o texto de Northrop Frye - mais propriamente com a noção de *anatomia* enquanto uma forma ficcional capaz de expor, no âmbito literário, o processo de criação fortemente marcado por traços intelectualistas e que, como já veremos, evidencia o processo de autoconsciência de um procedimento literário.

Diante disso, buscar-se-ão alguns pressupostos que permitam compreender como a linguagem artística veio a se tornar um campo privilegiado e autônomo cuja mais alta relevância desponta no interior da própria obra artística em composição, a exemplo do que Foucault dizia das artes plásticas do modernismo em *Isto não é um cachimbo*, lançando mão, porém, daquilo que é específico da literatura.

Recuperar tudo isso, aqui, portanto, descreve a intenção de demarcar a relação entre ficção e grau de consciência do fazer literário - a qual sugere, enfim, a possibilidade de uma concepção de livro ficcionalmente teorizada em *Rayuela*.

A proposta de Frye, a qual compete alinhar-se com a hipótese deste trabalho, diz respeito, portanto, à arbitrariedade acerca do “hábito superficial de identificar a ficção com a única forma genuína de ficção que conhecemos, o romance”.¹⁹³ Por trás de tudo isso, a sua teoria dos modos – da qual se destaca, sobretudo, uma recusa pela polarização entre os modos ficcional e o temático e cujos princípios apontávamos desde a partida.

Tal como já demonstrara M. Bakhtin, Frye, por sua vez, delimita linhas paralelas entre a epopéia e o romance, gêneros literários para os quais a tradição traçava um eixo de

¹⁹³ FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 298.

derivação entre aquele e o primeiro.¹⁹⁴ O pressuposto desse posicionamento do crítico canadense abre-se com a seguinte averiguação:

O historiador da literatura que identifica a ficção com o romance embaraça-se grandemente com o espaço de tempo que o mundo empregou para ter êxito com o romance; e até que esse historiador alcance sua grande libertação com Defoe, sua perspectiva é intoleravelmente limitada. Vê-se compelido a reduzir a ficção tudoriana a uma série de ensaios hesitantes na forma do romance, a qual funciona bem para Deloney, mas torna Sidney absurdo. Pressupõe uma grande lacuna da ficção no século XVII, a qual se estende exatamente pela idade de ouro da prosa retórica. Finalmente descobre que a palavra romance, a qual até cerca de 1900 era ainda o nome de forma aproximadamente reconhecível, depois disso expandiu-se num termo amplo que pode praticamente ser aplicado a qualquer livro de prosa que não seja “sobre” alguma coisa. Esse modo, centrado no romance, de ver a prosa de ficção, é claramente uma perspectiva ptolomaica, muito complicada, hoje, para ainda ser útil e algum modo de ver mais relativo e copernicano deve tomar-lhe o lugar.¹⁹⁵

Essa virada copernicana - a partir da qual Frye pretende trabalhar o tema da ficção em prosa de maneira a não encontrá-la exclusivamente no romance (*novel*) - pretende definir que o romanesco, algo mais antigo que o romance e cuja forma, ainda que independente da ficção, mistura-se no romance. O romance, diz o crítico, tende a ser extrovertido e pessoal, ao passo que o romanesco, todavia pessoal, tende a ser, ao revés, introvertido. Duas outras formas se mesclam na ficção em prosa: a *confissão*, também introvertida apesar de intelectualizada no conteúdo, e, por fim, a *anatomia*, extrovertida e intelectualizada.

A *anatomia*, como já vimos, está bem mais para a sátira menipéia do que para a epopéia:

A palavra “anatomia”, no título de Burton, significa dissecação ou análise, e exprime com muita exatidão a abordagem intelectualizada típica de sua forma. Podemos adotá-lo como um nome conveniente para substituir a designação incomoda e bastante desencaminhadora, nos tempos modernos, de “sátira menipéia”.¹⁹⁶

Quando sua manifestação é presente, na prosa ficcional, acentua-se, pois, o modo intelectualista de abordar o tema de que se constitui. E potencializa o desenvolvimento textual capaz de desenvolver um alto grau de consciência da criação literária na medida em que a linguagem vem a ser trabalhada como uma visão auto-reflexiva da composição ficcional.

Toda essa gama de traços, contornos característicos da prática escritural em torno àquilo que a *anatomia* descreve segundo Frye, é passível de ser assimilado da propensão à

¹⁹⁴ Tal como vimos, cap. 2 desta dissertação, o próprio Córtazar corrobora tal perspectiva que retira da épica a ascendência do romance, a qual tanto Bakhtin quanto Frye refutam categoricamente.

¹⁹⁵ FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 298.

¹⁹⁶ FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 306.

reflexão teórica e crítica presente em *Rayuela* e da qual parece decorrer a escavação renovadora da linguagem conforme a proposta literária evocada pela obra cortazariana.

No âmbito da “ficcionalização teórica”, a forma intelectualizada da *anatomia* permite a combinação da ficção e da construção da linguagem poética com a reflexão crítica - conforme os exemplos já visitados por nós. Daí a obra ser desencadeada tal qual a manifestação de um *medium-de-reflexão*, afirmando-se, portanto, enquanto ficção que, também, é um tipo de teoria e elabora, assim, uma espécie de discurso crítico através das próprias eleições literárias em torno à obra que se pensa como negação e ruptura à medida que se formula a partir da busca pelo conhecimento literário e pela consciência de si.

Rayuela, por tudo isso, arma-se, também, como romance do romance, literatura da literatura, literatura sobre a própria literatura, como se encontram nos exemplos dos muitos diálogos entre as personagens do *Clube da Serpente*, em todas as discussões acerca do *Liber Fulgurialis*, enfim, na plenitude das *Morellianas* e das várias questões que se depreendem dali. E a irrupção da escrita ora encena-se como ficção, ora como teoria, e vice-versa, misturando todos os gêneros a fim de construir uma poética total.

Por tudo isso, compete de a crítica ser incorporada dentro dos artefatos ficcionais. Assim, esse discurso literário devém da disseminação, i.e., uma instabilidade à ordem das substituições, pois ele se deixa caracterizar, ao mesmo tempo, crítico & ficcional – eis a indecidibilidade desse discurso literário (tanto mais exposto, mais dissimulado) que faz com que a literatura se volte cada vez mais sobre si mesma.

Daí suas referências não serem mais encontradas numa suposta realidade objetiva a que o leitor é submetido, mas, antes, nas próprias representações literárias das quais esse mesmo leitor acaba tornando-se cúmplice e intervindo na composição do texto ao participar da leitura mediante o jogo literário proposto pela dispersão crítica & ficção. A despeito da metaficção, aliás, nenhuma ilusão é criada para ser posteriormente decomposta. Ao contrário, é o próprio simulacro que se afirma - porém, sem se desestabilizar de modo a sustentar a criação, pois esta deixa de ser *ato*. A similitude, nesse viés, suplanta, enfim, a ordem da semelhança.

Aspectos desse mesmo caráter podem ser retidos do que diz Carlos Fuentes em ensaio denominado *Rayuela: la novela como caja de pandora*:

A verdadeira integração de *Rayuela* se inicia com esta desintegração das palavras para integrar os atos que o romancista deverá descrever. Michel Foucault diz que “*Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres... Il lui incombe la promesse des livres*”. Cortázar se propõe a operação contrária. Pela boca de Morelli, declara sua intenção de fazer um romance não escrito, mas des-escrito. Para des-escrever, Cortázar inventa uma contralinguagem

capaz, não de substituir as imagens, mas, sim, de ir além delas, às puras coordenadas, às figuras, às constelações de personagens. Golpeando até ficar sem ar, disparando cargas de dinamite conceitual, rítmico, onomatopéico, faz implodir a linguagem de seu próprio romance e sobre a ruína total retorna – triunfo desintegrado de asas em chamas – o autor, último Anjo deste antiparaíso e anti-inferno em que Deus e Demônio são um só paradoxo: quanto mais se cria, tanto mais se condena.¹⁹⁷

Dá-se de tal maneira uma metatextualidade que “quanto mais se cria, tanto mais se condena” e o mundo é um livro tanto quanto o livro vem a ser “mundo”, de sorte que não mais se deve falar em termos de cópia e ou reflexo. Se há negação da “realidade”, todavia, é já pela consciência de que a própria literatura também a constitui, e não por outros motivos que poderiam pender dali. Portanto, essa proposta literária é também uma negação da própria literatura a fim de reafirmá-la já a partir de outros princípios. É, pois, na linguagem, ou melhor, no modo como esta é trabalhada em direção à literariedade, que a “criação” se torna possível a partir da negação de tudo aquilo que decorre “do fora” da linguagem.

No espaço atópico da linguagem, a existência desse *mundo que é o livro* é tão possível como qualquer outro negado por ela, pois, ora, o livro também é um mundo no qual leitura e escrita se coparticipam. Enfim, o mundo escrito e o mundo não escrito são constituídos, ambos, um pelo outro – e disso parece saber cada vez mais o leitor, que faz, na leitura cúmplice, mas, também, transgressora, interar-se com o texto rayueliano.

Eis, portanto, a estranha relação entre criação e recepção de cuja imagem resulta - como está dito em *Morelliana, siempre* - “uma abertura infinita que espera e reclama” e prolonga a comunicação de uma poética (cf. Barthes, *poiética: do “Fazer”*)¹⁹⁸ que não se estagna na contemplação, posto que um fim não é desencadeado da obra e tudo já compele à concepção crítica desse conhecimento poético trazido junto da criação.

¹⁹⁷ *La verdadera integración de Rayuela se inicia con esta desintegración de las palabras para integrar los actos que el novelista deberá describir. Michel Foucault dice que “Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres...Il lui incombe la promesse des livres”. Cortázar se propone la operación contraria. Por boca de Morelli, declara su intención de hacer una novela, no escrita, sino des-escrita. Para des-escribir, Cortázar inventa un contralenguaje capaz, no de reemplazar las imágenes, sino de ir más allá de ellas, a las puras coordenadas, a las figuras, a las constelaciones de personajes . (...) A puñetazos, sin aliento, con cargas dislocadas de dinamita conceptual, rítmica, onomatopéyica, hace saltar el lenguaje de su propia novela y sobre la ruina total vuela – triunfo desintegrado de alas en llamas – el autor, último Angel de este antiparaíso y antiinferno en que Dios y Demonio son una sola paradoja: mientras más se crea, más se condena. FUENTES. Rayuela, la novela como caja de Pandora, p. 705.*

¹⁹⁸ BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2, p. 103.

4.7 Disseminação: oscilações entre o Livro e o Álbum

Que fantasia tem aquele que quer escrever, com relação à obra a ser feita? Sob que espécie ele a vê? O que, nela, lhe dá vontade, de tal modo que essa vontade *possa* (pois tudo reside nisso) se transformar pragmaticamente em trabalho completo (e paciente)? Por outras palavras, que *imagem-guia* escolherá ele para “colocar” em seu programa a Obra a ser feita? ¹⁹⁹

Falamos mais precisamente de como o trabalho da linguagem literária suscita, no leitor de *Rayuela*, uma afeição *pela* e uma aferição *da* concepção a respeito da construção artística.

Por agora, o que resta é cuidar dos aspectos implicados na materialidade da textura trazida, nesse livro, com uma ideia de livro - tal como esperamos ter enfatizado através da tentativa em demonstrar como o fluxo dialético entre obra e revelação de seu processo criativo devém de uma ideia de livro apresentada sob a noção de *ficcionalização teórica*.

A questão do livro é, também (cf. supra-visto em Derrida/*Papel-máquina*), a de uma certa totalidade. O modelo do grande livro total (ou com dizia Derrida, “ontológico-enciclopédico ou neo-hegeliano”) implica não obstante a sua própria dispersão infinita. Desde a modernidade, porém, dá-se um processo (cf. supracitado Derrida/*Gramatologia*) através do qual esse “livro do saber absoluto” veio sendo suplantado pela *escritura*, que é capaz de enunciar a dispersão infinita da pretenciosa totalidade do conhecimento.

Derrida parece encontrar justamente na polissemia da poética mallarmaica - para qual o livro é a um só tempo “lugar do hímen e a figura do sepulcro” - o exemplo dessa ascensão da *escritura* e, com ela, todo o processo de dispersão infinita relativo ao saber absoluto antes corporificado pelo significante livro. Isto se encontra no ensaio *Mallarmé*, ²⁰⁰ cujo propósito, como se sabe, é questionar a categorização desse poeta pela literatura e crítica literária francesas. ²⁰¹ Dali é possível reter, também, as considerações feitas por Derrida com relação ao uso do espaçamento textual qual uma maneira de chamar a atenção para os princípios da linguagem que não são redutíveis ao significado, intenção, ou referência, enfim, toda aquela sorte de categoria sob a qual ora já achávamos a linguagem mediante uma instrumentalização com respeito a fins. ²⁰²

¹⁹⁹ BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2, p. 99.

²⁰⁰ DERRIDA. *Act of literature*, p. 119.

²⁰¹ Essa perspectiva se explica pelo título original do volume organizado sob o nome de *Tableau de la littérature française*; uma coletânea de ensaios sobre escritores franceses canônicos.

²⁰² Essa impossibilidade de fechamento do significado, para mais, descreve na obra do filósofo franco-argelino algo a respeito do deslocamento de fronteiras apresentando-se ora com a lógica do “suplemento” (Cf. *Gramatologia*; “Natureza, cultura, escritura”) no texto de Rousseau, exprimindo “substituição”, mas, também,

Citemo-lo, portanto, a propósito mais direcionado para com tudo aquilo que buscamos na página prismática mallarmaica:

A pureza do signo somente é mencionada no ponto em que o texto, remetendo não mais que a si próprio, assinalando sua inscrição e seu funcionamento ao mesmo tempo que simulando a impossibilidade de retorno a algo distinto de si, “restando sem um sentido”, como o “especioso”. E se Mallarmé demarca uma ruptura, esta seguiria tendo a forma da repetição; revelaria, por exemplo, a essência de a literatura ter vindo a ser como tal. Caberia descobrir, com a ajuda desse texto, através dele, a lógica nova desta dupla operação - a qual, ademais, não se pode atribuir exclusivamente a Mallarmé sem lançar mão de uma teoria ingênua e interessada em si própria como a assinatura autoral, justamente aquela que Mallarmé, uma vez defendendo com precisão o que chamava de “operação”, não deixou, nunca, de burlar. Um texto está feito para prescindir de referências; quer seja em torno à própria coisa, como veremos, ou quer seja em torno ao autor, o qual só o consigna a partir da desapareição. Tal desapareição, no texto, esta toda ela ativamente inscrita e não é algo acidental, e sim a sua natureza; demarca a assinatura com uma incessante omissão. (...) Seja qual for o texto de Mallarmé, tudo se encontrará organizado de modo que, em seus pontos mais fortes, o sentido permaneça, a um só tempo, indeciso e indefinível; daí porque o significante não se deixa penetrar, perdura, resiste, existe e atrai toda a atenção. O trabalho da escritura não é mais um éter transparente. Captura nossa atenção e, uma vez que ficamos incapacitados de sair dali com um simples gesto em direção ao que ela, a escritura, “quer dizer”, obriga-nos a ficar bruscamente prostrados diante de si ou, de outro modo, a trabalhar com ela. (...) Eis porque essa crise não pertence ao simbolismo, tampouco este texto à sua época. A indecidibilidade, aqui, já não se deve mais a uma multiplicidade de sentidos, a uma riqueza metafórica, a um sistema de correspondências. Algo distinto já desponta, alguma coisa de mais ou de menos, porém, o ângulo saliente determina a remarcação, que impede a polissemia de tomar seu horizonte: a unidade, a totalidade, a confluência do sentido. Por exemplo, o signo *blanc* (“branco”, “vazio”, “lacuna”), conquanto venha progressivamente associado a algo, constitui um imenso arsenal de sentidos (neve, frio, morte, mármore, etc.; cisne, asa, abânico, etc.; castidade, pureza, hímen, etc.; página, tela, vela, gaze, leite, sêmen, Via Láctea, estrela, etc.). Como por magnetização semântica, percorre todo o texto mallarmaico. E, ainda, o *branco* marca, também, por mediação da página branca, o lugar da escritura desses “brancos”; e, antes de mais nada, o espaçamento entre as diferentes significações (a do branco, entre outras), *a espacialização da leitura*. Os “brancos” assumem, com feito, sumária importância. O branco do espaçamento não tem um sentido fixo, não pertence simplesmente à plurivalência dos demais brancos. Tanto acima quanto abaixo da série polissêmica, uma perda ou um excesso de sentido, eles dobram o texto sobre si mesmo, indicam a cada momento pontos fora do lugar (em que “nada mais terá lugar do que o próprio lugar”), a condição, o trabalho, o ritmo. Conforme a página se dobre sobre si mesma, não será mais possível decidir, nunca, se *branco* significa algo ou somente, por

“acréscimo”, algo que supre uma falta, ora com a acepção platônica de *phármacon* (Cf. *Dissemination*, cap. 1, *Plato’s pharmacy*”, p. 61-172 *passim*), que designa, ao mesmo tempo, “veneno e ou remédio”, e, ainda, a variabilidade da palavra *hymen* dada à maneira mallarmaica e que faz demarcar, dentre muitas outras coisas, “castidade”, “membrana” e ou “casamento”, enfim, inscrevendo, assim, uma dupla borda para as noções de “rompimento” e “união” (Cf. *Dissemination*, cap. 2, *The double session*”, p. 173-286 *passim*).

complemento, o espaço da escritura na página que se dobra. O uso tão frequente da palavra *pli* (“dobra”) e sua série de variações (*pliage*, *ploiement*, *repli*, *reploiement*, etc), produzem efeitos dessa mesma ordem.²⁰³

Com efeito, ali todos os aspectos da linguagem passam, segundo Derrida, a ser entendidos em termos de *escritura*: as marcas e os espaços em branco da página designam a variabilidade nas realizações das articulações e dos sistemas de diferença sobre os quais se assentam as operações de significação, de modo a evitar o encerramento de cada significante sobre si próprio e ou sobre o mundo. Essa instabilidade, toda ela indecisa a respeito da relação entre significado e forma, entre as mais diferentes categorias gramaticais, cujos princípios são delineados por Derrida no texto mallarmaico, revela, assim, a disseminação polissêmica cujo princípio é negar a reunião possível da linguagem e, pois, a arbitrária evocação de um tólos a partir do qual a totalidade fosse supostamente alcançada.

Aspectos desse caráter, ainda segundo Derrida, dão o mote da “dispersão irreversível” do “códice total” na contemporaneidade – não o seu desaparecimento, como lembra o autor, mas a sua marginalização ou a sua secundarização.²⁰⁴

²⁰³ *The purity of the sign is noticed only at the point where the text, referring to nothing but itself, pointing to its inscription and its functioning while seeming, with no possible return, to refer to something other than itself, “loses even a meaning”, like “specie”. And if Mallarmé marks a rupture, it would still be in the form of repetition; for example, it would reveal the essence of past literature for what it is. One would have to discover, with the help of this text, through it, the new logic of this double operation; which moreover we could only attribute to Mallarmé by resorting to a naïve and self-interested theory of the signature, the very one which Mallarmé, defining precisely what he called the “operation”, never ceased derailing. A text is made to do without references; either to the thing itself, as we shall see, or to the author who consigns to it nothing except its disappearance. This disappearance is actively inscribed, it is not an accident of the text, it is rather its nature; it marks the signature of an unceasing omission. The book is often described as a tomb. (...) All of Mallarmé’s text, however, is organized in such a way that at its strongest points, the meaning remains **undecidable**; from then on, the signifier no longer lets itself be traversed, it remains, resists, exists and draws attention to itself. The labor of writing is no longer a transparent ether. It catches our attention and forces us, since we are unable to go beyond it with a simple gesture in the direction of what it “means”, to stop short in front of it or to work with it. (...) This is why this crisis does not belong to symbolism, nor this text to its time. Here the undecidability is no longer attached to a multiplicity of meanings, to a metaphorical richness, to a system of correspondences. Something takes a place, something “more” or “less”, as one likes, in any case the angle of a certain re-mark, which prevents polysemy from having its horizon: the unity, the totality, the gathering of meaning. For example the sign **blanc** (“white”, “blank”, “space”), with all that associated with it from one thing to the next, is huge reservoir of meaning (snow, cold, death, marble, etc.; swan, wing, fan, etc.; virginity, purity, hymen, etc.; page, canvas, veil, gauze, milk, semen, Milk Way, star, etc.). It permeates Mallarmé’s entire text, as if by symbolic magnetization. And yet, the white also marks, through the intermediary of the white page, the place of the writing of these “whites”; and first of all the spacing between the different significations (that of white among others), **the spacing of reading**. “The ‘whites’ indeed, assume primary importance” (**Un coup de dés**, 455). The white of the spacing has no determinate meaning, it does not simply belong to the plurivalence of all the other whites. More than or less than the polysemic series, a loss or an excess of meaning, it fold up the text toward itself, and at each moment points out the place (where “nothing will have taken place except the place” [**Un coup de dés**, 474-75]), the condition, the labor, the rhythm. As the page fold in upon itself, one will never be able to decide if white signifies something, or signifies only, or in addition, the space of writing itself. The use of the word *pli* (“fold”) and its variation (**pliage**, **ploiement**, **repli**, **reploiement**, etc.), which is as frequent, produces the same effects. DERRIDA. *Acts of literature*, p. 113-114-115-116. (grifo no original).*

Boa parte disso está algo bem próximo de toda aquela tipologia do livro feita em *A preparação do romance* quando Barthes fala das formas através das quais “fantasiar o volume”. O que Barthes faz, a propósito disso, é retomar a qualificação entre *Livro* e *Álbum* cujos vestígios conceituais são retidos do próprio projeto mallarmaico.

Para o *Livro*, “arquitetural e premeditado”, concorrem três qualificações segundo Barthes: a) O *Livro Total* de Mallarmé e que corresponde à “hipérbole” de todos os livros: não circunstancial e permutação da totalidade das coisas existentes; b) O *Livro-Suma* cujo modelo é a *Comédia* de Dante e designa uma soma apocalíptica dos Saberes retórico, poético, moral, político, científico, teológico: escatológico e, portanto, profecia teleológica de uma palingenesia da humanidade; ainda, A *Enciclopédia* coletiva de Diderot: protensivo e progressista, pois voltado para o futuro; c) O *Livro Puro* cujo exemplo é dado com o *Monsieur Teste* de Paul Valéry : condensado e essencializante, pois reúne de modo elíptico a experiência da totalidade consciente.

A forma antagonista seria o *Álbum* (como diz Barthes, “praticado por Mallarmé e vivamente condenado por ele”) ²⁰⁵: a despeito de uma estrutura fundada na natureza das coisas, o álbum é circunstancial e descontínuo e, diz Barthes, quer o dia-a-dia e a disseminação antológica das peças; configura-se na ausência de estrutura, pois é um conjunto factício de elementos cuja ordem, a presença ou a própria ausência são arbitrárias - “Uma folha de álbum [diz Barthes] se desloca ou se acrescenta segundo o acaso; procedimento absolutamente contrário ao do Livro”. ²⁰⁶ Dessa forma, o Álbum representa o “*Rapsódico* (Idéias do *Costurado, Montado, Pach-Work*)” e “talvez a representação do mundo como *inessencial*”. ²⁰⁷

Barthes demarca o momento temporal em que ele mesmo escreve através da impossibilidade de uma suma dos saberes – uma suma dominável, inscritível, como diz ele – pela extensão e multiplicação dos saberes, pela transformação epistemológica da época - “existem *ciências*, não há mais *a* Ciência” – de modo que o saber resulta fragmentado e promove ideologicamente a ruptura da universalidade do conhecimento.

Daí apresentar a sua vontade de “fantasiar o volume” a partir da dialética entre *Livro* e *Álbum*:

Com certeza vocês pensam que essa oposição, essa alternativa Livro/Álbum é um pouco rígida, um pouco forçada; (...). E aí veremos que, se há luta entre o Livro e o Álbum, finalmente o mais forte é o Álbum, é ele *que fica*:

²⁰⁴ DERRIDA. *Papel-máquina*, p. 30.

²⁰⁵ BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2, p. 123.

²⁰⁶ BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2, p. 123.

²⁰⁷ BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2, p. 124-125.

a) O amontoado de notas, de pensamentos soltos, forma um Álbum; mas esse amontoado pode ser constituído com vistas ao Livro; o futuro do Álbum é, então, o Livro; (...).

b) Na outra extremidade do tempo, o Livro feito volta a ser Álbum: o futuro do livro é o Álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento (...). O Livro, de fato, está fadado a tornar-se destroços, ruínas erráticas; é como um torrão de açúcar derretido na água: certas partes se achatam, outras permanecem de pé, eretas, cristalinas, puras e brilhantes. É o que se chama de relevo cárstico (em geografia).

O que resta do Livro é a *citação* (no sentido muito geral): o fragmento, o relevo que é *transportado* alhures. (...) O que vive em nós, do Livro, é o Álbum: o Álbum é o *gérmen*; o livro, por mais grandioso que seja, é apenas a *soma*. (Do grego *sôma*. Designa, em biologia, o conjunto de células não reprodutoras do organismo: oposto a *gérmen*, células reprodutoras).²⁰⁸

Espelhadas, ainda que fortemente motivadas por razões e escolhas profundamente distintas, essas duas proposições que retivemos de Barthes/Derrida sugerem, por fim, uma profundidade conjugada das imagens postas em perspectiva: o Livro requer uma totalidade que é também uma universalidade dos saberes; daí a tentativa de reunir todo o conhecimento através de um *télos* cujo princípio faz com que tudo, nesse livro, seja premeditado e arquitetural de modo a não abrir linhas de fuga pelas quais desponte a disseminação, e, assim, elimina, de si, o circunstancial e o descontínuo; ao passo que, no Álbum, a descontinuidade - estilhaçamento das significações, dos Saberes e disseminação das diferenças, aspectos estes capazes de atacar profundamente tudo o que há de mais arbitrário na unicidade teleológica do significante – assentará lugar para a irrupção da *escritura*, a qual é da ordem da disjunção, da dispersão irreversível sem reunião possível dos Saberes que é a pretensão do livro absoluto.

4.8 Coser sem linha

Justamente nisso revelado conceitualmente por tal entrecruzamento, encontrar-se-á muito daquilo que está montado em *Rayuela* e, ainda mais profundamente, diz respeito a uma concepção de livro decorrente desse texto cujo especioso desfolhamento, página por página, conquanto venha dado pela sorte de sua leitura, a qual faz deste ato, e não essência, deixa que o livro se crie, também, como um metatexto (e não mais como mero comentário de uma voz narrativa justificando a metaficção) à medida que oferece a si mesmo enquanto experiência literária daquilo que em boa medida serve de tema na trama. Basta lembrar, para isso, o que é dito em *La muñeca rota* sobre a concepção de textura narrativa.

Não seria excesso imaginativo compreender essa ideia de livro, ali, em *Rayuela*, através da dialética entre livro/álbum tal como Barthes recupera muito dignamente de

²⁰⁸ BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2, p.132-133-134 *passim*.

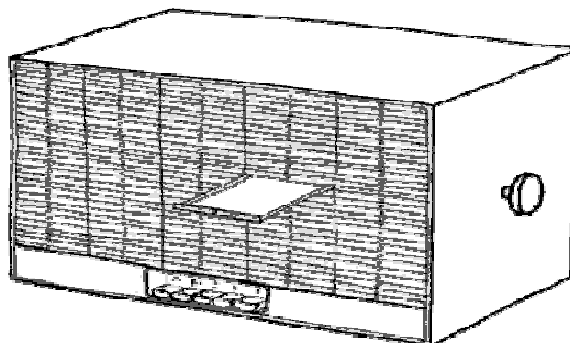
Mallarmé e propõe a partir de acréscimos. Penderia, talvez, substituir, apenas, a noção de dialética pela de oscilação, uma vez que não nos sentimos habilitados a escrever algo em termos de síntese. A ironia parece corroer qualquer pólo em que, mesmo via negatividade, algo de todo esse fluxo viria a se fixar por fim.

É notório, nesse sentido, o que retivemos da *Morelliana/Cap.137* sobre a impersonificação do volume construído (cf. já visto) tal qual uma “*resta implacável*”. Daí uma busca literária que designa, também, “desescrever” a literatura e, a partir disso, erigir a obra inteira sobre o princípio da despersonificação autoral. Construída sobre o pilar da “desconstrução” (palavra que aqui nada ou muito pouco tem que ver com o léxico derridiano, mas, antes, com a proposta cortazariana marcada em *Teoría del túnel*), toda essa literatura, portanto, promove a despersonificação do volume a despeito de uma *resta*, de uma *subtração* implacável, que, ao fim e ao cabo, como vimos durante a apresentação do segundo capítulo, implica “transgredir o fato literário total, o livro”.

A característica primária do livro ocidental atual é a sua apresentação em díptico: sempre vimos duas páginas ao mesmo tempo, uma em face da outra.²⁰⁹ Algo bem distinto ocorre a propósito de *Rayuela* - a propósito, também, das folhas mânticas do *Liber Fulgurialis* que, já enunciamos de maneira algo especiosa não fortuitamente, vem a se sobreescreve em *Rayuela*.

Ainda por esse viés, vejamos em *La vuelta al día en ochenta mundos* o que Cortázar diz sobre a tentativa de seu amigo Juan Esteban Fassio adaptar a uma máquina a estrutura literária rayueliana através desse curiosíssimo texto que é *De otra máquina célibe*:

Nunca entendi por que alguns desenhos vieram numerados enquanto outros se deixavam situar em qualquer parte, algo que imitei respeitosamente. Penso que este dará uma idéia geral da máquina:



Não carece ser Werner Von Braun para imaginar o que guardam as gavetas, todavia o inventor teve o cuidado de anexar as seguintes instruções:

²⁰⁹ Cf. BUTOR. *Repertório*, p. 229.

A — Inicia o funcionamento a partir do capítulo 73 (ejeta a gaveta 73); ao fechá-la se abre a numero 1, e assim sucessivamente. Acaso se deseje interromper a leitura, por exemplo, na metade do capítulo 16, deve-se apertar o botão antes de recolher tal gaveta.

B — Quando se quiser reiniciar a leitura a partir do momento em que fora interrompida, bastará apertar este botão e reaparecerá a gaveta número 16, dando seqüência ao processo.

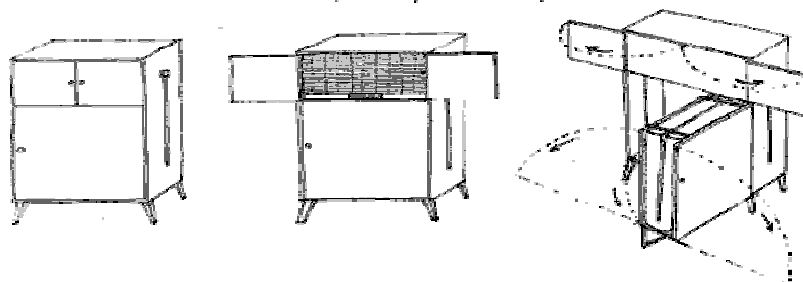
C — Solta todas as molas, de maneira que se possa eleger qualquer gaveta fazendo apenas puxar os compartimentos. Desabilita o sistema elétrico.

D — Botão destinado à leitura do Primeiro Livro, quer dizer, do capítulo 1 ao 56 de maneira corrente. Ao fechar a gaveta número 1, abre-se a num. 2, e assim por diante.

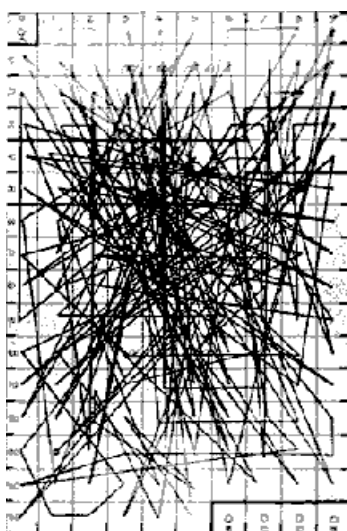
E — Botão para interromper o funcionamento no momento desejado, uma vez chegado o circuito final: 58 - 131 - 58 - 131 - 58, etc.

F — No modelo com cama, este botão abre a parte inferior, deixando a cama preparada (Numa referência complementar se alude a um botão G, que o leitor apertará num caso extremo, e que tem por função ejetar todo o aparato).

Os desenhos 1, 2 e 3 permitem visualizar o modelo com cama, assim como a forma com que esta sai e é aberta apenas ao toque do botão F. Atento às previsíveis exigências estéticas dos consumidores de nossas obras, Fassio previu modelos especiais da máquina em estilo Luis XV e Luis XVI.



Na impossibilidade de enviar-me a máquina por razões logísticas, aduaneiras e inclusive estratégicas as quais o Colégio de Patafísica não está em condições e, aliás, sem vontade de estudar, Fassio acresceu o desenho de um gráfico da leitura de *Rayuela* (na cama ou sentado).



A interpretação geral não é difícil: são claramente indicados os pontos capitais, começando pela partida (73), o capítulo emparedado (55) e os dois capítulos do ciclo final (58 e 131). Da leitura, surge uma projeção gráfica

bastante parecida com um rabisco muito embora os técnicos possam vir a explicar algum dia por que os pesos se amontoam tanto assim nos capítulos 54 e 64. A análise estrutural utilizará com proveito estas projeções de aparência disparatada; eu lhes desejo boa sorte.²¹⁰

Pois bem: esse texto, além de encarnar o tom de uma digna “*broma porteña*”, prescreve tudo aquilo que em *Rayuela* – a partir das trajetórias e perspectivas iniciadas com o *Tablero de dirección* – já é ruptura com relação à estrutura díptica do livro ocidental.

A configuração do livro, ali, passa a ser, no mínimo, paralela, e tudo já se superpõe a partir da variabilidade de trajetórias através de cada nova combinação dos elementos, que, ao revés de reunirem-se, perfilam com renovada autonomia. Assim, o texto desse livro, nesses livros, é algo cuja estrutura informa uma figuração da escritura cujo destaque é o movimento da leitura, a espacialização da textualidade, a figura plástica da sintaxe polimórfica que a poética vai desenhando ao implodir a lógica gramatical: ali nesses muitos meandros da escritura disjuntiva ocorre uma semantização algo ideogramática da qual resulta uma ordem de disposição e dispersão espacial em que tudo é contrário à justaposição discursiva de característica monolítica e escatológica. Assim, uma organicidade, final, entrecoca-se com a multiplicidade de significações: é um ato de coser, porém, a partir da ausência de linha.

O livro, nesse sentido, translata, por fim, todo o significado do discurso literário sobrevivendo do processo de ficcionalização teórica – e, a partir daí, confirmando a ficção, vem a ser “expansão total da letra”.

²¹⁰ *Nunca entenderé por qué algunos diseños venían numerados mientras otros se dejaban situar en cualquier parte, que he imitado respetuosamente. Pienso que éste dará una idea general de la máquina: / No hay que ser Werner von Braun para imaginar lo que guardan las gavetas, pero el inventor ha tenido buen cuidado de agregar las instrucciones siguientes: A — Inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73); al cerrarse ésta se abre la No. 1, y así sucesivamente. Si se desea interrumpir la lectura, por ejemplo en mitad del capítulo 16, debe apretarse el botón antes de cerrar esta gaveta. B — Cuando se quiera reiniciar la lectura a partir del momento en que se ha interrumpido, bastará apretar este botón y reaparecerá la gaveta No. 16, continuándose el proceso. C — Suelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con sólo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico. D — Botón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 de corrido. Al cerrar la gaveta No. 1, se abre la No. 2, y así sucesivamente. E — Botón para interrumpir el funcionamiento en el momento que se quiera, una vez llegado al circuito final: 58 - 131 - 58 - 131 - 58, etcétera. F — En el modelo con cama, este botón abre la parte inferior, quedando la cama preparada. (En una referencia complementaria se alude a un botón G, que el lector apretará en un caso extremo, y que tiene por función hacer saltar todo el aparato). Los diseños 1, 2 y 3 permiten apreciar el modelo con cama, así como la forma en que sale y se abre esta última apenas se aprieta el botón F. Atento a las previsible exigencias estéticas de los consumidores de nuestras obras, Fassio ha previsto modelos especiales de la máquina en estilo Luis XV y Luis XVI. En la imposibilidad de enviarme la máquina por razones logísticas, aduaneras e incluso estratégicas que el Colegio de Patafísica no está en condiciones ni en ánimo de estudiar, Fassio acompañó los diseños con un gráfico de la lectura de Rayuela (en la cama o sentado). La interpretación general no es difícil: se indican claramente los puntos capitales comenzando por el de partida (73), el capítulo emparedado (55) y los dos capítulos del ciclo final (58 y 131). De la lectura surge una proyección gráfica bastante parecida a un garabato, aunque quizá los técnicos puedan explicarme algún día por qué los pesos se amontonan tanto hacia los capítulos 54 y 64. El análisis estructural utilizará con provecho estas proyecciones de apariencia disparatada; yo le deseo buena suerte. CORTÁZAR. La vuelta al día en ochenta mundos, p.132, 133, 135.*

Se o princípio da disseminação crítica & ficcional é mesmo a chave tonal do discurso literário cortazariano, ressalte-se, por fim, que o metatexto rayueliano não se define apenas pela prática do autocomentário, que, aparentemente, viria a rasurar o texto ficcional. Antes, ocorre-lhe de irromper, de dentro da textura discursiva, como a práxis de uma teorização ficcional do romance, pois, em suma, ele é bem mais a unidade narrativa da criação literária em *Rayuela*.

Nessa possível teorização da literatura, que sobrevém de dentro da própria literatura, como vimos, uma vez alternando-se entre a desmontagem crítica e a composição ficcional, cuja ordem escritural formula a proposta do *Liber Fulguralis* em *Rayuela*, Cortázar introduz a substância crucial para a legibilidade de sua poética do romance e, sobretudo, de seu discurso literário: o jogo crítico com a ficção.

Conclusão

(Mas bifurcada)

Voltar a uma obra como *Rayuela* é tarefa que implica um caminho no mínimo bifurcado: a) deparar-se com uma perspectiva de fortuna crítica toda ela estriada e na qual parece não mais haver lugar a propósito de deixar algo que, também, venha a sedimentar-se ainda que seja a partir de outro relevo teórico e, vereda talvez bem mais tortuosa, b) situar-se diante da relevância que essa obra ainda parece oferecer frente à tendência literária contemporânea e às perspectivas teóricas em torno à essa literatura, de hora mais recente, feita em América Latina.

Tomando por partida o último desses dois pontos a ser considerados, poder-se-ia pensá-lo (retrospectivamente) face àquela discussão através da qual introduzíamos o tema do primeiro capítulo desta dissertação, a saber, a contraposição de uma “identidade literária” oposta a uma compreensão do “fazer literário” mais propriamente dito – tal como parece evidenciar as proposições retidas, sobretudo, dos textos de Rama e Fuentes, fundamentos teóricos a partir dos quais fizemos entrada.

A partir desse contexto específico cuja inflexão demarca-se com o limiar dos anos sessenta, a literatura latino-americana veio não só a reivindicar a sua própria modernização, como, também, buscando fazer disso o feito consciente de sua temática a partir do qual retirar características lexicais mais profundas com respeito a uma renovação na tessitura discursiva.

Tais gestos levaram a que, também nesse contexto, a crítica literária passasse a debater o aspecto da renovação narrativa a partir de uma problematização com relação à universalidade com que aquela literatura em emergência a partir dos anos 1960 parecia se cristalizar textualmente. Assim, a tendência de primeiro momento recorrente foi projetá-la como uma nova fricção cultural capaz de apresentar, plasticamente, uma possibilidade de leitura das identidades latino-americanas.

Quase cinco décadas após o *boom*²¹¹ da narrativa latino-americana, acompanhamos diversas tendências críticas, as quais, sobretudo após a manifestação de regimes ditatoriais que interromperam bruscamente a experiência democrática em nosso Continente, pediram releituras dessa manifestação literária que despontará com os anos 1960.

Por uma “incapacidade” de problematizar a conjuntura política que antecederá àquele contexto, no qual – lembremos - a democracia e o projeto de modernidade, à sorte de

²¹¹ Sobre o conceito de “boom” vinculado à literatura latino-americana em meados do século XX, ver RAMA. *El boom em perspectiva*, p. 266-306; MONEGAL. *El boom de la literatura latinoamericana*, 1972.

raríssima exceção, eram ambos interrompidos e interditados pela forte característica ditatorial do Estado latino-americano, sobretudo a partir de 1964, a “literatura do *boom*” passou a ser reavaliada pela crítica literária latino-americana. Um novo juízo de valor, certamente proveniente de um novo panorama político, veio, assim, a suplantar, nessa mesma crítica literária, uma tendência algo bem distinta daquela enunciação discursiva que pretendia encontrar na literatura do *boom* uma resposta ao realismo e ao naturalismo decimonônicos.

Dessa maneira, a perspectiva crítica inverteu-se: da validação de todos aqueles aspectos através dos quais, inicialmente, se promulgava à literatura do *boom* vasta possibilidade de projetar uma nova fricção cultural, cujas características, uma vez assimilando profundamente nossa condição histórica, expressariam as mais diversas representatividades culturais latino-americanas, passou-se, daí por diante, a acusá-la em função de uma insuficiência em problematizar, no campo literário, questões de ordem cultural, política e condição sócio-histórica que vinham a se entrecortar diretamente com o que dizia respeito à criação literária e ao papel do escritor diante da opinião pública.

Daí por diante, tornou-se habitual designar toda a “literatura do *boom*” - ou quase toda ela - sob o epíteto de “alegorias nacionais”²¹² para então ser declarado, através de muitas vozes críticas, “o fim do realismo mágico”.²¹³

Algo desse viés é possível de ser lido, por exemplo, em *Alegorias da derrota*, de Idelber Avelar. Interpelando a literatura latino-americana pós-ditatorial a partir de conceitos, a saber, “alegoria”, “luto”, e “aurático/pós-aurático”, Avelar remonta-se, sobretudo no capítulo “Édipo em tempos pós-aurático”, à literatura do *boom*. Partindo do princípio de que, em América Latina, os regimes ditatoriais instrumentalizaram “uma transição epocal do Estado ao Mercado”, o crítico volta-se para a literatura do *boom* de modo a assinalar, ali, a conjuntura literária da qual ascenderiam os textos pós-ditatoriais, os quais, nesse livro, tornam-se, mais profundamente, o objeto da análise levada a cabo por Avelar.

Tomada a contrapelo, a característica dessa transição do “Estado ao Mercado”, cf. a hipótese exposta pelo autor, representa um “corte na substituição da política pela literatura

²¹² Sobre a definição de “alegorias nacionais” ver JAMESON. *Third World literature in the era of multinational capitalism*, p. 65-88 *passim*. No fim dos anos 1980, Aijaz Ahmad, crítico e poeta indiano, remonta-se à definição e à descrição jamesoniana a partir das quais as literaturas “terceiro-mundistas” - nomenclatura cujo uso indefinido é fortemente atacado por Ahmad – são assimiladas como alegorias nacionais. Segundo Ahmad, essa perspectiva revela o etnocentrismo e o reducionismo da cultura norte-americana, totalizando, além do mais, um fenômeno histórico de ampla abrangência em termos de um mera oposição binária, a saber, nacionalismo/pós-modernismo, a partir do preceito insuficiente que busca descrever o nacionalismo como uma unidade cultural homogênea. AHMAD. *A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”*, p. 157-181 *passim*.

²¹³ Como, por exemplo, ocorre a Alberto Moreiras dizer em “O fim do realismo mágico: o signifiante apaixonado de José Maria Arguedas”, sexto capítulo de *A exaustão da diferença*, p. 221-247.

própria ao *boom*”, de modo que, apesar de muitas diferenças estéticas e políticas, apresenta não só os sucessos da literatura latino-americana em relação à sua suposta independência em relação ao atraso social do continente, como, ademais, evoca, para si própria, um “substituto efetivo de tal atraso”.²¹⁴

Nesse sentido, recusa-se, ali, a perspectiva crítica que via de regra atribuía à literatura do *boom* a vocação para a “redenção substitutiva” com relação à vontade de modernização que parecia assombrar os escritores da nova narrativa latino-americana. Conforme o argumento de Avelar, essa proposição crítica designa “mais que um ataque ao boom (...) trata-se, diz o autor, de uma leitura de suas condições de possibilidade” – e, nesse ponto da análise, conclui parcialmente afirmando o seguinte:

O que deve ser observado é a operação retórica através da qual o diagnóstico de uma *dissimetria* entre o social e o literário engendra uma operação *substitutiva* mediante a qual o segundo supostamente compensaria o primeiro.

(...) Daí que a proposição de que o boom, mais que um complô draconiano de dominação por parte das elites letradas latino-americanas (...) tenta, em realidade, dar conta de uma impossibilidade fundamental para as elites, em virtude da própria modernização, de instrumentalizar a literatura para o controle social: perda, por assim dizer, da produtividade disciplinadora da literatura. (...) Fuentes, Monegal e Cortázar vislumbraram uma ficção latino-americana adiantada por séculos a um continente economicamente atrasado, mas tal maturidade precoce só podia florescer *porque* a literatura, agora autônoma e secular, havia perdido sua funcionalidade. A literatura estava adiantada porque estava atrasada. Era precoce por que era anacrônica em relação à tecnologização massiva do continente. O tom celebratório do período costura esse corte através de uma operação substitutiva que tenta compensar não só o subdesenvolvimento social, mas também a perda do estatuto aurático do objeto literário. Luto triunfante, imaginariamente massacrando a denegação: daí o tom retumbante, apoteótico, da escrita do boom.²¹⁵

Ainda no âmbito da literatura pós-ditatorial, cf. prossegue os capítulos seguintes, decorreria uma experiência traumática, também, com relação à escrita e, ainda, à irrupção de um sentimento de que “*já não se pode escrever, que escrever já não é possível*”. O que mais restaria à escrita dessa literatura, segundo Avelar, resultaria da tarefa de trabalhá-la “a partir desta impossibilidade” traumática e pós-aurática, pois o sujeito que assim escreve dá conta de que, ele mesmo, é parte do que foi dissolvido à medida que a perda com que esta escrita tenta lidar parece ser engolida pela própria escrita.²¹⁶

²¹⁴ AVELAR. *Alegorias da derrota*, p. 21.

²¹⁵ AVELAR. *Alegorias da derrota*, p. 41-44.

²¹⁶ Cf. AVELAR. *Alegorias da derrota*, p. 263.

Tal panorama avulta-se, ainda, através da suposta inflexão epistemológica trazida às universidades latino-americanas, sobretudo a partir de meados dos anos 1990, com a ascensão dos Estudos Culturais de origem anglo-saxônica; algo que fazia frente à tradição francesa relativa aos Estudos Literários.²¹⁷

Essa perspectiva, todavia seja incerta a conjuntura acadêmica de sua atual situação, abalou as condições teórico-metodológicas de abordagem com relação ao texto literário, deslocando o eixo de uma raiz fundada numa herança de linhagem formalista/estruturalista para uma outra cuja base encontra-se no saber antropológico e, assim, forçando retrair linhas a fim de estudar, também no texto literário, as margens das sociedades modernas, e procurando, a partir daí, alternativa que deixasse ler, através de princípios fundados no escrutínio de pormenores do cotidiano, a noção de sujeito frente à dura hierarquia da condição sócio-histórica latino-americana.

Ainda recentemente, tudo isso promoveu uma revalorização do “real” no campo do literário. Daí acompanharmos, nesse sentido, a ascensão da “retórica testemunhal”, com diz Beatriz Sarlo²¹⁸, e a promoção de biografias, autobiografias e toda sorte de narrativas testemunhais capazes de reintroduzir, no âmbito literário, uma nova acepção de sujeitos cujas vozes enunciavam minimamente um balbucio, quando não silenciadas de todo.

Tal revalorização do relato testemunhal, bem pouco tempo atrás, como se sabe, foi celebrada pela crítica. Alegou-se, por trás de tudo isso, que o testemunho preencheria um “lugar vazio” que não só se apresentava com a impossibilidade de ser teorizado, como, para mais, não poderia ser domesticado, e, justo por isso, o testemunho “suspende toda simbolização” e, ainda mais crucial, “qualquer possibilidade de representação”.²¹⁹

Todavia, a peculiaridade do testemunho é algo sempre vicário e, portanto, a estabilidade de um “novo sujeito” é abalada em sua pedra fundadora, restando, talvez, apenas o cimento esfarelado de um sujeito da “retórica testemunhal”. Tanto quanto as literaturas do *boom* estiveram submetidas a características que pareciam implicar, ali, uma larga dimensão dando margens para a leitura das “alegorias nacionais”, os testemunhos e as narrativas em primeira pessoa parecem, por sua vez, corresponderem a necessidades e tendências veiculadas pela esfera pública, conforme Beatriz Sarlo analisou recentemente em *Tempo Passado*.²²⁰

²¹⁷ Ver MOREIRAS. *A exaustão da diferença*, introdução, “Condições da crítica latino-americanista”, p. 11-39 *passim*.

²¹⁸ SARLO. *Tempo passado*, cap. 3, p. 45- 68 *passim*.

²¹⁹ Cf. MOREIRAS. *A exaustão da diferença*, p. 254.

²²⁰ SARLO. *Tempo passado*, cap.1, p. 9- 22 *passim*.

Esse fluxo de ideias – cujo decurso permite descrever sucintamente uma linha que ata a literatura do *boom* a questões que, agora, reiteram antigas vigências e ou impõe outras novas - deixa ler, nos dias de hoje, uma espécie de reformulação tanto por parte da crítica literária quanto (ainda que pesem certas distinções) por parte dos próprios escritores que trabalham poeticamente as línguas faladas em América Latina.

Em prólogo-apresentação para *A literatura latino-americana do século XXI*, Beatriz Resende resume bem essa condição atual:

Chegamos ao pós-boom e à crítica aos estudos literários que generalizavam a idéia de “alegoria nacional” como forma de entendimento de nossa produção literária. A América Latina viveu o arbítrio, a censura, o terror impingindo às esquerdas em anos durante os quais a literatura precisou exercer funções que caberiam à mídia amordaçada. Passamos pela literatura de depoimento, surgiu uma nova função da arte com a literatura de testemunho. Chegamos ao momento pós-ditadura e à necessidade de vivenciar o luto, experimentando de formas diferentes na América Latina que construía os processos de abertura. Hoje, finalmente, experimentamos a vivência da democracia plena, uma nova configuração dos movimentos sociais e uma diferente relação entre arte, cultura, mercado e consumo. Ao mesmo tempo percebemos que o jogo da economia neoliberal globalizada, as novas ordenações transnacionais, a fragilidade do conceito de nação, as manifestações do terror, a extensão do poder do *Império* norte-americano deixam à vida política das nossas jovens democracias uma margem de manobra bastante restrita. Por este quadro, e disposto a promover uma forte interlocução entre o local e o global, move-se o nosso personagem: o narrador latino-americano do século XXI.²²¹

Essa “diferente relação entre arte, cultura, mercado e consumo”, cf. diz Resende, define, de certo modo, a silhueta com que a literatura escrita em América Latina parece vir, dia após dia, revelando-se e através da qual busca demarcar traços que dizem respeito a algo que já se apresenta com certa recorrência: saturada a questão do trauma pós-ditatorial e, igualmente, da retórica testemunhal, isto é, uma literatura em torno à “volta ao real”, assistimos, por agora, ao ressurgimento de uma literatura que se dobra de maneira a encontrar-se consigo mesma, ou seja, com a própria literatura – porém nada aurática, uma vez assimilada a transição do Estado para o Mercado ...

Em um dos ensaios de *Planetas sem bocas*, do escritor uruguaio Hugo Achugar, articula-se, a propósito da noção goethiana de “*Weltliteratur*”, uma tentativa de leitura das reivindicações acerca da literatura latino-americana no contexto da política econômica neoliberal e cujos princípios, durante os anos 1990, demarcaram as diretrizes da nova agenda mundial, sobretudo em países cujas economias são consideradas “em desenvolvimento”.

²²¹ RESENDE. *A literatura latino-americana no século XXI*, p. 13.

Achugar remete-se, nesse sentido, ao *Prólogo* de Alberto Fuguet e Sergio Gómez à antologia *MacOndo* (1999), ao *Manifiesto del Crack*, dos mexicanos Jorge Volpi, Urroz, Padilla, Chávez e Palou, publicado em setembro de 2000, e, sobretudo, detém-se diante do ensaio de Jorge Volpi, apresentado, em 2002, como palestra na *Brown University* sob o título de “Narrativa hispano-americana, Inc.”²²²

A proposta de Achugar, ao revisitar esse texto, é demonstrar, também ali, “a permanência de tensões e dilemas – nacional versus universal/ mundial, globalização e mercado diante de resistências locais – presentes tanto em Goethe como em Marx”.²²³ Esse mesmo prólogo, porém, deixa ler que a reivindicação por parte dessa geração literária, a qual despontara no contexto econômico do neoliberalismo, não é propriamente uma negação e ou um necessário rompimento com relação à literatura do *boom*. Inversamente, o que se problematiza nesses textos é um rompimento com a manipulação acadêmica e editorial que ora canonizava e legitimava a literatura dos anos 1960 com a “marca” de originalidade autóctone da “narrativa hispano-americana”; diz Volpi²²⁴:

Experiências como a antologia *McOndo* ou o *Manifiesto del Crack* revelam mais eficazmente a tentativa de escapar da marca “narrativa hispano-americana”. Isso não implicava, em caso algum, abjurar do *Boom* [...] mas, sim, da manipulação acadêmica, comercial e crítica que o seguiu; isto é, de denunciar o que foi colocado em funcionamento como uma espécie de maquiagem literária para a exportação do exotismo regional. A metáfora da produção em série mostrou-se muito adequada: lutava-se contra a idéia de converter os escritores hispano-americanos em uma espécie de sucursais locais na América Hispânica, Inc. uma empresa, ou melhor, um *holding* interessado em distribuir em todo mundo livros autenticamente hispano-americano com a mesma desenvoltura com que se vende uma franquia de *Taco Bell* afirmando tratar-se de autêntica comida mexicana.

(...) O fantasma que percorria o mundo foi vencido por um monstro ubíquo: não o capitalismo, nem o imperialismo, nem o neoliberalismo, mas essa variante demoníaca que conhecemos como globalização (e seu reflexo, o mercado). E, o que é a globalização? [...] Seja como for, no âmbito literário assume-se que o maior efeito da globalização consiste em uniformizar a cultura e eliminar as particularidades regionais.

(...) É, então que os globalifóbicos da literatura fazem sua aparição para denunciar os efeitos perniciosos desse fenômeno que eles interpretam como uma lamentável perda dos valores regionais. Não deixa de ser curioso que, ao fazê-lo, na verdade repitam os mesmos argumentos dos críticos nacionalistas dos anos trinta. Para eles, a verdadeira literatura hispano-americana deveria manter-se fiel a seus valores regionais para fazer oposição à homogeneização imposta pelo mercado global. Infelizmente, não se dão conta de que seu posicionamento não faz outra coisa que continuar o jogo do mercado ao empenhar-se em preservar, a todo custo, o “hispano-americano”. Os globalifóbicos da literatura cancelam de um só golpe a rica tradição

²²² Cf. ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 72.

²²³ ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p.74.

²²⁴ VOLPI, 2002, *apud* ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 72.

cosmopolita e universalista da América Hispânica (que é, quer se queira ou não, outra forma de ser profundamente hispano-americano). Dado que literatura do Ocidente já não está interessada em auto-afirmar-se nem em forjar sua identidade – quem pensaria em procurar a especificidade da literatura italiana ou francesa? -, a literatura hispano-americana, entendida como marca, só tem como objetivo preencher o vazio do mercado que lhe corresponde, sem ter argumentos para opor-se a uma das verdadeiras desvantagens da globalização: a confinamento em estanques fechados das particularidades regionais como meros produtos de exportação.²²⁵

Ora, isso que Volpi diz no excerto citado acima revela, portanto, que a ruptura empreendida por sua geração não é propriamente com “a literatura do *boom*”, a qual, queiram ou não, deixou-lhes, entre outras coisas, “a rica tradição cosmopolita e universalista (...) que é (...) outra forma de ser profundamente hispano-americano”. Essa ruptura, ao contrário de denegar a tradição literária da nova narrativa latino-americana após 1960, dá-se, como deixa ler o trecho retido do texto de Volpi, bem mais com relação à “manipulação acadêmica”, a estratégias editoriais e a prognósticos mercadológicos oriundos da própria crítica literária.

Outro exemplo do posicionamento ambivalente dessa geração em relação à tradição literária do *boom*, como aparece em Volpi, pode ser lida, também, em “Não é *Taco Bel*: apontamentos sobre *McOndo* e neoliberalismo mágico”, do escritor chileno Alberto Fuguet:

McOndo, agora está claro para mim, nada mais é do que uma sensibilidade, uma certa maneira de olhar a vida, ou melhor ainda, de desconstruir a América Latina (leia-se América, porque está claro que os EUA estão a cada dia mais latino-americanizados). No princípio tratava-se de uma sensibilidade literária, mas agora, suponho, incorpora muito mais. No entanto, o começo foi, como disse, literário. Começou como uma espécie de resposta defensiva, um tanto adolescente, ao poderoso culto ao realismo mágico; os seguidores da postulação de Gabriel García Márquez de que tudo pode ser universalizado.

(...) Muitas vezes importantes que desconhecíamos na época não foram incluídas, é claro, simplesmente porque ainda não ouvimos falar delas (Ah, como a Internet mudou tudo isso!). As realizações mais surpreendentes do chamado clã do *Mexican Crack* (autores como Jorge Volpi e Ignacio Padilla, que não apenas rejeitam, por *default*, o realismo mágico, como também se libertam de ter que escrever sobre a América Latina como um todo – seus livros ambientam-se na Europa nazista) passaram despercebidos por nós por uma única razão: seus livros só foram publicados a partir de 1996.

(...) Nossas histórias eram privadas, sem dúvida, mas “nossa terra” tinha se tornado global. Talvez tivéssemos a mesma formação musical de alguém criado em Roma ou Wisconsin, mas, apesar da pátina global e das referências excessivas aos nomes da moda, nossos romances eram, sobretudo, extremamente locais, muitos deles escritos em gíria ou no jargão típico dos jovens que ouvimos nas ruas de nossas metrópoles e, com certeza, na TV.

(...) *McOndo* prolifera na maior parte de nossos programas de TV. Como poderia ser diferente? Uma tecnologia de primeiro mundo florescendo em pleno contexto terceiro mundista. O resultado é um amálgama bizarro

²²⁵ VOLPI, 2002, *apud* ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 73-74.

demais para ser compreendido e, no entanto, surpreendentemente cheio de entretenimento. Para surpresa dos guardiões culturais da academia, é tudo quase 95% local.²²⁶

E, perto do fim, conclui:

Mas uma coisa ótima resultou de toda essa confusão *McOndo*: O nome tornou-se marca registrada. *McOndo* transcendeu suas origens e virou muito mais do que mais uma antologia literária. Na verdade, talvez nunca devesse ter sido um livro, para começar, mas um número especial de alguma revista, ou um documentário, ou um *website*. De todas as expressões artísticas, aquela que ficou um pouco para trás em termos de captar o *zeitgeist* da região foi a literatura. Acredito que isso seja porque a sombra que recaiu sobre a geração mais nova, lançada por autores como Borges, Cortázar, Vargas Llosa e, sim, Gabriel García Márquez, foi poderosa demais. Ou você os copiava (como foi o caso das legiões de seguidores que empregavam o realismo mágico como uma fórmula), ou você ficava inerte, olhando, tremendo, se perguntando.

Mas *McOndo* (isto é, uma América Latina global, misturada, diversa, urbana, do século 21) já estava explodindo na TV, na música, na arte, na moda, no cinema e no jornalismo. Nossa tese, ou, para ser exato, nosso argumento era bem simples: a América Latina conturbada, desordenada, é bastante literária, sim, quase uma obra de ficção, sim, mas não é um conto folclórico. É um espaço volátil onde o século 19 se mistura ao século 21. Mais do que mágico, sugerimos, esse lugar é peculiar. O realismo mágico reduz uma situação complexa a mera curiosidade.

A América Latina não é curiosa.²²⁷

Pois bem, a irrupção desse novo panorama literário a partir dos anos 1990 levou não propriamente a uma abjuração da chamada literatura do *boom*. Conforme Volpi, a recusa era bem mais com relação à “marca” e à “manipulação acadêmica” através das quais se buscava maquiar literariamente a exportação do exotismo regional a propósito do tema em torno à formação das identidades locais latino-americanas, aspecto este de certo presente em vários textos do dito realismo mágico. Ou como ainda aparece em Fuguet, reivindicava-se mais profundamente uma vocação literária capaz de enunciar poeticamente aspectos da peculiaridade latino-americana sem que, para isso, tivesse de ser negado o cosmopolitismo latino-americano a fim de promover a faceta folclórica da formação cultural do Continente.

Assim, o trânsito da literatura pós-ditatorial à promoção do relato testemunhal até a nova geração dos anos 1990 e seus manifestos pseudoparricidas parece descrever um processo em que a forma narrativa volta a ser problematizada a todo vigor nesse contexto em que, depois da literatura, voltamos à própria literatura.

Essa literatura de “agora”, portanto, encontra-se algo “empenada” acerca de seus próprios textos e, pois, de si própria. “Depois da literatura”, como diz Graciela Montaldo

²²⁶ FUGUET. *Não é Taco Bell*, p.103-105.

²²⁷ FUGUET. *Não é Taco Bell*, p.106-107.

referindo-se à obra do escritor argentino César Aira, “somente existe literatura” e essa é “uma literatura que pode tudo”.²²⁸ Ou, ainda, como diz Rafael Giraldo remetendo-se à obra do escritor chileno Roberto Bolaño:

Se, por um lado, a tendência do real se afasta de forma radical do mundo literário, inclusive adquirindo um tom e uma linguagem mais próximos do jornalístico, o movimento contrário mergulha de forma profunda na própria literatura. Na obra de Bolaño, por exemplo, os personagens são, quase sempre, escritores, ou leitores, ou críticos; as histórias se constroem em torno de mistérios literários: a procura de um escritor ou escritor desaparecido, ou de algum manuscrito perdido; escritores reais e imaginários aparecem nos sonhos de narradores e personagens; inclusive sua crítica literária parece ficção e, com frequência, aparece dentro de sua ficção, e às vezes, sua ficção se escreve como crítica ou história literária. *Finalmente*, como diria Bolaño, ou Piglia, ou Vila-Matas, ou algum de seus personagens: *tudo é literatura*.²²⁹

Daí porque o discurso literário que procuramos estudar na obra cortazariana apresentar-se como uma possibilidade forte de baliza para essa literatura que se empenha sobre si mesma. Como muita força e propriedade, ele é, ainda, uma das manifestações mais representativas dessa linhagem literária algo empenada em torno à narrativa e suas possibilidades de expandir a linguagem. Todos aqueles procedimentos narrativos, buscados, aqui, mediante a noção de ficcionalização teórica no discurso literário cortazariano, parecem, ainda hoje, dizer muito a essa “volta à literatura” na qual a literatura latino-americana parece reinscrever-se atualmente – e, dizendo isso, passo a caminhar, agora, pela primeira bifurcação através das quais delimitamos o repartilhamento desta conclusão.

A noção rayueliana relativa ao metatexto decorrente do processo de ficcionalização teórica descreve - como tentamos acompanhar - uma inflexão discursiva capaz de problematizar criticamente o próprio trabalho escritural da linguagem. Daí porque o discurso literário ali acolhido sobrescrever não só a sua manifestação enunciativa – a partir de uma dispersão, ele alarga-se de modo a revelar com a própria tessitura narrativa, de dentro dela, uma poética a partir da qual vem a semantizar, também, toda sua dimensão enunciativa através da própria metatextualidade, i.e., textura narrativa veiculada pelo metatexto, relativa à busca de si mesmo enquanto possibilidade de conhecimento.

A ficcionalização teórica - digamos, ao fim e ao cabo deste enfoque - inscreve-se além da ordem narrativa que acompanhamos na metaficção. Como vimos, o princípio por trás de tal artifício literário não tem, doravante, alicerces fixos no “paradigma do real”. Ao revés,

²²⁸ Cf. MONTALDO. *Una literatura que lo puede todo*, p.144.

²²⁹ GIRALDO. *Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: o caso de Roberto Bolaño*, p. 188.

desabilita a acepção dicotômica e institui-se qual um simulacro. Por tudo isso, deixa-se ler um metatexto, algo capaz de receber o discurso literário rayueliano de maneira a expandi-lo letra por letra, folha por folha, enfim, capítulo por capítulo até que finalmente se inscreva não mais um texto, o qual fecharia uma acepção literária, mas, antes, uma textura, ampliando, assim, a acepção desse discurso literário que se imiscui na leitura, convocondo esta como copartícipe de si a ponto de devassar-se a partir de tal interação.

Eis porque o conhecimento literário, ali, não é uma reunião possível, mas, sim, dispersão em direção à leitura, a qual, por sua vez, confirma a “expansão total da letra” somente através de tudo aquilo que o livro veio a ser em *Rayuela*.

Essa mesma noção é, ainda, o que permite uma espacialização literária capaz de desestabilizar as ambigüidades discursivas através da disseminação crítica & ficcional. Põe-se em evidência, por tudo isso, um locus discursivo no qual a noção epistemológica - ou seja, aquela possibilidade de deixar experimentar o conhecimento da obra literária durante o processo de criação tal como procuramos descrever em *Rayuela* - encontra-se em tensão intrínseca à dinâmica construtiva do plano narrativo. Tal característica aclara o conceito de *poética total* em cujas bases Cortázar pretendeu erigir sua obra romanesca.

De certo, o procedimento da ficcionalização teórica que se manifesta no discurso literário cortazariano vincula-se diretamente à compreensão do romance mediante a proposição de uma *poética total* por trás da qual as instâncias “crítica” e “ficcional” se retro-inseminam. É dessa magnetização entre ambas as instâncias que decorre a possibilidade de conhecimento literário na escrita cortazariana.

A envergadura epistemológica, contudo, não cristaliza uma dimensão enunciativa em detrimento de outra – basta lembrarmos, como já vimos a esse respeito, que, para Cortázar, “toda narração comporta o emprego de uma linguagem científica, nominativa, com a qual aquela vem a alternar-se uma vez entrelaçando-se de uma linguagem poética ...”. Ao revés, toda sua força encontra-se situada numa poética da oscilação relativa ao fluxo “crítico & ficcional” a partir do qual se compõe tal discurso literário.

É da inscrição na “indecidibilidade” de tais dimensões que, portanto, resulta o discurso literário e o metatexto rayuelianos. Uma deiscência crítica - a qual estilhaça e esparrama todo o processo de construção ficcional, de cujas sementes vem o florescimento daquela rosa policromática que ora já fizera desabrochar a dispersão crítica para, então, germinar novamente o processo de construção ficcional, como buscamos expor ao longo dos capítulos anteriores - faz com que toda a leitura e todo processo de escrita apareçam enquanto *ato* e nunca como *essência*.

De tal maneira, o discurso literário presente em *Rayuela* parece apresentar uma concepção de livro ora a partir de uma proposição enunciativa que problematiza criticamente a tradição livresca vigente na cultura ocidental, ora a partir de uma potencialização do ato ficcional – potencialização, pois não descreve experimentações apenas nos planos semântico, morfológico, e sintático. Antes, faz irromper de dentro, do próprio discurso literário, a instabilidade da linguagem verbal com relação à gramaticalidade a partir da qual os sentidos deveriam aparecer e, ao invés, retraem-se reconditamente. Eis, por conseguinte, a característica fundamental do metatexto: semantização da textura discursiva em torno ao tema do livro, ou melhor, do rompimento com a estrutura tradicional do livro que é negada em *Rayuela*.

Tudo se elabora, nesse sentido, como um jogo textual que não se deixa apreender segundo os dogmas da teoria dos gêneros literários. A “disseminação crítica & ficcional” anuncia, assim, a permanente oscilação e hesitação de significados cujo fundamento jamais será retido de um lugar fixo entre os pólos imiscíveis descritos *a priori* crítico-e-ficcional do discurso literário rayueliano.

Morelli - esse cúmplice do discurso literário cortazariano, como vimos - descreve não somente a Mallarmé como seu precursor ao propor para o *Liber Fulguralis* as “folhas mânticas” que remontam ao *Livro* mallarmaico.

Lançando mão daquilo que Borges propôs em “Kafka e seus precursores”, uma vez afirmando que “cada escritor cria seus precursores” e que, para mais, seu “trabalho modifica nossa concepção de passado, assim como vem a modificar o futuro”,²³⁰ é possível falar de uma ascendência na própria literatura argentina a propósito do tema do livro. A localização desta “linhagem” encontrar-se-á, portanto, em relação ao mesmo Borges e à sua ideia de livro infinito tal com está no conto *O Livro de areia*,²³¹ ou, ainda, a Macedonio Fernández (a quem, como se sabe, Borges tinha como mentor), escritor que, desde o início, anunciava o *Museo de la novela de la Eterna* como “*La Novela que Comienza*”, “*La Novela Impedida*”, “*La Novela que no Sigue*”, “*La Prólogo-Novela cuyo relato se da a escondidas del lector en los prólogos*”, “*La Novela sin Fin*”, acrescentando ao último capítulo, ainda, um “*Prólogo final*” no qual Macedonio diz deixar o *Museo* como um “*libro abierto*” para quem eventualmente viesse a desejar escrevê-lo:

Deixo livro aberto: será o primeiro “livro aberto” na história literária, quer dizer, o autor, desejando que fosse melhor ou mesmo bom e convencido de que por sua estrutura estilhaçada é uma temerária torpeza com o leitor, mas,

²³⁰ BORGES. *Otras inquisiciones*, p.134.

²³¹ BORGES. *O Livro de areia*, p. 111-116.

também, de que é rico em sugestões, deixa autorizado todo escritor futuro, de bom gosto, impulso e circunstâncias mais favoráveis a um trabalho intenso, corrigi-lo de forma tão precisa quanto possível e editá-lo livremente, com menções ou não a minha obra e nome. Não será pouco o trabalho. Suprima, corrija, mas dentro do possível algo ficará.

Nesta ocasião, declaro que a verdadeira execução da minha teoria do romance só pode ser cumprida uma vez escrevendo-o várias pessoas que se reúnam para ler outro romance, de tal maneira que elas, leitores-personagens, leitores do outro romance, personagens deste, se perfilarão incessantemente como pessoas existentes, não personagens, por colisão com as figuras e imagens do mesmo romance lido por eles.

Tal é a trama de personagens lidos e legentes, com personagens só lidos, que, desenvolvida sistematicamente, cumpriria uma constante execução uniforme da minha teoria da arte a personagens ou romance. Seria uma trama ambivalente, de duplo romance.

Digo isto para confessar que meu presente livro está muito distante de cumprir a fórmula Belarte de personagens pela palavra. Resta, também, pois, como “obra aberta”.²³²

Ao longo desta pesquisa, estive cada vez mais a ponto de me convencer de que parte considerável da literatura do século XX se escreve a partir de algo possível de ser designado próximo a uma inflexão de *epistêmê* em torno ao tema do livro durante a alta modernidade. Com muita representatividade, esse par literário e de eloquência inesgotável que acabo de situar grosseiramente ao lado de Cortázar e sem cuidar, pois, das evidentes idiossincrasias entre eles, parece motivar um aprofundamento no tema cuja proposição desponha, agora, bastante confusa, hesitando-se.

Todavia, isso permitiria situar, no âmbito da literatura argentina do século XX, uma forte representatividade a propósito dessa suposta inflexão e tomá-la coetaneamente com outras manifestações escriturais que, a princípio, deixariam ler as características dessa inclinação acerca da concepção de livro no século passado, tal como acredito possível ser

²³² La dejo libro abierto: será el primer “libro abierto” en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, corrija, pero en lo posible que quede algo. En esta oportunidad declaro que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra novela, de tal manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personas existentes, no personajes, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismo leída. Tal es la trama de personajes leídos y leyentes, con personajes sólo leídos, que desarrollada sistemáticamente cumpliría una uniforme constante ejecución de mi teoría del arte a personajes o novela. Sería una trama de doble novela. Digo esto para confesar que mi presente libro está muy lejos de cumplir la fórmula de la belarte de personajes por la palabra. Queda también esto, pues, como “empresa abierta”. FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*, p. 252-253 *passim*.

assimilado,²³³ por exemplo, daquilo que Benjamin projetava a fim de escrever o livro-fichário das arcadas parisienses²³⁴ e, hoje, conhecemos como o livro das *Passagens*.²³⁵

Tudo isso aparece claramente motivado pelo que Derrida tenta descrever com o “fim do livro” na *Gramatologia* e em alguma outra parte a propósito da qual ainda não podemos escrever.²³⁶ Mas - como vimos anteriormente - algo disso se inscreve, ademais, como um grande muro cuja superfície faz ressonância e parece rebater os ecos de um tema também barthesiano conforme vimos em *A preparação do romance*²³⁷ à sombra do espólio mallarmaico. Prognósticos similares devem despontar, também, do pensamento de Maurice Blanchot - autor que ignoramos, aqui, a fim de não pulular com escolhas demasiado idiossincráticas o escopo teórico delimitado nesta pesquisa - quem, tal como Barthes, evoca - em o *Livro por vir*²³⁸ e *O espaço Literário*²³⁹ - aquela mesma herança deixada pelo poeta francês cujo horror diante da página em branco, escritor sem obra, conduzia aos “mil cuidados maníacos (...) nada querendo entregar ao acaso tipográfico”.²⁴⁰

De uma perspectiva teórica, esse pensamento da sombra, transcrito, aqui, antes de encerrar a ideia, busca reter alguma luz também daquilo que Foucault diz em “A linguagem ao infinito”. Ali, Foucault precisa o nascimento da “obra de linguagem” como literatura propriamente dita, contexto que o autor inscreve na transição do fim do século XVIII para o século XIX, justo quando “aparece uma linguagem que retoma e consome em sua fulguração

²³³ Durante o XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado entre 13 e 17 de julho de 2008, na USP, apresentei uma comunicação a propósito desse tema em Benjamin com o seguinte título - “Teoria epistemológica na obra das *Passagens*, de Walter Benjamin: o princípio da montagem literária de imagens dialéticas como uma possível marca do estilo”. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Subtema 3 – Literatura e outros saberes. Simpósio - Literatura: desafios epistemológicos, éticos e estéticos. Disponível em: <http://www.abralic.org>. A reflexão presente no referido artigo, de um modo geral, coloca-se a propósito de indagar o vínculo entre o método de análise histórica e a narrativa das *Passagens*, interpelando como ali a literalização do materialismo histórico benjaminiano decorre diretamente de uma teoria epistemológica a qual vem a ser enfatizada, textualmente, via montagem literária de imagens dialéticas.

²³⁴ Sobre esse assunto, ver BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, 2002.

²³⁵ BENJAMIN. *Passagens*, 2006.

²³⁶ Em *Glas*, por exemplo - lugar em que Derrida se pergunta pelo “que ainda resta do saber absoluto” - a questão do livro como “expansão total da letra”, tal como buscamos problematizar ao longo deste trabalho, vem à tona, sobretudo, a partir da própria estrutura discursiva derridiana. Levando adiante uma leitura desconstrutiva dos discursos de Hegel e Jean Genet, ou Saint Genet, como Sartre parece tê-lo rebatizado, Derrida faz por tentar implodir com a tradicional estrutura do livro ocidental, em díptico, como vimos, incrustando, assim, em sua própria tessitura discursiva, uma textura plena de algo que poderíamos ler tal qual rotas de fuga tipográfica, visíveis graças a uma *mise en page* e através da qual esse livro encena, no próprio livro, a impossibilidade de um discurso absoluto segundo a tradição do pensamento veiculado pela metafísica ocidental, de modo a abrir margens para designar com a noção de escritura a dispersão do conhecimento que irrompe dali em contraposição à ideia de totalidade relativa ao livro, uma vez que ambos os discursos, através de uma complexa rede de remissões, parecem criar um movimento de descotextualização a fim de gerar um diálogo em que tudo se desdobra de modo a deixar que só a dispersão venha a despontar dali. DERRIDA. *Glas*, 1981.

²³⁷ BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2.

²³⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, 2005.

²³⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, 1987.

²⁴⁰ FONTES. *Os anos de exílio do jovem Mallarmé*, p. 16.

outra linguagem diferente, fazendo nascer uma figura obscura mas dominadora na qual atuam a morte, o espelho e o duplo, o ondeado ao infinito das palavras”²⁴¹ e deixa a constituição dos Saberes diante de um paradoxo que, nesse contexto, evidencia-se no processo a partir do qual a Biblioteca suplanta a Retórica no que diz respeito à primazia em designar o “espaço da linguagem”.²⁴²

(Muitos outros nomes literários aparecem nesse *brainstorm* tais como o *Livro do desassossego* pretendido pelo heterônimo pessoano dado com o livreiro Bernado Soares ou, para logo por fim à catalogação demasiado ingênua que poderia decorrer disso, *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e o projeto livreiro presente nos “Almanaques” cortazarianos posterior a *Rayuela com 62, Último Round e Volta ao dia...*).

Mas agora é hora de interromper a escrita dessas ideias em penumbra e deixar que o pensamento se aclare teórica e metodologicamente. E somente depois desse tempo, sombrio, voltar a escrever de modo a propor com mais propriedade acadêmica uma temática a partir da qual seguir pesquisando a dimensão mais translata que veio a ser inicialmente aberta desde aqui.

Enquanto essa escrita não acontece de maneira sistematizada e, pois, reduzindo bem mais o amplo arco aberto com o leque de livros citados, procuro minha reflexão debruçando-me, por agora, sobre um papel benjaminiano que diz muito a propósito de tudo isso:

Nosso tempo está com que em contraposição frontal à Renascença, e especialmente em contraste com a conjuntura em que foi inventada a arte da imprensa. Casualidade ou não, o surgimento desta na Alemanha ocorre na época em que o livro, no sentido eminente do vocábulo, o Livro dos Livros na tradução da Bíblia por Lutero, torna-se um bem de domínio público. Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, encaminha-se para o seu fim. Como se vislumbrando, no âmago da cristalina construção de sua

²⁴¹ FOUCAULT. *Ditos & escritos*, vol. 3, p. 57.

²⁴² Diz Foucault – “Hoje, o espaço da linguagem não é definido pela Retórica, mas pela Biblioteca: pela sustentação ao infinito das linguagens fragmentares, substituindo à dupla cadeia da retórica a linha simples, contínua, monótona de uma linguagem entregue a si mesma, devotada a ser infinita porque não pode mais se apoiar na palavra do infinito. Mas ela encontra em si a possibilidade de se desdobrar, de se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesma, da analogias. Uma linguagem que não repete nenhuma palavra, nenhuma Promessa, mas recua infinitamente a morte abrindo incessantemente um espaço onde ela é sempre análogo de si mesma. As bibliotecas são o lugar encantado de duas dificuldades maiores. Os matemáticos e os tiranos, como é sabido, as resolvera (mas talvez não inteiramente). Há um dilema: ou todos estes livros já estão na Palavra, e é preciso queimá-los; ou eles lhe são contrários, e é preciso queimá-los também. A Retórica é o meio de exorcizar por um instante o incêndio das bibliotecas (mas ela o promete para breve, ou seja, para o fim dos tempos). E eis o paradoxo: se fazemos um livro que narra todos os outros livros, é ele mesmo um livro, ou não? Ele deve falar de si próprio como se fosse um livro entre os outros? E se ele não se narra, que pode ser, ele que tinha o projeto de ser um livro, e por que se omitir em sua narrativa, agora que ele tem de dizer todos os livros? A literatura começa quando este paradoxo toma o lugar deste dilema; quando o livro não é mais o espaço onde a palavra adquire figura (figuras de estilo, de retórica e de linguagem), mas o lugar onde os livros são todos retomados e consumidos: lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível ‘volume’, que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros – após todos os outros, antes de todos os outros”. FOUCAULT. *Ditos & escritos*, vol. 3, p -59.

escritura certamente tradicional, a vera imagem do vindouro, Mallarmé no **COUP DE DÉ** reelaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita (*Schriftbild*). Posteriormente, os Dadaístas empreenderam a pesquisa da escrita, mas o seu ponto de partida não era a construtividade, e sim, antes, o acurado reagir dos nervos dos literatos. Por isso, a pesquisa dadaísta é muito menos consistente que a de Mallarmé, oriunda do que havia de mais intrínseco no estilo deste poeta. Fica, assim, patente a atualidade da descoberta, daquilo que Mallarmé, monadicamente, no mais íntimo recesso de seu estúdio, porém em preestabelecida harmonia com todos os eventos decisivos do seu tempo na economia e na técnica, deu à publicidade. A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carreara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronímia do caos econômico. Eis o árduo currículo escolar de sua nova forma. Se ao longo de séculos, pouco a pouco, ela se foi deixando deitar ao chão, de ereta inscrição ao oblíquo manuscrito jazendo na escrivania, até finalmente acamar-se no livro impresso, ei-la agora que se reergue lentamente do solo. O jornal quase necessariamente é lido na vertical – em posição de sentido – e não na horizontal; filme e anúncio impõem à escrita a plena ditadura da verticalização. E antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, terá desabado sobre os seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adentramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo. Nuvens de letras-gafanhotos, que já hoje obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão cada vez mais espessas, com a sucessão dos anos. Outras demandas do mundo dos negócios assumem o comando. A cartoteca trouxe a conquista da escrita tridimensional, contraponto surpreendente à tridimensionalidade da escrita em suas origens, como runa ou grafia nodular. (E o livro, hoje, como o atual modo de produção científica o demonstra, já é um mediador antiquado entre dois diferentes sistemas de cartoteca. Pois tudo o que é essencial encontra-se no fichário do pesquisador, que o redigiu, o intelectual, que o estuda, assimila-o à sua própria cartoteca.) Mas está fora de qualquer dúvida, - e isto não é imprevisível -, que o desenvolvimento da escrita não vai ficar *ad infinitum* vinculado às pretensões poderosas de um movimento caótico na ciência e na economia. Antes, chega o momento em que quantidade se transforma em qualidade, e a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetivos (*Sachgehalte*). Nesta escrita icônica (*Bilderschrift*), os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão experts da grafia (*Schriftkundige*), somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde (sem muita celeuma) se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita de transito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com a qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos.

A máquina de escrever afastará da caneta a mão dos literatos, quando a exatidão das formas tipográficas introduzir-se imediatamente na concepção de seus livros. Presumivelmente far-se-ão necessários então novos sistemas, como formas de escritura mais variáveis. Eles colocarão a nervura dos dedos que comandam no lugar da mão cursiva da escrita habitual.²⁴³

²⁴³ BENJAMIN. *Uma profecia de Walter Benjamin*, p. 193-194.

É diante dessa constelação de ideias tão eloquentes que o pensamento irrompendo aqui deverá buscar pelos lampejos na escrita.

Para mais tarde, enfim, *a tarefa*: desfiar – e por que não desafiar? – a mônada que agora se enrola; fio por fio, dobra por dobra.

Belo Horizonte. Março de 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE JÚLIO CORTÁZAR

CORTÁZAR, Julio. **62. Modelo para armar**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

CORTÁZAR, Julio. *La muñeca rota*. In: CORTÁZAR, Julio. **Último round**. 2ª edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970.

CORTÁZAR, Julio *Poesía permutante*. In: CORTÁZAR, Julio. **Último round**. 2ª edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970.

CORTÁZAR, Julio. **La casilla de los Morelli**. 2ª edición. Barcelona: Tusquets Editor, 1975.

CORTÁZAR, Julio. *De otra máquina célibe*. In: CORTÁZAR, Julio. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo I. 19ª edición/3ª de Bosillo. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.

CORTÁZAR, Julio. *Morelliana, siempre*. In: CORTÁZAR, Julio. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo II. 19ª edición/3ª de Bosillo. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.

CORTÁZAR, Julio. *Para llegar a Lezama Lima*. In: CORTÁZAR, Julio. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo II. 19ª edición/3ª de Bosillo. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Davi Arrigucci Jr. (seleção, tradução e prólogo). São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición crítica. 2ª edición. Julio Ortega; Sául Yurkievich. (coord.) Madrid: ALLCA XX, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Cuaderno de bitácora*. CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición crítica. 2ª edición. Julio Ortega; Sául Yurkievich. (coord.) Madrid: ALLCA XX, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Teoría del túnel*. In: CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica/1**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Notas sobre la novela contemporánea*. In: CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica/2**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Situación de la novela*. In: CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica/2**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Felisberto Hernández: carta en mano propia*. In: CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica/2**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

SOBRE JÚLIO CORTÁZAR

ALAZRAKI, Jaime. **Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra**. Barcelona: Antropos, 1994.

ALAZRAKI, Jaime. *Cortázar antes de Cortázar: Rayuela desde su primer ensayo publicado: "Rimbaud" (1941)*. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición crítica. 2ª edición. Julio Ortega; Sául Yurkievich. (coord.) Madrid: ALLCA XX, 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O que vai na valise?*. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

ARRIGUCCI JR., Davi. *A destruição arriscada*. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición crítica. 2ª edición. Julio Ortega; Sául Yurkievich. (coord.) Madrid: ALLCA XX, 1996.

CASTRO-KLARÉN, Sara. *Rayuela: los contextos*. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición crítica. 2ª edición. Julio Ortega; Sául Yurkievich. (coord.) Madrid: ALLCA XX, 1996.

EZQUERRO, Milagros. *Rayuela: estudio temático*. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición crítica. 2ª edición. Julio Ortega; Sául Yurkievich. (coord.) Madrid: ALLCA XX, 1996.

FUENTES, Carlos. *Rayuela, la novela como caja de pandora*. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición crítica. 2ª edición. Julio Ortega; Sául Yurkievich. (coord.) Madrid: ALLCA XX, 1996.

GARFIELD, Evelyn Picón. *Cortázar por Cortázar*. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición crítica. 2ª edición. Julio Ortega; Sául Yurkievich. (coord.) Madrid: ALLCA XX, 1996.

GARFIELD, Evelyn Picon. **¿Es Julio Cortázar un surrealista?**. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

JITRIK, Noé; SOLA, Graciela; TIRRI, Nestor *et. al.* **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969.

SOSNOWSKI, Saul. **Julio Cortázar: una búsqueda mítica**. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973.

ORTEGA, Julio. *Prólogo*. In: CORTÁZAR, Julio. **La casilla de los Morelli**. 2ª edición. Barcelona: Tusquets Editor, 1975.

YURKIEVICH, Saul. **Julio Cortázar: mundos y modos**. Barcelona/Buenos Aires: Edhasa, 2004.

GERAL

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Trad: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

AHMAD, Aijaz. **A retórica da alteridade de Jameson e a "alegoria nacional"**. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 22, p. 157-181, out. 1988.

ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do Livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

ATTRIDGE, Derek. *Derrida and the questioning of literature*. In: DERRIDA, Jaques. **Acts of literature**. New York/London: Routledge, 1992.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A tipologia do discurso da prosa*. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. São Paulo: UNESP/Huicitec, 1998.

BAL, Mieke. *Notes on Narrative Embedding*. **Poetics Today**: Vol 2. Num.2. Narratology III. Narration and Perspective in Fiction. USA: Duke University Press. p. 41-49, winter, 1981.

BARTHES, Roland. *O Efeito de real*. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance: da vida à obra**. Vol. 2 – A obra como vontade. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural**. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Uma profecia de Walter Benjamin*. In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

- BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRANDÃO, Luiz Alberto. *Espaços literários e suas expansões*. **Aletria**. V. 15. **Poéticas do espaço**. Belo Horizonte: UFMG, jan./jun., 2007.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Decio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria. Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *Estruturalismo e crítica literária*. In: COSTA LIMA, LUIZ (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- DELEUZE; GUATARRI. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.
- DELFE, Guy. **L'Esthétique de Stéphane Mallarmé**. Paris: Flammarion, 1951.
- DERRIDA, Jaques. **Gramatologia**. Trad.: Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jaques. **Glas. Que rest-t-il du savoir absolu?** 2 Vols. Paris: Éditions Denöel/gonthier, 1981
- DERRIDA, Jaques. **Dissemination**. Trad.: Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- DERRIDA, Jaques. *Mallarmé*. In: DERRIDA, Jaques. **Acts of literature**. Derek Attridge (org.). New York/London: Routledge, 1992.

DERRIDA, Jaques. **Papel-Máquina**. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DOSSE, François. **História do estruturalismo**. *O Campo do signo*; vol 1. *O canto do cisne*; vol. 2. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Edusc, 2007.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ENGELBERT, Jo Anne. *El proyecto narrativo de Macedonio*. In: FERNÁNDEZ, Macedonio **Museo de la Novela de la Eterna. Edición crítica**. Ana María Camblong; Adolfo de Obieta (coord.). Madrid: ALLCA XX, 1996.

ELIOT, T.S. (*Selección y prólogo*) In: POUND, Ezra. **Ensayos literarios**. Caracas: Monte Avila Editores, 1954.

FERNÁNDEZ, Macedonio **Museo de la Novela de la Eterna. Edición crítica**. Ana María Camblong; Adolfo de Obieta (coord.). Madrid: ALLCA XX, 1996.

FERRO, Roberto; JITRIK, Noé (dir.). **Historia crítica de la literatura argentina. Macedonio**. Vol. 8. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad.: Salma Tanus Muchail. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fones, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Manuel Barros da Motta (org.). Trad.: Inês Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad.: Jorge Coli. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad.: Luiz Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad.: Péricles Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. Col. Del Valle: Editorial Joaquín Mortiz, 1997.

FUGUET, Alberto. *Não é taco Bell: apontamentos sobre McOndo e neoliberalismo mágico*. In: RESENDE, Beatriz (org.). **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GIRALDO, Rafael. *Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: o caso de Roberto Bolaño*. **Grogoatá**. Publicação da Pós-Graduação em Letras da UFF. Num. 22. Niterói: EDUFF, 1.sem. 2007.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GOMBROWICZ, Witold. **Ferdydurke**. Tradução de Witold Gombrowicz. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins fontes, 2002.

ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In: COSTA LIMA, Luis (coord.). **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAMESON, Fredric. *Third world literature in the era of multinational capitalism*. **Social Text**. New York, n.15, p. 65-88, Fall 1986.

JAMESON, FREDRIC. **O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad.: Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAUSS, Hans Robert. *A Estética da Recepção: colocações gerais*. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LABARRE, Albert. **História do livro**. São Paulo: Cultrix, 1981.

LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MALLARMÉ, Stéphane. *Le livre, instrument spirituel*. In: MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres Complètes**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1952.

MALLARMÉ, Stéphane. *Prefácio ao poema*. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardista**. Petrópolis: Vozes, 1983.

MAN, Paul de. **Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **El boom de la literatura latinoamericana**. Caracas: Tiempo Contemporáneo, 1972.

MONTALDO, Graciela. *Una literatura que lo puede todo*. In: RESENDE, Beatriz (org.). **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos**. Trad.: Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. “Notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EDUFF, 2001.

PAZ, Octávio. **Filhos barro. Do romantismo à Vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGLIA, Ricardo. *La vonvela polaca*. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Barcelona: Anagrama, 2005.

RAMA, Angel. **La Novela en América Latina: panoramas 1920-1980**. Bogotá: Procultura S/A, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

RAMA, Angel. **Transculturación Narrativa en América Latina**. México: Editorial Siglo Veintiuno, 1982.

RAMA, Angel. *El boom em perspectiva*. In: RAMA, Angel. **La crítica de la cultura em América Latina**. Caracas: Ayacucho, 1985.

RESENDE, Beatriz (org.). **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RUFFINELLI, Jorge. *La nueva novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición*. In: PIZZARO, Ana (org). **América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade**. Vol. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

RUSSÓVICH, Alejandro. *Gombrowicz en el relato argentino*. In: DRUCAROFF, Elsa & JITRIK, Noé (org.). **Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida**. Vol. 11. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.

SANTIAGO, Silviano; et al. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1976.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad.: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SCHELEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHELEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad., apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHERER, Jacques. **L’Expression littéraire dans L’Oeuvre de Mallarmé**. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1947.

SCHERER, Jacques. **Le “Livre” de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits**. Paris: Gallimard, 1957.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SOSNOWSKI, Saul. *La nueva novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición*. In: PIZZARO, Ana (org). **América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade**. Vol. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

