

O jazz, a *Rayuela* e o Cortázar

The jazz, the Rayuela and the Cortázar

Leonardo Mendes Neves Félix
UFRJ

Resumo: Esse trabalho analisa a relação entre o jazz e a literatura de Julio Cortázar, partindo do conto “El perseguidor” em direção ao romance *Rayuela*. Para tanto nos concentramos na comparação entre determinadas técnicas que permeiam a ambos, mas sobretudo naquelas transpostas da música para a escrita de Cortázar. Sua apropriação do jazz contribui para o distanciamento do saber literário da metafísica e do eurocentrismo.

Palavas-chave: Literatura. Jazz. Cortázar.

Abstract: *This work examines the relationship between the jazz and the literature of Julio Cortázar, based on the short story "El perseguidor" toward the novel Rayuela. Therefore we focus on the comparison between certain techniques that permeate both, but especially in those transposed of music for Cortázar's writing. His Jazz appropriation contributes to differentiate the literary knowledge and the metaphysical ones.*

Keywords: Literature. Jazz. Cortázar.

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

Johnny Carter solta essa frase no meio de um ensaio com Miles Davis, após largar bruscamente o sax, “[...] justamente em esse momento, cuando Johnny estaba como perdido em su alegría” (CORTÁZAR, 2004, p. 243), comenta o narrador. A obsessão por não se repetir o acoitava para uma temporalidade diversa, realizada na frase pela contraposição entre o tempo da locução verbal “*estoy tocando*”, no presente, e o advérbio “*mañana*”, apropriado para acompanhar um verbo no futuro. A preocupação com o tempo aparece na segunda fala de Johnny, quando retruca asperamente seu amigo Bruno com os seguintes dizeres: “– Tú no haces más que contar el

tiempo[...]”. Johnny compara o amigo à amante, pouco antes de revelar que perdera o sax no metrô. Bruno lhe pergunta, de maneira conscientemente inútil, sobre o que sucedera: “Por el silencio siguiente me he dado cuenta de que ha sido *tiempo* perdido” (CORTÁZAR, 2004, p. 241, grifo nosso). Embora o termo que ligue os dois seja “igual”, a relação entre a maneira de contar o tempo atribuída a Bruno e a fúria de Dédée é bastante cifrada nesse momento inicial, pendendo para a ausência de ligação, possível apenas na cabeça desta figura que se desenha nitidamente em torno do transtorno: o saxofonista Johnny Carter.

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

A discussão sobre o cumprimento do contrato enche o ambiente de gravidade, pois se trata da situação econômica de Johnny e Dédée, cuja decadência é exposta desde a primeira página do conto: o sofá despedaçado, o bocal da luz pendurado e com mau contato, a escassez de luz natural no ambiente, para citar algumas características do quarto de hotel em que se encontram. Além disso, a maconha e o álcool consumiam parte do dinheiro. Esses planos, cheios de intencionalidade dentro da narrativa, se sobrepõem à discussão, de tal maneira que, ao Dédée desdenhar a diferença entre os dias da semana de trabalho no estúdio, revela sua insatisfação com Johnny. Isso porque da fala de Dédée podemos depreender que na verdade era ela quem guardava as datas; sua fala mimetiza o descaso dele, é a imagem de Johnny refletida na resposta de Dédée. Não é possível precisar as intenções do saxofonista, mas sua resposta é surpreendente: “-¿Cómo lo mismo da? No es lo mismo. Pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy” (CORTÁZAR, 2004, p.

242). Johnny simplesmente ignora ou desconhece os segundos planos que compõem a fala da amante, e a toma no sentido literal, devolvendo uma imagem invertida, na qual ele mimetiza a concepção dela e de Bruno sobre o tempo. Esse jogo de espelhos sobrepostos revela que a simulação ou repetição da atitude de Bruno está carregada de uma crítica, logo a imagem produzida por Dédée se distancia da concepção frouxa de tempo em direção à rigidez das convenções do calendário ocidental. A mesma distância podemos observar quando Johnny executa algo análogo como resposta, com o que zomba dos outros dois personagens.

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

[...] Es verdad, Bruno. Nunca he pensado en nada, solamente de golpe me doy cuenta de lo que he pensado, pero eso no tiene gracia, ¿verdad? [...] Para el caso es lo mismo que si pensaras tú o cualquier otro. No soy yo, yo. Simplemente saco

provecho de lo que pienso, pero siempre después, y eso es lo que no aguanto (CORTÁZAR, 2004, p. 244).

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

A frase do saxofonista que abre esta análise ganha em verossimilhança se a compararmos com Charlie Parker, a quem Cortázar dedica o conto e em quem inspira seu personagem. James L. Collier, em seu *Jazz*: a autêntica música americana, afirma que uma das principais características dos solistas de *jazz* é a velocidade em adiantar padrões a serem executados na música, e a “[...] capacidade de Charlie Parker antecipar seu pensamento era tão grande que ele podia mudar a música diversas vezes na cabeça antes de executá-la” (COLLIER, 1995, p. 58). Isso porque não há tempo para inventariar conscientemente as várias possibilidades e suas relações com os acordes a serem executados. As frases melódicas são rapidamente modificadas e crivadas pela audição do instrumentista e pela dinâmica do instrumento; ambas aliadas deixam soar um conjunto de notas, muitas vezes tendo sua duração alongada ou encurtada em relação a uma aparição anterior. Ou ainda um turbilhão de notas quando antes havia de ter uma, um vibrato, uma pausa. Muitos são os recursos de cada instrumento e instrumentista para produzir frases notáveis.

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

conversa, rapidamente se passam os andares. A conversa é o marcador do tempo, enquanto “[...] pasa el primer piso, el décimo, o veintiuno, y la ciudad se queda ahí abajo [...], y tu estás terminando la frase que habías empezado al entrar” (CORTÁZAR, 2004, p. 247). E enfim o período que começa com a aparição do elevador no conto termina no 52º andar, como a própria frase de elevador sugerida pelo personagem. A compressão do espaço no tempo é realizada na frase de modo a imprimir velocidade pela sucessão da conjunção coordenada “y”, cujo valor sintático-semântico só é revelado no decorrer da oração. A conjunção não adianta o sentido por vir, deixando o leitor sem saber se lerá sobre a passagem do tempo ou sobre o deslocamento no espaço. Para esclarecer, tomemos a seguinte sequência: “[...] tu estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso[...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 247). Na primeira não há deslocamento no espaço, apenas se instaura uma duração pelo gerúndio “hablando”. A relação entre as duas primeiras orações é incerta, varia entre a adição à normalidade da cena cotidiana e a raridade adversativa que assombra por ser destacada a negação da anormalidade, ou seja, a constatação de que tudo está em seu lugar estremece a calma pelo simples fato de colocá-la em evidência. A segunda oração se concentra na sensação subjetiva que perdura durante todo o movimento. Na verdade o sentido previsto é o que a terceira oração irá coroar com a articulação da duração do tempo e do deslocamento no espaço introduzida pela adversativa “entre tanto”. Depois de o deslocamento variar três vezes o mesmo tema (“o primeiro *andar*, o décimo, vigésimo primeiro”), rompe-se a inércia com mais três orações introduzidas pela conjunção “y”, sendo observados os seguintes motivos respectivamente: o lugar/ deslocamento; o tempo/ duração; a duração e o deslocamento articulados. Quando Johnny tocava, podia negar aquilo que fazia o tempo se arrastar lentamente em casa, por isso era o que o colocava no tempo. Com a figura da bolsa (*valija*) ele afirma os limites aparentemente intransponíveis de um intervalo de tempo, mas ressalta: “[...] Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la musica en el tiempo” (CORTÁZAR, 2004, p. 248). O segundo exemplo clareia ainda mais o entendimento sobre a extensão do tempo que o perturbava há muito. Por fim se detém no metrô, reconhecido por Johnny como uma grande invenção do homem e que lhe revelou o caso da bolsa. A compressão do espaço no tempo o impele a pensar na música, sendo as notas as correlatas do deslocamento entre uma estação e outra do tempo, marcado pelas palavras. No exemplo do metrô as estações marcam o

tempo, enquanto no do elevador são as próprias palavras. O metrô amplia o tempo primeiro por percorrer um espaço maior em uma mesma quantidade de tempo, e segundo por conta da marcação que deixa de ser por horas ou minutos e passa a ter como grande referencial as estações, com o que ganha a elasticidade que o remeteu à imagem da bolsa. O que está em questão não é apenas a sensação subjetiva do tempo, mas sua extensão. Se no exemplo do metrô e do elevador o deslocamento é o elemento fundamental na relação do espaço com o tempo, o exemplo da bolsa possui a particularidade de ser estático; o que se destaca não é a velocidade do percurso, mas a extensão da bolsa, os limites do tempo. Quando os limites do pensamento abstrato são as palavras, para bem e para mal, há de submetê-la ao procedimento análogo, como Johnny já havia feito com a palavra “entendimento” e mais tarde fará com a palavra “pensamento” empregadas no mesmo campo semântico. Nos solos do músico, o percurso e a extensão da bolsa podem ser comparados às frases colocadas numa unidade de tempo.

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

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

Tal afirmação não é mediada por elemento algum que pusesse em dúvida a certeza do acontecimento, o que configura um rasgo na finitude do narrador. É como uma realidade objetiva ou intersubjetiva.

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

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

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

entanto, ao voltar a falar, ocorre uma inversão de papéis: a variação do tema toma o centro, o metrô em vez do tempo: “-Bueno, de acuerdo, pero antes le voy a contar lo del *métrô* a Bruno” (CORTÁZAR, 2004, p. 250). Nada pode apagar aquela pausa, sobretudo porque, ao retomar o discurso, parte de onde parou, mas com uma tônica diversa, como notas que eram complementares e agora tomam o centro da música, carregando o espectro do acorde anterior. Por isso não podemos afirmar que se trata de algo inacabado.

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

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

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

A última aparição do personagem na primeira seção do conto coroa a estratégia de surpreender Bruno, quando Johnny expõe sua nudez, numa cena que mistura mais uma vez de modo dilacerante o humor, a tragédia e a estratégia de romper as expectativas. A questão, para Johnny, é muito mais do que a definição de critérios de composição artística, não há separação entre os

princípios de sua música e o seu modo de estar no mundo. As fronteiras se borram na contramão da compartimentação e especialização que caracterizam o desenvolvimento da vida moderna.

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

O desenvolvimento posterior do *jazz* secularizou esse espírito comunitário, espalhando-se inicialmente pelos “concert saloons”, ambiente surgido para dar vazão a uma mudança de mentalidade que atravessava os EUA. O vitorianismo deixava de fazer sentido para a geração do começo do século XX, não sendo mais que um grande peso repressor. Além disso, o *boom* industrial que atravessou os EUA entre 1880 e 1900 viabilizou um anonimato materialmente contrário à organização familiar das cidades, com a aglomeração de pessoas em uma arquitetura cada vez mais vertical. Com isso, uma centelha de liberação dos desejos se voltou contra o recatado ambiente vitoriano. Nesses ambientes clandestinos, profundamente influenciados pelos imigrantes, vindos das

mais variadas partes do mundo para fornecer mão de obra, poder-se-ia beber e fumar sem medida, inclusive as mulheres, as mais violentadas pelos aparelhos repressores. Os músicos negros, rejeitados pela maioria dos conservatórios, senão pela totalidade, encontravam nesses ambientes um espaço para tocar e viver de sua música. Com o crescimento da indústria do entretenimento, que rende tanta fama e dinheiro aos Estados Unidos, muitos negros puderam ascender socialmente às custas da comprovação não apenas de sua técnica mas da superação dessa com a inserção de uma intencionalidade imprevisível. O *jazz* não é apenas uma busca intelectualizada, mas um movimento que envolve todo o corpo em um êxtase muito além e aquém de qualquer pensamento metafísico. É exigido de sua platéia um sentimento menos contemplativo que participativo, ideia que de várias formas ecoa nos cantos da obra crítica e, sobretudo, literária de Cortázar.

Os dizeres do personagem Morelli sobre a literatura se direcionam ao leitor, com vistas a transformá-lo ou deslocá-lo do confortável lugar de receptor de imagens bem acabadas. A constante movimentação exigida da literatura impede o estabelecimento de moldes da criação e conseqüentemente repele os tão almejados parâmetros estéticos que comprovariam o belo, afora a multidão de leitores. Ao ver as relações entre a literatura e outras áreas do conhecimento, observamos sua figura ser desenhada ora se voltando contra a razão, ora contra a tecnologia, mas sobretudo rechaçando qualquer “coagulação das formas”, quaisquer sistemas de pensamento ou produção que se baseiem na construção de conceitos abstratos que escondem as partes e os corpos, que planificam os desejos e *tecnologizam* os caminhos. O que se esconde em tal dialética idealista é nada menos que a humanidade, quando o universal retorna para o homem como regra, lei, ou método.

A construção de Rayuela tensiona com o centro europeu em várias instâncias e sua oposição é vista desde a abertura do texto, quando apresenta formas diversas de leitura. Entretanto, outras camadas de ataques são agregadas, dentro das quais a descentralização do autor como o lugar de significação do texto ganhou um papel bastante relevante para a compreensão de literatura instigada na obra. Como vemos na seguinte Morelliana:

[...]Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa matéria confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como

fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. [...]Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrela, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon (CORTÁZAR, 2008a, p. 371, cap. 82).

A função do sujeito no processo de criação artística é claramente descentrada na citação acima e evidenciada pelo pareamento das expressões “si lo que quiero decir” e “si lo que quiere decirse”. Se na primeira o sujeito implícito é o “yo”, primeira pessoa do singular, o segundo dissolve a precedência do sujeito com a construção de uma oração impessoal, concebendo o escritor menos como dominador do que como um ser constrangido a dar vazão à pressão de algo que quer emergir. As duas organizações sintáticas não dizem o mesmo de maneira diferente, mas compõem situações distintas, tensionadas pelo emprego dos parênteses. A função do autor pode ser comparada à da consciência, na medida em que ele sabe tanto do sentido total de sua obra quanto o “eu” sabe das intenções inconscientes. Retém imagens a serem interpretadas, como uma figura, diria Morelli, o que implica em uma nova geração.

A concentração exacerbada em torno do sujeito autocentrado gerou a vontade de dominação da realidade, seja pelo conhecimento absoluto das forças estranhas, seja pela sobreposição de modelos pré-concebidos sobre a realidade, reduzindo o diferente ou o aniquilando. Não é de se estranhar que *Rayuela* é declaradamente um ensejo anti-psicologista e anti-individualista, isto é, visa sobretudo borrar as barreiras do ego. Se concordarmos com Theodoro W. Adorno e Max Horkheimer sobre a simultaneidade do surgimento da razão e do ego, Cortázar se mostra absolutamente coerente com o intuito de produzir um ponto de basta no desenvolvimento cego da cultura ocidental, levando em conta que a história do esclarecimento é a história do avanço da razão. Expurgando os demônios do não conhecimento e antecipando todo o desconhecido, a infinidade heterogênea é reduzida à fórmula, cujo modelo é a própria palavra. Cortázar busca uma palavra motivada pela experiência íntima com as coisas, utopicamente despida de todo gregarismo da repetição, de todo lugar comum que nos distancia da urgência do presente e de nós mesmos. Busca revitalizar o aspecto mitopoético, e segundo Saúl Yiurkievich, por isso se aproxima da poesia, que instaura relações opostas às abstrações, pois explora a capacidade orgiástica e erótica da pulsão humana condensada na palavra.

Trata-se do ritmo cinésico, dessa concordância psicossomática em que a língua acolhe o escandido que lhe dita a base corporal da fonação; se trata desse pneuma

pulsativo, aliterante, pré-gramatical. Dessa impulsão maternomusical com a qual Cortázar busca se sincronizar, infundir à sua palavra para que a escritura devesse condutora dessa síncope espinhal. Tal coincidência com um centro energético é também concordância com o centro imaginante, devolve à memória germinal, à placenta semântica, ao império do dinamismo promotor preliminar, à matriz mticometafórica. O *swing* reclama a anunciação oracular: por ela, a subjetividade aflui inteira para se manifestar mediante o fluxo associativo, mediante condensados simbólicos da experiência preconceitual, coágulos figurais que são captações globais e súbitas do vivencial mais íntimo”.

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

Yurkievich vê as raízes desse impulso poético no *jazz*, que possui a capacidade de se conectar com o somático em sua totalidade, quando toda a materialidade da música incide no indivíduo, arrebatando-o para um tempo e lugar inaugurais. Essa incidência corporal acomete o personagem Oliveira como uma oposição à razão pura, expressa na voz do narrador do capítulo 56: “[...] Nada de todo eso [a busca pelo centro] podía pensarse, pero en cambio dejaba sentir en términos de contracción de estómago, territorio, respiración profunda o espasmódica, sudor en las palmas de las manos”. A reverberação dos elementos corporais são o que colocam o personagem no tempo presente: “[...] era bueno haberse sentido profundamente ahí durante un tiempo inconmensurable, sin pensar nada” (CORTÁZAR, 2008a, p. 315) . A instalação no presente, no entanto, é tão fugaz que, no período seguinte ao da citação imediatamente acima, o narrador decai no pensamento cuja dialética parece inviabilizar qualquer síntese, ou esperança de unidade. Tal incômodo pelo atraso da reflexão também acometia Johnny Carter e o impedia de se perder em sua alegria quando ensaiava com Miles Davis.

É inevitável não notar o “swing” nos dizeres de Morelli. Essa figura rítmica tão cara ao *jazz* é colocada no centro da concepção da composição literária. Com tal imagem ele aborda a necessidade que paulatinamente vai ganhando território dentro da existência do escritor e o envolve, fazendo da

escrita uma consequência dos ouvidos atentos. A afirmação de Davi Arrigucci Jr., de que “[...] o *jazz* equivale a um parâmetro da criação artística, a uma linguagem inventiva que serve ao mesmo tempo de paralelo e modelo para a criação literária”, se confirma. Entretanto, se Yurkievich destaca a ênfase corporal desse transplante da música para a palavra, sobretudo com o descentramento do logocentrismo, Arrigucci afirma o caráter de busca metafísica do *jazz* e da *Rayuela*. Isso talvez decorra do fato de o crítico brasileiro assumir o olhar do personagem Horácio Oliveira, em quem é evidente a busca metafísica, a qual, quando não expressa com essas palavras, aparece na busca pelo centro. Os duplos que se espalham em vários pólos de fato se concentram em torno de Oliveira. Porém o romance transcende a visão do personagem.

As várias polarizações servem para dispersar qualquer centralização, como entre França e Argentina, entre fragmentação e unificação. Refletindo sobre a temporalidade, Milagros Ezquerro levanta a hipótese de que as duas primeiras partes do romance – “De lado de acá” e “Del lado de allá” – ocorreriam simultaneamente, pois a primeira se passa no inverno e a segunda no verão e os dois países são de hemisférios diferentes. Essa perspectiva se justifica por questionar as noções de causa e efeito, assim como o vetor linear que encadeia o tempo para um desfecho determinado. A organização aberta dos capítulos viabiliza essa mudança, a possibilidade de ler de forma diversa é sempre uma escolha à mão, bastante tentadora. Mesmo a sincronia dos acontecimentos não seria capaz de destruir a bipolaridade de Europa e América, grifada pelos marcadores espaciais *allá* e *acá*, não fosse a introdução do terceiro termo: “De otros lados” (EZQUERRO, 1994, p. 619). Ao contrário do que poderia parecer, esse último termo não é a síntese daquela oposição. Até a polaridade entre escritor e leitor é dispersada pelo conjunto de pontes e passagens que caracterizam o romance e pelo fato de o segundo ter que escolher a maneira como lerá. A leitura que parte do capítulo 73 possui a particularidade de ter que folhear o livro durante a passagem dos capítulos; isso impõe uma familiarização com o objeto livro e o tempo gasto nesse processo possibilita a reflexão sobre o imediatamente lido. Tal plano de leitura, que talvez seja o que Cortázar adotou para si como leitor de *Rayuela*, impede que o leitor saiba quanto falta para terminar o livro, o que contribui à noção de infinitude selada pelo circuito final entre os capítulos 131, 58, 131, 58... A ausência do desfecho marca a recusa em cerrar a caminhada com enunciados que cristalizassem um sentido apenas. No corpo do romance encarna o espírito de reflexão não apenas sobre ele mesmo, mas sobre a ideia de

vida humana, embora não individualista. Não há separação entre forma e conteúdo, a base metafísica da estética, ou entre essência e aparência. A consubstanciação de corpo e espírito, metáfora explorada na fundação do cristianismo, se espraia pelos vários níveis da narrativa: os personagens, muito pouco caracterizados física e psicologicamente se deixam conhecer sem grandes mediações do narrador, quando há. A técnica que analisamos acima usada em “El perseguidor”, quando o leitor fica jogado na cena, à mercê da persuasão do saxofonista, é largamente utilizada em *Rayuela* (um dos capítulos mais interessantes a esse respeito é o 99, onde os personagens empreendem uma vasta discussão a respeito da linguagem na obra de Morelli). É Horácio quem acusa seu outro em Traveler em uma das cenas mais comoventes do romance, do capítulo 56, e não na função de narrador tão desempenhada nas duas primeiras partes da leitura corrente – “Del lado de acá” e “Del lado de allá” –, mas na de personagem: “[...] Hablando de sustituciones, nada me extrañaría mo decís que vos y yo fuéramos el mismo, uno de cada lado” (CORTÁZAR, 2008a, p. 329, cap. 56). Ao que o narrador completa:

[...]en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas y en esa voz que le había aconsejado (CORTÁZAR, 2008a, p. 331, cap. 56).

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

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

A negação da circunscrição à esfera literária pode ser estendida ao desespero de Johnny em não se repetir dentro do campo seguro de padrões que apenas funcionam corretamente. No caso do saxofonista, o correlato da ideia é o pressentimento que o dilacera na tentativa de tomar a realidade, de tal maneira que não se restringe a uma arte da composição musical, ou a uma concepção filosófica, mas lhe toma por completo, explorando todos os poros de contato com o mundo exterior, por assim dizer, todo o corpo. Johnny é acometido por uma série de incessantes safanões, os quais o impedem de se contentar com os encontros fáceis do *jaz* tradicional. Por conseguinte, a mudança de lugar almejada por ambos exige a capacidade de provocar um estranhamento, que funciona como um corrosivo lançado na superfície da realidade, devolvendo-lhe o brilho esmaecido pela repetição vazia.

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

[...]Si de esse magma que es el día, la sumersión en la existencia, queremos potenciar valores que anuncien por fin la antropofanía. ¿que hacer ya con el puro entendimiento, con la altiva razón razonante? Desde los eleatas hasta la fecha el pensamiento dialéctico ha tenido tiempo de sobra para darnos sus frutos. Los estamos comiendo, son deliciosos, hierven de radiactividad. Y al final del banquete, ¿por qué estamos tan tristes, hermanos de mil novecientos cincuenta y pico? [...] (CORTÁZAR, 2008a, p. 368, cap. 79).

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

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

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

determinada explicação pretérita e com o louvor do medo de explorar terras não pisadas pelo homem.

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

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

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

pensamento expulsa os deuses e estabelece como alvo da dominação a realidade e a natureza, devendo ser executada não mais pela aproximação, mas pelo distanciamento do sujeito em relação ao objeto, procurando captar suas leis específicas de funcionamento.

A cena desenhada no capítulo 56, cuja polarização já foi analisada acima, ganha mais vigor quando observamos que a marca distintiva entre Horácio e Traveler é justamente a imaginação. Traveler encarna os 5 mil anos de engano do pensamento ocidental. *Rayuela* vai de encontro ao movimento de avanço do esclarecimento, não apenas quando nomeia a grande burrada do rumo tomado pelo mundo ocidental, mas sobretudo quando ataca a ideia de abstração, inerente a todo o conhecimento que se restrinja à redução da pluralidade dos acontecimentos a regras imutáveis. Deflagra a inversão no contato com a realidade: em vez da invenção, a descoberta é posta no centro da preocupação com a verdade, mentindo sobre o caráter inventivo do conhecimento. A objetividade do produtor de literatura, assim como a do analista que se debruce sobre o romance de Cortázar, é desmentida desde o primeiro momento de leitura, quanto à estrutura dos capítulos. Não é possível operar o distanciamento em relação ao objeto, princípio legitimador das práticas de discurso laico desde a Grécia Arcaica (Ver DETIENNE, 2013; Adorno & Horkheimer, 2006): autor e leitor se imbricam na escolha do caminho a seguir diante do “tablero de dirección”. Logo o autor não sabe que romance chega às mãos do leitor, e este, por sua vez, vê-se numa encruzilhada em que uma série de preconceitos e projeções particulares desfecham seu destino.

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

[...]Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical [...](CORTÁZAR, 2008a, p. 403, cap. 99).

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

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

O desenvolvimento da literatura na modernidade caminhou em direção à especialização do campo, de tal maneira que a valorização da forma (“o estético em sentido mais estrito”) em detrimento do conteúdo coincide com o estabelecimento do poder político da burguesia na metade do século XIX. O que, muito mais do que uma coincidência, se trata da consequência da racionalidade de fins que acompanha a classe em sua ascensão. O status de autonomia da instituição arte soa como um atestado de invalidez.

Somente a partir das vanguardas se pode ter a clareza desse movimento, quando os surrealistas se opuseram ao lugar reservado à arte até aquele momento, ao mesmo tempo que esses movimentos do início do século XX só foram possíveis por ter se consolidado a separação entre a práxis vital e a arte. No caso do desenvolvimento do romance, avança pelo princípio do século XX a desconfiança de que o uso estético da linguagem reduz a experiência e mente quando se passa pela objetividade. O homem se afasta tanto de si a ponto de a multiplicidade de rostos se reduzir a uma generalidade estéril quando em contato com outros homens. Walter Benjamin afirma que os surrealistas foram responsáveis por destruir o domínio da literatura a partir de dentro, para tanto a experiência valia mais do que as teorias:

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

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

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

observarmos que a organização dos sons dentro da escala possui uma sintaxe, vemos o romance se aproximar ainda mais do *jaz*, pois o movimento musical tensiona as regras a partir de dentro, assim como o texto literário o faz com as palavras.

A escrita dos contos nasce, para Cortázar, “de um estado de transe, anormal para os cânones da normalidade”, e seu êxito se dá pela capacidade de concentrar no texto a série de procedimentos necessários a produzir um efeito correspondente no leitor. Para tanto, se vale da analogia com o sonho, pois a imagem que na vida onírica pode parecer nítida, ao acordar se coagula desordenadamente. Na escrita o processo é inverso, trilha-se um caminho em direção à nitidez da imagem. O contista, qual fotógrafo, tem que delinear imagens significativas, ou seja, “[...] capazes de atuar no expectador ou no leitor como uma espécie de abertura “ (CORTÁZAR, 1994, p. 371). Tais aberturas são responsáveis pela porosidade que permite o trânsito entre o insólito e o habitual. Para obter o efeito avassalador pretendido, é necessário construir um ambiente normal, que seduza o leitor com sussurros de relações de causa e efeito ou de psicologias definidas, para citar apenas algumas aporias da cultura ocidental. Desse ambiente deve irromper o insólito por vias inesperadas.

A analogia com o sonho ajuda a compreender esse procedimento, pois, se o material inconsciente já venceu duas barreiras até se fixar na lembrança do indivíduo na vida de vigília, o conto quer desfazer os mecanismos miméticos da consciência que visam moldar a mensagem do inconsciente dentro de parâmetros aceitáveis. Daí sua força transformadora. A irrupção do insólito pode ainda ser comparada com a constituição das dissonâncias, as suspensões de acordes e toda sorte de frustração às expectativas tão caras ao *jaz*. Para que se sinta a estranheza de uma nota alheia ao esperado é necessário deixar soar antes as que compõem o campo harmônico, as ansiadas pelos ouvidos. A ausência da nota fundamental existe quando a terça do acorde dominante é tocada, pois semitona com a nota que dita a relação de todos os outros acordes, isto é, a fundamental. O deslocamento executado pela música corresponde a uma verdade para Johnny Carter, que como Cortázar, não vê uma clara distinção entre escrever e viver. A série de deslocamentos executados por *Rayuela* se justifica pela tentativa de comunicar esse estado movediço do escritor para o leitor, fruto da impossibilidade de estar totalmente em qualquer sistema interpretativo da realidade que se sobreponha à novidade do presente. A eficácia de tal comunicação requer o afastamento do relato biográfico que acabaria por alienar o leitor na falta de comunicação e exige a exploração das

estratégias necessárias ao transplante do lugar de receptor para o de coparticipante na criação e não apenas no produto acabado. A finalização do produto no caso de *Rayuela* se restringe à ordem de leituras escolhidas.

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

Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a destruição poética em Julio Cortazar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BARRENECHEA, Ana María. “Génesis y circunstancias” e “*Rayuela*, uma búsqueda a partir de cero”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coordinación). Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2012.
- COLLIER, James Lincoln. *Jazz: a autêntica música americana*. Tradução de Carlos Sussekind e Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Colômbia: Ediciones Alfa, 2008a.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução: Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- CORTÁZAR, Julio. *Los relatos, 3: pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica vol. I e II*. Madrid: Alfaguara, 1994.

CORTÁZAR, Julio. *Último round tomo I*. Trad. Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008b.

EZQUERRO, Milagros. “*Rayuela*: estudio temático”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coordinación). Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 1994.

YURKIEVICH, Saul. “La pujanza insumisa”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coordinación). Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 1994.

Leonardo Mendes Neves Félix

Doutorando em Ciência da Literatura/ Teoria Literária (UFRJ), orientado pelo prof. Dr. Eduardo F.

Coutinho, na qual se concentra na compreensão da literatura e da mimese como um saber. Mestre em Letras (Estudos Literários) pelo PPGL/ UFES Graduado em Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Recebido em 28 de fevereiro de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2015.