

CORTÁZAR E A MODERNIDADE (PARTE II)

Destruição e movimento na narrativa de Julio Cortázar

Alexandre Moraes
(Letras-UFES)

O mundo havia sido, há
alguns instantes, um caos
de objetos e seres inúteis.
Senti que voltava a se
refazer e a obedecer a uma
ordem. Escutei-a mudo.

(Ernesto Sábato, *O Túnel*)

Pequenos, mas infinitos pontos que não mais indicavam paisagens belamente ordenadas de passeios campestres onde a natureza desempenhava um papel importante: a arte inicia uma longa caminhada de mudanças e começa a causar escândalo. Os impressionistas pintaram a mudança a partir do olho de quem vê o objeto e da situação de iluminação do objeto. Ângulo e possibilidades de visão passaram a determinar o que seria visto ao final da obra. A catedral pintada ao meio-dia não é a mesma representada ao amanhecer ou durante o entardecer: a arte ganha movimento e passa a considerar todos os dados do processo como pertinentes ao produto final.

Van Gogh pintava paisagens e objetos muito rapidamente, verdadeiros recordes de velocidade¹ no ato de pintar; tudo dependia do sujeito que via. O olhar não seria neutro jamais. O que os impressionistas parecem descobrir é que não é mais possível um olhar neutro sobre os objetos e o mundo. A realidade se movimenta com a mesma velocidade do olhar e este - os fisiologistas já sabiam e alimentavam a biblioteca dos artistas com tratados sobre o assunto - sofre mudanças de acordo com o movimento. Fixar o objeto a ser pintado é apenas a tentativa de fixar um mínimo olhar que se desenvolve numa fração de tempo. A catedral jamais é um objeto estático, nem o olhar que a capta. A pintura se descobre arte do movimento dos objetos, ao contrário do que se pensava. Movimento do olhar e do objeto. Se o objeto se movimenta não é mais possível que a forma não esteja em permanente movimento também, até mesmo porque não é possível separar forma e conteúdo de um objeto, sem que para isso se incorra numa abstração utópica diante do objeto e do mundo. O próprio olhar não atinge um estado de repouso. A arte é um olhar que se desenvolve em movimento sobre o movimenta, ação do olhar que acompanha a própria ação e, ainda, ação do objeto seguido pelo movimento do olhar. Não existem participantes do processo artístico que não estejam em movimento e a forma moderna descobre que para ser forma deste conteúdo, para existir portanto, deve ser também movimento. Inicia-se com o impressionismo o longo caminho em direção a uma arte do movimento.

Cortázar em *Territorios*² vai tentar colocar palavra e pintura tão próximas quanto possível. Palavra a serviço da pintura e pintura sob as ordens da palavra. A arte moderna começa por não mais se desviar do movimento que observa e do movimento do próprio sujeito. Afinal, o sujeito em movimento é sua descoberta radical. Progressivamente, a arte da natureza, a

idealidade da mimesis que remetia a uma natureza absoluta com movimento perfeitos e estanques na sua captação vai desaparecendo e, no seu lugar, temos o movimento e a inclusão do sujeito produtor no âmbito do produto. Isto não quer dizer que as paisagens do século XVIII, o renascimento ou mesmo toda a arte anterior não integravam num mesmo todo sujeito e produto³. A diferença da arte anterior em relação à arte moderna é que não se possuía a percepção do movimento como inerente ao objeto artístico e que este não estava relacionado ao movimento do próprio sujeito. Para a modernidade, só há qualquer expressão se estivermos diante do movimento; é este que vai nortear e balizar tanto o objeto quanto o produtor.

O que se verifica com o aprofundamento dos tempos modernos é que o movimento do sujeito foi incorporado ao objeto e este veio perdendo a sua forma: a destruição da forma clássica na arte moderna dá-se quando o sujeito, que é intensidade em movimento contínuo e não necessariamente uma forma definida e cristalizada, é integrado em definitivo ao processo de construção da arte.

Se imaginamos que a arte moderna torna-se uma arte do problemático e que o simulacro toma a cena desta arte, não teremos problema em verificar que a destruição da forma está correlacionada à destruição e fundação de um tipo de sujeito e de indivíduo: o sujeito moderno. A modernidade, que reinventa a existência do psicológico e da história como discursos sobre o sujeito e sua configuração, não deixa de esbarrar na destruição de um sujeito anterior. O sujeito moderno é radical no que diz respeito à razão, mas no interior desta razão está o próprio sujeito que desconfia: o riso, o louco, o fantástico, o fragmentário.

No renascimento, já Erasmo postulava o louco como aquele cuja razão é de outra ordem daquela tornada ortodoxia. Não se pode esquecer que as ortodoxias, para os territórios que se convencionou chamar de América Latina, tinham importância fundamental. Por exemplo, todo o pensamento anti-ortodoxo, as utopias do sujeito ficaram literalmente proibidas na América Hispânica por muito tempo. Fuentes acredita que este pensamento não ortodoxo, a contra-ortodoxia, era palco de lutas intestinas, mas que fora consumido em larga escala na América Hispânica⁴.

O pensamento renascentista, palco de criação da modernidade, entendia que:

Maquiavel é o filósofo da Utopia ativa, endereçada à criação do estado moderno. Contraposta a esta liberdade, se afirmou a de atuar sobre o que deveria ser: é a Utopia de Tomas Morus, qualificada, por sua vez, pela prática política de nosso século, que quis impor a felicidade cidadina por métodos violentos ou sublimados.

Uma terceira liberdade renascentista nos convida, com um sorriso, a considerar o que pode ser. É o sorriso de Erasmo de Rotterdam, e dela se desprende uma vasta prole, começando pela influência de Erasmo na Espanha e sobre Cervantes, cujas figuras, Quixote e Sancho, representam as duas maneiras

*do erasmismo: crer e duvidar, universalizar e particularizar, a ilusão das aparências, a dualidade de toda verdade e o elogio da loucura.*⁵

Descendentes e leitores assíduos de Erasmo, percebendo não a ortodoxia como única variante válida sobre todas as coisas, os latino-americanos (e aqui a generalização é apenas um sintoma de uma unidade por detrás do conjunto desconexo) forjaram uma visão específica da modernidade. Em primeiro lugar transformaram a modernidade no local delirante de desejo de uma cultura, de forma inversa e especular como a América o fora para o europeu. Relação especular baseada em parâmetros de tempos e necessidades diferentes e na redundância que significam os desaguadouros de signos: a modernidade é um desaguadouro, lugar de utopia e desejo, fabricação de topias incessantes para sentidos recalçados.

As variações do conceito de nacional no texto literário são mostras inequívocas destes desejos recalçados no sentido. Machado de Assis chega a admitir um certo "instinto de nacionalidade". Mas o que seria "nacionalizar" uma literatura na América Latina? Responderemos a esta complexa questão indicando apenas um dado. Toda nacionalidade é fruto do desenvolvimento de identidades e também produto de um sistema de confrontos entre diversos códigos e tempos de formulação. A nacionalidade é antes um conflito e este embate na América Latina tem sido chamado sobretudo de modernidade, sem deixar de indicar pelo caminho os problemas de um processo muito complexo, que conjuga elementos em oposição ferrenha e de diversa procedência.

A literatura não escapa destes problemas. Conjuga no seu corpo vários confrontos, partindo irreversivelmente da linguagem que lhe serve não como "mediadora", porque jamais a linguagem é mediadora em qualquer confronto, mas sobretudo, como fluxo contínuo e corpo. Explica-se: a linguagem não é mediadora no campo dos sentidos, pois é ela mesma parte destes confrontos de sentido. É na linguagem que interagem as épocas históricas; é na linguagem que se forma um corpus literário que vai tentar estabelecer territórios de sentido onde são formadas as identidades com seus sistemas de códigos sobrepostos e seus tempos de codificação. Entre as palavras e as coisas está a linguagem; é nela que se desenvolvem os combates de referencialidade e os saberes que formam a literatura, na sua complexidade enciclopédica, como nos lembra Barthes no seu livro, básico e ainda fundamental, *Aula*⁶. Este lugar fantasmático, reservado ao saber literário e suas formas que flutuam determinando períodos, modas textuais, sistemas, cânones estéticos de construção, é o lugar onde, na base da formulação dos sentidos reincidentes na superfície social, o sentido vai tentar expandir o sujeito no texto.

A modernidade se afirma por mudar os lugares do sujeito e se, na América Latina, estes lugares de subjetividade são lugares por preencher, "casas vazias", podem-se sintetizar alguns problemas da seguinte forma:

- 1) a literatura repensa a todo momento os conceitos de real diferenciado e de lugar textual;
- 2) o lugar textual e o real remontam à formulação do eu moderno, individual, o que determina a busca de um texto sobre este eu nacional que se inscreve nas fimbrias e nas intensidades textuais;
- 3) a literatura na América Latina tem o cheiro da academia e da imposição escolar. Elitização transnacional que perturba o consumo por uma maioria que hoje está condicio-

nada aos prazeres simplificados da televisão;

4) uma arte que questiona o sujeito é uma arte da deficiência por um lado e, por outro, é também aquela que cria problemas ao leitor viciado na caracterização romântica da personagem, podendo afastá-lo do movimento que se inscreve no produto final da obra moderna, mesmo a romântica, mas sobretudo daquelas posteriores;

5) o movimento do sujeito instaurado na modernidade passa a pressupor uma arte do movimento, o que significa que é uma arte do fragmentário, do riso desesperado, do sujeito sem lugar, da busca e da procura intensas;

6) a destruição do conteúdo, "as palavras velhas" para Morelli na *Rayuela*, implica a destruição da forma e o aparecimento do fragmentário como resultado de uma arte do movimento;

7) "nacionalizar uma literatura" não é apenas determinar o repertório de elementos que transformam o escritor em "homem do seu tempo e do seu país", como queria Machado de Assis, mas tem sido, antes, desenvolver, na América Latina, um processo de busca de identidades em formação, processos conflitantes de integração e desintegração, choques e desterramentos contínuos, estabelecimento, em outra via, de descontinuidades frente aos discursos formadores europeus;

8) Na obra de Cortázar, a nacionalidade torna-se problema interessante. Nacionalizar um texto, para o autor de *Um certo Lucas*, é algo muito distante de criar um hábito de nação, ou seja, um conjunto típico de repertórios que se repetem como ícones de um espaço e de um sentido. Cortázar rejeita o espaço ao afirmar "que sempre" residu em Buenos Aires, estando de fato em Paris. Refuta, portanto, conceitos que levem à doxa. Esta a razão de seus personagens, tal qual seu criador, transitarem em espaços muito próximos. Buenos Aires, na geografia cortazariana, é mais próxima de Paris do que do Rio de Janeiro.

É neste contexto que uma obra ou um autor estão inseridos quando pensamos na produção latino-americana: um processo descontínuo onde as relações são ainda muito frágeis e muito violentas. É também tomando por base este quadro de problemas apontados, que a forma do texto vai sendo destruída⁷ não se esqueça de que só a partir da destruição das formas dadas pelo europeu é que se obtém uma forma outra. Se pensarmos que a forma moderna passa por um intenso processo de destruição veremos que a literatura da América Latina é palco de duas destruições. Uma inerente ao texto moderno que parte de um ponto destrutivo do sujeito e, para que se faça reconhecer, a outra, do sujeito que precisa estabelecer uma identidade nacional e que luta com o movediço de elementos copiados que nem sempre indicam o original. Confronto de linguagens. Uma linguagem original e todas as outras cópias ou simulacros que se destacam na paisagem da América diante dos olhos incrédulos dos narradores. Cortázar, especialmente, é um dos escritores que localizam o texto na balbúrdia destas vozes. Não separa nitidamente, ao contrário do que nos diz Fuentes em sua muito interessante análise da *Rayuela*, um aqui e um lá. A linguagem é fragmentária pois também o são a realidade e os sujeitos desta realidade que se torna "nebulosa", como a Maga no texto. A personagem de Cortázar esta imiscuída nos diversos lugares onde o sujeito está espalhado e encontra-se diante de diversos dilemas que se apresentam: cópias, originais, simulacros todos. Nem Paris nem Buenos Aires, mas uma zona por determinar, uma linguagem por ver crescer. Nisto, Cortázar eleva a personagem a uma identificação com a modernidade: a origem da imaginação crítica da modernidade centra-se na negação de uma linguagem. A utopia da personagem cortazariana tem ponto de apoio na própria modernidade, daí sua forma fragmentária também típica dos sujeitos

em movimento de toda a modernidade. Em Cortázar, a universalidade do dilema é entrevista com intensidade que só em Borges encontraria par na literatura argentina.

Este confronto entre elementos copiados e originais em choque, um original e outros recriados/invertidos, terceiros, é praticamente o resumo dos conflitos tratados na mais importante obra de Cortázar: a *Rayuela*⁸. O romance começa com uma pergunta sintomática: "encontraria a Maga?". A personagem que impulsiona a busca de Oliveira nunca está presente no tempo do narrador, mas no tempo da memória do narrador e da matéria narrada. Em Buenos Aires temos no romance o duplo de Oliveira-Maga através do par Talita-Traveler, este último odiava seu irônico nome, pois nunca viajava. Estes duplos não seguem a linha da personagem psicológica; ao contrário, a psicologia é questionada, tensionada ao extremo de suas linhas. O romance deste século parece transmitir um

(...) sentimento de haver esgotado a personagem como caráter psicológico e descritivo. Anelamos novos arquétipos para nosso mundo que perdeu as ilusões máximas do progresso, ficando-se na condenação do crime sem a salvação da tragédia. E nos enfrentamos, em todas as artes, com o que temos esquecido ou todavia não sabemos nomear: as figuras "desse grande manuscrito do desenho", que ninguém leu por completo: o revés da trama, a figura - Henry James - no tapete.

Este sentimento da figura misteriosa, inacabada, nascida da ruptura da personagem tradicional e seus signos; esta figura em estado de gênese ou metamorfose é uma das realidades da literatura contemporânea.⁹

A literatura deste século entra no que poderíamos denominar de uma "crise". Entre aspas, pois se trata dos confrontos de soluções textuais que já não mais convivem, excluindo-se mutuamente: a personagem psicológica do realismo cai por terra quando se percebe que o realismo é apenas um dado das possibilidades do real. O que Adorno vai chamar de "realismo de fachada" é sobretudo a falência do realismo em mostrar a realidade e seus dados. No realismo tradicional, o psicológico dava-se como prolongamento de um sujeito ideal, não adaptado, que negava o mundo através da busca de seus contornos. No século XX, tomando como ponto inaugural a obra de Kafka, a personagem perde a confiança no mundo. Percebe que o sujeito desaparece quando colocado frente ao mundo, portanto não leva muito longe a pesquisa e a descoberta deste mundo e de seu indivíduo psicológico. O drama do sujeito é maior que o do indivíduo no mundo. Kafka percebeu que a burocratização, imposta pela modernização oriunda dos aspectos industriais da modernidade, leva o sujeito ao absurdo de sua anulação. O labirinto não é aquele de Proust, onde a memória poderia ainda descobrir e reinventar o tempo perdido, o espaço perdido e um sujeito humilhado. Muito maior, o labirinto pós-Kafka é já aquele anunciado pelo homem do subsolo de Dostoiévsky: um homem que vive nas fimbrias, mas não nas reentrâncias de sua subjetividade, que ainda reconhece. Agora passa a existir nas malhas da adaptação do indivíduo. O mundo externo perde significação, não basta retratá-lo ou mesmo nomeá-lo. Não caminhamos muito na busca do sujeito quando se percebe que este mesmo mundo anula o sujeito. As ortodoxias literárias construíram um corpus textual onde o sujeito ainda era considerado, o mundo utopicamente fazia sentido, a linguagem do sujeito era inscrita

no mundo.

Não é esse o mundo das figuras romanescas do século XX e muitíssimo menos o das figuras de Cortázar. Se o mundo anulava o sujeito ao industrializar a subjetividade e torná-lo privado, a liberdade que o sujeito precisava para se estender nos limites do texto parecia encontrar-se no mundo que milimetricamente era sentido, pesquisado, buscado, reinscrito na sensação da realidade: o texto e a personagem psicológica do realismo estavam localizados ainda na zona do objeto estaticamente captado. Entretanto, o que a arte viu foi que nem o movimento está restrito ao indivíduo e sua aventura social, nem aquilo que era entendido como realidade está circunscrito em seus aspectos cientificistas ou positivistas. A arte vai desalinhar o sujeito quando inscreve o movimento naquilo que poderia ser a sua referencialidade, ou seja, a a realidade. Gregor Samsa e Dom Quixote têm algo em comum: perderam-se. Oliveira não deixa de ser parente de Gregor Samsa: não se encontra em lugar nenhum, pesquisa um espaço. Não se transforma num "monstruoso inseto", mas se torna uma "nebulosa", procura o espaço que pressente ser um simulacro preenchido por figuras simuladas. Seu desespero volta-se contra a ortodoxia e a doxa, mas, antes, tal desespero e utopia vão de encontro a um sujeito do texto e a um sujeito senhor da realidade. Como Lucas, Oliveira pensa no assassinato, mas não será um crime comum: será a morte do indivíduo que se perdeu. Em seu desespero e busca pelo espaço, recheando o discurso com o riso, com sintaxes e léxicos de procedências antes impossíveis. Cortázar busca a narrativa como forma de criação de uma linguagem deste sujeito que não pode ser mais considerado psicológico e nem possui uma realidade para que espalhe uma dada e consumada subjetividade. Tudo se movimenta. Se o hábito e a sintaxe realistas causavam uma paralisia infantil na narrativa, dando ao leitor uma sensação de participação fantasiosa, Cortázar vê no hábito apenas o endurecimento do sujeito, a doxa que camufla o sentido ausente por debaixo da sintaxe e do léxico.

O hábito foi o que os realistas oitocentistas captaram de mais importante na construção da realidade. Os caderninhos de anotação, a observação meticulosa do ambiente a ser descrito, a linguagem cheia de tiques sociolinguísticos, tudo perde o efeito quando o sujeito se descobre anulado do quadro, percebendo que o hábito preserva o indivíduo e não propriamente as intensidades do sujeito em movimento.

A forma do texto e as formas do conteúdo passam a apontar essa estrutura ausente que, pressentida, vai alimentar a produção narrativa de Cortázar. O corpo perde o sentido estático e ganha movimento no tempo.

Leiamos um longo e fundamental fragmento do capítulo 61 da *Rayuela* que esclarece algumas destas questões a partir da discussão do próprio corpo:

Jamais poderei renunciar ao sentimento de que aí, encostado à minha cara, entrelaçado nos meus dedos, existe algo como uma deslumbrante explosão em direção à luz, uma irrupção de mim para o outro e do outro em mim, algo infinitamente cristalino que poderia coagular e transformar-se em luz total sem tempo nem espaço. Como uma porta de opala e diamante a partir da qual se começa a ser aquilo que se é verdadeiramente e que não quer e que não se

sabe e que não se pode ser.

Nenhuma novidade nessa sede e nessa suspeita mas sim um desconcerto cada vez maior frente ao ersatz que me oferece esta inteligência do dia e da noite esse arquivo de dados e de recordações, estas paixões onde vou deixando pedaços de tempo e de pele, estes indícios tão debaixo e longe daquele outro indício aí ao lado, junto do meu rosto, previsão já misturada com a visão, denúncia daquela liberdade fingida com que me movo pelas ruas pelos anos.

Dado que sou apenas corpo, já podre num ponto qualquer do tempo futuro, estes ossos que me escrevem anacronicamente, sinto que este corpo está se reclamando, reclamando à sua própria consciência aquela operação ainda inconcebível por meio da qual deixaria de ser podridão. Este corpo que sou eu tem a presciência de um estado em que, ao negar-se a si mesmo como tal, e ao negar simultaneamente o correlato objetivo como tal, sua consciência teria acesso a um estado fora do corpo e fora do mundo, que seria o verdadeiro acesso ao ser. O meu corpo será, não o Morelli, não eu, que em mil novecentos e cinquenta já estou podre em mil novecentos e oitenta e o meu corpo será porque detrás da porta de luz (como designar esta insistente certeza encostada ao meu rosto?) o ser será outra coisa que não corpos e, que não corpos e almas e, que não eu e o outro, que não ontem e amanhã.¹⁰

O corpo e sua movimentação era o lugar da personagem realista, que tinha sempre um espaço objetivo destinado ao movimento dentro de um tempo efetivo muito precisamente delimitado. O tempo seria psicológico quando se tratasse de tempo da memória, de problemas do sujeito, mas nunca se tinha o tempo como matriz do acontecimento. O psicológico caracterizava o indivíduo na sua particularidade de problemas e de memória diante do mundo. Na narrativa de Cortázar, o psicológico da personagem desaparece dando lugar ao tempo do sujeito e suas formas intensivas. O tempo do sujeito engloba num composto todos os tempos, desloca cronologias fáceis, cria novos enfoques para a personagem que perde seu estatuto psicológico, transformando-se no feixe de subjetividades arregimentadas a partir não da caracterização de um corpo delimitado, mas, como diria Deleuze, de um "corpo sem órgãos". Um "corpo-explosão", um corpo encostado à orelha, ao rosto, um corpo contíguo ao sujeito. Não é outra a razão do "corpo-irrupção" que

direciona para o outro, o sujeito.

Por certo, como bem diz Morelli, "nenhuma novidade nessa sede, nessa suspeita". Entretanto, cabe a pergunta: que "sede" e que "suspeita"? A modernidade, como tantas vezes já se mencionou, dá ênfase à constituição do indivíduo; seu possível "fracasso" resulta do fato inerente ao domínio do indivíduo e ao desaparecimento do sujeito. Morelli questiona o corpo como lugar e veículo, tanto do sujeito como do indivíduo, assim como a modernidade dirigiu, nos seus albores, duras questões a um corpo dominado pela lei exterior. Todo o esforço moderno é no sentido de transformar a lei em pele, coração, extensão do próprio indivíduo. O que se tem visto é que o corpo perde cada vez mais sentidos diante da mercantilização excessiva, frente aos desvãos da lei do indivíduo sobre o sujeito. Moderno é um corpo definido nos seus órgãos, íntegro, asséptico, aquele que fala o indivíduo adaptado, cujos tempos devem ser seguidos diante dos ditames sociais. O corpo sempre foi um lugar de manobras e demonstrações de sentidos e de poderes, manipulações excessivas onde, mesmo a partir do cuidado, media-se o indivíduo e sua força diante do grupo a que pertencia. O corpo moderno passou a valer não pela força física, mas pela força de sua presença de sentidos. Desviá-lo da força da lei física que se abatia sobre ele é ainda hoje bandeira de luta de diversas sociedades que desejam sua entrada na modernidade. Quando a sociedade não pode controlar o indivíduo, lança mão do corpo deste indivíduo, levando ao seu extermínio ou ao comprometimento físico através da fome e da violência. Questionar o corpo é uma atitude moderna quando se quer inverter a força da lei diante do corpo, tornando-a força dos sentidos da lei sobre um corpo sem órgãos. Enfim, o *sonho moderno* é o domínio da corporalidade a partir do sujeito, anulando-o na presença única e dominante do indivíduo e seus contornos de intensidades e estilos de vida.

Quando Morelli nos diz que jamais poderá "renunciar ao sentimento de que aí, encostado à minha cara, existe algo(...)", sabe exatamente que não se pode abdicar ao corpo e seu sentido diante do sujeito. Questiona o corpo dado, físico, mas sabe e registra a presença do sujeito, esse "algo encostado à minha cara". Cria e reproduz a utopia da transposição de um lugar, que separaria o indivíduo do sujeito e devolveria o que "se é verdadeiramente". Entre o sujeito e o indivíduo está o corpo, em que se manifesta o indivíduo. Transposta esta barreira, Morelli sabe que o corpo se transformará, não desconhece que, se ultrapassar os obstáculos do corpo físico, chegará a um outro corpo:

O meu corpo, não o meu Morelli, não eu (...), o meu corpo será porque detrás da porta de luz (como designar esta insistente certeza encostada ao meu rosto?) o ser será outra coisa que não corpos (...)¹¹

"Esta insistente certeza" é o sujeito a que Morelli teme nomear porque sabe o quanto a noção de sujeito está carregada de sentidos habituais na história do pensamento ocidental. A própria noção é por si mesma gasta, ainda que tenhamos que renová-la, reafirmando sempre que se trata de intensidades. Morelli receia perceber o que Oliveira não deixa de ver: "o peso da noção de sujeito na noção de objeto". Mas a certeza e sua utopia é o próprio sujeito que servirá como libertação e que se encontra anulado no próprio espaço do corpo.

A saída para o impasse do corpo e do sujeito é o desvio da história do ocidente. Morelli apela ironicamente para o Zen, sugerindo a solução através do *satori*, um estágio de "iluminação" onde a tensão emocional proveniente do corpo é suprimida. Entretanto, a nota é irônica. Morelli sabe o quanto está emaranhado no labirinto da modernidade e seus

problemas. Sabe que para chegar ao *satori* sonhado é necessário "recuar na história de fora e de dentro. Trop tard pour moi". Recuar na história, reinventar a modernidade ocidental, redescobrir uma lógica que se oponha ao estatuto cartesiano dominante. Mas não desconhece essa impossibilidade; resta a ironia ao pensamento ocidental que se vê na encruzilhada de sua lógica e funcionamento.

O corpo do texto e seus problemas estão na forma e em seus fluxos de conteúdo. Explica-se de maneira óbvia: não existe conteúdo manifesto sem haver diversos fluxos formais a ele correlatos. Não há possibilidade literária antes de uma tensão da linguagem, da língua e seus sentidos. Mesmo aqueles escritores que "parecem jamais preocupar-se com a língua e a linguagem" estão correlacionados pelo código e suas implicações a um questionamento da língua. O corpo do texto é o próprio corpo da língua e, nesta, o sujeito aparece nitidamente como intensidade produtora de sentidos. Na língua, os fluxos de forma/contéudo estão em movimento contínuo. O escritor luta não com página em branco, mas com este corpo sem órgãos que encontra por debaixo do branco do papel ou da tela colorida dos computadores. O papel dissimula a luta e a batalha; dissimulação também do que existe por debaixo do branco insistente das telas e das folhas: o escritor não deixa jamais de estar na linguagem porque seu texto é sempre linguagem, sentido ininterrupto, fonte produtora de sentidos.

A obra é um fluxo de forma/contéudos que visa a destituir a doxa. Seja uma obra nitidamente política que se confunde com o panfleto, seja aquela onde a linguagem ocupa lugar mais proeminente. O texto é sempre lugar de desvelamento dos sentidos recalçados. Desta maneira, o escritor "luta" com a folha, pois se confronta com o corpo da língua e os seus sentidos, estendidos por debaixo da pureza aparente do branco e das cópias de sentido que se lhe oferecem e insistem na existência. Em palavras muito simples, o escritor encontra, por debaixo das telas e das folhas, o hábito inscrito na língua. Contudo, para que seu texto possa existir, o escritor deve criar um espaço de diálogos e embates, que, por mínimas que sejam as conquistas, só trará a obra quando marcar pontos diante da linguagem e seus sentidos ou direções de sentido. O escritor moderno sabe o quanto a língua é fundamental e pensa que, ao libertar a língua das amarras da doxa, estará pondo em liberdade um sujeito anulado pelo indivíduo, mas que se insinua e se faz presente.

Destruir a forma é, antes, tentar a criação de um novo espaço, criar a obra em si, dialogar com a tradição, impondo ao diálogo um ritmo definido. Se Morelli sonha com o zen, sua ironia põe em desconcerto e a nu a forma da *Rayuela* e de toda a obra de Cortázar: estamos imersos no labirinto do sujeito. A mandala, o caleidoscópio com sua intensa mutação, a possibilidade de atuação do leitor, a impossibilidade de manter a tradição textual, porque já não significa o homem moderno nem tampouco o homem moderno latino-americano. A *Rayuela* seria o próprio inferno, cujo céu jamais se alcança, uma vez que Oliveira e a Maga ou Talita e Traveler não alcançam o céu do jogo, pois seria o *satori*, a outra lógica, a suspensão da tensão no corpo do indivíduo. O louco sereno que transita em espaços nebulosos, desconstruindo a ordem, intensificando o caos para impor uma outra ordem.

NOTAS

- 1 Talvez Van Gogh tenha levado a sério a afirmação de Delacroix que certa vez observou que um desenhista muito competente deveria ser capaz de desenhar um homem caindo de um prédio durante o tempo que lhe fosse preciso para chegar do 50º andar até o chão. WALKER, John. *Art since pop*. London: Thames & Hudson, 1974, p. 15 e sgs.

- 2 CORTÁZAR, Julio. *Territorios*. 5ª ed. México: Siglo Veintiuno, 1985.
- 3 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- 4 FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo*. Épica, utopia y mito en la novela hispano-americana. México: Fondo de Cultura, 1990.
- 5 FUENTES, C. *Op. cit.*, p. 261.
- 6 BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1986.
- 7 Estamos chamando aqui de destruição da forma principalmente os fenômenos que cada vez mais vão fazer engir o fragmentário como discurso textual desde o romantismo e, como programa, a partir do século XX. O texto perde uma série de contornos até então nítidos: a personagem não mais possui uma caracterização psicológica definida, a sintaxe textual vê-se privada de um dado central em discursos literários anteriores, a seqüência e a linearidade. O movimento é o do sujeito e da simultaneidade dos acontecimentos num tempo aiônico.
- 8 CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. 2a. ed. Trad. Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (Primeira edição brasileira)
CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963. (Edição original)
- 9 FUENTES, C. *Op. cit.*, p. 267.
- 10 CORTÁZAR, J. *Op. cit.*, p. 315-316.
- 11 CORTÁZAR, J. *Op. cit.*, p. 314.