

RAYUELA NO HORIZONTE DO NÃO INTERPRETÁVEL

AMANDA LUZIA DA SILVA

Graduada em Letras pela Universidade Federal de São Carlos e aluna do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), desenvolve uma pesquisa de mestrado sobre a posição do leitor no romance *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar.

Recebido em: 17 de maio de 2017

Aceito em: 13 de junho de 2017

RESUMO

Desde os anos sessenta, o romance *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, foi lido muitas maneiras diferentes. Assistimos, durante os primeiros anos após a sua publicação, a uma série de leituras e análises elogiosas dedicadas ao livro, porém, anos mais tarde, o cenário se transforma e o que antes era celebrado como renovação e ruptura estética passa a ser considerado como ultrapassado. O texto incomoda e, para muitos de seus antigos leitores, a impressão que fica é de que se tenha tornado o livro ilegível. Por isso, propomos, neste trabalho, uma releitura de *Rayuela* tomando como eixo condutor justamente aquilo que, ao nosso ver, parece ser a causa desse incômodo, isto é, aquilo que escapa à interpretação.

PALAVRAS-CHAVE

Rayuela; Julio Cortázar; posição do leitor.

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

(Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*¹).

Em “De otra máquina célibe” – texto presente no livro-colagem *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) –, Julio Cortázar narra a história do navio imaginário *Lyncée*, segundo a qual, o encontro quimérico e nunca antes revelado entre Raymond Roussel e Marcel Duchamp teria sido possível graças a uma rara (e nem sempre lógica) conjunção de fatores físico-espaciais. A embarcação tinha como destino Buenos Aires, porém o naufrágio em terras africanas força uma mudança na rota original. A partir desse evento inesperado, Roussel começa a redigir *Impressions d’Afrique* (1909), que, como se sabe, influenciará Duchamp, em um tempo não muito distante daquele, na elaboração de uma de suas obras mais indecifráveis: *Le grand verre ou la mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923²). Contudo, Cortázar não tarda a declarar que a anedota é, obviamente, disparatada: qualquer crítico um pouco mais informado deve saber que, por razões lógicas, “todo esto no es posible” (CORTÁZAR, 2006, p. 122³); não obstante, o encontro fortuito no

1 Trad. “Evidentemente, eu esperava que tudo não tivesse sentido, mas, no fundo, tudo sempre acaba por ter um”.

2 Trad. “O grande vidro ou a noiva despida por seus celibatários, mesmo”.

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

paquebot rousseliano serve como pano de fundo para trazer à luz o clima da patafísica e das soluções imaginárias de Juan Esteban Fassio, quem, quase vinte anos após inventar a máquina de leitura do mencionado livro de Roussel, sugere a criação da *sui generis* RAYUEL-O-MATIC.

Em papel timbrado, os esboços foram enviados a Cortázar com o objetivo de oferecer uma ideia geral da peculiar engenhoca, cuja função era facilitar a leitura de *Rayuela* (1963). Para atingir esse objetivo, agregavam-se objetos de grande utilidade, novas instruções e curiosos desenhos e gráficos do mecanismo: o projeto de Fassio transformava o livro literalmente em máquina:

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

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

Como insinua o título do texto de Cortázar, o termo *célibe* refere-se ao que Duchamp definiu como “machine célibataire” (máquina-celibatária). Apresentadas ao público sob o signo da esterilidade, as peças cifradas das engrenagens da máquina servem como simulacro de um mecanismo delirante que, em verdade, é incapaz de produzir sentido. *Le grand verre ou la mariée mise à nu par ses célibataires*,

même é, por excelência, o protótipo do conceito patafísico. O apelo ao erotismo da musa despida, no lugar de gerar fecundidade, coloca em cena um ato sexual que só existe enquanto desejo e que não encontra maneiras de se concretizar. O efeito provocado pela repetição de um movimento que não se consuma enquanto ato é ressaltado pela própria composição dos materiais usados na obra: de um lado, a transparência do vidro oferece aos olhos do espectador (uma espécie de *voyeur* antecipado pelo mecanismo) a imagem, isenta de censura, da nudez da noiva – similar ao buraco na fechadura da instalação *Étant donnés* (1944-1966) – e, de outro, a cor opaca e oxidada da pintura reforça o caráter inorgânico e, portanto, estéril dos pares que ali se encerram.

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

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

O que torna a sua interpretação tão singular é a escolha do dispositivo de leitura: um projeto de máquina que joga com a infecundidade do mecanismo duchampiano e, ao adicionar um elemento burlesco, sentidos aos contrai limites os mais absurdos, aproximando-os de seu próprio avesso: o *nonsense*. Tal como a poltrona de veludo verde no conto “Continuidad de los parques” (1956), de Cortázar, Fassio coloca em cena uma cama, dando indícios de que o malemolente operador não é apenas convidado a compor o cenário, mas a chave que colocará em funcionamento o artefato. O leitor é, portanto, elemento central de ambos os objetos: livro e máquina. Porém, a sua sonolência põe em xeque todo o projeto: a máquina torna-se inoperável na medida em que ninguém estará desperto para colocá-la em movimento.

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

Nota-se que a autocrítica tem o espectador como ponto central, pois, atônito e sem entender o mecanismo, ele busca decifrar os objetos para, finalmente, conseguir ver a nudez da noiva. Porém, as peças são tão excessivamente cifradas que perdemos qualquer lastro com a realidade referencial. A partir daí, a interpretação se torna um problema, pois o que vemos são apenas objetos justapostos de maneira estranha e sem sentido. Na máquina célibe de Duchamp, a crítica volta-se contra a própria crítica na medida em que perde a possibilidade de ser compreendida (ou

executada) pelo espectador: “Esses aparelhos são os duplos dos jogos de palavras: seu funcionamento insólito os nulifica como máquinas” (PAZ, 2014 [1968], p.11).

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

Para além da peculiaridade da proposta de leitura pela via do absurdo, há algo que nos parece ainda mais admirável na RAYUEL-O-MATIC, sobretudo, quando comparada à rigidez e solenidade de alguns críticos do livro de Cortázar. Trata-se de uma leitura que, entre desenhos, gráficos e fotos, responde à invenção cortazariana em similares humor e flexibilidade. Arriscamo-nos, inclusive, a imaginar que, se alguns desses críticos repetissem a Fassio o lugar-comum de que *Rayuela* tornou-se, nos últimos anos, um livro ilegível, receberia, em forma de pergunta, uma resposta desconcertante: — Foi *Rayuela*, algum dia, uma obra legível?”.

Eis, portanto, o eixo que nos guia neste trabalho: como ler o ilegível? Como interpretar o que não se interpreta? Essas perguntas condensam grande parte de nossa tentativa de aproximar-nos de *Rayuela*, o que buscamos é justamente aquilo que escapa à interpretação, aquilo que por meio da ironia e da “broma”, Fassio – menos como inventor e mais como leitor – entreviu. Por isso, antes de entrarmos nos aspectos relacionados diretamente à interpretação, passemos brevemente pela recepção crítica de *Rayuela*, de modo a verificar como foi recebido esse texto inqualificável de Julio Cortázar.

Em tempos poucos receptivos

No final dos anos sessenta e princípio dos setenta, não havia um jovem ligado ao meio intelectual, na América Latina, que se atrevesse a ignorar *Rayuela* e todo o fenômeno literário e editorial que se criou ao seu redor, contudo, no início dos anos 80 aquilo que antes era celebrado como invenção e ruptura estética converte-se em mau gosto e exagero. Como Beatriz Sarlo, em 1983, já anunciava em seu ensaio “Releer *Rayuela* desde el Cuaderno de Bitácora”:

En 1963 parecía una enciclopedia *chic*, que guiaba desde *Rayuela* hacia otros libros, tejiendo una cadena de lecturas que podía volver a desembocar en el texto. En este sentido, *Rayuela* era una novela a la que muchos de los lectores de 1963 debimos agradecer la inclusión de consejos sobre literatura, jazz, filosofía, topología urbana, nueva moral sexual. Nos proporcionaba una enciclopedia *chic*. El tiempo, que acostumbra ser despiadado con lo *chic*, convirtió a esta enciclopedia casi en su opuesto: un lector que hoy la consulte demasiado se convierte en lector *kitsch* (SARLO, 1983, pp. 945-946).

No fragmento, Sarlo diferencia dois momentos diferentes da recepção de *Rayuela*: o primeiro, na década de 60, marcado por uma resposta eufórica do público leitor diante das rupturas propostas pelo texto, cujas estratégias, citações e colagens caracterizavam o livro de Cortázar como o “novo chique”, um *best-seller*; e, o segundo período, cerca de vinte anos mais tarde, marcado por uma espécie de declínio ou de incômodo entre os leitores, trata-se de momento no qual o texto abandona o lugar de culto e parece ter sofrido um desgaste temporal e envelhecido mais do que o esperado.

Com efeito, há que se levar em consideração que a proposta de Cortázar em *Rayuela* corroborava em grande parte as correntes subversivas que marcaram o momento histórico, intelectual e artístico da década de 60. Visto por esse ângulo, o envelhecimento do texto é parte de uma dinâmica natural que envolve a passagem dos anos. Grande parte dos debates da época solevava uma busca de continuidade

em relação às rupturas promovidas pelas vanguardas artísticas do início do século XX, propondo, para além da radicalização do modelo estético, uma atitude de liberação diante de um código cultural e social ainda bastante conservador. Profundamente conectada ao momento de revolução cultural, *Rayuela* poderia, sem riscos de imprecisões, ser tomada como filha de seu tempo: “*una novela esperada*”, como definiu Beatriz Sarlo no texto mencionado anteriormente (cf. 1985, p. 952).

Porém, passado o momento de grande euforia e identificação dos sessenta e setenta, o romance deixa de ocupar o lugar de um objeto cultuado e passa a ser considerado *kitsch* por muitos críticos, como Sarlo ressaltou no trecho em destaque. O que a escritora descreve é uma sensação reincidente que parece inquietar muitos leitores de sua geração: reler *Rayuela* – algo que com entusiasmo costumavam fazer no passado – torna-se um trabalho árduo, para não dizer impossível. Mais experientes, os antigos leitores dos anos 60 de Cortázar descobrem que o livro não deveria mais ocupar um lugar de tanto destaque na literatura latino-americana, ao contrário, suas páginas ganham um sabor doce-amargo semelhante aos textos da geração *beat*, pois ao mesmo tempo em que trazem de volta as lembranças da juventude, denunciam também a ingenuidade e exageros daquela época. De fato, tudo parece confirmar a tese de que o tempo teria sido pouco generoso com *Rayuela* e o que antes era celebrado como ruptura estética, passou a ser visto como imaturo e juvenil.

Durante os anos oitenta, falar de *Rayuela* significa criticá-la, denunciar como o fenômeno literário caducou, perdeu o sentido, porém, se levarmos em conta o projeto da RAYUEL-O-MATIC, como comentávamos páginas acima, veremos que a expressão “perder o sentido” muda completamente a nossa perspectiva. Trata-se *Rayuela* de um livro que pode ser lido em várias ordens e de muitas maneiras. De início, é entregue ao leitor um manual de instruções (ou *Tablero de direcciones*) no qual lhe é oferecida a opção de escolher entre a leitura saltada ou corrida:

El primero [livro] se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue (CORTÁZAR, 2007 [1963], p.111).

A recomendação é clara: os capítulos posteriores ao de número 56 são prescindíveis, exime-se o leitor, portanto, de qualquer preocupação em relação ao conteúdo das páginas subsequentes. Em síntese, toda a história de Horacio, o romance com a Maga, as desavenças com os companheiros do *Club*, o retorno a Buenos Aires e a guinada à loucura estão contemplados na leitura do primeiro livro. Contudo, essa orientação é evidentemente irônica: o leitor tem consciência de que escolhendo a primeira opção ele lerá apenas a metade de todo o conteúdo do livro. O título *Capítulos prescindíveis* nada mais é do que uma ironia para atacar um leitor preguiçoso, pois como se sabe, esses capítulos não são tão prescindíveis como de antemão se pode imaginar.

Nesse sentido, fica evidente a inclinação do texto à escolha da segunda opção. Porém, o jogo auto-irônico já se encontra presente desde o princípio no *Tablero*, pois o texto se diverte com a ingenuidade e, ao mesmo tempo, com a curiosidade do leitor, fazendo-o crer que a melhor opção é a da leitura “mais completa”, ou seja, aquela prescrita em saltos, em forma de jogo de amarelinha. Ora, o ataque ao próprio livro e ao leitor começa desde a primeira página na medida em que não exime qualquer uma das escolhas que o *Tablero* oferece. Afinal, optando pela segunda opção, o leitor desconhecerá toda a estrutura que divide o livro em três partes e passará ao largo de duas epígrafes iniciais bastante sugestivas. Na leitura saltada, o leitor ingenuamente acredita que a proposta do *Tablero* é a mais completa e ignora a possibilidade de existir elementos imiscuídos nessa opção.

Se nenhuma das leituras apresentadas foge à crítica, o próprio mecanismo construído por Cortázar, e não apenas o projeto de Fassio, funcionaria de um modo

análogo às máquinas duchampianas: *Rayuela*, nesta perspectiva, se constrói a partir de uma metáfora, pois ao mesmo tempo em que questiona as fórmulas coaguladas de leituras, oferece um livro-máquina cuja incoerência e estrutura imperfeita e fragmentada devolve em forma de espelhamento à ironia: ela oferece um livro pra se ler desde outra atitude de leitura, mas essa nova fórmula também não funciona, pois é no fracasso da tentativa (é no momento em que se constata a inoperância ou ilegibilidade do artefato) que o leitor descobre que não há uma maneira correta (nem prescrita) de se ler *Rayuela*:

(...) les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizás había otros caminos, y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 203).

Há que se notar, porém, que a operação de autocrítica não se restringe à escolha de uma ou outra opção de leitura, como a RAYUEL-O-MATIC já nos sugere, ela atinge níveis interpretativos mais profundos. Observemos isso mais de perto.

Um retorno à arte de contrainterpretar

O *conteúdo* como questão para as artes e para a literatura é discutido por Susan Sontag, em seu ensaio *Against the interpretation* (1964). Em sua análise, a escritora parte do conceito de *mimesis* aristotélico, sobre o qual teria repousado, ao longo dos anos, a maioria das ideias de artistas e críticos de arte. Embora a arte figurativa, fundada na crença de que a arte deva retratar a realidade, tenha sido abandonada há muito tempo, até a década de 50, havia ainda resquícios desse elemento da antiga tradição hermenêutica que insistia em permanecer, isto é, o *conteúdo*. Se a forma sempre foi considerada a fonte da fruição e "acessória", o conteúdo, ao contrário, era essencial e indispensável, pois torna a arte útil à nossa sociedade. "O que o artis-

ta quis dizer?”, a pergunta sintetiza essa tendência a colocar a arte em um lugar apenso à mensagem, ao conteúdo que aporta.

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

Real art has the capacity to make us nervous. By reducing the work of art to its content and then interpreting that, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable. This philistinism of interpretation is more rife in literature than in any other art. For decades now, literary critics have understood it to be their task to translate the elements of the poem or play or novel or story into something else (SONTAG, 2009, p. 5)⁴.

Entretanto, somente a partir da segunda metade do século XX, com o aparecimento de novas estéticas de ruptura e com as releituras promovidas pelas chamadas neovanguardas teóricas, é que se notou a necessidade de propor novas abordagens interpretativas. De fato, tanto os artistas como os teóricos perceberam que era necessário abrir um debate contra a doxa da interpretação, a qual aprisionava a arte ao domesticá-la, tornando-a legível. A velha máxima de procurar o sentido oculto, uma verdade última cifrada nos objetos artísticos – que tão radicalmente Marcel Duchamp ironizou no início do século XX –, tornou-se risível diante de obras como as de Donald Judd ou as de Andy Warhol, cujo

4 Trad. “A arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos *isto*, domamos a obra de arte. A interpretação a torna maleável, dócil. Este convencionalismo da interpretação é mais evidente na literatura do que em qualquer outra arte. Há décadas, os críticos literários entendem como tarefa específica a tradução dos elementos do poema, peça, romance ou conto em alguma outra coisa” (SONTAG, 1987, p. 18).

conteúdo é exposto de maneira tal que não permite que nada mais seja revelado. Nas esculturas de Warhol, tudo está dito de maneira explícita na superfície, não há conteúdo oculto para o intérprete decifrar:

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

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

Em paralelo ao ataque warholiano à interpretação, havia também novas teorias da leitura preocupadas em expandir o debate contra o dogmatismo da interpretação respaldada na busca por desvendar a intenção do autor. Um exemplo clássico dessa nova perspectiva da crítica encontra-se em *A obra aberta* (1962), de Umberto Eco. Nela, o crítico italiano explora o conceito de abertura na relação entre intérprete e obra. Para Eco, a mensagem – ou o seu conteúdo – não é entregue como

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

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

A confluência temporal é digna de nota, pois Eco parece estar descrevendo *Rayuela* – afinal, quando o leitor abre o livro e confronta-se, na primeira página, com o *Tablero de direcciones*, o “convite à liberdade” já aparece ali de maneira explícita. Apesar disso, a proposta de oferecer a leitura saltada ainda que tenha sido aclamada, na década de 60, como a grande contribuição de *Rayuela*, hoje, é entendida como um de seus elementos mais problemáticos⁵. Afinal, ao obedecer, no jogo, a orientação à

5 Trata-se de um elemento problemático porque se confrontamos as práticas de teorização explícita e implícita no texto com a estrutura oferecida pela leitura saltada, notamos o aparecimento de contradições em relação à taxonomia de Morelli e à de *Rayuela*. O leitor cúmplice acaba seguindo uma forma prescritiva de leitura oposta ao que se defende ao longo dos fragmentos das Morellianas: “Lo que se denomina estrategia del engaño reside, precisamente, en la aceptabilidad que provoca este proyecto de lectura tanto por parte del lector tradicional como del requerido por la teoría de Morelli. El lector libre sería el que no aceptara ninguna de las dos formas establecidas por lo dicho puesto que ambas, finalmente, pasan a convertirse en norma” (BOCCHINO, 2004, p.59). Como observado por Adriana Bocchino, em seu livro *Caso Rayuela: Las tramas de un ardid* (2004), o *Tablero* seria, finalmente, um mecanismo usado como isca para capturar um tipo distraído de leitor, por isso, a escritora defende a existência de um terceiro leitor, o livre, quem desafiaria o livro e se rebelaria contra as duas ordens de leitura.

leitura saltada e identificar-se com uma proposta prescritiva, o leitor estaria apenas repetindo um padrão de conduta, o que parece ser oposto à proposta cortazariana e ao debate da obra aberta. Entretanto, esse convite à liberdade é alcançado, na proposta de leitura que oferecemos, no âmbito da interpretação e é, exatamente, nesse ponto, que *Rayuela* se torna um livro *ilegível*.

A "patafísica" das latas de tomate

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

Curiosas, as personagens põem-se a revirar as folhas soltas daquele que viria a ser o novo livro de Morelli, enquanto a única mulher presente na sessão, a ceramista americana Babs, contrariada pela ideia de Etienne, atira ao lixo o ovo podre, provocando um rebuliço generalizado: "Tiró la naturaleza muerta a la basura – dijo Etienne, rabioso (...)" (CORTÁZAR, 2007 [1963], p.605). Após as reprovações inquisitórias do grupo profundamente viril, os amigos finalmente acalmam-se e Etienne pode dar início à última sessão do *Club de la serpiente*:

Se fueron sentando alrededor de la mesa. Wong apagó las lámparas, salvo la que iluminaba la carpeta verde. Era casi una escena para Eusapia Paladino [sic], pensó Etienne que respetaba el espiritismo. Empezaron a hablar de los libros de Morelli y a beber coñac (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 606).

É na montagem desse cenário peculiar que Etienne abre o diálogo trazendo à luz as suas hipóteses acerca das intenções do autor daqueles fragmentos. A referência a Eusapia Palladino é, sem dúvida, sugestiva: uma tentativa quase “mediúnica” de desvendar os segredos ocultos por trás da obra de Morelli. Com efeito, os capítulos 96, 91 e 99 são dedicados a essa conversa entre os personagens que, como veremos, denunciará a impossibilidade de ler a obra de Morelli através de uma única perspectiva.

Com efeito, o texto oferece, no capítulo 99, uma interpretação bastante peculiar dos fragmentos encontrados, a qual se projeta tanto no eixo temático, como na própria estrutura do capítulo. Aqui, o livro parece demonstrar essa espécie rara de “recepção” de si mesmo, um procedimento de “autointerpretação”, a qual propõe não apenas o elogio ao texto, mas também a sua crítica, a reiteração do caráter inexecutável do projeto; ou, dito de outra maneira, a antecipação do fracasso de Morelli como prenúncio também do fracasso de *Rayuela*, como havia denunciado Fasio em sua RAYUEL-O-MATIC. Por isso, quando os amigos do *club* comentam a leitura dos fragmentos, nota-se uma posição de desconfiança, uma estranheza diante da proposta de Morelli. As personagens questionam a validade desse ataque à linguagem literária: Morelli propõe uma escrita em decomposição, na qual nenhuma certeza permanecerá incólume, tendo isso em vista, o que o leitor deve fazer com o que resta desse movimento autodestrutivo?

— No es la primera vez que alude al empobrecimiento del lenguaje — dijo Etienne —. Podría citar varios momentos en que los personajes desconfían de sí mismos en la medida en que se sienten como dibujados por su pensamiento y su

discurso, y temen que el dibujo sea engañoso (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 611).

O capítulo inicia-se com essa colocação em espelhamento de Etienne, de tal forma que não apenas as personagens de Morelli desconfiam da estrutura narrativa que as desenha, mas também as de *Rayuela*. Após esse primeiro comentário, os membros do *club* começam a argumentar sobre a real utilidade do projeto e sobre o que cada um acredita ser a intenção do autor daquelas folhas soltas. Embora os pontos de vista apresentados girem em torno da relação de desconfiança com a linguagem, há, paralelamente, um movimento que nos direciona a uma impossibilidade de convergirem às interpretações que as personagens fazem do texto. Tendo em vista esse movimento, podemos observar, já de início, uma desconfiança em dois níveis discursivos: uma no plano narrativo, isto é, a desconfiança das personagens no que tange ao projeto morelliano e, outra, realizado no plano enunciativo, o qual está associado à suspeita do leitor de *Rayuela* em relação ao que se afirma no capítulo. Nesse jogo duplo, o leitor hesita, o movimento autocrítico do texto é constante e virulento, acomete-lhe em efeito ricochete. Um clima de incerteza paira no ar. Nesse sentido, o leitor observará uma literatura em decomposição não apenas no plano temático, como demonstrou a escrita confusa e entrecortada das Morellianas, mas no próprio ato interpretativo: o texto afirma e nega, diz e desdiz. As certezas dissolvem-se e interpretar torna-se um problema.

Nota-se também como o impasse argumentativo entre as personagens circunscreve o tema em um segundo nível, o qual aponta à impossibilidade do diálogo, da comunicação. A linguagem torna-se uma barreira entre eles: os fragmentos são difíceis de entender, mas eles também não conseguem entender-se mutuamente. Dito isso, voltando ao diálogo, Etienne defende o pressuposto de que não haveria sinais de novidade na proposta do velho escritor, apenas uma repetição insistente do

que já fora publicado em outros romances e explorado em larga escala pelos surrealistas. Na sua perspectiva, interpretações catárticas ou metafísicas não fariam sentido, pois o objetivo de Morelli era modesto, de modo algum inovador, estava restrito a uma tentativa de romper com os hábitos cristalizados dos leitores. Nesse olhar, a proposta contida nos fragmentos serviria somente como uma ruptura momentânea e, por certo, não iria demandar interpretações aprofundadas.

Contrária era a interpretação de Oliveira, para quem a proposta do velho escritor teria sim um caráter metafísico e não uma proposta subversiva que faria sentido apenas numa primeira etapa de rompimento com a tradição literária, como havia sugerido Etienne. Para ele, ao desvencilhar-se da crença de que a linguagem possa expressar a realidade, o leitor de Morelli teria a possibilidade de encontrar-se com um mais além, algo que permaneceria incógnito e escondido por trás do muro de palavras: “Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un Organum falsos o incompletos que nos enmascaran la realidad, la humanidad” (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 611). Na visão de Oliveira, o texto escancara a falácia escondida na relação linguagem e referente e, ao fazê-lo, restitui a dúvida e a desconfiança como possibilidade, como via de acesso a um *yonder*, termo que a personagem usa para nomear a realidade verdadeira: “es algo que está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad” (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 618). Diante das elucubrações do amigo argentino, Etienne ironiza:

— Seamos metódicos — dijo Etienne —. Dejemos tranquilo tu « ¿y? ». La lección de Morelli basta como primera etapa. —No puedes hablar de etapas sin presuponer una meta. —Llamale hipótesis de trabajo, cualquier cosa así. Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector. Como ves, algo muy modesto, nada comparable al cruce de los Alpes por Aníbal. Hasta ahora, por lo menos, no hay gran cosa de Metafísica en Morelli, salvo que vos, Horacio Curia-cio, sos capaz de encontrar metafísica en una lata de tomates. Morelli es un ar-

tista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. (CORTÁZAR, 2007 [1963], pp. 615-616).

No raro diálogo, Etienne sugere que o colega exagera ao procurar metafísica em tais experimentações, pois os fragmentos não escondiam senão uma proposta de interação menos mecânica entre texto e leitor. A referência às latinhas de tomate é reveladora: Warhol, em seu ataque feroz à interpretação, aparece, enfim, nas discussões do *club*, ecoando um “não há sentido oculto, nada para além do que está dito”. Diante dos argumentos dos membros do *Club de la Serpiente*, o leitor de *Rayuela* encerra-se numa mesma ambiguidade: não há como saber qual das interpretações é a mais correta, a mais verdadeira, ou mesmo, se todas estão equivocadas, uma vez que nem mesmo as personagens parecem estar certas de seus juízos:

Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día” (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 611).

Além disso, a imprecisão não se configura apenas no plano temático da discussão, mas na própria organização estrutural do episódio. Se, no capítulo 96, notamos a abundância descritiva do espaço narrativo, o qual cria um clima propício para o mistério, no 99, o espaço constrói-se de maneira secundária, de modo que a conversação entre as personagens torna-se o objeto central da atenção do leitor. Sua importância é tamanha que, à medida que se desenvolve o diálogo, aquilo que parecia claro – ou seja, a opinião de cada personagem acerca do romance de Morelli – vai perdendo a importância, a ponto de atacar a posição do narrador; que é, por fim, silenciado por suas próprias personagens. Nesse momento, ele deixa de orientar o leitor no vai e vem de ideias que, à sua revelia, seguem em transcurso; e, nós, seus leitores, confusos pela impossibilidade de delinear os pontos de vista que aos poucos

vão se fundindo, entendemos, finalmente, que já não importa a opinião de cada um. Se por um lado, não havia certezas quanto à interpretação daqueles fragmentos, como demonstrou o impasse argumentativo entre as personagens, por outro, a maneira como é composto o capítulo (e, de maneira geral, todo o romance) dão sinais de que interpretar *Rayuela* em uma única chave de leitura é uma tarefa vã.

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

Bibliografia

BOCCHINO, Adriana. **Caso Rayuela: Las tramas de un ardid**. Mar del Plata: Estanilao Balder, 2004.

CORTÁZAR, Julio. “De otra máquina célibe”. In: **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo I. [1967]. Madrid: Siglo XX de España Editores, 2007, pp. 120-135.

_____. **Rayuela** [1963]. Edición crítica Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 2007.

ECO, Umberto. **A obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva: 1976.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Ed. 34, 1996-1999. 2 v.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza**. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SARLO, Beatriz. “Releer Rayuela desde el Cuaderno de Bitácora”. In: **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, no 132-133, julio-diciembre, 1985.

SONTAG, Susan. “Against the interpretation”. In: **Against the interpretation and others essays**. London: Penguin Books, 2009, pp. 3-14.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.