

Pollyanna Gonçalves Niehues

**“O AMOR, ESSA PALAVRA”:
O ESTRANHO EM RAYUELA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcos José Müller-Granzotto.

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Niehues, Pollyanna Gonçalves
"O amor essa palavra": o estranho em Rayuela /
Pollyanna Gonçalves Niehues ; orientador, Marcos José
Müller-Granzotto - Florianópolis, SC, 2014.
75 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura e Filosofia. 3. Literatura
argentina. 4. Literatura brasileira. 5. Filosofia e
Psicanálise. I. Müller-Granzotto, Marcos José . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

Pollyanna Gonçalves Niehues

“O AMOR ESSA PALAVRA”: O ESTRANHO EM RAYUELA

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de mestre e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Florianópolis, 16 de junho de 2014.

Prof., Dr. Maria Lucia de Barros Camargo
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Tânia Regina Oliveira Ramos
Avaliadora
UFSC

Prof. Dr. Jorge Hoffman Wolff
Avaliador
UFSC

Prof. Dr. Samuel Lima
UNB

RESUMO

Famoso por um estilo irreverente, o argentino Julio Cortázar escreve, em 1963, uma de suas obras mais extensas e expressivas, não somente pela forma, mas também pelo fundo: a *Rayuela*, traduzido para o português como *O Jogo da Amarelinha*. Pensar sobre esta anti-novela é refletir sobre a busca de todo ser que está no mundo, para tentar preencher suas faltas com criação, em nome da liberdade. No desenrolar da trama diversas colocações do narrador trazem à tona uma percepção filosófica, a vida está dada de tal formas aos seres que para conseguirem criar algo novo, haverão de encontrar novas formas e percursos de liberdade para além do imaginário amoroso. Cortázar fala de outras maneiras sobre a vida, que está além do desejo, e critica a produção daquela época.

Palavras-chave: Corpo. Sexualidade. Ser. Mundo. Afeto. Cultura.

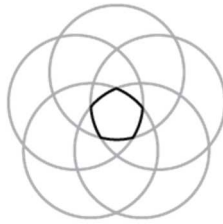
ABSTRACT

Famous for an irreverent style and endless sentences, the argentinian Julio Cortázar writes, in 1963, one of his most extensive and significant books, not only the shape but also the content: *Rayuela*. To write about this romantic novel is to write about the pursuit of every being that is in the world, trying to fill their lacks and bring purposes to existence. Several placements in the course of the plot brings a philosophical perception, like how life is given in such way that beings must to search for freedom beyond the imaginary of loving to creat something new. Cortázar talks about love and criticizes the cultural production of that time, arrested the impoverished of romantic dramas.

Key words: Body. Sexuality. Being. World. Affectionate. Culture.

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	13
2.	Céu decaído.....	21
3.	Escrita como bordadura.....	41
4.	Criação a partir da perda.....	51
5.	Outrem como espessura.....	61
6.	Conclusão.....	79
7.	Referências.....	85



INTRODUÇÃO

*“Hay que provocar sistemáticamente confusión,
esto da rienda suelta a la creatividad;
todo lo que es contradictorio da lugar a la vida.”*
Salvador Dalí

Um livro que joga com regras desconhecidas e indetermináveis por aquele que o cria. Regras que, atravessadas pela leitura, chegam até o leitor. Julio Cortázar foi um escritor irreverente, de tramas levadas ao absurdo e transbordantes de desejo. Por criar relações inéditas com as palavras e com a construção de uma história, foi reconhecido como um escritor que levou a linguagem a novos limites de composição. O estilo perpassa prosas poéticas, poemas, contos repletos de personagens grotescos, distintos, ambíguos e notavelmente famintos de amor. Alto e tímido, Cortázar traz a escrita consigo desde a infância, que lembra ter sido triste e solitária, desenhando nuvens com os dedos enquanto observava o céu. Em sua obra percebemos novas interpretações para as palavras, outra forma de fazer escrita poética e novos jeitos de inventar a experiência para o leitor.

Nascido em 1914, na embaixada argentina na Bélgica, Cortázar, aos quatro anos de idade, mudou-se para a Argentina com os pais, que logo se separariam. Em 1935, formou-se em Letras e por não suportar o

Peronismo escolheu Paris para viver, já aos 37 anos. Famoso por um estilo irreverente e por longas frases, Cortázar escreve, em 1963, uma de suas obras mais extensas, não somente pela forma, mas também pelo fundo: *Rayuela*, traduzido para o português como *O Jogo da Amarelinha*. A novidade estava, em primeira instância, no próprio livro. Com mais de 600 páginas, este é mais que um livro, em que Cortázar sugere uma nova sequência de leitura: no início, há um apontamento chamado “Tabuleiro de direção”, em que o autor explica que podem ser muitos livros, mas, “sobretudo, dois livros”, diz. O primeiro lê-se de forma corrente do capítulo um ao 56 e o segundo, na sequência indicada por ele, com uma lista de sequência de capítulos, que traz cartas e outros escritos originais em meio à história principal e que contesta o primeiro livro. Mas não só o contato com a novidade do livro ao iniciar é criativo e envolvente, e, sim, também, os 155 capítulos que se desdobram como uma verdadeira experiência literária. O contato com o livro e o vaivém dos capítulos, além de lidar com as páginas que se seguem e logo retornam, já mostra que o que se inicia ali é um jogo sobre palavras e sensações com limites indetermináveis. O tabuleiro posto em primeiríssimo lugar ao mesmo tempo que regulamenta a leitura, propõe liberdade, contato e um terceiro livro inventado a partir do olhar de cada leitor.

Seria *Rayuela* uma história de amor? Em 2013 a obra de Cortázar completa 50 anos e em 2014 comemora-se o centenário do escritor. Em *Rayuela*, o leitor pode se atrapalhar, por isso é preciso ter atenção para perceber as incontáveis características do enredo, que já no primeiro capítulo traduz a personalidade indecifrável da personagem principal, Horacio Oliveira. Um argentino que saiu de sua pátria para estudar em Paris e se tornou o mais complexo estrangeiro entre os amigos de um grupo de intelectuais vaidosos, denominado por eles mesmos como o *Clube da Serpente*, que foi se formando lenta e etilicamente nas noites para lá do *Boulevard Jordan*, próximo à *Ponte d’Orléans*, em Paris. Com personalidades imprevisíveis figurando entre os membros do clube, conseguimos perceber a diferenciação entre eles, o contraste entre um e outro, e o interesse de um e de outro em participar deste seletivo grupo. Um jogo de adultos, com regras severas. Porém, no início, quem aparece, já na primeira frase, é ela, a figura feminina, a companheira de Oliveira, uma uruguaia que chegou a Paris para viver e cantar — ainda que Oliveira a considere uma completa desafinada —, a infinita Maga. A leitura que se faz sobre o que há entre os dois é de que seja um enovelado desejo erótico, pelo menos no primeiro capítulo, que

começa com a frase “Encontraria a Maga?” e segue pelas primeiras páginas com uma descrição um tanto quanto enigmática e mágica daquela que viria a dar espaço a um sentimento que passa a permear o texto de Cortázar e a trama da anti-novela. Sim, vamos falar de amor, para buscar compreender teoricamente o que resiste ao fracasso da ilusão amorosa e o que resiste à estrutura.

A primeira percepção do livro é de que a história começa com uma relação estabelecida, de alguma forma distinta, mas estabelecida, entre esses dois personagens principais com uma complexidade e profundidade que chamam a atenção por sensações que podem ser capturadas na leitura, como a angústia, o ciúme, a falta, o desamor, a fragilidade de algumas relações entre os seres que habitam o mundo e o humor ácido de Cortázar, identificado de diferentes formas em toda a obra. Escrever sobre *Rayuela* é refletir sobre a busca de todos os homens, sobre as coisas como nos foram dadas. No desenrolar da trama diversas colocações do autor trazem à tona uma percepção filosófica de que a vida está dada de tal forma aos seres que para conseguirem criar algo novo, haverão de encontrar alguma forma e algum percurso de liberdade para transcender o desejo que gera falta e por consequência a infinita cadeia desejante. A obra pode ser aproximada da filosofia se bem observada para ver a própria literatura como uma forma de filosofia e as duas áreas como maneiras de desenvolver o cuidado de si. Também são considerados novos modelos sobre como perceber o amor e o preenchimento da falta que todo ser busca na obra de Cortázar. A verdade do amor, a crítica ao imaginário amoroso, a liberdade da criação, a filosofia como cuidado de si e a literatura como espaço livre em prol de algo novo são algumas das reflexões que permeiam este trabalho. A conversa está cruzada com estes conceitos filosóficos e ontológicos, então nos atreveremos a escrever, em formato de ensaio, com a inclusão de mais alguns conceitos, como a intencionalidade e a sexualidade inerente ao ser, do filósofo moderno francês Maurice Merleau-Ponty, de 1945, o conceito de repetição do psicanalista Jacques Lacan, de 1964, e o visível em comparação com o invisível de Merleau-Ponty, de 1964. Também ensaiaremos no texto um entrelaçamento entre a escrita de Cortázar e a de Clarice Lispector, escritora brasileira com textos reconhecidos por um movimento orgânico como forma de exercer a escrita interdisciplinar.

Em 1945, Merleau-Ponty publica a *Fenomenologia da Percepção*, uma obra que vai recolocar as essências da percepção e da consciência no mundo, partindo do corpo do ser para que a existência seja então possível. Na obra, aparece a sexualidade como essência da

existência e não mais como uma possibilidade fortuita do corpo. O livro coloca a existência dentro de uma estrutura fundamental e “tudo é necessidade no homem, por exemplo, não é por uma simples coincidência que o ser racional é também aquele que se mantém em pé ou possui um polegar oponível aos outros dedos; a mesma maneira de existir manifesta-se aqui ou ali” (Merleau-Ponty, 1994, p.236). Se nos manifestamos o tempo todo por meio do nosso corpo, que é para nós o espelho de nosso ser e permite a expressão, e a sexualidade vem como essência para a vida social na obra de Merleau-Ponty, então a sexualidade passa a ser vista como fundamental para o desenvolvimento dos seres e as conexões entre eles. “A sexualidade, diz-se, é dramática porque engajamos nela toda a nossa vida pessoal” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 236). A questão da sexualidade e da afetividade passa por toda a vida dos seres e cria padrões na vida pessoal; e aparece também na obra de Julio Cortázar. Sobretudo no que diz respeito às criações midiáticas, como as novelas, e os modelos apresentados às populações para apresentar sempre estados de sexualidade padronizados, quando, na verdade, são diversos como os seres em um processo aberto de indeterminação, conforme explica Merleau-Ponty:

Existe osmose entre a sexualidade e a existência, quer dizer, se a existência se difunde na sexualidade, reciprocamente a sexualidade se difunde na existência, de forma que é impossível determinar, para uma decisão ou para uma dada ação, a parte da motivação sexual e a parte das outras motivações, é impossível caracterizar uma decisão ou um ato como sexual ou não-sexual (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 234).

E assim é em *Rayuela*, se ele a espera, ela vem. Oliveira e Maga. Paris, suas pontes, ruas, *boulevards* e teatros são como palco da obra que pega o leitor por ser densa em um cenário comum e real. As possibilidades apresentadas são da verdadeira Paris, todos os detalhes conhecidos, mesclados com uma anti-novela cheia de altos e baixos e de relações duras entre as pessoas. *La Ville-Lumière*, esta cidade incomparável, está viva no texto, sem economias. Oliveira passeia com suas inquietações pelos lugares mais populares e impopulares da cidade, pensando em tais coisas como a ideia que segue abaixo, do primeiro capítulo:

Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necessita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico (CORTÁZAR, p.120, 2011).

Já no segundo capítulo, que segue a ordem nas duas sugestões de leitura, começam as surpresas, como mágicas, e as nuances aparecem em uma história contada de dentro do protagonista para a trama. Cortázar experimenta um novo modelo de contar a anti-novela, que segundo Saúl Yurkievich, no volume I da *Obra Crítica*, despontou com a publicação de *Teoría del Túnel*, em 1947. Após deixar a sala de aula na universidade, Cortázar passa a escrever com mais liberdade de pensamento em relação ao contexto político vigente no momento. Segundo Yurkievich, *Teoría del Túnel* era um próprio modelo ensaístico novelesco que daria coragem para uma publicação mais complexa, como *Rayuela*: “Consiste a la vez en el análisis genético de un nuevo modelo de novela y en una legato en su favor. Posee la doble condición de crítica analítica y de manifiesto literário” (Yurkievich, 1994, p.16). A ideia de Yurkievich sobre ver *Rayuela* como um novo modelo de apresentar um objeto faz lembrar então da ontologia de Merleau-Ponty, em 1945, que interpretou a filosofia estruturalista do século 20 para rerepresentá-la a partir do corpo e da sexualidade. Cortázar também pode ser lido como um autor que colocou em *Rayuela* um contraponto sobre a forma de produzir literatura a partir do corpo sexual. E a narrativa, que começara doce e suave, se transforma rapidamente em uma apropriação do tempo do outro pelas mais inimagináveis razões do personagem. Porém, o olhar do protagonista já se lança para outras tantas questões como o amor, a liberdade, a invenção, a renúncia, o cárcere, as amizades, a busca de si mesmo, os jogos, as relações com cada ser: ele que está no mundo e não sabe encontrar um percurso para seguir. Ambíguo por essência, denuncia, ao mesmo tempo, a sua ansiedade timidamente latente e que deixar-se encurralar pelo mundo de Maga era participar de um processo de liberdade.

O falatório se desdobra tal qual ausência de pensar, tal qual movimento fluido de criação e de imaginação, que conta com algo de

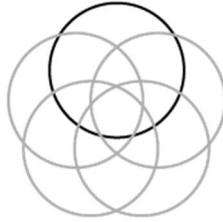
não-capturável, algo que vem do inconsciente: o conceito de Merleau-Ponty, em 1945, que redefine essa abertura para o desconhecido também é trazido na *Fenomenologia da Percepção* e é chamado de intencionalidade. A partir do inconsciente, daquilo que se desconhece ou que não se vê, podemos perceber a partir da leitura do filósofo francês que há algo que se impõe e que rasga a estrutura. O estranho, esse outrem que se impõe e que atravessa o espaço é o que aparece em *Rayuela*, tal qual jogo de significantes que estão a todo tempo revelando novos sentidos. A intencionalidade, isso que causa a cisão nos atos, é como uma verdade aberta que não posso capturar. E nesse sentido, a intencionalidade de Merleau-Ponty também pode ser lida em Lacan, 1964. O que os estruturalistas não consideravam até então era algo de não-capturável, que se impõe a todo tempo aos seres e foge à estrutura. Cortázar coloca esse conceito em meio à sua história, mostrando ao protagonista Horacio Oliveira que a sensação de dominar algo é falsa. E aí está situado o inconsciente, nesse espaço e nesse tempo estranho. Para Lacan, a estrutura do inconsciente de Freud pôde ser compreendido a partir da linguagem. Ele descobriu que há na manifestação do inconsciente um impulso, um desejo, uma pulsão de morte e o objeto a minúsculo, este que cinde e rasga o sujeito, é o objeto da repetição. Horacio mais uma vez é esse sujeito que é rasgado por outrem e pode ter encontros efêmeros com o Real¹. Os conceitos de Lacan tornam compreensíveis a teoria da alienação, em que a cadeia de significantes sempre projeta e perfila em um novo significante para gerar sentido. E isso é o que falávamos sobre a possibilidade de encontrar o Real, para além da cadeia de significantes. Merleau-Ponty, em 1945, coloca no corpo e na sexualidade a possibilidade de se ter um meio para acessar o Real, com a lança da intencionalidade. De modo que o mais importante nesse momento é não perder de vista a importância de utilizar as estruturas de Freud, Lacan e Merleau-Ponty para fazer uma alusão à forma de Cortázar produzir literatura e apresentar o amor. Esse texto se propõe a criticar o imaginário amoroso e sugerir que outras formas de literatura possam servir para o cuidado de si. O jogo da amarelinha, a *Rayuela*, tem como fim o céu, que não basta para este protagonista. Se Oliveira jogar a pedrinha, será para ter liberdade?

Em suma, buscaremos mostrar como Cortázar, em *Rayuela*, parece desconstruir o amor romântico tão presente no discurso literário,

¹ O conceito é de Lacan, em 1953, que defende o funcionamento psíquico estruturado em três dimensões que se intercalam simultaneamente, o Real, o Imaginário e o Simbólico e só podem ser definidos pelo contraste entre si.

não em nome de outra definição, mas em proveito daquilo que resiste ao fracasso da ilusão amorosa. A sublimação de uma angústia que pode ser elevada pela perda da ilusão e das certezas simbólicas à condição de objeto outrem. O que resiste ao amor está além do jogo e pulsa em seu fundo, que causa esse estranhamento, o outro eu. *Rayuela* pode ser lida como um manifesto filosófico, para a criação de outros modelos de pensar, outras ontologias. Muitos anos após ter sido lançada a anti-novela, Cortázar foi questionado sobre quem ele imaginava serem os leitores dessa obra. O escritor conta que ao escrever pensou em leitores adultos como ele, já com determinadas crises de meia-idade, entre outras inquietações. Para sua surpresa, uma pesquisa feita por jornalistas mostrou que os leitores eram, em sua maioria, jovens. Graciela Montaldo, em um texto compreendido na obra crítica de *Rayuela* coordenada por Julio Ortega e Saúl Yurkievich, fala sobre o que chama a atenção na obra. Para ela, o importante neste contexto foi a possibilidade de comercializar uma novela que: “corta de raíz con la tradición por su misma negatividad, lo que indica la preparación del gran público para recibir este tipo de propuestas” (CORTÁZAR, 1991, p.603).

Estes escritos buscam fazer o movimento orgânico de interpretação de textos filosóficos e literários e apresentá-los como Merleau-Ponty, em 1945, apresentou o conceito de *Gestalt*: o todo aberto de partes não sintéticas. Para sair do próprio mundo e invadir outros castelos, outras populações, outras cores, outras percepções, outras coisas que não possamos prever. Ir a busca de espaços de expressão e de afetividade para ultrapassar o desejo. Para tanto, este texto foi criado em uma divisão articulada em quatro capítulos que podem ser lidos do começo ao fim ou em outra ordem, capazes de criar a experiência enquanto ela se faz: no dedilhar das páginas pelo leitor.



CÉU DECAÍDO

Seres no mundo, eternamente aflitos em busca de encontro, de transcendência, de algo mais além daquilo que passa ao passo do cotidiano. Quem é que sabe exatamente sobre o rumo que segue, as escolhas que faz e, por isso mesmo, não deposita a espera do porvir em algo completamente obscuro, desconhecido e misterioso, e após tantos anos de história: quem é que o desvendou ou não se curva à indeterminação do sentimento de amor? Histórias incontáveis de nobres sentimentos permeiam a literatura e toda a cultura, se tornam o sangue, o sofrimento, o centro, o cerne, o veio de enredos que pulsam nas próprias mãos que seguram o livro e não soltam ou jogam longe, dependendo do asco percebido, da dor ou do sabor. Dispostos a ler sobre os mistérios que cabem ao amor, os seres no mundo podem se doar à literatura e com ela brincar à vontade. É um jogo de sensações, vivas dentro do livro, uma forma de alienação ou ilusão porque encontra nas experiências reais o outro amor, que não é como as sensações que história de um livro pode gerar.

Jogar a amarelinha todos sabem como por que muitas gerações passaram por esse momento na infância. O limite é o céu: acertar a pedrinha, saltar dentro da linha, de casa em casa, nada fácil. É um fato, a brincadeira é bastante difícil. Para cada casinha acertada, há que abaixar-se num pé só, recuperar a pedrinha, acertar na próxima casinha, acertar o pé, a mão, o passo, o alvo, mãos no chão para não perder o equilíbrio: será que se chega ao céu? E aonde vamos quando acaba a amarelinha: há um mundo novo para além do último quadrinho? A

literatura proposta por Cortázar, em 1963, é como esse jogo que cansa e dá trabalho, desde a primeira página até a última. O livro é um jogo difícil de vai e vem, de amor que parece cessar e voltar, de todos os desvios de comportamento causados em seus personagens, em uma densa mistura de desejo e erotismo, cercando-os todos com as armadilhas da sensação, da emoção, daquilo que não podemos definir, determinar ou explicar. Cortázar oferece a leitores leigos e iniciados na literatura algo que não se vê facilmente na produção cultural: o jogo da amarelinha como um céu decaído, ou seja, uma nova forma de combater o imaginário amoroso. Se o objetivo do jogo da amarelinha é chegar ao céu e um possível caminho da existência chegar ao amor, nada melhor para contrastar a produção feita até então do que um autor que nega a ilusão ao redor do amor e o encara com bravura, sem rodeios. A questão é penosa: se tiramos o drama da novela, o que sobra? Por isso Cortázar oferece uma anti-novela, para fazer o leitor pensar.

Se o protagonista do livro, Horacio Oliveira, se mostra já no primeiro capítulo, o que deixa ver é que ali na primeira linha: “Encontraria a Maga?”, o que está para se iniciar é uma intensa e extensiva história de uma possibilidade de um enredo permeado pelo questionamento do que é o amor. Desavisados rapidamente poderão criar expectativas para que o casal: fique junto, se separe de vez, pare de sofrer nas entrelinhas do texto, encontre afeto, encontre o equilíbrio na relação; bobagem. Cortázar, em 1963, oferecia ao mundo da literatura algo a mais para a novela romântica: oferecia aos seus leitores uma nova construção, uma nova possibilidade. Cansado das cansativas construções românticas da época, oferecia a todos o que era, para ele mesmo, o verdadeiro significado do amor. Quem lê os dois primeiros capítulos do livro será enviado ao capítulo 116 logo após, em que o personagem Morelli (personagem escritor de cartas na segunda direção do texto), diz:

Sí, se sufre de a ratos, pero es la única salida decente. Basta de novelas hedónicas, premasticadas, com *psicologías*. Hay que tenderse al máximo, ser *voyant* como queria Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un *voyeur*. Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas ‘del comportamiento’, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes (CORTÁZAR, 2011, p. 658).

Ou seja, no início do enredo, para quem lê a ordem sugerida pelo autor, já fica claro que há uma crítica ao modelo convencional de criação literária que baseia o desenrolar da trama ao redor de um casal, ao redor do amor. E o que se apresenta ali para o leitor é uma forma distinta de: conduzir a leitura, iniciar a trama, sugerir um novo modelo de literatura e repensar o conceito de amor levado para dentro de nossas vidas. A produção cultural e a mídia têm o real poder de transformar todos os homens em seres ainda mais insatisfeitos com o amor linear. Para as tramas pobres em relações interpessoais não deveria haver a cartola novela romântica simplesmente porque trazem as referências mais vazias possíveis a quem lê e depois não pode sequer encontrar algo parecido para viver em suas relações. Baseados em personagens com comportamentos completamente distintos daquilo que chamamos de vida real, a mídia e a produção cultural de massa costumam engessar alguns modelos e criar signos ilusórios para as mentes humanas que consomem este tipo de leitura, entre outras formas de produzir conteúdo cultural.

Em seu primeiro volume da *História da Sexualidade*, chamado *A vontade de saber*, Foucault, em 1976, mostra que não se escapa nunca ao poder, inclusive às relações de poder da mídia sobre o discurso amoroso no cotidiano. Para o filósofo, o poder toma a sexualidade como alvo por diversos motivos, entre eles, as técnicas do saber, pelas quais foi possível investir sobre o tema, além dos processos discursivos e das próprias modificações de força através do jogo complexo que há entre os instrumentos e os efeitos do poder nos estados modernos. Todo discurso do poder em relação à sexualidade tem um jogo complexo e o dispositivo da sexualidade seria efetuado através da linguagem, de forma imanente, segundo Foucault.

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 1985, p.100).

Percebemos, com os conceitos de Foucault, que a produção cultural, como a literatura e a anti-novela, tiveram os patamares de relacionamentos amorosos elevados para colaborar com a transformação do dispositivo de aliança, o sistema de matrimônio e desenvolvimento das famílias, um dispositivo de sexualidade. Após as mudanças ocorridas na história da humanidade, desde a Idade Média, ou a partir do direito romano, com a lei e o poder jurídico, a sexualidade foi aos poucos reestruturando a família, em que as posturas foram reorganizadas. Agora, a sexualidade tende a sustentar a velha aliança, herdando essa cultura e dando oportunidade para que o antigo e falho sistema da aliança pudesse tentar resistir, com seus direitos, na ordem da sexualidade. Desde então, homens e mulheres, independentemente da escolha sexual, somam inconscientemente essas referências na cultura estigmatizada da sexualidade com heranças da antiga aliança familiar. E a quantidade infinita de amores impossíveis e inatingíveis continua somando neuroses nos seres já assomados de mal-estar. Se somos seres sexuais e temos um corpo para expressar sentimentos e pensamentos, não há por que utilizar exemplos de novelas que mostram o amor como linha, a não ser para criar situações ilusórias, vazias, frustrantes ou com determinações irreais. Cortázar percebeu, em 1963, que poderia criar a sua própria forma de contar o amor para além do poder.

Então, é assim que a novidade começa: a relação dos protagonistas Oliveira e Maga toma conta do livro e traz o amor como não-linear. Um amor que parte da sexualidade e do erotismo em uma relação intensa dele com a Maga. Ela, que veio do Uruguai para Paris com seu filho (batizado de outra forma, com o nome do pai que sumiu, e por esse sumiço ela trocara seu nome e passara a chamá-lo de Rocamadour; nome esse que Oliveira detestava porque não entendia, nem amigo algum do Clube da Serpente entendia o que a haveria incentivado a chamar o bebê com o nome de uma cidade francesa) carrega uma personalidade e uma presença intensa no livro. Dona de uma inalcançável espontaneidade e de uma liberdade belíssima, que costumava irritar Oliveira, Maga traz uma beleza contagiante ao texto, beleza mágica. Porque a narrativa é feita por ele, a partir de tudo aquilo que aquela mulher lhe causava. *Rayuela* é um sem fim de possibilidades para os dois, tanto unidos quanto separados, porque, de fato, o tempo e o espaço ao redor do casal se mostram novos. Os seres presentes na trama estão todos com pouco dinheiro, pouca luz, pouca comida, pouca água, muita inteligência, muita sensibilidade, muita emoção, muito desejo de

realização, porém, quase nada acontece. Oliveira em si, só é compreensível a partir de uma comparação feita com a Maga. São contrastantes, porém complexos, mudam de ideia o tempo todo, discordam entre si, têm gostos diferentes e muitas coisas em comum. No quarto, seja no chão ou na cama, se encontram para o tempo que para.

O fato é que a percepção que se tem ao buscar compreender o protagonista é a de que ele é realmente de uma personalidade indecível. Uma nova leitura com olhares mais irônicos pode trazer à luz uma interpretação mais suave daquilo que é dito por ele com tanta seriedade, mas que, no fundo, tem a impagável graça da ironia.

Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea. Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste. Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto” (CORTÁZAR, 2011, p. 138).

A história em si faz pensar na possibilidade literária que é oferecida aos leitores no momento em que se lê, com aberturas para novas significações e novos sentidos em suas frases intermináveis, rasgando a linguagem e oferecendo as mais belas ideias imagéticas. Um argentino frio em uma fria Paris, movido pela vontade do mundo, tal qual folha seca em dia de outono. Oliveira é esse pedaço esquecido de natureza, que vaga pelas ruas sem alguma empatia, sem nenhuma vontade, porém com a ansiedade dita fundamental, ansiedade em quê? Uma ansiedade fundamental por alguma criação, alguma possibilidade de liberdade por meio da criatividade, que nas mais de 600 páginas do livro vão levar esse protagonista para o alto e para o fundo, para dentro e para fora. O dono do jogo estaria, na verdade, passivo às próprias ideias de jogar, e ao precisar brincar com os outros, brincava também consigo mesmo.

A partir do momento em que o leio, o livro existe para mim em desdobramentos fantásticos e inesperados, com tal ambiguidade que se torna tarefa indecifrável esta de separar os personagens e buscar as conexões de cada um para com o outro. Como no forte e denso exemplo

inscrito no capítulo sete do livro, um dos mais difundidos em canais de comunicação, que ajudaram a transparecer a ideia de que a obra de Cortázar fosse um romance, porém permeado de tantos outros sentidos que não só o de um poema romântico. Um homem de rótulo frio e sedutor tal qual Horacio Oliveira, como aponta a fortuna crítica, brinca e literalmente desenha imagens com as palavras.

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad, elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja. Me miras, de cerca me miras, cada vez más cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde el aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio. Entonces, mis manos buscan hundirse en tu pelo, acariciar lentamente la profundidad de tu pelo mientras nos besamos como si tuviéramos la boca llenas de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura. Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella. Y hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua” (CORTÁZAR, 2011, p. 16045).^{*2}

O narrador tem essa linguagem sonora e musical se alojando nos ouvidos e a respiração dos leitores pode ficar mais intensa ao se

² Áudio do capítulo sete gravado por Julio Cortázar disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=gOcPsaYXk24>

deparar com trechos como esses, porque é no determinado momento em que se lê “a boca cheia de flores ou de peixes” que o imaginário acende e permite desencadear uma imagem de verdadeira experiência radical naquele ser, naquele tempo, naquele espaço, em conjuntura. São momentos de encontro com a obra, para serem inseparáveis. Quando nos acostumamos com algumas referências, queremos cada vez mais delas, passar rapidamente as páginas e o que é isso que acontece com meu corpo enquanto me sento e apenas leio?

Reinventar a relação e o desejo, e rever o que já estava equivocadamente conhecido sobre o amor se torna inadiável. O amor, essa palavra indeterminável, pequena, de vastas e imperfeitas significações presente no texto de Cortázar, move homens ao redor do mundo com as mais árduas tarefas. São os heróis do mundo real: os que buscam conhecer o mundo, conhecer o outro, conhecer o eu, conhecer a sexualidade, conhecer as relações possíveis. Por um lado, Cortázar nos traz uma nova possibilidade para ler a novela e pensar o amor, e por outro, o faz em um formato inédito que pode intimidar. As personagens são densas, o texto é extenso, o vaivém confunde, e, por vezes, o leitor pode se sentir como que perdido em meio a tanta imagem e tantos significados. Mas é importante refletir sobre o que se tem em mãos ao invés de receber tudo resolvido, pronto para engolir. O desdobramento de histórias mastigadas acabam por mastigar a imaginação e a criatividade. E se a existência apresenta dificuldades para todos os seres que vivem neste mundo, tudo fica ainda mais difícil sem a criação. Algumas questões podem ser compreendidas, então, à luz da filosofia moderna francesa, com os estudos de Merleau-Ponty que escreveu, em 1945, um livro para reinterpretar os conceitos de percepção, sentir, cogito, liberdade, corpo, mundo, entre outros. A obra recoloca a estrutura fundamental da existência no ser, que está no mundo, trazendo à luz a sexualidade como uma essência da existência e não mais um “conteúdo fortuito de nossa experiência”.

A existência é indeterminada por causa de sua estrutura fundamental, já que ela é a própria operação através da qual o que não tinha sentido, adquire um sentido, o que só tinha um sentido sexual adquire uma significação mais geral, o acaso se faz razão enquanto ela é retomada de uma situação de fato. Justamente por ser transcendência, a existência nunca ultrapassa nada definitivamente, pois então a tensão que a define desapareceria. Ele nunca abandona a si mesma. Aquilo que ela é nunca

lhe permanece exterior e acidental, já que ela o retoma em si. A sexualidade, tanto quanto o corpo em geral, não deve ser considerada então como um conteúdo fortuito de nossa experiência (MERLEAU-PONTY, 1994, p.234)

A ideia de que a sexualidade não pode ser considerada um acaso, e de que a estrutura fundamental da existência dá sentido ao corpo se completa no com o conceito chamado por Merleau-Ponty, em 1945, de a síntese do corpo próprio. Coloca obras literárias como um ser, em que não se pode distinguir a expressão do expresso, trazendo o corpo como um conjunto de significações vivas. Buscar a síntese do corpo próprio é percebê-lo como se fosse uma obra de arte, porque tanto artes plásticas quanto peças musicais e de teatro trazem um sentido a partir do momento em que entramos em contato com eles, e as suas significações estão vivas e pulsantes no tempo e no espaço. A cultura é exterior, assim como o pensamento e o corpo. Já não podemos mais considerar o corpo do homem como algo individual, o corpo está no mundo e se expressa tal qual obra de arte, como poesia de seu ser em relação com o mundo, e assim preenche o mundo de todo gesto e de todo movimento. A palavra relação se mostra nesse momento e se coloca como central para a compreensão do que é evidenciado nos textos de Cortázar e de Merleau-Ponty, e do que é compreendido entre eles. A relação, aqui, não tem nada a ver com encontro ou êxito imaginário. O afeto e a afetividade, palavras essenciais na existência do ser sempre estão fora e não dentro, estão entre. Por meio desta existência no mundo, o corpo já não pode mais ser visto como apenas um ser. Com seus movimentos e sua expressão, o corpo dança pelo mundo que o embala, preenchido de luz e cor, tal qual obra de arte.

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes (MERLEAU-PONTY, 1994, p.210).

E a obra de arte se completa com a apreciação, com a troca, com a interpretação. Se a literatura é obra de arte, é no corpo do leitor que ela se completa. É o leitor que vai sentir o calor dos encontros de Oliveira e Maga, o humor, o amor, tudo que vive entre eles, mas também vive entre o livro e a leitura. São formas distintas para cada relação que se tem com o livro de encarar o que há nas próprias relações reais. Há o que se conhece apenas na esfera da obra do autor e aquilo que transformo em embalo para criar na experiência real. Aquilo que está invisível na leitura aparece na interpretação da mesma forma. Reunimos com o olhar tudo o que o leitor não diz, os significantes se formam para nós e passam a ganhar sentido com o prosseguimento da trama. Cortázar afirmou que muitas possibilidades estão escondidas em *Rayuela*, até mesmo para ele. E de nada adiantaria trazer todos os significantes prontos, se queremos entender que o humor ácido do narrador, está permeando simplesmente todas as páginas que estão por vir.

O que importa é que o sentido se faça, orgânico e em movimento, diante destes olhares atentos e curiosos por criação. O imaginário amoroso está formado na cultura e Cortázar o questiona. Tal questionamento cai de formas brandas ou grotescas ao colo de cada um. A reflexão é possível com as alfinetadas do argentino tímido e ácido. Por um lado, podemos afirmar que a obra de Cortázar conversa com outros conceitos e conteúdos da filosofia moderna francesa, como os de Merleau-Ponty, em 1945, e, por outro, que também está ligado à psicanálise e alguns conceitos do psicanalista Jacques Lacan, em 1964. O que chama a atenção na trama de Cortázar e lembra àquilo que foi trazido por Lacan, em 1964, o qual se refere à impossibilidade da relação. No início, o psicanalista traz o entendimento do que é o gozo, que vem originalmente de um termo do direito e serve para designar o antônimo de útil. Do que é ser útil e do direito de gozar, como essência do direito e sinônimo de repartir, distribuir, retribuir, tudo isso diz respeito ao gozo. E, segundo Lacan, é nisso que está a redução do gozo: “Ser apenas uma instância negativa. O gozo é aquilo que não serve para nada” (LACAN, 2008, p.11). Nessa instância, o que se busca, é compreender como o gozo, que não serve para nada, tenha se colocado como uma satisfação do ser sexuado. Se o mundo tem história a partir de seus seres sexuados que estão interessados no gozo, o que é isso que mora no discurso filosófico há tanto tempo e no imaginário de todos esses seres, onde está e o que é aquilo que chamamos de amor? No texto de Lacan, o que fica claro e extensivamente explicado é que o gozo é o interesse do ser sexuado no mundo e que não se relaciona ao Outro do casal. Amor e

gozo se desdobram na seqüência da fala de Lacan, que afirma que o amor, mesmo sendo sempre recíproco porque o desejo do ser é o desejo do Outro, é impotente, pois não resta nada. Se o amor ignora que ele é apenas o desejo de ser Um, para Lacan, em 1964, nos leva à impossibilidade de estabelecer essa conexão chamada de “relação” entre os dois sexos, os dois corpos sexuados.

(...) pois que eu enuncio que o discurso analítico só se sustenta pelo enunciado de que não há, de que é impossível colocar-se a relação sexual. É nisto que escoram os avanços do discurso analítico, e é por isso aí que ele determina o que é realmente do estatuto de todos os outros discursos. Este é, nomeado, o ponto que cobre a impossibilidade da relação sexual como tal. O gozo, enquanto sexual, é fálico, quer dizer, ele não se relaciona ao Outro como tal (LACAN, 2008, p.16).

Oliveira não estava entregue ao romance, desses que vê os dois como um só, além de oscilar muito em seu sentir. O que chama de amor em algumas passagens do texto é o ato sexual, que, segundo ele mesmo, faziam com virtuosismo, o que faz repensar numa forma moderna e atual de perceber a relação. Aquele Um que o casal utopicamente espera e jamais encontra, aquele Um que Lacan traz, em 1964, para mostrar que pretendem se tornar Um, segundo o psicanalista, tem origem no amor de Deus. As mulheres são como espectadoras desse amor altruísta, mas na modernidade, homens e mulheres, de forma inseparável e até mesmo incontável, estão atrás de um amor como o de Deus que tudo perdoad e esperam encontrar isso no Outro e ser Um só. Entender o que passa entre o protagonista do livro e sua enamorada é passar exatamente por aí. Oliveira sugere à Maga um amor sem expectativa, que parece estar, como o texto de Cortázar, negando as psicologias, com esse romance que dá muitas voltas antes de chegar a um novo lugar. Também falaremos sobre a possibilidade de criação que Cortázar parece demonstrar em sua anti-novela. Em algumas passagens do livro temos o protagonista imaginando ou pensando sobre a verdade do amor, aquela que apesar de não ser compreendida, deve ser dita mesmo assim.

No estábamos enamorados, hacíamos el amor con un virtuosismo desapegado y crítico, pero después caíamos em silencios terribles y la espuma de los vasos de cerveza se iba poniendo como estopa, se entibiaba y contraía mientras nos mirábamos y sentíamos que eso era el tiempo” (CORTÁZAR, 2011, p. 132).

Ou seja, Oliveira sabia que aquilo que tanto se fala por aí sobre a relação sexual é aquilo que não diz respeito ao amor. A partir do momento em que o gozo os encontra e sai, caem rapidamente em terríveis silêncios porque sabem que nem sempre estão confortáveis com a presença constante do Outro. E nas próximas páginas já podemos perceber como o próprio protagonista observa a Maga e o que considera enquanto vê. A cena é bela, cheia de sombras e de sujeiras, sempre colocando a Maga como a mulher que esperava o amor e a si mesmo como alguém que via a vida como solidão, como percurso. No capítulo dois a fala silenciosa de Oliveira mostra como ele rodeava o pensamento com a sensação de que como diz Bataille, em 1957, em *O Erotismo*, “nascemos e morremos sozinhos”:

La Maga se peinaba, se despeinaba, se volvía a peinar. Pensaba em Rocamadour, cantaba algo de Hugo Wolf (mal), me besaba, me preguntaba por el peinado, se ponía a dibujar en un papelito amarillo, y todo eso era ella indisolublemente mientras yo ahí, en una cama deliberadamente sucia, bebendo una cerveza deliberadamente tibia, era siempre yo y mi vida, yo con mi vida frente a la vida de los otros (CORTÁZAR, 2011, p.135).

O que parece é que o complexo Horacio Oliveira estava mais próximo daquele ser real da nova possibilidade literária de Cortázar. Um protagonista que não se encolhe para ser aquilo que a Maga demanda, que o amor romântico demanda. Poderíamos, nesses termos, ver a Maga como uma presença do que causa a criação de uma expectativa e o Oliveira como alguém que não tem tantas certezas simbólicas para lidar com isso. Que Oliveira possa finalmente ser visto como alguém que tem o amor que poderia ter, sem ser rotulado de louco. Afinal, a tudo que não se pode nomear em uma troca de afetos, comumente se dá o status de loucura. Oliveira se mostra para os leitores como um homem extremamente consciente de atos e falhas, inclusive nem busca fingir

culpa ou mágoa no que diz respeito às suas trapalhadas nesta trama. O protagonista fura o seu próprio tempo e espaço e permite sentir e gozar com a Maga. Sem dúvida, no livro todo (sobretudo quando a procura em outras mulheres).

Tudo que se articulou sobre o ser supõe que se possa recusar-se ao predicado e dizer o homem é, por exemplo, sem dizer o quê. O que diz respeito ao ser está estreitamente amarrado a essa seção do predicado. Daí nada pode ser dito senão por contornos em impasse, demonstrações de impossibilidade lógica, onde nenhum predicado basta. O que diz respeito ao ser, ao ser que se colocaria como absoluto, não é jamais senão a fratura, a rachadura, a interrupção da fórmula ser sexuado, no que o ser sexuado está interessado no gozo (LACAN, 2008, p.18).

Eventualmente poderíamos nos perguntar por que uma história como a de Cortázar causa esse estranhamento se, na verdade, está também permeada de humor, ironia e busca. Mas com a cultura impregnada de dramas rasteiros e rasos, só um novo padrão de produção poderia mudar. E *Rayuela* é formada por imagens visuais, por descrição de cenas, de atos, de sensações, que chegam também às sensações do leitor. Que passam pelo corpo e passam, primeiramente, pelo olhar. Essa relação que se tem com o texto poético é uma relação corpórea, que passa por vários sentidos, mas que, de fato, começa na visão. Naquilo que a escritura nos mostra. E considerando essa relação do que o olhar vê no mundo e do que o mundo mostra olhar do ser é que Merleau-Ponty, em 1964, ao rever a sua obra sobre a percepção, deixou um livro não-acabado no qual em uma das notas ele daria a entender que chamaria, quando estivesse pronto de *O visível e o invisível*, ou, ainda, *A origem da verdade*.

Nesta obra, elabora de forma ainda mais específica como a percepção e a relação com o outro passam pelo corpo. Há outro mundo privado que se mostra através do tecido do meu, respondendo, sem que se possa controlar, a essa demanda: “Em algum lugar atrás desses olhos, atrás desses gestos, ou melhor, diante deles, ou ainda em torno deles, vindo de não sei que fundo falso do espaço, outro mundo privado transparece através do tecido do meu” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 22). Aqui começa a se desdobrar uma grande quantidade de novidades

em relação à obra anterior e o filósofo revela que é no olhar ou por meio do olhar, que o mundo se mostra, que eu me mostro para o mundo, que vejo e sou visto pelo outro. E a partir disso então é que podemos dizer que uma rede de significantes está sempre perfilada no instante porvir, de acordo com Lacan, em 1964, porque a realidade está sempre perfilada na irrealidade, sempre buscando no outro as demandas do ser sensível. É nesse local, é nesse olhar, que nos comunicamos com tudo isso que está dado, que somos vistos em todo o tempo. Aquilo que mostra para mim, diz Merleau-Ponty, em 1964, é só então que vejo, e por isso, a literatura, a música, os vícios e virtudes são possíveis, porque são a exploração de um visível que tem uma regra invisível.

Há uma forma sensível de se praticar a compreensão da escritura, e, para tanto, nada mais é preciso do que, novamente, voltar àquilo que falávamos anteriormente sobre o poder da voz. “Em certo sentido compreender uma frase não é coisa diferente de acolhê-la inteiramente em seu ser sonoro, ou como se diz tão bem, de ouvi-la” (MERLEAU-PONTY, 1984, 149). Ou seja, o sentido da frase nem sempre está dado, como diz o filósofo, qual manteiga na fatia do pão, mas sim por cima do som. Então é o sentido da frase, a totalidade daquilo que se diz. E se temos a voz e a visão como reitores da linguagem, segundo Merleau-Ponty, em 1964, a linguagem é tudo. É a origem da verdade e a manifestação do inconsciente, que se dá o olho e no olhar, pela relação com a linguagem de outro alguém. Ao falar sobre a reversibilidade, mostrando que aquilo que se mostra é aquilo que também vejo, que tudo que vejo é porque me olhou anteriormente, que há a voz e a possibilidade de brincar com a linguagem, criando metáforas e metonímias para ressignificar o que está sendo comunicado. Considerada assim, tal qual movimento orgânico, a literatura é uma possibilidade de pulsão. Ler é renascer.

É possibilidade de pulsão de morte, esse impulso que nos leva ao limite da radicalidade e faz morrer certezas simbólicas. O protagonista de Cortázar está lentamente demonstrando que a cada pulsão, a cada desistência, a cada cansaço, precisa deixar que algo morra. A história perpassa pela visão, pela voz e pela metáfora, mostra de forma clara e desenfreada que há vida para ser vivida. Que por meio do olhar da voz tem força e pode fazer o que gosta, a todo custo, ainda que, assim, custe o mal estar de alguém. O livro está às voltas com a loucura do protagonista, que torna intragável a sua ironia. Mostra uma relação de afeto com outros seres, mostra uma falta sem tamanho, impreenchível. Para jogar, porém, Oliveira precisa dos membros do clube. Precisa ter a quem provocar, a quem ignorar, a quem seduzir. O

que ocorre no decorrer são surpresas em uma dificuldade que, para ele, beira o insuportável. É o ciúme inconfessável de um colega, chamado Gregorovius, esse sim, confessadamente apaixonado por Maga e disposto a dar-se com ela. É duro o jogo de Oliveira, em que as próprias regras se tornam regras sem sentido, mas são regras dadas e ele se coloca a serviço das próprias inconsistências. Aparentemente, se coloca em uma complexa cilada. Essa percepção de que o outro é todo feito de mim, de que todas as frustrações são feitas de inconsistências de cada um ali, com seus interesses e seus próprios meios de fazer nada mais do que um autoelogio. Cada qual a si mesmo está ali para ser notado.

Maga diz coisas incompreensíveis e não sabe como cuidar do filho, porque está sempre ocupada em suas garrafas de vinhos e seus cigarros, mas que nunca se ocupa por muito tempo de uma discussão quando percebe que os membros do clube não estão evoluindo em conhecer, mas apenas espetando um ao outro. Se o outro é todo feito de mim, me ponho todo o tempo a ver espelhos de mim, reflexos de nós. Esse outro que invade Oliveira e Gregorovius é todo feito do próprio sofrimento e Oliveira está, o tempo todo, falando de Maga de modo depreciativo, sem cessar. E entre todas as possibilidades do livro estão cenas belíssimas de mortes que os fazem renascer. Entre as cenas viscerais está a que choca pela frieza. Os sentimentos sofridos e confusos de Maga e Oliveira chegam à relação do argentino com o bebê não-falante. Enfermo e refém da pobreza de sua mãe, Rocamadour passa grande parte de sua participação na história acamado, sendo tratado de forma imprudente pela mãe. Numa certa noite, em que falta luz no apartamento de Oliveira, onde Maga vivia com o bebê, o casal senta-se ao chão para conversar ao som da respiração pesada de Rocamadour. Maga, com sua personalidade aérea, conta as bobagens de costume para Oliveira, que ouve um pouco entediado. Ele repara, sempre atento, que a respiração pesada do bebê cessou repentinamente e fica observando a atitude de sua companheira. Maga, que não controla muito bem a ansiedade, permanece contando histórias e falando de seus anseios. Após um tempo de cigarros e conversas amenas, Oliveira vai tateando feito gato o chão para encontrar seus chinelos e abrir a porta aos amigos que ali estavam. Ao se apoiar na cama, sente uma temperatura fria vinda dos lençóis e confirma uma quase antiga suspeita: o bebê estava morto.

Oliveira ouve a campainha, calça os chinelos e vai abrir a porta. Uma chuva forte trouxe amigos ensopados, que tatearam o caminho e sentaram-se também ao chão da cozinha, para não molhar toda a casa. Tomaram vinho, conversaram e Oliveira, depois de um tempo, cochichou com o amigo Etienne o que havia acontecido. O amigo se

agita, mas Oliveira pede discrição. Eles entendem que já era tarde e que agora o melhor seria que a Maga descobrisse isso sozinha. O segredo passa entre os amigos e todos entram em um choque silencioso de angústia e desespero. A cena interminável chega ao fim quando a Maga resolve ver se o bebê estava dormindo, mas se depara com um pequeno corpo gelado. O pânico se instaura na casa; Oliveira mantém seu silêncio ensurdecedor e nunca a deixa saber o que ele havia observado. Ponto alto da trama, a cena denuncia o poder do jogo que Oliveira criara. Passando por cima de uma criança que tinha todo o amor da Maga, que ele também não queria. Consciente e realista, Oliveira sabia da impossibilidade de seu relacionamento com a Maga, ainda mais agora que andava histérica. Mas a impossibilidade do casal fica evidente quando se percebe que a Maga parece secretamente apaixonada pelo amigo Gregorovius, como citado anteriormente. Um homem sensível, que chama a atenção da uruguaia por querer ouvi-la e respondê-la. Mas também joga com ele, porque sabe que não permaneceria ao lado de um homem que a tratasse com tanta disponibilidade. E Oliveira, em momentos como esse, parece morrer de ciúme, uma dor física que o ultrapassa, que atravessa o corpo e deixa com que tudo pareça tremer à sua frente.

Basta um pouco de atenção para perceber que esse outro que me invade é, de fato, feito de minha substância: “Suas cores, sua dor, seu mundo, precisamente enquanto seus, como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo?” (MERLEAU-PONTY, 1984, 22). Só a experiência do ser no mundo permite que ele morra para renascer e criar novos momentos e novos instantes. Difícil imaginar que um bebê possa morrer na frente do protagonista e ele possa escolher não agir, mas a Maga, para completar um ciclo com a sua própria vida e evolução, precisaria encontrar o bebê morto sozinho e o grande *cabrón* poderia esperar para assistir à cena e aproveitar este acontecimento. Para observar quem seria aquela mulher que ele sentia amar daquele momento em diante, mas que tantas coisas tenham ido de mal a pior, mesmo que ele tenha errado, a impressão é que ele nunca se dispôs a lhe equilibrar as expectativas. Um romance que não tem começo ou fim, que acontece a cada dia, e que ele, eventualmente preso à solidão, parece deixar tomar o rumo que for, sem interferir muito, sem dizer muito o que sabe, porque, está claro: Oliveira nada sabe, é um perseguidor.

Evidente em todo o livro, Oliveira se mostra como assim. Basta buscar compreender o que lhe mataria a fome. No capítulo um, ele já

diz: “Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas”. (CORTÁZAR, 2011, p. 126). Uma expressão que aparece também no começo do livro é o *kibbutz do desejo*. Oliveira segue por toda a trama com essa impressão de que é difícil encontrar um lugar para si, ele está desconfortável entre outros seres, está sempre colocando o conforto na busca. “Portanto, se queremos pôr em evidência a gênese do ser para nós, para terminar é preciso considerar o setor de nossa experiência que visivelmente só tem sentido e realidade para nós, quer dizer, nosso meio afetivo”. (MERLEAU-PONTY, 1984, p.213). E é exatamente em torno do meio afetivo que toda a obra de Cortázar acontece. O capítulo 93, que começa com a frase: “O amor, essa palavra...” traz um pouco mais de sensações orgânicas e parece resumir um pouco do que é isso tudo que talvez o livro queira passar em ordem desconexa e poética. O protagonista vai criar um falatório sozinho nos próximos parágrafos, falando consigo mesmo:

Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás em mi, no te alcanzo, no passo de tu cuerpo, de tu risa, hay horas que me atormenta que me ames (cómo te gusta usar el verbo amar, con qué cursilería lo vas dejando caer sobre los platos e las sábanas y los autobuses), me atormenta tu amor que no me sirve de puente sostenido de um solo lado, y no me mires con esos ojos de pájaro, para vos la operación del amor es tan sencilla, te curarás antes que yo y eso que me querés como yo no te quiero (CORTÁZAR, 2011, p.592).

Então, vamos sentindo, à medida que corre o falatório que há tantas coisas que Oliveira esconde, que deixa de mostrar, que sente, porém não expressa em nenhuma fala, sobretudo em alguns gestos que poderiam passar despercebidos caso o alvo deste gesto carinhoso estivesse desatento. E por que será que o amor atormenta? O amor permeia o texto, mas deixa espaço para a criação, que é a própria possibilidade para a relação, na hora em que a busca ainda não encontrou novos espaços para desbravar. Uma relação só acontece se o

ser acontece em si e busca formas de ter a sua postura no mundo para estar diante de outro ser com o brilho da sexualidade em seu movimento mais orgânico e intenso. Sem padrões, apenas estando presente, enfatizando a expressividade da libido, que passa pelo olhar, pelo gesto e rasga a pele para descobrir-se e descobrir ao outro desconhecido: entrar na relação com esse outro ser que é feito do tecido do meu.

Hipócrita como pocos, me molestaba un espionaje a la altura de mi piel, de mis piernas, de mi manera de gozar con la Maga, de mis tentativas de papagayo en la jaula leyendo a Kierkegaard a través de los barrotes, y creo que por sobre todo me molestaba que la Maga no tuviera conciencia de ser me testigo y que al contrario estuviera convencida de mi soberana autarquía; pero no, lo que verdaderamente me exasperaba era saber que nunca volvería a estar tan cerca de mi libertad como en esos días en que me sentía encerrado pelo mundo Maga, y que la ansiedad por libertarme era una admisión de derrota (CORTÁZAR, 2011, p.136).

Aqui entra um termo que chama a atenção para a percepção do protagonista em relação a sua companheira. Oliveira chama de mundo-Maga tudo aquilo que ele, de seu lugar mais central, analisa nela, uma mulher abstrata, que raramente mantém a atenção. Toda a expressão de Maga perpassa pelo texto como algo vivo, intenso e oposto à carcaça dura de Oliveira, que prefere manter a atenção na sensação mais amarga do mate na cuia. Mas ela cuida da vida e mantém a liberdade que ama.

Oliveira está ao redor dela atento a essa aura de leveza, contrastando o tempo todo com ele; com as sensações da história. Sentimentos como o ciúme aparecem no livro e o que fica é a percepção de que não há como fugir do ciúme que também é verdade do amor, mas Oliveira só se prende ao ciúme dolorido por Ossip Gregorovius enquanto não consegue mudar a chave da percepção. Que o sentimento inerente ao amor seja dolorido, mas o que o protagonista propõe é que outras coisas abstratas ou não, possam estar novamente em primeiro plano, como beber um vinho barato com a *clocharde* Emmanuelle (sua colega, moradora de rua), o próprio borbulhar do mate na cuia, ou um melancólico semitom de uma bela canção como Jelly Beans Blues, da

inesquecível jazzista Ma Rainey³. O jazz de 1924 embalava suas madrugadas, com os intermináveis intervalos em tons menores, deixando o ambiente todo permeado de azul. Nas cenas de Rayuela, a ambiguidade permeia todo o texto e em primeiro plano, fica a dúvida de qual seria a forma de definir o protagonista. Tarefa árdua e interminável, pois no vaivém do texto, diante de toda mudança de possibilidades, Oliveira se mostra cínico e bem humorado, e Cortázar leva os diálogos do Clube às mais diversificadas sensações de amizade, ironia, amor, humor e eventualmente uma cena ou outra com sensações claras de paz.

Demasiado tarde, siempre , porque aunque hicierámos el amor la felicidad tenía que ser otra cosa, algo quizá más triste que esta paz y este placer, un aire como de unicórnio o isla, una caída interminable en la inmovilidad. La Maga no sabía que mis besos eran como ojos que empezaban a abrirse más allá de ella, y que yo andaba como salido, volcado en otra figura del mundo, piloto vertiginoso en una proa negra que cortaba el agua del tiempo y la negaba (CORTÁZAR, 2011, p.136).

Oliveira desfruta seus sentimentos sem economizá-los e mesmo que o autor não deixe conclusões prontas para serem tomadas enquanto a história não termina (e ainda leva-se tempo depois de acabar o livro), a percepção que se tem é de que não há medo ou algo que soe negativo. E apresenta um tema interessante para a reflexão, ligado a todos nós presentes na vida moderna: a renúncia. Durante a leitura, é possível perceber Oliveira tentando agir para renunciar a isso que não chama de amor pela Maga, porque, aparentemente, o incomoda o fato de estar cada vez mais ligado à possível sensação de estar abrindo um pouco mais o campo do afeto enquanto convive com ela. Então, ele dizia: “Crear que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista. Valía más renunciar, porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara” (CORTÁZAR, 2011, p.140). Ou seja, o tema da renúncia está ligado à busca. O fato de o protagonista ser um caçador faz com que ele encontre muitas possibilidades em Paris, na primeira metade do livro, e depois, novamente, na Argentina, sua pátria.

³ Áudio disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cLkOJ3rhhg4>

Mas, em principio, a busca de Oliveira está a todo o tempo sendo marcada pelo tempo da música que a renúncia toca em seus ouvidos. Amante do jazz, tem essa alma melancólica e ácida: está disposto a abrir mão de tudo pela busca. Ou como diz a própria Maga:

Vos sos como um testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro. Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza. (CORTÁZAR, 2011, p. 144).

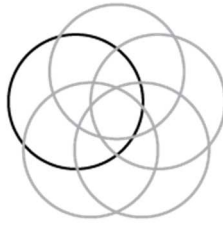
Chega a ser cômico quando algo o distrai de sua certeza central, que é a busca pelo desconhecido. E quando se vê preso em algumas certezas simbólicas como a do amor e a do romance, quando se sente acuado pela expansividade colorida e melódica daquela mulher, ele se perde. E perde porque em meio à busca é que o inesperado acontece, como a “besteira” de se encantar de forma inédita por um afeto, por outra satisfação que não a do gozo, àquela chamada por Lacan, em 1964, de satisfação da linguagem, daquilo que nos satisfaz pela linguagem. Mas o que pega nesse momento é a incessante busca de Oliveira, sempre atrapalhada pela Maga. No capítulo 71, ele fala mais sobre o que é isso que se quer buscar.

Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, um otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tempos y que vale la pena ler está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...), Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz pra siempre... (CORTÁZAR, 2011, p. 215).

Por fim, o que parece até então é o papel do protagonista como o de um herói da verdade. O afeto causado pelo outro pode tirar um homem de sua busca e Oliveira está bastante consciente disso quando sai pela cidade tentando encontrar foco em outras possibilidades, mas Paris tem sido bastante dura com aquele que a desejava desbravar. Depois do

episódio com a *clocharde* na rua, só lhe resta perceber que nada de novo se criou e ele resolve voltar à Argentina. Do momento em que chega lá para rever amigos, como Traveler e sua esposa Talita, além de sua ex-mulher portenha Gekrepten, o que parece para quem está do lado de cá lendo o livro, é que há uma nova chance para o perseguidor Horacio Oliveira. De personalidade nada convencional, sem dinheiro, com poucos amigos e pouquíssimos afetos familiares, o protagonista está perdido no mundo, assim como qualquer outro ser no mundo de que se tenha conhecimento. Como a frase De Maga resume:

Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas(...) Era así, el piano iba por su lado y el violín por el suyo y de eso salía la sonata, pero ya ves, en el fondo no nos encontrábamos. Me di cuenta en seguida, Horacio, pero las sonatas eran tan hermosas (CORTÁZAR, 2011, página 226).



ESCRITA COMO BORDADURA

Se no início há apenas o branco do papel e o vazio, o que exige do escritor ao menos alguma aventura no mundo, chega a hora de saber o que inscrever nesse espaço. E antes de significar qualquer coisa há o nada, assim como há um vazio para ser preenchido com a leitura. *Rayuela* é um exemplo que busca por outro leitor: na biografia revisada de Julio Cortázar, escrita por Miguél Herráez, em 2011, aparece uma visão sobre a obra ter sido escrita de forma aberta, sugerindo a participação de um leitor-cúmplice. “Posibilidad de elecciones, de dejar de lado una parte del libro y leer otra, o leerla en otro orden y crearse un mundo en el cual él desempeñaba un papel activo y no pasivo”, disse Cortázar. Para Herráez, quando o livro recebeu o título de anti-novela, estava mais do que adequado à possibilidade de criar algo novo em comparação ao que estava sendo produzido na década de 60. Por mais que saibamos que a escolha é limitada e trará à tona o mesmo vaivém dentro do livro, há um jogo novo que depende da participação ativa desse leitor na forma de contar escolhida pelo escritor.

Dez anos após o lançamento da publicação, Cortázar foi convidado a escrever sobre o livro para a Revista *Ibero-Americana* de Pittsburgh, em 1979, e o que apareceu foi uma novidade para os que já estavam desconfiados de que o começo de *Rayuela* não estava nas primeiras páginas do livro. Cortázar explicou que, na verdade, começou esta novela escrevendo sobre as imagens de Oliveira, Talita e Traveler, personagens que, para quem lê a história, aparecem somente na hora em que o argentino volta ao seu país de origem para reencontrar os amigos. Então, o primeiro capítulo que Cortázar havia construído, ao cabo de

dois anos, segundo ele mesmo, sobrava. “Bastou-me uma releitura honesta para entender que os barbantes não tinham saído do lugar, que a cerimônia era análoga e recorrente; sem pensar mais tirei a pedra fundamental, e pelo que soube depois, a casinha não veio abaixo”⁴.

A ideia de que a casa não venha abaixo, ou ainda, de que tudo não se perca, remete à algo que pode ser encontrado em *O visível e o invisível*, de Merleau-Ponty, em 1964, por meio da compreensão de que dependendo do outro e de que o outro depende de mim para fazer sentido. O filósofo fala sobre estar no mundo e ser olhado ao passo que em vê e toca as coisas. No prefácio, um tabuleiro de direção como o de Cortázar no início de *Rayuela*, mostra como a obra póstuma foi editada. A diferença com Cortázar é que foi feito por outras mãos, de alguém que estudou os rabiscos e, mesmo sem ter certeza do título, algo tão inicial, não poderia deixar de ser dito, lido ou mostrado. No início a obra mostra que para falar de falsidade é preciso ter experiência da verdade. Buscar algo para além daquilo que está diante dos olhos, algo que não escolhemos, ou seja, perceber que somos escolhidos pelo outro. A obra do filósofo fala sobre a relação entre a produção e o ser que a produz, e como está permeado de um tecido que não é só meu, nem só do outro, porém algo que existe entre e só pode ser acessado a partir da conexão feita com o outro.

Válido contra a ingenuidade, contra a ideia de que uma percepção que fosse surpreender as coisas além de qualquer experiência, qual luz que as tirasse da noite onde preexistiam, o argumento não é esclarecedor, estando ele próprio impregnado da mesma ingenuidade, na medida em que só iguala a percepção e o sonho colocando-os face a um Ser que somente seria em si (MERLEAU-PONTY, 1984, p.17).

Podemos analisar, na introdução do tema, que o filósofo retorna à *Fenomenologia da Percepção*, para atualizá-la, mostrando que “é acima da própria percepção que precisamos procurar a garantia e o sentido de sua função ontológica” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 18). Então é a partir dessa perspectiva traçada por ele que podemos começar

⁴ Fragmento de Papéis Inesperados, livro organizado por Aurora Bernárdez (esposa de Cortázar) após a sua morte, com textos não publicados, p.171.

a perceber as coisas, a partir do “ato frágil do olhar” (idem, p. 20). Foi por meio de Merleau-Ponty que começamos a localizar a percepção no olhar e teorizar que o ser se dá com o mundo ao seu redor desde o olhar, com tudo isso que habita o mundo enquanto esse ser habita o mundo também. O corpo tem suas experiências de vida no mundo por meio do visível e só pode possuí-lo se for também possuído por ele, pois, segundo o filósofo, devemos compreender que, ao mesmo tempo, vemos as próprias coisas do lugar em que nos localizamos, afastados do corpo do ser. É uma ação ambígua no tempo e no espaço, ativa e passiva ‘ao mesmo tempo’, portanto não podem existir separadamente no instante. É tal qual uma bordadura em que o corpo do homem se mostra como ser de duas faces tal qual folha de papel, “de um lado coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que as vê e as toca; dizemos, porque é evidente, que nele reúne essas duas propriedades, e sua dupla referência, isso não pode advir de um acaso incompreensível” (idem, p. 132).

Portanto, se não há escolha a não ser começar uma escritura, um ato de escrever, é justamente para bordar no branco e no vazio, como citamos anteriormente; é para furar com as letras da linguagem aquilo que era espaço vazio, era nada. A letra é o mais elementar do escrito e vem antes mesmo dos signos, segundo Jacques Lacan, no artigo *A instância da letra e o inconsciente desde Freud*, contido no livro *Escritos*, de 1998. Por isso, podemos pensar na escrita como uma possibilidade de trabalho laborioso como a bordadura, que machuca os dedos, que exige os mais atentos olhares e imaginações, se configura como um verdadeiro trabalho manual e corporal, tanto quando é manuscrito ou digitado, mas é, certamente, uma tarefa orgânica e exaustiva a tarefa de escrever.

Se não há espaço para a sobra mesmo com o vazio do branco à frente, é preciso entregar-se. A escrita se torna laboriosa para o escritor e para o leitor, delicada em termos de construção das personagens, de ambientes, de sensações, para permitir que a troca entre esse leitor, passivo em um momento e ativo em outros, seja uma verdadeira experiência radical. Na escolha da literatura a se bordar com pontos apertados sem sobra, outros nomes aparecem também na cultura brasileira, como Clarice Lispector. Em uma de suas últimas entrevistas para a *TV Cultura* falou sobre a dificuldade que encontrava ao escrever, mas a escolha sobre escrever era uma não-escolha, pois o texto a havia escolhido, deixando a expressão sair, nunca pelo começo, sem o objetivo do fim. “Minha vida começa pelo meio como eu sempre começo pelo

meio, aí vai o meio. Depois o princípio aparecerá ou não”⁵. Algumas obras da autora desafiam a cronologia e requerem atenção de quem lê para garantir uma versão ou uma interpretação desta história, como é o caso de *Água Viva*, de 1973.

Lispector pode ser vista como uma experiência radical ao escrever essa obra, de conteúdo visceral, que atravessa não só o corpo do escritor como o corpo do leitor. A leitura se torna viva, embrulha o estômago, enrijece a testa, cria rugas porque traz consigo a experiência, que se dá somente enquanto acontece para aquele leitor. E esse movimento orgânico dos protagonistas apresentados por estes escritores pode nos levar a imaginar e criar, aí sim, com os significantes, um novo sentido não só para o livro, mas também para compreendermos a nós mesmos e ao mundo e para sairmos de nossos espaços tão fechados e nos tornarmos maiores. Se há música, deve haver a dança, para que estes corpos ambíguos, bordados na carne, possam se expressar no mundo com cada vez mais liberdade e menos sofrimento. Arte, literatura, música, poesia estão para a existência tal qual uma lua, em suas fases de lua, que tem brilho e intensidade. Entrar em contato com a produção cultural deve servir para muito mais: para tirar o ser de seu pequeno espaço vital e torná-lo, como disse Merleau-Ponty, em 1964, coisa entre as coisas, aquilo que as vê e as toca. Se a existência no mundo tem uma história ambígua de sofrimento e evolução, é porque há a possibilidade de criação e uma alternativa para transcender o próprio tamanho e tornar-se coisa maior entre coisas maiores, é bordar-se à arte e à literatura. Desde Freud, o inconsciente é estruturado como linguagem e segundo Lacan isso significa que “o inconsciente é estruturado como os ajuntamentos de que se tratam na teoria dos conjuntos como sendo letras” (LACAN, 2008, p.53).

Se temos letras bordadas rente aos nossos olhos e se temos olhos para percebê-las enquanto estamos procurando visíveis, estamos agindo como passivos e ativos ao mesmo tempo, como diz Merleau-Ponty, em 1964. A leitura de *Água Viva* está permeada de passividade quando depende do leitor para amarrar a leitura que a autora quebrou. Assim também podemos relacionar a atividade da visão para Cortázar, que vê seus leitores como ativos na leitura e não inteiramente passivos para que o jogo da *Rayuela* aconteça. Os seres que estão presentes no mundo estão, ao mesmo tempo, sendo olhados na mesma medida em que percebem o mundo ao seu redor, mas onde é que encontramos os

⁵ Lispector, citada por Lucia Castello Branco em *Coisa de Louco*, 1998.

limites do corpo e do mundo? São indetermináveis e inseparáveis: “Mas meu corpo vidente subentende esse corpo visível e todos os visíveis com ele. Há recíproca inserção e entrelaçamento de um no outro” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 135).

Se há entrelaçamento, mais uma vez, é quase como ver o barbante de Cortázar passando entre as linhas, preenchidas de letras, como fios, como furos. Há o entrelaçamento do visível no vidente e do que se mostra para mim tanto nas artes como nos afetos, na vida, em seu acontecimento temporal. Estamos a todo o tempo percebendo e sendo percebidos e já não sabemos mais quem é visto e quem vê. Assim, como demonstra a filosofia merleau-pontiana por meio dos conceitos de vidente, visível e entrelaçamento, é possível aproximar a literatura destes conceitos e perceber, uma vez mais, como a produção cultural ocupa naturalmente um posição filosófica em nossa rotina. Há leituras que chegam aos nossos olhos e ouvidos com outra proposta para proporcionar uma transformação. O visível é um sistema ambíguo de diferenciações e sempre há algo que se doa para o meu olhar, ou seja, é à medida que vemos e tocamos os visíveis que uma coisa se distingue de outra.

O corpo todo é uma leitura e cada corpo faz a leitura própria de seu mundo e de seus signos. Elucidar sobre filosofia e literatura é fazer análise do discurso literário no sentido de relacionar a literatura com esta ontologia indireta, em que a percepção e a visão são a todo tempo reversibilidade entre o vidente e o visível, como se jogasse em torno de uma repetição impossível de definir. Ele explora amplamente a percepção e a visão de suas personagens, e coloca, principalmente, o protagonista Horacio Oliveira, em manifestações claras de uma percepção muito sensível, e em contrapartida, com algumas ideias e pensamentos tão absurdos que causam estranheza. Essas experiências irrealis falam como cenas surreais de Cortázar, repletas de fenômenos da percepção.

Sob essa ótica, tornamos a inserir *Água Viva*, para lembrar de quem participa do livro: a narradora-personagem de voz feminina. Do início ao fim, ela conversa consigo mesma dentro de casa, sempre sozinha. Imagina, pinta, ouve música e toda a sua experiência radical passa pelo corpo, pelos olhos, pelas imagens que propõe ao leitor sem uma forma cronológica, sem forma alguma. A narradora-personagem de *Água Viva*, está inserida no contexto de que o outro é todo feito de mim. “Fico com medo. Mas o coração bate. O amor inexplicável faz o coração bater mais depressa. A garantia única é que eu nasci. Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha

possibilidade” (LISPECTOR, 1998, p. 47). Essa fome de ser e existir no outro é marcada em diversos pontos e perpassa toda a história de Clarice Lispector, que espera pelo outro para ser o que se é desde o começo da trama. A voz, a visão, o ser, o outro não são apenas do ser em si, mas das coisas. A voz não é a voz de alguém, é a própria voz das coisas, a visão não é a própria visão de alguém, é a visão das coisas. O inconsciente, ao se manifestar em atos falhos, por exemplo, mostra que a linguagem é cultural e está no mundo. Para todos. Portanto, já não se podem mais dizer que o que se fala, o que se ouve, o que se vê e o que é visto pode acontecer por regras conhecidas.

Quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja também por ele possuído, já dissemos sobre Merleau-Ponty, em 1964, que explica sobre a reversibilidade como uma forma de permissão a existência da linguagem. Uma citação deste enredo chama a atenção pela forma original que Clarice encontrou para bordar com suavidade um pouco de seu desejo.

O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz. E há um vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grandes alimentos. Respiro de noite a energia. E tudo isto no fantástico. Fantástico: o mundo por um instante é exatamente o que meu coração pede. Estou prestes a morrer-me e constituir novas composições. Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam. Minha forma interna é finamente depurada e no entanto meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades. Não conheço a proibição. E minha própria força me libera, essa vida plena que se me transborda. E nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto. Agora de madrugada estou pálida e arfante e tenho a boca seca diante do que alcanço. A natureza em cântico coral e eu morrendo (LISPECTOR, 1998, p. 127).

A narradora-personagem de Lispector tem o corpo todo dado ao sentir, tem o mundo todo ao seu redor dado no corpo. Seus olhos experimentam o erotismo por meio de tudo que é sensível, como a voz,

os cheiros, as cores, as sombras, ela é atravessada por um mundo que a fascina até chegar a morrer de amor, de desejo, de fome. Se a trama parece sem um sentido pronto, aí está. O sentido vem a partir de uma cadeia infinita de significantes e se faz enquanto acontece, conforme diz o conceito de experiência que aparece também nos textos de Merleau-Ponty. A cada novo significante, um novo sentido, algo que vive no tempo, e se modifica em seguida. “Se o sujeito é temporalidade, então a autopoção deixa de ser uma contradição, porque ela exprime exatamente a essência do tempo vivo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 570). *Água Viva* dialoga com *Rayuela* nessa possibilidade de reverter do início ao fim desejos, culpas, silêncios, gritos e pudores, sob as leis desconhecidas da reversibilidade; para o filósofo, o tempo é uma rede de intencionalidades.

Para ampliar o conceito, ainda podemos trazer um pouco do que foi dito por Castello Branco, em 1998, sobre a epifania do objeto de uma escritura, do objeto de uma literatura. Lucia fala sobre a redução da voz ao ponto da letra e sobre a voz enigmática do feminino, sobre o misto erótico de timbre e linguagem que há na escritura em voz alta, desde a Antiguidade. Isso se dá também porque muitos detalhes estão envolvidos no ato, baseados na sua sensualidade, “além da respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios: toda uma presença do focinho humano, para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do autor em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso goza” (CASTELLO BRANCO, 1998, p. 55).

Quando Castello Branco fala sobre o gozo, traz de volta o que Roland Barthes, em 1973, já havia dito sobre o texto do gozo, que é aquele que desconforta e faz com que o leitor passe por uma verdadeira crise juntamente com o autor que morre. Podemos perceber que essas características também estão todas presentes em *Água Viva*, tornando, então, além de uma literatura com sentido de leis desconhecidas, uma literatura de gozo. Segundo Castello Branco, alguns murmúrios, alguns gritos ou silêncios podem chegar a ferir a orelha do leitor. *Água Viva* é essa experiência corpórea do feminino, em que toda a linguagem e sua estrutura, desde a relação da visão com a fala e o sons da voz, chegam aos limites das leis que desconhecemos, que são as leis do invisível. Se a linguagem é verdade última, colocá-la à prova em uma escritura tão desconfortável e vociferal como *Água Viva*, é tensionar essa linguagem para levá-la até onde as leis se tornam invisíveis. Esse epifaniar da narradora-personagem é uma forma de expressar a loucura que permeia acesa e viva em todo ser que está no mundo, porque é servo

da linguagem. Castello Branco fala que são as imagens visuais e acústicas descritas na escritura que também mostram o quanto um objeto pode por no limite, em metáforas, as significações da linguagem, assim como já havíamos comentado em Lacan, em 1998. O que citamos anteriormente da relação da narradora com os bichos, por exemplo, a ostra, é um exemplo claro de que todas essas são as possibilidades da ideia literária, como também cita Merleau-Ponty, em 1963, e todas estão em *Água Viva*. Em que pode-se perceber todo o questionamento do que é a loucura da criação, se somos forçados à linguagem, se nela estamos inseridos, desde o nascimento. Ou seja, é na falta de sentido que o sentido acontece. É no desenrolar do movimento, enquanto leitura, que os jogos acontecem. É nesse momento que o autor conta visceralmente com o leitor, para que o jogo aconteça. A magia saborosa da literatura só pode acontecer, se for enquanto leitura, não há autor sem leitor. Para ser obra, um livro depende de seus leitores. E quarenta ou cinquenta anos atrás, leitores e escritores estavam cansados da linearidade a ponto de criar frases novas e palavras amarradas de outras formas, como as da narradora de Clarice, que certamente serviriam ao protagonista de Cortázar.

É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado "leit-motif". Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it. Meu ser se embebe todo e levemente se embriaga. Isto que estou te escrevendo é muito importante. E eu trabalho quando durmo: porque é então que me movo no mistério (LISPECTOR, 1998, p. 46).

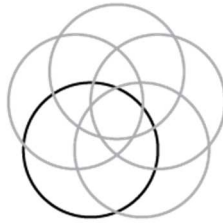
Ela, a narradora-personagem, diz: isto que estou te escrevendo é muito importante e a percepção que se tem ao ler é a força de uma escrita que passa desde o papel até a vivência real com o leitor, para que tenha a impressão de que aquilo que está lendo não é uma escrita qualquer, é algo que atravessa a possibilidade de se transformar na vida íntima de cada ser e passar para outros seres. Essa troca de conhecimento, essa coletividade, é uma forma de compartilhar a experiência de estar vivo. E outros autores conversam também com seus leitores: para completar a ideia de que uma escritura possa bordar-se às retinas do leitor e ser tomada por todo o braço e depois o corpo, outros

exemplos mostram como as palavras e frases, esses conjuntos de letras estruturados como linguagem, podem ser escritos, letra após letra, palavra após palavra, e transformarem-se em algo diferente. Muito mais do que novelas, por exemplo, Cortázar escrevia contos, alguns cheios de humor, como os que publicou em seu livro *História de Cronópios e de Famas*. Neste livro, Cortázar reuniu textos pequenos e soltos na primeira parte do livro e textos sobre novos seres, aos quais chamou uns de ‘cronópios’ e outros de ‘famas’, mostrando como há os seres que criam e os seres que repetem o que alguém criou. Primeiro, vamos colocar um exemplo de escrita de Cortázar de seus textos soltos, chamado de Instruções para dar corda no relógio.

Lá no fundo está a morte, mas não tenha medo. Segure o relógio com uma mão, pegue com os dois dedos o pino da corda, puxe-o suavemente. Agora se abre outro prazo, as árvores soltam suas folhas, os barcos correm regatas, o tempo como um leque vai se enchendo de si mesmo e dele brotam o ar, as brisas da terra, a sombra de uma mulher, o perfume do pão. Que mais quer, que mais quer? Amarre-o depressa a seu pulso, deixe-o bater em liberdade, imite-o anelante. O medo enferruja as âncoras, cada coisa que pôde ser alcançada e foi esquecida começa a corroer as veias do relógio, gangrenando o frio sangue de seus pequenos rubis. E lá no fundo está a morte se não correremos, e chegamos antes e compreendemos que já não tem mais importância (Cortázar, 2005, p.17).

Cortázar descobriu a escrita mais factual e objetiva sobre o relógio de pulso e o transforma em um objeto que contém a morte. Viver atrás ou dependentemente do relógio é sinônimo de prisão. É possível compreender que o autor sugere o relógio é visto como objeto perigoso, e que os seres precisam cuidar para não serem dominados por ele, o tempo. É uma forma belíssima de desconstruir o tempo, além de ser uma metáfora distinta sobre a escrita possível de um passar do tempo. “Já não tem mais importância”, se compreendemos que a morte está, de uma forma ou de outra, no fundo de todos nós e não somente no fundo do relógio. A inscrição se faz sempre no corpo e na carne. O autor leva a sua escrita para uma relação do corpo com o mundo. E falar de carne é

sempre lembrar que esquecemos que estamos no mundo, todo o tempo, em que vive o corpo do ser e participa da conexão com o outro, com outrem.



CRIAÇÃO A PARTIR DA PERDA

A perda de uma identidade afetiva pode ser o principal motor para a depressão e/ou a criação. Em lados opostos de uma atividade mental, a perda mata. No fim da primeira parte de *Rayuela* de Cortázar há uma forma de ler as possibilidades filosóficas que se doam para nós no texto a partir de uma perda. O protagonista-narrador Horacio Oliveira, após ser levado pela polícia por se envolver sexualmente com a *clocharde* no meio das ruas de Paris, parece demonstrar um verdadeiro sentimento de fracasso ou de derrota; ele perde e abre mão das coisas que não podia compreender no âmbito de sua afetividade: o amor por Maga.

A trama argentina pode ser conectada aos olhares de Lacan, em 1964, com a ontologia da verdade de Merleau-Ponty, de 1963, e o conceito de catarse, de Aristóteles, porque a partir de um comportamento atípico do protagonista da anti-novela de Cortázar o elogio feito à loucura pelo então narrador-personagem Horacio Oliveira na primeira parte do livro o faria perder-se; perder o amor; perder a Maga. Como disse Lacan, em 1964, já não se deveria mais buscar que os dois sejam apenas Um. “Esse Um de que todo mundo tem a boca cheia é, primeiro, da natureza dessa miragem do Um que a gente acredita ser” (LACAN, 2008, p. 53). Pensar a literatura nestes termos, a partir dos contrastes que as personagens tem com outros personagens, presentes no mundo por meio de seu corpo e de seu olhar, é pensar em outra forma de produzir escrita literária e filosófica. Nos anexos de *O visível e o invisível*, uma nota chama a atenção justamente para as grandes possibilidades da filosofia estar em contato com a literatura.

A filosofia, precisamente, como “ser falando em nós”, expressão da experiência muda de si, é criação. Criação que é, ao mesmo tempo, reintegração do ser: pois não é criação no sentido de qualquer um dos Gebilde que a história fabrica. (...) Isto aprofunda consideravelmente os pontos de vista de Souriau acerca da filosofia como arte suprema: porque a arte e a filosofia em conjunto, são justamente não fabricações arbitrárias no universo do espiritual (da ‘cultura’), mas contato com o Ser na medida em que são criações. O Ser é aquilo que exige de nós criação para que dela tenhamos experiência. Fazer análise da literatura neste sentido: como inscrição do Ser (MERLEAU-PONTY, p.187, 1984).

Se vamos falar de experiência como arte para o ser, e vemos com Merleau-Ponty que filosofia e literatura são criações para o ser vivente no mundo, podemos começar a perceber o corpo como meio para produzir e a cada produção, seja na arte ou na filosofia, algo de nós fica em nome de algo novo que se pode criar. Alguns autores chamam essa experiência de pequena morte, para demonstrar que a vida é feita de um tempo dado em camadas, como aparece na *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty, em 1945, e que as novas camadas se dão de novos sentidos, ou seja, novas experiências obtidas. Espaço para que algo novo se mostre para o ser: esse é o sentido de deixar que algo morra com a camada de tempo, para reinventar o que está porvir.

O conceito é desde Aristóteles, na Grécia Antiga, em que o exercício da existência está intimamente ligado a algo que não capturamos e que deixa espaço para que o ser possa criar. É preciso coragem para pensar e fazer novas conexões dentro da arte, mas a arte mesma deve ser criada para além do trivial, para que não se impeça o exercício de fazer novas e estranhas amarras bem como interpretar sem que tudo seja dado. Artes como a tragédia, por exemplo, ao passo em que se tornam representações de ações graves, que “operam a catarse própria dessas emoções”. Há mais de dois mil anos Aristóteles pensaram em conceitos o que atualmente buscamos compreender. Havia nas escrituras deixadas por eles para adaptarmos a cenários tão modernos, que passou por diferentes releituras, como a fenomenologia de Merleau-Ponty, em 1945, que passou a recolocar as essências no mundo, para mostrar o que há além da estrutura fundamental da existência. Se há no espaço e no tempo do ser uma estrutura que contém algo que não

capturamos, o que aprendemos é que o passado e o porvir estão, então, estruturados em camadas e não mais de forma linear. Se o passado pode ser revisitado sem recuperar o tempo, o ser está a partir de Merleau-Ponty, em 1963, apto a recomeçar. Para ele, o filósofo é alguém que a qualquer momento está apto a recomeçar a cada nova manhã.

Quem escreve e quem lê, segundo Helénè Cixous, filósofa e literata francesa, atualmente professora na Universidade de Cornell, Nova Iorque, nos EUA, precisa ter morrido para escrever. Precisa renascer. A escritora francesa entende que a literatura parte de uma pequena morte para existir. “To be human, we need to experience the end of the world. We need to lose the world, to lose a world, and to discover that there is more than one world and that the world it is not what we think it is” (CIXOUS, 1993, p. 10). Só podemos conhecer a vida, se conhecermos a morte. A humanidade se acostumou a desenvolver as faculdades do pensar e exercer potencialmente a racionalidade, mas, antagonicamente, desde Aristóteles até os dias de hoje, mais de 2400 anos depois, ainda presenciamos a dificuldade encontradas pelos seres quando o assunto é a emoção. De acordo com Merleau-Ponty, em 1964, há uma forma sensível de se praticar a compreensão da escritura, e, para tanto, nada mais é preciso do que, pensar sobre o poder da voz. “Em certo sentido compreender uma frase não é coisa diferente de acolhê-la inteiramente em seu ser sonoro, ou como se diz tão bem, de ouvi-la” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 149). Ou seja, o sentido da frase nem sempre está dado, como diz o filósofo, qual manteiga na fatia do pão, mas sim por cima do som. Então é o sentido da frase, a totalidade daquilo que se diz. E se temos a voz e a visão como reitores da linguagem, segundo Merleau-Ponty, em 1963, a linguagem é tudo. Origem da verdade, a linguagem, a manifestação do inconsciente, se dá na esquizo do olho e do olhar, pela relação com a linguagem de outro alguém. Ao falar sobre a reversibilidade, mostrando que aquilo que se mostra é aquilo que também vejo, que tudo que vejo é porque me olhou anteriormente, que há a voz, a metáfora e a metonímia e há a possibilidade de localizar a pulsão de morte do ser.

Em Cortázar, vemos possibilidades literárias que passam por uma obsessão e que ao fim da primeira parte leva o protagonista aos limites da tensão. A precisão com que cita Paris e quando chega ao encontro com a *clocharde* chega a ser obsessiva e, em diversos momentos da narrativa, a relação do protagonista com a cidade e todas as espécies mostra a afetividade com outros seres, mostra uma falta sem tamanho, impreenchível. O que o livro também denuncia é a dura percepção de que o outro é todo feito de mim, de que todas as

frustrações são feitas de inconsistências da própria personagem. Segundo Merleau-Ponty, em 1963, basta um pouco de atenção para perceber que esse outro que me invade é, de fato, feito de minha substância: “suas cores, sua dor, seu mundo, precisamente enquanto seus, como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo?” (Merleau-Ponty, 1984, p. 22).

No se puede querer lo que quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida con los otros. Había que saber estar solo y que tanto querer hiciera su obra, me salvara o me matara, pero sin la rue Dauphine, sin el chico muerto, sin el Club y todo el resto. Vos no creés, che? (CORTÁZAR, 2011, p. 354).

Se partimos do conceito de catarse de Aristóteles para pensar que o encontro com a arte libera determinadas emoções e alivia parte do sofrimento, parte da angústia, podemos nos sentir tentados a correlacionar Aristóteles com Cixous quando ela afirma que algo precisa morrer para haver literatura e mesmo que algo morra ao ler Cortázar, como as ilusões simbólicas, a angústia, até então, se mantém. O argentino foi este escritor complexo que manteve em sua obra *Rayuela* uma intensa carga de angústia. Lacan escreve: “Reproduzir, é o que se acreditava poder fazer no tempo das grandes esperanças de catarse” (LACAN, 2008, p.55). Algo passa da escritura para a leitura, há angústia e há tensão no instante da leitura com os enredos elaborados de Cortázar. “Writing is this complex activity, ‘this learning to die’, that is not to kill, knowing there is death, not denying it and not proclaiming it” (CIXOUS, 1993, p. 13). Na primeira parte de seu livro, Cixous trata sobre essas mortes rápidas que constituem a literatura, porque, entre outras coisas, para conseguir começar uma nova obra, alguma coisa teve que morrer. E é a partir de uma vontade de encontrar, de seu perfil de perseguidor, que o protagonista de Cortázar se mostra completamente perdido no capítulo final da primeira parte do livro, em que procura definir o seu desejo. E o que há no ser para além do desejo?

Kibbutz: colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Imensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al

encuentro. Hojo, Horacio, anotó Oliveira sentándose en el parpeto debajo del puente, oyendo los ronquidos de los *clochards* debajo de sus montones diarios de arpilleras. Por una vez no le era penoso ceder a la melancolía. Con un nuevo cigarillo que le daba calor, entre los ronquidos que venían como del fondo de la tierra, consintió en deplorar la distancia insalvable que lo separaba de su kibbutz. Puesto que la esperanza no era más que una Palmira gorda, ninguna razón para hacerse ilusiones. Al contrario, aprovechar la refrigeración nocturna para sentir lucidamente, con la precisión descarnada del sistema de estrellas sobre su cabeza, que su búsqueda incierta era un fracasso y que a lo mejor en eso precisamente estaba la victoria (CORTÁZAR, 2011, p. 355).

Essa rede de desejos incessantes sempre perfilados no próximo significante mantinha o protagonista numa busca incessante e ele resolve romper. Romper por um momento. Tudo que é possível é mudar por um instante em busca de algo novo, ainda que para isso custe o que tinha de melhor que precisou morrer, ao perder Maga, para que pudesse criar algo novo, para além da ilusão celeste trazida pela incessante rede de desejos e sentidos. Nada poderia parecer melhor para um homem desiludido do que rever uma velha amiga entregue à vida: a desaparegada Emmanuelle, a *clocharde*. Seu kibbutz é o seu desejo, aquilo que o move, ainda que sem saber para onde e jamais saberia: estava preso à uma ideia de liberdade que o prendia. Na edição crítica de *Rayuela* publicada por Julio Ortega e Saúl Yurkievich, em 1991, quem participa com um dos textos é Haroldo de Campos, que, em certa altura, cita sobre o *kibbutz* do desejo: “especie de paraíso de lo imanente o de paradisíaca reconciliación con el mundo, cuyo símbolo es el cielo dibujado con tiza, con el que se recompensa al que llega a la culminación del recorrido en el juego que los niños conocen por rayuela” (CAMPOS, 1991, p.18). E Lacan, em 1964, vai falar mais detalhadamente sobre o que é isso que se repete na cadeia dos significantes sem encontrar seu lugar ou um fim e onde está essa pulsão de morte. Foi nesse momento, em que ministrava os seminários, em 1964, que Lacan passou a falar aos alunos sobre o inconsciente freudiano.

Até então, encontrava algumas ressalvas, mas foi a partir da linguagem que pôde rever toda a estrutura do inconsciente freudiano e, de fato, constatar que há na manifestação do inconsciente um impulso, um desejo, uma pulsão de morte e que esse objeto a minúsculo, que cinde, é o objeto da repetição. Esse esquema estruturado, daquilo que retorna na cadeia, é o encontro com o Real. E ao encontrar o Real, o se encontra é a localização dessa pulsão, percebida nas ações do contraditório Oliveira. Uma forma de compreender o início dessa trama sugerida por Lacan é voltando ao texto anterior, publicado na coleção Escritos, *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, de 1957. “A linguagem existe antes de cada sujeito, num momento de seu desenvolvimento mental, o que o torna servo da linguagem com lugar já inscrito desde o nascimento” (LACAN, 2008, p. 498). Se a linguagem é anterior ao ser e nela está intrínseca uma cadeia de significantes disposta em rede, ou seja, desdobrável e infinita, isso projeta o kibbutz do Oliveira de Cortázar para um lugar inalcançável. Ele encontrava limites para as suas ilusões e precisava desatar os nós do pensamento para conseguir criar algo novo, porque, na verdade, quem teria que morrer era o próprio kibbutz; lentamente ele descobria que por mais que buscasse incansavelmente o desejo, não haveria descanso, não haveria céu. Ele estava preso às casas do jogo da amarelinha, sem poder dar um final feliz para aquela angústia. E permanecia na companhia vazia de Emmanuelle.

Le hacía gracia que amigablemente y de lo más matter of fact la mano de Emmanuelle lo estuviera desabotonando, y poder pensar al mismo tiempo que quizá el Oscuro se había hundido en la mierda hasta el cogote sin estar enfermo, sin tener en absoluto hidropesía, sencillamente dibujando una figura que su mundo no le hubiera perdonado bajo forma de sentencia o de lección (...) como hubiera igualmente condenado que Emmanuelle se echara poco a poco sobre su amigo borracho y con una lengua manchada de tanino le lamiera humildemente la pija, sosteniendo su comprensible abandono con los dedos y murmurando el lenguaje que suscitan los gato y los niños de pecho, por completo indiferente a la meditación que acontecía un poco más arriba, ahincada en un menester que poco provecho podía darle, procediendo por alguna oscura conmiseración, para que el nuevo estuviese

contento de su primera noche de clochard
(CORTÁZAR, 2011, p. 366).

Assim encontrava um fim porque a polícia vem e os leva; ele está de volta sem percurso. É atirado ao Real, está sem ilusão. Sem mais planos possíveis para encontrar o céu de sua Terra, o protagonista resolve se abrir à morte. A do próprio Oliveira. Encontrando o fim de suas possibilidades, o protagonista se joga às ruas, se joga às garrafas, aos tons escuros e líquidos turvos dos vinhos. Só consegue falar com o gato, com o rio, com as luzes fracas dos postes. Tem uma relação forte e linda com a cidade escolhida, a bela e cinza Paris. Mas ele precisava morrer. Esse tempo que é passado, que apenas sobrevive, esse passado que precisa ganhar outra camada, precisa morrer. O outro que invade Oliveira entre acordes desafinados de *et tous nous amours* é todo feito do sofrimento de vazio e de falta, e ele já nem conseguia mais encontrar lugar para esconder ou espaço de voz e de olhar para negar. A angústia se mantém na leitura e mata algumas ilusões simbólicas acumuladas durante o tempo de vida. Além da palavra escrita, a literatura entra no corpo com o som de cada fonema e o peso de cada sentido ao se fazer para quem a recebe, garantindo uma experiência orgânica e radical. Cavarero, em 2011, crítica de literatura, fala sobre o prazer da esfera acústica na presença de criaturas femininas, fossem elas musas, sereias, ninfas, deusas, princesas, rainhas, entre outras.

A figura marcante das mulheres de Cortázar o faz passar por esses momentos de loucuras em que busca o kibbutz do desejo. Poderíamos citar que, de acordo com Cavarero (2011), cedo ou tarde, sobretudo, as figuras femininas retornam à figura da mãe: essa presença no texto poético é o que autora chama de “tessitura rítmica e musical da palavra”. Então a poesia e a literatura podem se resignificar nos aparelhos auditivos com o ritmo que o texto tem. O ritmo da palavra faz com que “a vocalidade, explodindo no significante linguístico, suba à superfície e comande o sentido. A poesia, entendida como texto poético, é o exemplo mais eficaz disso” (CAVARERO, 2011, p. 165). Enquanto lemos uma trama envolvente como a de Julio Cortázar, sobretudo na língua original, percebemos um ritmo musical em sua escrita, que acolhe os ouvidos e o corpo todo, como Cavarero chamaria de um conforto maternal. A leitura é uma experiência física e com a intensidade dos sentimentos de um protagonista ambíguo e inquieto, podemos perceber semelhanças e diferenças com essas possibilidades e transformar algumas emoções. A literatura e a poesia “torna possível uma linguagem que carrega sempre seus rastros. Esfera de geração e desestabilização, a

vocalidade semiótica é, ao mesmo tempo, a precondição da função semântica e o seu incontrolável excesso” (CAVARERO, 2011, p. 166). Os excessos são inerentes a uma história marcante e já disse Aristóteles sobre a linguagem não ser nada mais do que algo que se encaixa em meu corpo e em meu mundo com ritmo e poesia. “Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificação e as outras, cantadas” (ARISTÓTELES, 1996, p. 24).

Se a literatura está no mundo e a consciência do ser, de acordo com Merleau-Ponty, 1963, já está considerada como fora do corpo, ou seja, no mundo, também podemos aproximar a filosofia do corpo e da literatura, no mesmo percurso. Essa rede de tentativa e erro por que passam os protagonistas de diversas histórias literárias pode ser um caminho para a criação. Cada vez que fracassa, Oliveira se depara com a perda ou uma perda. E ao perder, cria. Então podemos falar de literatura e filosofia e trazer conceitos filosóficos para o debate da possibilidade de observar a dor ao entrar em contato com esses campos. Em sua ontologia da ambiguidade, Merleau-Ponty, em 1945, buscou as essências da percepção e, ao desmontá-la, retornou a não-linearidade do tempo: o que os move, afinal, e esta estrutura ambígua do tempo que podemos levar para a compreensão do enredo de Cortázar. Se para toda perda há criação é porque por trás desta relação ambígua que há entre elas está a temporalidade. A perda é o passado e a criação, o porvir. O essencial aqui é, nesta “linha”, entender que normalmente usávamos linha para denominar a passagem do tempo, do passado para o presente e depois para o futuro, como se dependessem de um empurrão, agora perde o sentido e ganha também uma nova estrutura: “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar”(MERLEAU-PONTY, 1994, p. 551), ou seja, essa sucessão já encontra outra forma de ser lida. O passado e o futuro, também chamado de porvir, existem no mundo. “O passado e o porvir, por si mesmos, retiram-se do ser e passam para o lado da subjetividade para procurar nela não algum suporte real, mas, ao contrário, uma possibilidade de não-ser que se harmonize com a sua natureza.”(MERLEAU-PONTY, 1994, p.552). Esse caráter irreal do tempo é a dimensão de nosso ser, e segundo o autor, o tempo, não pode mais ser visto como sucessão, mas reconhecido como uma rede de intencionalidades. Ou seja, toda vez que evoco um passado reabro o tempo e ao reabri-lo me reenvio ao campo de presença: ali é que um porvir pode deslizar no presente e no passado, criando novos instantes de passado, presente e porvir. Se considerarmos três ou mais instantes (A, B e C), configurados em uma linha do

horizonte, cada vez que passarmos de um instante a outro, teremos uma projeção do instante anterior (quando passo para B, algo de A se projeta em A'). “O novo presente é a passagem de um futuro ao presente e do antigo presente ao passado, é com um só movimento que, de um extremo ao outro, o tempo se põe a mover” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.561). Contudo, a cada novo momento que se apresenta, algo se projeta ou se perfila no momento anterior e depois no momento anterior ao anterior, assim como se confirmam, uns aos outros. Por isso não vemos mais o tempo como sucessão, desenhado em “linha”: o tempo para Husserl é esta rede que se estabelece por um movimento e nunca cessa de mexer-se. Porque passado e porvir estão inteiramente ativos e passivos, prontos para serem revisitados a cada novo instante.

Dizemos que o tempo é alguém, quer dizer, que as dimensões temporais, enquanto se recobrem perpetuamente, se confirmam umas às outras, nunca fazem senão explicitar aquilo que estava implicado em cada uma, exprimem todas uma só dissolução ou um só ímpeto que é a própria subjetividade (MERLEAU-PONTY, 1994 p. 565).

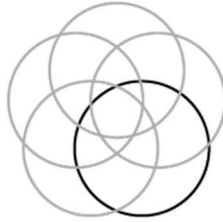
Se o tempo é alguém que confirma as dimensões temporais e ao fazer isso revê o que estava contido em cada uma delas, é aí que podemos relacionar essa estrutura a criação de Oliveira, no enredo de Cortázar. Oliveira ao fracassar revisita instantes do passado, que em seguida, deslizam para o porvir, que é a criação. De toda forma, esta criação de Oliveira está ainda e constantemente ligada à sexualidade (sempre presente, como uma atmosfera). Por meio do corpo, que é também surgimento do tempo e existe na temporalidade, Oliveira joga com a sedução e a frieza. O corpo é ambíguo pela experiência que temos dele, porque é o próprio movimento de expressão.

A existência é indeterminada por causa de sua estrutura fundamental, já que ela é a própria operação através da qual o que não tinha sentido, adquire um sentido, o que só tinha um sentido sexual adquire uma significação mais geral, o acaso se faz razão enquanto ela é retomada de uma situação de fato. Justamente por ser transcendência, a existência nunca ultrapassa nada definitivamente, pois então a tensão que a define desapareceria. Ele nunca abandona a si mesma. Aquilo que ela é nunca

lhe permanece exterior e acidental, já que ela o retoma em si. A sexualidade, tanto quanto o corpo em geral, não deve ser considerada então como um conteúdo fortuito de nossa experiência (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 234).

E quando o protagonista Horacio Oliveira sai da delegacia em que foi levado por estar praticando um ato sexual com a *clocharde* nas ruas de Paris, o que acontece é uma epifania, e pode ser comparado ao epifaniar de Castello Branco, quando fala sobre o misto erótico que é o timbre da voz e da linguagem, por exemplo, quando a leitura é feita em voz alta. Isso se dá também porque muitos detalhes estão envolvidos no ato, baseados na sua sensualidade. E se Oliveira estava sem rumo, mas ainda podia crer na criação em um imenso falatório voltando a própria narrativa para o ser, para sua presença no mundo, podemos em conjunto com ele nos debruçar a um banco e sentir. Ademais, o que haveria de haver para além do desejo?

Tumbado en el banco, Horacio saludó al Oscuro, la cabeza del Oscuro asomando en la pirâmide de bosta con dos ojos como estrellas verdes, patterns as pretty as can be, el Oscuro tenía razón, un caminho al kibbutz, tal vez el único caminho al kibbutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscópico por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuelle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuelle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por ese ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el labirinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos en tempo de los empleados, y por los mocos y el sêmen y el odor de Emmanuelle y la bosta del Oscuro se entraría al caminho que llevaba al Kibbutz del deseo (CORTÁZAR, 2011, p. 369).



OUTREM COMO ESPESSURA

Percebemos as coisas, enxergamos o mundo ao redor e acreditamos no que vemos porque está vivo diante de nossos olhos. Ao passo que passa a vida e o tempo, passam angústias, desejos, dúvidas e ansiedades tanto no campo do imaginário, quando no do simbólico e no do real. O ser é um buscador, ele está em busca da verdade e passa pelo mundo para viver enquanto possa encontrá-la. É por algum espaço invisível que aspectos diversos da realidade surpreendem o ser a ponto de causar espanto: a condição humana, a inserção na linguagem sem escolha, tal qual servos, causa confusão no corpo deste ser. Como aprender a ver o mundo, a tomar decisões e fazer escolhas se há algo de que se desconhece, e que simplesmente muda a rota de um evento *a priori* determinado? O ser está no mundo, vive no mundo, reconhece seu corpo e seus sentimentos. Chega bruto, para ser lapidado. Os fenômenos esbarram; as transformações acontecem. Algo resiste. E o ser vai se construindo a medida que se destrói, colocando em cheque o tempo todo o caráter irreal da realidade com a constituição do tempo não-linear, em que passado e porvir podem ser acessados, em que os olhos ultrapassam os quadros e museus, encontrando sentido para a existência frente à experiências obtidas. Assim como na literatura, espaço em que também se constrói experiência, Cortázar conta sobre sobra a busca.

El recorrido de estos hilos une también la búsqueda metafísica y angustiada de algunos personajes con los discos de jazz, los cuadros – no los museos –, el cine, la patafísica, la fisolofía zen. Allí aparece Rayuela, en la relación de libre juego y asociación

entre experiencias, textos, discursos, lenguas, tradiciones culturales (CORTÁZAR, 1994, p. 584).

Quem o interpretou desta maneira, conforme a ideia sublinhada acima, foi a escritora Graciela Montaldo, crítica da obra de Cortázar, colocando-o, desta maneira, em relação à filosofia gestáltica de Merleau-Ponty. Coincidentemente, a obra póstuma do filósofo francês também foi apresentada com um novo modelo de livro. No início da obra, datada de março de 1959, o editor Claude Lefort afirma que entre os títulos que estavam anotados pelo autor constava “A origem da verdade” e “Genealogia do verdadeiro”, tendo este editor ficado com *O visível e o invisível* porque lhe pareceram ser os manuscritos mais atuais. Segundo o editor, é certo que o autor remanejava o projeto no decorrer da execução, assim como o próprio autor afirmava ser possível a experiência: a ontologia prevê que o ser se constitui a medida em que se faz, ou seja, o ser não nasce pronto e se gasta no mundo, ele nasce não-pronto e no mundo se faz. O importante é que, neste plano, aparecem as palavras-chaves fundamentais da escrita que se seguiria: ser bruto, espírito selvagem, visível, invisível, mundo, linguagem, reversibilidade, outrem. No primeiro capítulo, Merleau-Ponty comenta, demonstrando a que a obra vem: “são as próprias coisas, do fundo de seu silêncio, que deseja conduzir à expressão” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.16). Percebemos com essa construção que o autor desejava ter novas explicações filosóficas para as coisas que via e as quais desejava entender/explicar.

Se, ao contrário, como mostra o argumento no que tem de válido, devemos rejeitar inteiramente esse fantasma, então as diferenças intrínsecas, descritivas, do sonho e do percebido, adquirem valor ontológico, e damos uma boa resposta ao pirronismo mostrando que há diferença de estrutura, e por assim dizer, de grânulo entre a percepção ou visão verdadeira, dando lugar a uma série aberta de explorações concordantes, e o sonho, que não é observável e, quando examinado, é quase só lacunas (MERLEAU-PONTY, 1984, p.17).

É acima da própria percepção que vamos procurar o sentido da função ontológica. O livro foi escrito após a publicação de *A Fenomenologia da Percepção* (em 1945) e parece ser um complemento, trazendo ainda outros pontos de reflexão e questionamento para além dos fenômenos. A obra coloca a percepção como a própria coisa, que está, diante dos olhos, ou seja, o mundo é exatamente aquilo que percebo. E a experiência começa no ato frágil do olhar porque no mesmo espaço em que estão as próprias coisas a me olhar e a participar de meu mundo, está também o olhar de outrem, ou seja, não conto somente com as minhas visões do mundo e de mim mas também com as visões de outrem do mundo, das coisas e de meu próprio corpo. É a percepção das próprias coisas, da relação com outrem, do mundo diante dos olhos, que é possível acreditar no que está a frente de si, que é possível ter fé perceptiva no mundo: há coisas, há mundo, logo há alguma verdade, mesmo que de vez em quando seja ela triste, esta percepção. Como passa pelo corpo, é parte do ser, em que estão incluídos os sentimentos e os sentidos, porque é com o corpo que o ser atravessa a linguagem e faz parte dela. Em Cortázar, também há essa reflexão: sentir um aspecto cultural por meio da percepção. Isso ocorre quando o protagonista após cansar das aventuras em Paris, resolve voltar à Argentina e reencontrar velhos amigos. Quando encontra o casal Traveler e Talita, a quem se compara e se distingue, por ser da mesma pátria, porém por ter saído. Neste momento da trama, Cortázar mostra a todos eles, amigos: há algo que sobra na cultura, há sempre uma percepção de algo que se sente junto com os outros e que se sente diferente quando se está sozinho. Mas a percepção no ato de compartilhar aparece na voz de Talita, que fazia graça com a vizinha e lembrava que após uma brincadeira, estavam novamente com o sentimento estranho por perto.

Pero de a ratos se quedaban tristes y comprendían vagamente que una vez más se habían divertido como recurso extremo contra la melancolia porteña y una vida sin demasiado (Qué agregar a demasiado? Vago malestar en la boca del estómago, el ladrillo negro como siempre) (Cortázar, 2011, p.376).

E Merleau-Ponty esteve à caça dessa teorização que aparece em tom de prosa em Cortázar, para poder dizer que: “A existência bruta e prévia do mundo, que esperava encontrar já ali, abrindo os olhos, é apenas o símbolo de um ser que é para si logo que é, porque todo seu ser é aparecer, portanto, aparecer-se – e que se chama espírito” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.39). Então a compreensão de mundo fica mais próxima do próprio ser, porque só podemos encontrar “segredos” da origem se eles estiverem contidos no contato do ser com o mundo, reafirma o autor. Tudo que vive diante dos olhos do ser acaba por ganhar um sentido, sem a qual não se poderia trabalhar. A obra também busca, portanto, a verdade do sentido. Ainda sobre essa compreensão, o filósofo coloca a relação do ser com seus pensamentos, mostrando que o mundo para o ser tem um recomeço a cada manhã a partir do momento em que se abrem os olhos, fazendo perceber que chega a ser possível ter pensamento alterando o aspecto do rosto, “me trazem socorro e ameaça de uma maneira de ser homem que infundem em minha vida” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.44) e em minha abertura para este mundo que reconheço ao acordar. Para Merleau-Ponty, reflexão e fé perceptiva se completam quando visualizamos o retorno à espessura do mundo para dar luz ao que será então devolvida por ele mesmo, em forma de conhecimento da verdade. Se o mundo tem uma espessura, também têm espessuras as próprias coisas, mas não só isso, como também o meu ser, e mais, outrem. A leitura faz refletir sobre se a vida se passa entre o ser que começa a existir em um nada com uma determinada tarefa de “devolver”, segundo o autor, tudo o que de outro ser tomamos, ou se, ainda, a vida é uma relação carnal, no caso com a carne do mundo, que teria então essa densidade e profundidade a que aqui chamaremos de espessura. Para Merleau-Ponty, se considerarmos o conceito espessura, podemos então perceber que há interseção: entre minhas visões de coisas espessas e delas com as dos outros, “na interseção de meus atos e na interseção de meus atos e os dos outros, que o mundo sensível e o mundo histórico sejam sempre intermundos” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.87), ou seja, que assim seja possível registrarmos o que há entre, para fazermos história. A história depende disso, de uma abertura dos seres para o mundo, que não é *a priori*, que não posso determinar. Para Merleau-Ponty, o imaginário deixa de existir quando o ser passa do imaginado à visão, o que poderá ser considerado com um instante de encontro com o Real. A filosofia de Merleau-Ponty questiona, ou, como diz eles, interroga o mundo e a coisa, “imita sua cristalização diante de nós” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.101). O que pretende com este questionamento é refletir ou reconstruir os conceitos de pensamento,

objeto, sujeito, para saber “o que é o mundo e o que é o ser” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.101). E a palavra fé é utilizada como o duplo da dúvida, como também disse Lacan, no Seminário 11, que o sujeito da certeza é aquele que duvida: “Não estou certo, tenho dúvidas” (LACAN, 2008a, p.41). Mas, se paramos para interrogar a filosofia, como também fizeram Merleau-Ponty e Lacan, percebemos que o que interroga, na essência, é o próprio olhar.

Não temos uma consciência constituinte das coisas, como acredita o idealismo ou uma pré-ordenação das coisas à consciência como acredita o realismo (eles são indiscerníveis no que aqui nos interessa, pois ambos afirmam a adequação da coisa e do espírito) – temos com nosso corpo, nossos sentidos, nosso olhar, nosso poder de compreender a fala e de falar, mensuradores para o Ser, dimensões a que podemos remetê-lo (MERLEAU-PONTY, 1984, p.103).

Sobretudo, é de fundamental importância sublinhar que, assim sendo, interrogando e tornando a ver o mundo, a filosofia de *O Visível e o Invisível* não propõe questões nem traz respostas. Por isso, utilizamos e utilizaremos o verbo interrogar. Ou seja, segundo Merleau-Ponty o que a filosofia pode fazer é observar a percepção a saber que algo existe e, então, seria fundamental buscar o saber, buscar o que é isso que acreditamos ver e sentir. E se buscamos, por fim, o que resta, podemos entender como “fragmentos mutilados da vaga *omnitudo realitatis* contra quem a dúvida se exercia, e sob outros nomes, eles a regeneram – aparência, sonho, *Psyché*, representação. É em nome e em proveito dessas realidades flutuantes que se põe em dúvida a realidade sólida” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.106). Assim, é como se pudéssemos compreender que o filósofo, que é essencialmente um ser que possui fé ou certeza porque antes houvera a dúvida, recua para enxergar, ver, perceber o mundo e os seres que tem diante de seus olhos. O autor, para explicar esta observação, utiliza a expressão colocar entre aspas, como se deixasse ser e mundo falar e se colocasse disposto a ouvir. Somos filósofos deste mundo porque estamos dispostos a perceber, ver, aprender, observar, ouvir e compreender o mundo e os seres, da forma em que se apresentam para nós, sem interferir, apenas aceitando que todos possam conviver.

É em Bergson que Merleau-Ponty busca a associação de intuição e reflexão, para complementar o que chama de reversibilidade.

Bergson disse que “o segredo do Ser possui uma integridade que está atrás de nós” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.121). Essa imbricação mostrou a Merleau-Ponty que quando observo o mundo, encontro mais do que objetos, encontro algo que considero duplo, como se o ser pudesse compreender que ao mesmo tempo em que é visto, vê; ao mesmo tempo que é tocado, toca; e ao ler Bergson ele pôde complementar a compreensão de que há coisas atrás ou antes de nós, mas ambos filósofos franceses somam quando Merleau-Ponty coloca esta associação de Bergson e a complementa com o duplo. No contexto do duplo está inserido também viés duplo do erro, o erro bom que é a própria verdade da existência, se há algo de errado, esse erro é bom porque ainda assim permite a vida e o recomeço. O erro pode ser abordado na linguagem; outro erro bom, “já que corta o tecido contínuo que nos liga vitalmente às coisas e ao passado, instalando-se entre ele e nós como um anteparo” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.122). Assim interroga-se a linguagem, que deve passar a ser vista não como o contrário da verdade, mas seu complemento, porque está viva e ao estar viva dá vida às coisas.

Aqui é Merleau-Ponty que retorna à Lacan, colocando a própria visão e o próprio pensamento estruturados como linguagem, a partir de Freud. Para complementar aos dois, chamamos novamente Bergson, que disse que o tempo, que permeia toda a existência, se oferece para quem deseja apenas vê-lo, sem apreendê-lo. Ou seja, por trás de todas as nossas imbricações está o ser, e por trás de toda filosofia está a possibilidade de mostrar a palavra e o silêncio como duplo: podendo ver o sentido como o desdobramento da expressão de um silêncio e assim obter experiência. Por outro lado, ainda aparece Lacan, a partir de Freud, mostrando o inconsciente como conjunto de efeitos da fala sobre o sujeito, do desenvolvimento desse sujeito por efeitos causados pela fala. “A função do desejo é resíduo último do efeito do significante no sujeito” (LACAN, 2008a, p.152). E mais em frente, esclarece: o significante representa um sujeito para outro significante, deixando assim mais fácil de compreender a cadeia como não-pronta. Lacan, em 1964, concorda com Merleau-Ponty quando aborda como o jogo, ou melhor, os jogos, como parte da vida do ser, desde a infância até a fase adulta. A repetição contida no jogo passa por toda a vida, o joga até mesmo com o amor da mãe, que quando sai de casa deixa o filho com o “salto” para ser dado e ele eventualmente se apegar a objetos para jogar enquanto ela não está. Cortázar é facilmente encaixado nesse contexto elucidado por Lacan, quando coloca toda a obra como um grande jogo e

o próprio livro como jogo em que o enredo é o jogo, assim como as relações que figuram no livro são jogo.

A repetição demanda o novo. Ela se volta para o lúdico que faz, desse novo, sua dimensão. Tudo que na repetição varia, modula, é apenas alienação de seu sentido. O adulto, se não a criança mais desenvolvida, exige, em suas atividades, no jogo, a novidade. Mas este deslizamento vela aquilo que é o verdadeiro segredo do lúdico, isto é, a diversidade mais radical que constitui a repetição em si mesma. (...) Esta variação faz esquecer a visada da significância ao transformar seu ato em brinquedo e lhe propiciando felizes descargas em relação ao princípio do prazer (LACAN, 2008a, p. 65).

O jogo visto como possibilidade de proporcionar a repetição em si mesma: Lacan, em 1964, coloca o olhar de Merleau-Ponty como um objeto utilizado para jogar jogos mais severos: esse de figurar em seres no mundo e relacionar-se a todo o tempo com outros jogos feitos a partir do olhar. A repetição em si mesma é aquilo que mais interessa ao ser, para conseguir novas descargas de princípio do prazer e satisfação. O objeto a minúsculo é o objeto com quem o homem se relaciona para significar, e, para Lacan, é com o olhos despejados sobre um objeto que o homem pensa e se utiliza de quaisquer objetos para entrar em contato com a própria maneira de repetir e jogar, ou brincar. No texto de Cortázar, esse contexto pode ser lido no momento de retorno à Argentina quando tenta roubar a atenção de seus amigos, pedindo pregos emprestados sem saber o motivo, pedindo mate, pedindo ajuda; ele deseja o tempo todo jogar com Traveler e Talita para tentar conquistar o objeto de desejo, o olhar que cruza, o olhar que é de dois, compartilhado, do lado de fora.

Essa parte da história ocorre em uma tarde de sol em que Oliveira, sozinho em casa, cai em tédio e resolve desentortar pregos encontrados dentro de uma lata porque o mate acabou, sua distração favorita. Sugere então que Traveler o empreste pregos novos porque machuca os dedos nos pregos tortos, porém não sabe bem como conseguiria utilizar pregos dentro de casa naquele dia. Pede pregos

novos a partir da percepção de que nenhum dos pregos ficou direito com as tentativas que fez. O capítulo 41, em que consta essa parte da trama, é tão extensivo quanto aquilo que conta. Cerca de 20 páginas contam como fez para conseguir pregos sem uma finalidade ou motivo.

- Gracias. Estábamos en que yerba y clavos. Para qué querés los clavos?
- Todavía no sé – dijo Oliveira, confuso -. En realidad saqué la lata de clavos y descubrí que estaban todos torcidos. Los empecé a enderezar, y con estre frío, y aves... Tengo la impresión de que en cuanto tenga clavos bien derechos voy a saber para qué los necesito (CORTÁZAR, 2011, p. 392).

Após insistir, Oliveira consegue que Traveler volte a pé para sua casa e estique uma tábua da sua janela até a janela de Oliveira, pedindo a Talita para atravessar por sobre a tábua e entregar-lhe mate e pregos novos. O diálogo de um cenário real com detalhes fantásticos se faz: Talita desliza pela tábua em um andar alto, correndo o risco de cair ao chão, com um roupão, um saco de mate e outro de pregos, sob o sol intenso de inverno, às duas e meia da tarde, para entregar pregos novos a alguém que não sabe exatamente o que fazer com eles e só quer pregos porque os seus estão tortos. As conversas se tornam existenciais enquanto Talita atravessa a tábua. Oliveira estabelece muito bem os seus jogos a partir de objetos que denotam a falta central do desejo.

Além dos objetos como prego e mate, o olhar também entra na história como objeto, mas com algo de anterior, transmitindo também um sentido. Ao entrar em contato com as coisas e com as relações por um ser olhado por toda parte. Há em Merleau-Ponty, Cortázar e Lacan a compreensão de que um olhar pode ser aquilo que denota uma falta. Ou seja, há uma relação de dependência entre o olhar do eu e o olhar do outro. Em *Rayuela*, repetidas vezes podemos perceber o olhar de Oliveira transmitindo em si o olhar do outro, e nessa parte do livro, vem de Talita, vem de Traveler e de Gekrepten (sua antiga namorada portenha). O olhar mostrava algo inadiável, uma função de objeto a minúsculo, de denunciar a falta central do desejo. “Nessa matéria do visível, tudo é armadilha, e singularmente, é bem designado por Maurice Merleau-Ponty no título de um dos capítulos de O Visível e o Invisível – entrelaçado” (LACAN, 2008a, p. 95). E em *Rayuela*, a relação de Oliveira com Traveler e Talita vai se dando à medida em que Oliveira encerra em

seu olhar aquilo que tenta conquistar e conseguir. Ele ganha a atenção do amigo, eles passam a viver juntos diversas situações; ele que veio de Paris por ter encerrado também uma capacidade de encontrar satisfação e insiste em entrar em contato com outros momentos ao jogar com as pessoas que, eventualmente, se deixam envolver, sem poder fugir de um olhar que demanda o olhar do outro.

Desde a primeira aproximação, vemos, na dialética do olho e do olhar, que não há de modo algum coincidência, mas fundamentalmente logro. Quando, no amor, peço um olhar, o que há de fundamentalmente insatisfatório e sempre falhado, é que – Jamais me olhas lá de onde te vejo. Inversamente, o que eu olho não é jamais o que quero ver (LACAN, 2008a, p. 104).

Essa tapeação do olhar vem de uma relação complexa entre objeto-sujeito-significante. Oliveira quer pregos talvez apenas para ter prazer em tirá-los de Traveler, para assistir Talita dedicando algum tempo a ele. “Ela [a inveja] faz empalidecer o sujeito diante do quê? – diante da imagem de uma completude que se refecha, e do fato de o a minúsculo, o a separado ao qual ele se suspende, poder ser para um outro a possessão com que este se satisfaz” (LACAN, 2008a, p. 116). É a relação do objeto com o desejo, uma relação direta e sem fim, porque a medida em que a satisfação se dissipa, o ser vem a sentir um novo desejo. É inacabado e vem me enganar. Quando sou olhado por um objeto, ele se lança em minha direção e aparece como alvo de minha percepção e isso ocorre por meio da luz, conforme cita Lacan.

O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é o olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual – se vocês me permitem servir-me de um termo, como faço frequentemente, decompondo-o, sou foto-grafado (LACAN, 2008a, p.107).

Há um momento em que o olhar do outro ou a relação com o objeto me alcança e rouba um aspecto de mim, me deixando vulnerável a este entrelaçar, me colocando em uma briga dupla entre a atividade e a passividade. Esse ser se desmancha em parte a partir daquilo que vê, e se decompõe entre seu ser e seu semblante, entre aquilo que ele é em si mesmo e aquilo que dá ao mundo para ser visto. O sujeito não está “af”, mas é teleguiado, chegando a máxima de que o desejo do homem é o desejo do outro. Assim como acontece na obra de Cortázar: o protagonista está vivendo em relação com seus colegas e deseja o tempo todo o que Traveler tem. Pregos, sua mulher, seu mate, até mesmo sua capacidade de dormir às duas e meia da tarde, como prova de sossego. A relação é no tempo e no espaço uma relação dupla, chamado por Merleau-Ponty, em 1963, de entrelaçamento. Para o ser que está no mundo há transferência, e esse é um dos conceitos fundamentais da psicanálise registrados por Lacan, que mostra a transferência como ato de entrelaçar o desejo do outro no desejo do eu.

Nesse contexto exatamente é que se encerra algo de inexplicável considerado do domínio do amor. “Ao persuadir o outro de que ele tem o que nos pode completar, nós nos garantimos de poder continuar a desconhecer precisamente aquilo que nos falta” (LACAN, 2008b, p.132). O que é fácil de perceber é que é no outro que o sujeito se compreende como ideal. A repetição de nosso protagonista vai ao encontro daquilo que lemos em Lacan, vai ao encontro de algo faltoso, e é na transferência da minha falta para o outro que encontro suposto alívio naquilo considerado do domínio do amor; é uma forma de atualizar a realidade do inconsciente. De certa forma, é possível elucidar com esse contexto que a estrutura do olho nos apresenta uma facilidade em compreender algo que figura entre as relações do sujeito com o mundo. Um impulso capaz de satisfação como o conceito de pulsão de Lacan. Aquilo que pode vir a possibilitar uma sensação de transgressão, conforme o texto abaixo:

O de que se trata na pulsão aqui se revela enfim – o caminho da pulsão é a única forma de transgressão que se permite ao sujeito em relação ao princípio do prazer. O sujeito se aperceberá de que seu desejo é apenas vão contorno da pesca, do fígamento do gozo do outro – tanto que, o outro intervindo, ele se aperceberá de que há um gozo mais além do princípio do prazer (LACAN, 2008b, p.180).

O conceito de pulsão trazido por Lacan, em 1964, como um dos conceitos fundamentais da psicanálise também faz comunicar com uma parte do livro de Cortázar que se encaminha para o final da história, independentemente das cartas e ideias anexas ao final. É o contato que Oliveira, por meio de Traveler e Talita terá com o trabalho. A primeira tentativa, frustrada, foi a de trabalhar no circo. Porém na sequência, uma oportunidade se apresenta ao casal, que pede ajuda para levar o projeto em frente e ele aceita. Oliveira se prepara para atuar com o casal de amigos na administração de uma casa de saúde indicada à pessoas com deficiência mental, e depois de tudo que ocorre no livro, ele se encaminha para terminar a sua história no manicômio. De um lado louco, do outro responsável por outros loucos. Uma das primeiras citações sobre a mudança na rotina de trabalho aparece no capítulo 44:

A Talita le hacía poca gracia la idea del manicômio, y Traveler lo sabía. Los dos le buscaban el lado humorístico, prometiéndose espectáculos dignos de Samuel Beckett, despreciando de labios para afuera al pobre circo que completaba sus funciones em Villa del Parque y se preparaba a debutar en San Isidoro. A veces Oliveira caía a tomar mate, aunque por lo general se quedaba en su pieza aprovechando que Gekrepten tenía que irse al empleo y él podía leer y fumar a gusto (CORTÁZAR, 2011, p. 426).

Quando começam a se organizar para convidar Oliveira a participar da administração do hospital psiquiátrico é quando começam a pensar que talvez seja melhor ver loucos correndo de pijamas pelos corredores do que a vida difícil no circo, com pouco retorno financeiro e muito trabalho pesado. Em princípio, a ideia parecia simples; um bando de loucos, um tanto de quartos e uma lista de afazeres. Ninguém sequer tinha experiência quanto ao assunto, mas os atuais administradores não estavam ligando para isso e pretendiam passar as chaves adiante o quanto antes. Assim Oliveira experimenta um tipo similar de convivência com Traveler e Talita a que vivia em Paris com o Clube da Serpente, dividindo não-saberes enquanto a vida seguia. Traveler gostava de debater sobre diversos assuntos e comentar sobre música, fazer refeições em conjunto; Oliveira experimenta mais uma vez a possibilidade de ter alguém o empurrando para a frente em determinadas

situações sobre as quais ele não refletia muito, apenas deixava com que aquilo se desse de formas distintas, que a vida o levasse por um caminho possível sem que ele tivesse condições de interferir muito.

A partir desse novo contexto, a proximidade do trabalho na casa psiquiátrica e o envolvimento com o casal de amigos, que Oliveira volta a vê-la. “La Maga salió de detrás de un ventilador, llevando en una mano algo que arrastaba por el suelo, y casi en seguida le dio la espalda y caminó hacia una de las escotillas” (CORTÁZAR, 2011, p. 447). Ele não a acompanha nem a segue, não era a Maga, era outra, tinha semelhanças percebidas por ele, que não a segue. As mesmas semelhanças percebidas em Talita, que sofria com uma situação a que tinha sido colocada, de dar alguma atenção a ele e passar por cada uma de suas perguntas duras e realistas. Porque havia encontrado essa posição segura em que rapidamente poderia se fechar e se defender, ofendendo assim o carinho e o cuidado de alguns de seus amigos, de todos os seus amigos.

Podia ocurrir que la tradición se consumara en una perfecta soledad, sin testigos ni cómplices: mano a mano, creyéndose más allá de los compromisos personales y los dramas de los sentidos, más allá de la tortura ética de saberse ligado a una raza o por lo menos a un pueblo y una lengua. En la más completa libertad aparente, sin tener que rendir cuentas a nadie, abandonar la partida, salir de la encrucijada y meterse por cualquiera de los caminos de la circunstancia, proclamándolo el necesario o el único. La Maga era uno de esos caminos, la literatura era otro, la fiaca era otro, y la meditación al soberano cuete era otro (CORTÁZAR, 2011, p.450).

Assim como o próprio Cortázar assegurou, que a literatura era um dos caminhos para expressar o que pensava politicamente, também mostra em seu texto a predileção do protagonista por ver tanto na literatura quanto no amor por Maga um caminho para sair da encruzilhada e se lembrar que há algo de vivo além de uma angústia elementar que o acompanhava. Por vezes, uma sensação mais intensa o tomava e nesse momento ele lembra do dia em que entrou no concerto de piano em Paris e se sentiu coagido pela autora das obras que tocava o piano a ficar até o fim, e acompanha-la até a casa. O que o fazia lembrar

era o mesmo barulho da chuva, e nesse momento ele pensara: estaria Berthe Trépat tocando piano em Paris, como naquela noite? Quando o dono do circo decide dar a palavra final e comprar a clínica psiquiátrica, Oliveira se sente inserido de vez. Ferraguto, o dono do circo, empregaria a todos, porque ele mesmo não tinha experiência com tal tipo de loucos. Nesse momento, os três se dirigem até o local para conhecer o prédio e se ambientar. E aí entra outra característica marcante de Cortázar ao produzir literatura: utilizar casas reais, espaços conhecidos e tradicionais, para serem o espaço em que acontecem as histórias. Para Cortázar, o fazer literatura também pode estar ligado a essa conexão do fantástico com o real. A cena em que anda pela casa remete ao fazer literatura, com aquela percepção clara de que estamos visualizando o local por meio das palavras do autor, conforme o texto citado abaixo:

De un par de frases del documento había inferido que la clínica se componía de planta baja y cuatro pisos, más un pabellón en el fondo del patio-jardim. Lo mejor sería darse una vuelta por el patio-jardim, si encontraba el camino, pero no hubo ocasión porque apenas había andado cinco metros un hombre joven em mangas de camisa se le acercó sonriendo, lo tomó de una mano y lo llevó, balanceando el brazo como los chicos, hasta un corredor donde había no pocas puertas y algo que debía ser laboca de un montacargas. La idea de conocer la clínica de la mano de un loco era sumamente agradable, y lo primero que hizo Oliveira fue sacar cigarrillos para su compañero, muchacho de aire inteligente que aceptó un pitillo y silbó a satisfecho (CORTÁZAR, 2011, p. 457).

E essa é uma das cenas criadas por Cortázar, que com habilidade escolhe uma possibilidade interessante e fora do comum: pega pela mão e passeia pela clínica pela visão de um interno, de um louco, visto por ele como um homem inteligente, que por acaso, assobiou contente. Oliveira se conecta em primeiro lugar com alguém como ele, alguém que ao sentir satisfação, ao invés de falar, assobia. É marcante o momento em que determinadas conexões são feitas pelo narrador: o louco que assobia só pode ser um homem inteligente, porque essa é a percepção de ser um homem interessante que Oliveira tem. Em alguns capítulos anteriores ele mesmo se distinguia e se diferenciava de

outros por assobiar de forma bela em alto som. A costura de Cortázar é precisa e irônica, ele cuida dos detalhes, coloca esses momentos todos matematicamente acertados, mostrando como o ser se conecta com outrem por um lampejo único por um lado, comum por outro: te reconheço porque assobias como eu.

Um entrelaçamento entre o ser e outrem, o contato com o estranho, aquele me rouba e me mostra que estar na clínica psiquiátrica era o melhor a fazer naquele momento, se proporciona um momento de apreciar um bom assobio, coisa que fazia tão bem. O contraste e a semelhança nos coloca em contato com outrem, esse estranho que me rasga e em um breve momento me faz sentir não-sozinho. Assim são os encontros com o real, que falava Lacan, em 1964. Entrar em contato com o real é estar disposto a um momento de troca, de laço, em que é difícil perceber quem está agindo como ativo e quem está agindo como passivo. Atividade e passividade são dois lados de uma mesma situação complementar. Quem chega para “comandar” pode ser tomado pela mão de um louco levado para passear e apreciar a paz momentânea de um cigarro enquanto o assobio os une. Esta é a verdadeira expressão do invisível de Merleau-Ponty, aquilo que é inexplicável e não se pode capturar, mas acontece e me rouba completamente a atenção, fazendo com que o restante ao redor se anule e minha percepção fique acesa e viva na ação de outrem, que se conecta com o ser. Oliveira não tinha contato com loucos internos de um manicômio e já estava à vontade como não estaria dentro de sua própria casa com os cuidados excessivos de Gekrepten.

Por fim, chegamos ao mais belo de *O visível e o invisível*: o ser é isso que vive na interseção, no entrelaçamento do silêncio e da expressão, no intermundo. O visível é o ser bruto nascido no mundo que passa a ter a possibilidade de adquirir uma história; essa dimensão visível vai na direção de um horizonte invisível. Eu, como vidente, passo a me ocupar deste mundo visível, sou corpo visível, governado pelo mundo que me sustenta, e a partir desta oportunidade de viver e me vejo vulnerável, disposto a encontrar em mim ou entrar em contato com meu ser, um espírito selvagem, para entrar na esfera invisível, em que se manifesta aquilo que não espero. Esbarro com outrem, por meio dos olhos, do corpo ou da carne, daquilo que me faz um ser de experiência orgânica, capaz de pensar e sentir.

Um exemplo de encontro é o “assobio” de Oliveira. Ao assobiar para chamar Traveler pela janela do apartamento, o silêncio após o som e a tentativa fracassada de algum vizinho faz Oliveira pensar sobre como assobia alto, e mais, como o assobio é pouco utilizado na literatura. Ou

seja, de uma necessidade em falar com medo de não ser ouvido ele assobia e o ato se transforma em criação para si porque logo vem a ideia de aproveitar o ato de assobiar e transformá-lo em característica de algum personagem ao escrever. Esse é Oliveira falando, é o personagem refletindo sobre a literatura, sugerindo um possibilidade para novos escritos, sugerindo um herói ou heroína com assobios insistentes, a ponto de quebrar vidros e surpreender as pessoas.

Es increíble lo fuerte que silbo, pensó Oliveira, deslumbrado. (...) En sus horas de lectura, que se cumplían entre la un y una las cinco de la madrugada, pero no todas las noches, había llegado a la desconcertante conclusión de que el silbido no era un tema, sobressaliente en la literatura. Pocos autores hacían silbar a sus personajes. Prácticamente ninguno. Los condenaban a un repertorio bastante monótono de elocuciones (decir, contestar, cantar, gritar, balbuciar, bisbisar, proferir, sussurar, exclamar y declamar) pero ningún héroe o heroína coronaba jamás un gran momento de sus epopeyas con un real silbido de esos que rajan los vidros. Los squires ingleses silbaban para llamar a sus sabuesos, y algunos personajes dickensianos silbaban par conseguir un cab. En cuanto a la literatura argentina silbaba poco, lo que era una vergüenza (CORTÁZAR, 2011, p. 389).

Todo ser presente no mundo está correndo o risco de ser surpreendido por outrem, no dado momento em que se faz, ou seja, um momento de mistura, onde não sou apenas eu, mas sou também outrem que me revela. É a inscrição do Ser enquanto acontece. Essa ideia aparece em Lacan, em 1964, quando lembra reconhece no olho o reitor do ser, considerando *O Visível e o Invisível*, de 1964, um grande passo em frente em relação à *Fenomenologia da Percepção*, de 1945.

A Fenomenologia nos remetia então à regulação da forma, à qual preside não apenas o olho do sujeito, mas toda a sua espera, seu movimento, sua tomada, sua emoção muscular e também visceral – em suma, sua presença constitutiva, mostrada no que chamam sua intencionalidade total (LACAN, 2008a, p.75).

O que mudava com a atualização da obra de Merleau-Ponty era a “dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho do que vê” (idem, p. 75), relacionando assim o olho a algo metafórico, algo de não-visto ao qual Lacan chama de empuxo porque está atrás do olho que vê. É chamado de uma reviravolta ontológica, pois mexe com a filosofia tradicional. Entre o campo visível e o invisível há uma distância fundamental: a “falta constitutiva da angústia da castração” (idem, p.76). A pulsão se manifesta nesse espaço, na qual somos olhados pelo outro e os seres são olhados pelo espetáculo do mundo. E ao passo que desenvolvemos a consciência de participar desse mundo espetacular, percebemos que assim se constitui um mundo onividente. “O mundo é *onivoyeur*, mas não é exibicionista – ele não provoca nosso olhar. Quando começa a provocá-lo, então começa também o sentimento de estranheza” (idem, p. 78). O estranho, esse que me olha e me desnuda, ele está no mundo e eu também estou. O outrem de Merleau-Ponty, o estranho de Freud, aqui restabelecido diante da lógica de Lacan, mostram que há algo anterior à minha visão; é a visão de outrem, capaz de fazer surgir a pulsão.

Um exemplo pode ser visto em Lacan, em 1964, ao utilizar o funcionamento do outro que surge para o ser como um olho. Saber que um olhar surge pelo buraco da fechadura, cita, é algo que me desmonta, me reduzindo ao sentimento de vergonha. A presença do outro enquanto algo feito não somente por mim torna possível a conexão do olhar com a função limitada do desejo.

Ao persuadir o outro de que ele tem o que nos pode completar, nós nos garantimos de poder continuar a desconhecer precisamente aquilo que nos falta. O círculo da tapeação, enquanto que não nomeado faz surgir a dimensão do amor – aí está o que nos servirá de ponte exemplar para, da próxima vez, demonstrar seu contorno (LACAN, 2008b, p. 132).

As notas de trabalho ao final da publicação póstuma de Merleau-Ponty deixaram esboços de ideias por desenvolver, mas anotações do que seriam as próximas páginas do livro mostraram uma definição de outrem: “outrem não é tanto uma liberdade vista de fora como destino e fatalidade, um sujeito rival de outro sujeito, mas um prisioneiro no circuito que o liga ao mundo, como nós próprios, e assim também no circuito que o liga a nós” (MERLEAU-PONTY, 1984,

p.241). Outrem pode ser visto como uma dimensão de minha própria existência, uma estranha presença em um mundo que também é do ser. Quem vê não pode ver sem ser visto porque está sempre afastado pela espessura da carne e do próprio olhar, do espaço que há entre o meu ser e o “resto” das coisas.

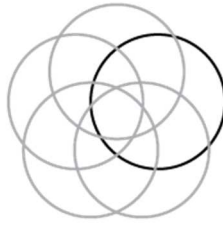
Outro conceito a partir da visão elaborado por Merleau-Ponty, em 1959, foi o narcisismo fundamental. Para o ser, é inadiável que haja o duplo para ser percebido, logo todos os seres são considerados narcisistas, porque para ver precisam necessariamente ser vistos e porque o que vemos passa para quem nos vê e não é difícil que isso aconteça a ponto de ser percebido. Estamos o tempo todo vendo o aspecto do nosso próprio rosto esboçado na reação de outrem ao nos enxergar e a partir disso podemos perceber a si próprios e ver no outro o que estamos nós mesmos a pensar e a sentir. Outrem nos revela. Mas essa relação não é sempre compreensível à medida que acontece, na verdade, o ser precisa de reflexão para compreendê-la. De acordo com Lacan, em 1964, é no outro que o sujeito se constitui como ideal, gerando a falta. A repetição é sempre de algo faltoso, participa da cadeia dos significantes e permanece com algo de não-realizado. O corpo, para Merleau-Ponty, em 1963, é considerado inacabado, por formar-se enquanto se faz. Uma vida nunca pronta também pode ser vista como possibilidade de liberdade. Se meu corpo nunca está pronto no mundo, posso então desdobrar-me o tempo todo e nada disso é fracasso. Por outra ótica, Merleau-Ponty mostra que resta ao ser a possibilidade de criar algo novo. Se obtivemos um corpo capaz de aprender, então ele pode se mover pelo mundo, fazer parte de atos, de eventos, participar, ouvir e ver. “Sinto, quantas vezes quiser, a transição e a metamorfose de uma das experiências na outra, tudo se passa como se a dobradiça entre elas, sólida e inabalável, permanecesse irremediavelmente oculta para mim” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.143).

A experiência invisível engloba a arte e a literatura, ou seja, a produção da cultura, aparecendo para o ser enquanto ele se espalha pelo mundo e só de ouvir a música, é possível perceber que há vida e que a linguagem é viva enquanto se faz em um ser sonoro.

A ideia musical, a ideia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos, possuem sua lógica própria, sua coerência, suas imbricações, suas concordâncias, e aqui também as aparências são o

disfarce de forças e leis desconhecidas
(MERLEAU-PONTY, 1984, p.145).

Enfim, é importante mostrar como a ideia da obra se fecha, ainda que aberta em sua não-conclusão visto que o autor morre antes de terminá-la. Se conseguimos compreender a fala e falar, se podemos ouvir a música e interpretar as metáforas da literatura, se nisso há algo de não-explicado em uma lógica própria da linguagem, resta associarmos linguagem e silêncio. Estamos no mundo a serviço da linguagem para tentar viver a própria experiência de sair do silêncio. Se posso ver e falar sobre o mundo, posso perceber que a linguagem é a própria voz das coisas, ver linguagem e silêncio como a reversibilidade própria das coisas que geram em meu ser o sentido. A filosofia consiste em iluminar a possibilidade de significar por meio do próprio mundo. O que resta ao ser é espalhar-se pelo mundo porque se faz enquanto vive, ou seja, pode tirar da própria existência pouco ou muito, dependendo de lógicas não apreendidas, dependendo da intencionalidade, daquilo que vem e me rasga, que é invisível e me coloca frente a frente com outrem e também demonstra que nada está dado *a priori*. A vida é esta impossibilidade de determinar enquanto passa o tempo. Para todo o erro cometido por meio da linguagem, existe a possibilidade de recomeçar a se obter o mundo, por meio da reversibilidade entre linguagem e silêncio, que para Merleau-Ponty é a verdade última. E ainda, segundo Lacan, é certo que a estrutura do olho nos apresente uma facilidade evocada cada vez que tentamos figurar as relações do sujeito com o mundo. Para ele, não é por acaso.



CONCLUSÃO

“Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada”.

Hilda Hilst

Por mais que o sujeito do desejo seja aquele que habita o ser em grande parte de sua obtenção de experiência, sobretudo, outros aspectos aparecem e podem ser demandados a medida em que ocorrem novos instantes. Entre as possibilidades a qual o ser está sujeito também podem ser consideradas a sublimação da angústia: uma elevação da perda da ilusão à condição de objeto outrem para a ultrapassagem do desejo em busca de liberdade, de espaço, de possibilidade, de criação, de expressão. Há em Lacan, em 1964, a clara sensação de que estamos fadados à cadeia de significantes, e assim depositaríamos seguidamente, sem alternativas, a falta gerada pelo desejo no próximo significante, e depois no próximo e assim sucessivamente. A lógica é a da malha envolvendo o ser e o colocando em um *looping* sem fim, em busca apenas de novos desejos para sanar a angústia e a falta. O psicanalista afirma ainda: independentemente do que se faça, sempre se está um pouco alienado. Toda a alienação é causada pela rede de significantes. Um significante representa um sujeito para outro significante e é esse vai e vem é feito ao nascer no mundo como servos da linguagem. Isso torna a ter encontros constantes com o sofrimento e a sensação de insatisfação. Ligamos uma falta a uma ilusão e assim temos poucos

momentos de princípio de prazer e satisfação entre a velocidade hostil do tempo que corre sem esperar.

Ao retornar à origem da malha de significantes e buscar perceber o que pode haver de esquecido na abordagem da linguagem como servidão, algo aparece. Uma nova abordagem pode ser observada a partir de ótica de que não somos servos escravizados pela linguagem, como colocara Lacan, em 1964, mas seres a serviço da linguagem, misturados e atravessados pela linguagem desde o momento anterior ao nascimento. O que mora na própria obra de Merleau-Ponty é uma abertura para o mundo, para além do sujeito do desejo: se estou, como dissera Lacan, inserido na linguagem desde antes do nascimento então não estou preso à ela, porém, sou linguagem. Com o corpo me desloco, vejo, possuo o gesto; não estou na linguagem, porém sou linguagem. Assimilar o próprio corpo como linguagem, como percepção e expressão, é viver a experiência invisível naquilo que é inexplicável, porém podendo sentir e pensar. Na relação com outrem, este estranho que me encontra, posso perceber a possibilidade de ter experiência por meio do corpo, sobretudo dos olhos, no mundo. É o invisível de Merleau-Ponty, essa abertura para o mundo, colocando o ser como responsável pela própria capacidade de percepção, deixando espaço para criar e conquistar uma sensação de liberdade, mediante a uma presença do inconsciente, para além do sujeito do desejo. Se a cadeia de significantes gera uma ilusão para o sentimento de falta, é ao espalhar-se pelo mundo que o ser pode obter experiência por meio de algo diferente do campo do imaginário. Os encontros com o real estão aí por acontecer para quem esvazia o imaginário. A reflexão abre espaço para a literatura de Cortázar e não só para a experiência em si, mas em relação àquilo que Merleau-Ponty, de ser possível algo ocorrer para além do desejo, que é a afetividade, outro polo de produção do ser enquanto presença no mundo. Encontramos complemento para terminar de refletir sobre momentos importantes da obra de Lacan, como o fragmento abaixo:

O sujeito entra no jogo, a partir desse suporte fundamental – o sujeito é suposto saber, somente por ser sujeito do desejo. Ora, o que é que se passa? O que se passa é aquilo que chamamos em sua aparição mais comum efeito de transferência. Este efeito é o amor. É claro que, como todo amor, ele só é referenciável, como Freud nos indica, no

campo do narcisismo. Amar é, essencialmente, querer ser amado (LACAN, 2008a, p. 245).

Aquilo que passa entre o ser e o outro e transborda entre o ser e o outro é aquilo que ultrapassa a fronteira do sujeito do desejo. O desejo é do ser, o desejo é do outro, mas há algo possível de acontecer entre. Assim como já havia citado sobre como as relações entre os seres se dão, entre outros gestos, por meio dos olhos, Merleau-Ponty comenta, em 1964, sobre a afetividade ligar o ser ao outro. Se torna complexo precisar onde está o afeto, se em mim ou no outro, porque o que acontece entre está em um lugar compartilhado e ambos participam. Nesse momento ocorre a transferência, um dentre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, de Lacan, em 1964. A transferência surge do sujeito suposto saber, esse desejante, e vai ao encontro de algo para transformar em significante.

A busca por aproximar-se da verdade, seja ela filosófica ou analítica, é trazida à luz tanto por Lacan quanto por Merleau-Ponty ao elaborar uma teoria para a condição humana. Independentemente da compreensão do momento, o ser está o tempo todo se ajustando ao que percebe no decorrer do tempo. O exemplo é analisado também na obra de Cortázar, ao final de *Rayuela*, ao aproximar-se do fim da trama, em uma situação atípica, e toda a obra já mostrava surpresas no decorrer dessa história de busca e de encontro. Oliveira acaba seus dias num local mais próximo da verdade: a casa psiquiátrica se tornou um grande desafio para ele, estando frente à grandes questionamentos da condição humana ao chegar nos corredores internos da casa e deparar-se com o necrotério. E assim como acostumou-se à loucura e à presença conflituosa dos vivos, Oliveira se acostumou-se também com os mortos, com os olhos vazios, com os corpos sem cor, esvaziou o medo da morte. O estranho, o outro de Lacan, se mostra como objeto no corpo não-vivo. A ausência de vida é motivo para Oliveira refletir sobre como é participar dessa interminável solicitação do viver.

A situação é desafiadora e em meio a tantos acontecimentos, Oliveira se sente só. Sem conseguir dormir, se revira no quarto, sai para jogar amarelinha no pátio, se depara com Talita e na penumbra da noite, quando Talita o observa, ele vê a Maga em seus olhos misteriosos. Talita ou Maga? Quem ele amava? Oliveira passa por todos os acontecimentos renunciando o que mais deseja em nome da liberdade, como um bom narcisista: o portenho ambigualmente deseja ser amado ao passo em que detenha a sua liberdade de perseguidor. No livro, Cortázar

mostra a teia da literatura como realmente envolvente e ele mesmo coloca o protagonista em uma situação conflituosa. É preciso arrancar com os dedos um livro que não conteste a forma mais fácil de abordar a relação entre os seres caindo no drama da novela romântica. O fim do livro cria essa dúvida. O protagonista dá indícios de acabar em um belíssimo final feliz, quando tem uma crise de loucura e amarra fios nos pés das cadeiras do quarto bem atrás da porta com medo que Traveler queira matá-lo porque esteve próximo demais de sua mulher. Num desejo irrompido de satisfação da libido, acaba por beijar Talita desejando que fosse a Maga, ou quem sabe, desejando que fosse Talita, ou quem sabe desejando que fosse algo do domínio do amor, desejando ser amado.

Mas existem estas coisas que se apresentam, irrecusáveis, existe essa pessoa amada diante de ti, há estes homens que existem como escravos em torno de ti, e tua liberdade não pode querer-se sem sair de sua singularidade e sem querer a liberdade. Quer se trate das coisas ou das situações históricas, a filosofia não tem outra função senão a de tornar a nos ensinar a vê-las bem, e é verdadeiro dizer que ela se realiza destruindo-se como filosofia separada. Mas é aqui que é preciso se calar, pois apenas o herói vive até o fim sua relação com os homens e com o mundo, e não convém que um outro fale em seu nome (MERLEAU-PONTY, 1994, p.612).

Nosso herói sem classificação elaborado nas linhas de Merleau-Ponty ao final da *Fenomenologia da Percepção* é um entre tantos outros formatos de perceber a condição humana e a existência. Ao mesmo tempo, Cortázar se desprende de uma forma conhecida de contar e cria outra forma de apresentar seu livro, não em nome de uma nova metodologia, apenas em exercício de criação, também mostra como protagonistas podem ser envolventes em enredos que esvaziam o imaginário e colocam situações que fazem o leitor questionar durante a leitura todo o contexto do imaginário amoroso e do fazer literatura. A obra é um jogo, como jogam as crianças e jogam os adultos vida afora, sem contar previamente com o curso que seguirá.

Pero es que todo está mal, la historia te lo está diciendo, y el hecho mismo de estarlo pensando en vez de estarlo viviendo te prueba que está mal, que nos hemos metido en una desarmonía total que todos nuestros recursos disfrazan con el edificio social, con la historia, con el estilo jónico, con la alegría del Renacimiento, con la tristeza superficial del romanticismo, y así vamos y que nos echen un galgo (CORTÁZAR, 2011, p. 675).

A mensagem trazida pela filosofia moderna francesa, por meio das mãos de Merleau-Ponty, e pela escola da psicanálise, com os desdobramentos analíticos de Lacan a partir de Freud, tentam abarcar e compreender a condição humana dentro de todo o escopo traçado conceitualmente para comprovar há algo de não-capturável no que tange ao domínio do inconsciente (o freudiano) estruturado como linguagem e furado pela própria estrutura, deixando esse brilho dos olhos roubar a atenção por entre atos que não se controla ou se escolhe. Ao olhar para a literatura como forma de observar com a existência e com a própria elaboração da filosofia e da psicanálise, percebemos, segundo a escrita de Cortázar, algo ultrapassando a cultura para ficar como um produto e registro histórico da linguagem. Ao ser que experimenta e se espalha pelo mundo, resta o inesperado: aquilo que sequer pode ser pensado, porque é dado aos seres que se entrelaçam com a busca pela experiência, misturando-se com o mundo, com o outro, abrindo a estrutura em nome de algo que se mantém no domínio do amor por meio dos olhos, para além da lei do desejo. A literatura de Cortázar, sobretudo a composição de *Rayuela*, desenrola em mais de seiscentas páginas a mensagem de que uma das formas de entrar em contato com aquilo que é invisível quem sabe seja exatamente não procurar ver.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. *Julio Cortázar, Obra Crítica/2*, Editora Alfaguara, 1994, Madrid.
- AMORÓS, Andrés. Edição de Rayuela, de Julio Cortázar. Madrid, Ediciones Catedra, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- BADIOU, Alain. Pequeno manual de inestética. 1937. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BRANCO, Lucia Castello. *Coisa de louco*. – A palavra em ponto de p. 1ª ed. Editora Sabará. Edições de bolso, 1998.
- BRANCO, Lucia Castello. *Coisa de louco*. Epifaniar, vociferar, vocifeerar. 1ª ed. Editora Sabará. Edições de bolso, 1998.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte, editora da UFMG, 2011.
- CIXOUS, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*. Editora Columbia University Press, New York City, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica Julio Ortega – Saúl Yurkievich, Coleccion Archivos, 1988, Argentina.
- CORTÁZAR, Julio. *Histórias de Cronópios e de Famas*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. *Papéis inesperados*. Organizado por Aurora Bernárdez & Carles Álvarez Garriga. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 10. ed. Rio de Janeiro (RJ) Graal 1990 152p. (Biblioteca de filosofia e historia das ciências; 1)
- HERRÁEZ, Miguel. *Julio Cortázar, una biografía revisada*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2011.
- HILST, Hilda. *Do Desejo*. São Paulo: Editora Globo, 2004.
- LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.
- LACAN, Jacques. *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2008.

LACAN, Jacques. *Seminário 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Editora Perspectiva, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOSNOWSKI, Saúl. *Julio Cortázar, Obra Crítica/3*, Editora Alfaguara, 1994, Madrid.

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar, Obra Crítica/1*, Editora Alfaguara, 1994, Madrid.