



DAVI ARRIGUCCI JR.

*O ESCORPIÃO
ENCALACRADO*

*A poética da destruição
em Julio Cortázar*

3ª edição

2012


COMPANHIA DAS LETRAS

escapa a percepção rotineira, bem acomodada à banalidade do mundo cotidiano. Deixa implícito ainda que essa música que, como seu viú, se submete à autocrítica constante nos *takes* inventivos, contém uma carga demolidora, capaz de quebrar a rotina, a mesmice, de rebentar o ramerrão asfixiante que envolve a média burguesia, de onde saem, na sua maioria, os personagens das narrativas de Cortázar. Essa visão do jazz como linguagem de busca e rebelião, invenção crítica em face da realidade estagnada em torno, dará ao autor uma das suas obras-primas, a narrativa “El perseguidor”. Nela, um *jazzman* extraordinário, Johnny Carter, que desde o nome lembra o grande inovador do jazz Charlie Parker, o *Bird*, põe em xeque o contorno por seu comportamento e sua música indagadora, ambos perfeitamente integrados e completamente fora dos esquemas sociais, morais e estéticos em que tentam obrigá-lo a viver, levando-o à autodestruição.

Visto como linguagem de busca e rebelião, o jazz adquire uma função desautomatizadora da percepção do mundo e, nessa medida, transforma-se num instrumento de indagação metafísica. Quebrando os hábitos perceptivos, desmascara o mundo, revela o real.

Procedendo por analogia com o jazz, a linguagem literária torna-se também, para Cortázar, uma linguagem capaz de sondar a realidade, oferecer abertura para outros mundos, participação de outra coisa para além do mundo sensível, numa idêntica forma de invenção reveladora. Esta atitude diante da linguagem literária aponta para uma afinidade genética que irmanaria o jazz à poesia, no sentido amplo e original de criação, como se verá adiante.

O fato é que nos momentos verdadeiramente decisivos da invenção, nos momentos da verdade da invenção, Cortázar afirma que o jazz “*inventa una isla de absoluto en el desorden*”, como escreveu num texto admirável sobre Clifford Brown.⁴⁴ Ao atingir o ápice da invenção, a linguagem musical atinge também o ponto extremo do risco, à margem do abismo, uma fulguração instantânea, ameaçada pela dissolução no caos, num equilíbrio precário, o ponto mais próximo do absoluto a que aspira. É então que se tem acesso a uma experiência mágico-mística como a dos xamãs: “*Cuando quiero saber lo que vive el shamán en lo más alto del árbol de pasaje, cara a cara con la noche fuera del tiempo, escucho una vez más el testamento de Clifford Brown*”.⁴⁵ Como nos místicos (“La noche oscura”, de San Juan de la Cruz, num dos momentos mais altos da

poesia em língua espanhola), surge também aqui o símbolo da noite, essa noite sem tempo, *out of nowhere*, alusão a uma experiência inefável. O símbolo desce das alturas solitárias do Monte Carmelo, da “*poesía a lo divino*”, para o mundo dos homens, para caracterizar o ponto de culminância de uma linguagem que o autor julga comum a todos os homens, e serve, então, à “*descripción de una dicha efímera y difícil, de un arrimo precario: antes y después, la normalidad*”.⁴⁶

Nesse instante, a linguagem, aceitando o convite do caos, consegue, entretanto, vencer a tendência entrópica, se sustém por um fio, um equilíbrio instável sobre o fio da navalha, num átimo de iluminação: “*Allí la música de Clifford ciñe algo que escapa casi siempre en el jazz, que escapa casi siempre en lo que escribimos o pintamos o queremos*”.⁴⁷

A última frase citada enfeixa, de forma clara, numa mesma perspectiva, as linguagens do jazz e da literatura (sem falar na da pintura): a perspectiva da vontade à caça de absoluto. À consciência de que algo quase sempre escapa no que buscamos, se junta a certeza de momentos de vislumbre, de possibilidade de encontro, que se intui na música de Clifford. Ainda que acerto apenas momentâneo no alvo esquivo, o jazz oferece o exemplo de um caminho para se chegar à coroação da busca, através da invenção. Intuído como signo de passagem, converte-se, para Cortázar, num modelo a que se deve adequar, analogicamente, a linguagem literária. Mallarmé e Lester Young, de mãos dadas, arriscando-se na árdua busca da verdade da invenção.

ESSE MAGO, O POETA

O jazz combate, transforma, irisa o tema em variações, em espirais sem conta, numa perseguição sem fim. Já se viu como, do ponto de vista do projeto cortazariano, é importante que a literatura, com base na analogia, se conforme também a essa perseguição. Na verdade, o poeta, isto é, o “criador” em literatura, é, como o *jazzman*, um perseguidor. Quem é esse perseguidor? O que significa seu buscar permanente em termos de linguagem poética?

Responder a essas questões significa descer mais fundo na poética de Cortázar, na qual se começou a penetrar pelas voltas do jazz.

uma visão implícita na obra. Cabe agora examinar textos em que o autor fornece informação explícita sobre a matéria. Dois deles são fundamentais: “Para una poética”, publicado na revista *La Torre*, em 1954, e “Casilla del camaleón”, que faz parte de *La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967. Em ambos, aborda-se o sentido da experiência e da linguagem poéticas.

Em ambos também aparece citada uma frase de um dos poetas preferidos de Cortázar, John Keats. Trata-se de uma carta em que o poeta inglês fala a seu amigo Bayley sobre sua própria disponibilidade, apresentando-se como um verdadeiro camaleão capaz de aceitar, ludicamente, o convite para ser, venha de onde vier: “*Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en el suelo...*”.⁴⁸

Já em 1946, num de seus primeiros ensaios, “La urna griega en la poesía de John Keats”, Cortázar tocara na raiz dessa concepção do poeta, recorrendo a uma carta de Keats a Richard Woodhouse e a mesma passagem há pouco citada. Escrevera, então:

contaba Keats con la admirable — y angustiosa — característica de todo poeta: la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa. Su conciencia de esa ubicuidad disolvente — que abre al poeta los accesos del ser y le permite retornar con el poema a modo de diario de viaje — se revela en los siguientes párrafos de una carta....⁴⁹

E vinham as referidas citações. Uma expressão extremamente aguda, *ubicuidad disolvente*, caracterizava com precisão o desarraigamento essencial do poeta-camaleão, fonte “*del sentimiento de no estar del todo*”, com que, mais tarde, o próprio autor definiria sua posição diante do mundo. Por outro lado, o texto revelava o miolo da visão do ato poético como algo transcendente: uma abertura que dá acesso ao ser. Estavam assim traçadas as coordenadas de uma concepção da experiência poética perfeitamente adequada à simultaneidade porosa do universo cortazariano, a que nos leva também o jazz.

Em “Para una poética” e “Casilla del camaleón”, o núcleo anterior se enriquece bastante. A idéia central é a de que o poeta renuncia à identidade no ato poético, procedendo, com base na analogia, “*por irrupción, por asalto e ingreso afectivo a la cosa*”, numa forma de *participação* da essência do outro, que permite ao autor aproximar, no primeiro dos dois textos, a experiência poética da experiência mágica do primitivo, apoiando-se na interpretação que desta fazem Lévy-Bruhl e Charles Blondel.

A noção de participação ativa na essência do outro, tomada a Lévy Bruhl, dá lugar a um desenvolvimento muito fértil na poética cortazariana, quando articulada com a “ubiquidade dissolvente” do poeta, apesar de todas as objeções que se possam levantar, do ponto de vista antropológico moderno, quanto à antinomia entre a mentalidade lógica e a mentalidade pré-lógica, estabelecida pelo estudioso francês.⁵⁰

O ensaio “Para una poética” parte de uma afirmação de Gaetan Picon sobre a analogia como princípio básico da experiência poética, que não seria senão “o sentimento de uma relação privilegiada entre o homem e o mundo”, transformando a imagem num elemento essencial à poesia. Cortázar reconhece uma *dirección analógica* no homem, de que a tendência metafórica de nossa linguagem seria manifestação evidente. Essa “*urgencia de aprehensión por analogía*”, como a *ragione poetica* de Vico, surgiria no homem desde suas primeiras operações sensíveis e intelectuais, mas teria perdido sua *eficácia* diante do predomínio da razão, que, no Ocidente, de termina a história e o destino das culturas. Conservando-se, porém, em diferentes estratos e com diversa intensidade em todo indivíduo, se revela, por exemplo, como elemento emotivo e de descarga, nos diversos usos idiomáticos. A poesia, reduto permanente dessa “lógica afetiva”, manteria, entretanto, essa tendência analógica como um *instrumento eficaz*, como uma espécie de sentido espiritual, capaz de explorar um mundo irredutível em sua essência à razão.

O poeta coincidiria, então, com o primitivo na medida em que ambos erigem intencionalmente em método ou instrumento a direção analógica.⁵¹ Magia e poesia seriam dois planos e duas finalidades dessa direção analógica. Em virtude da evolução racionalista do Ocidente, o homem teria renunciado quase totalmente à concepção mágica do mundo com finalidade de domínio sobre a realidade. O médico venceu o curandeiro (apesar das aberrações renitentes). O poeta, por sua vez, como parecia proceder “por amor à arte” e não por uma ânsia de domínio da realidade, teria ficado ileso, embora, na verdade, procedesse de modo semelhante ao do mago.

Afirma, a seguir, Cortázar que o primitivo e o poeta aceitam como satisfatória toda conexão analógica, aceitam essa visão que contém em si mesma sua própria prova de validade, ainda que suas identificações violem o princípio de identidade. Reitera, assim, a ideia da metáfora como forma mágica do princípio de identidade.⁵²

A essa altura, lança mão da tese de Lévy-Bruhl, segundo a qual, para a mentalidade pré-lógica, os seres participam uns dos outros.⁵³ A essência da participação consistiria em apagar toda dualidade; apesar do princípio de contradição, o sujeito é ao mesmo tempo ele próprio e o ser do qual participa. Trata-se não só de analogia ou associação, mas de identidade. De um ponto de vista lógico, essas identidades são ininteligíveis. Do ponto de vista da mentalidade pré-lógica, são identidades de participação. A participação seria, pois, uma *identidade momentânea de essência*.

Para Cortázar, o poeta estabeleceria, como o primitivo, uma classificação dos elementos da realidade, com base na analogia sentimental. Ambos teriam um sentimento muito intenso das coisas e uma ideia muito confusa delas. Com apoio na analogia, o primitivo aproxima determinados seres porque eles têm propriedades místicas comuns. Do mesmo modo procederia o poeta, ao criar uma imagem. Não são os caracteres objetivos que interessam a ambos, o que os seres têm de idêntico ou contraditório, mas o sentimento comum que esses seres possam neles despertar.

A operação poética surge, do ângulo cortazariano, como a manifestação de latências do inconsciente coletivo, dando-se num meio de altíssima cultura. O poeta *não* é um primitivo, mas o homem que reconhece e acata as formas primitivas, “primordiais”, anteriores à hegemonia da razão.

A metáfora aparece, dentro dessa linha de pensamento, como expressão do sentimento “*de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma del ser: una participación*”.⁵⁴ O poeta expressa com a imagem a “*transposición poética de su angustia personal de enajenamiento*”.⁵⁵ O poeta com todos os recursos formais da analogia manifesta um único desejo de salto, de irrupção, de ser outra coisa. Confia à imagem uma sede pessoal de alheamento.

A poesia, na origem, se confundiria com as restantes possibilidades de conhecimento, nascendo da admiração “*a lo que pueda nombrarse o aludir*”.⁵⁶ Ela se proporia exatamente essa nomeação, cujas raízes mágico-poéticas persistiriam na linguagem, “*gran poema colectivo del hombre*”.⁵⁷

Mas a poesia seria também magia, nas suas origens. É a admiração desinteressada incorporaria uma ânsia de exploração da realidade por via analógica.

Exploración de aquello-que-no-es-el-hombre, y que sin embargo se advina oscuramente ligado por analogías a descubrir. Hallada la analogía (razonará el poeta-mago) se *posee la cosa*. Un ansia de dominio hermana al mago con el poeta y hace de los dos un solo individuo codicioso del poder que será su defensa y prestigio.⁵⁸

Contudo, a cultura separa o poeta do mago. A ânsia de domínio se transfere para o plano metafísico, ontológico. O poeta se transforma num “mago metafísico, *evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser*”.⁵⁹ O núcleo da poesia torna-se uma busca do ser. Pelo canto o poeta vai ao ser da quilo que ele canta. Pelo canto o poeta sacia sua sede de ser no outro, de ser o outro.

O ato poético implica, desta forma, posse, no plano ontológico, e conhecimento. Embora a poesia não seja um meio de conhecimento, implica conhecimento. “*El poeta es aquel que conoce para ser*”, diz Cortázar.⁶⁰ Ou ainda: “*el poeta es lo que ansía ser*”.⁶¹ O poeta não sente necessidade de comprovar seu conhecimento, porque, na realidade, está interessado não no conhecimento por si mesmo, mas na sua satisfação existencial.

O poeta continua o mago, reitera Cortázar, no plano ontológico. O mago quer se apossar da realidade material; o poeta, das essências. “*Poesía es voluntad de posesión, es posesión*”.⁶² O poeta não quer as coisas; quer a essência delas: “*Ser, y ser más que un hombre; ser todos los grados posibles de la esencia, las formas oníticas que albergan el caracol, el ruiseñor, Betelgeuse*”.⁶³ Apesar dessa diferença, procede ritualmente como o mago: “*En vez de jettiches, palabras-clave; en vez de danzas, música del verbo; en vez de ritos, imágenes cazadoras*”. E assim fazendo: “*Cada poema lo enriquece en ser. Cada poema es una trampa donde cae un nuevo fragmento de la realidad*”.⁶⁴

E conclui, então, voltando à imagem, cuja presença constante no poema servira de motivação para o ensaio: “*Y por eso la imagen es forma lírica del ansia de ser siempre más, y su presencia incesante en la poesía revela la tremenda fuerza que (lo sepa o no el poeta) alcanza en él la urgencia metafísica de posesión*”.⁶⁵

Esta breve síntese-montagem das ideias contidas em “Para uma poética” revela uma concepção mitopoética da criação literária, que serve, na realidade, de base de sustentação a todo o universo cortazariano. Embora o ensaio se proponha discutir apenas a presença

da imagem na poesia lírica, atinge, contudo, uma dimensão muito maior, ao encarar a linguagem poética como um instrumento analógico eficaz na busca do ser, uma arma de posse da realidade, no plano metafísico. Percebe-se, então, claramente, que características fundamentais do universo de Cortázar, como a simultaneidade porosa, à qual se casam perfeitamente a idéia do poeta como aquele que se alheia no outro, que anseia ser o outro, e a visão do jazz como alienação reveladora, abertura para o outro, se enraízam na própria concepção da linguagem poética. Verifica-se, mais precisamente, como o universo de Cortázar é fundamentalmente um universo poético, de onde decorre a imprecisão dos gêneros literários, a que se tem referido.⁶⁶

Reiterando o núcleo central das idéias expostas em “Para una poética”, Cortázar afirma em “Casilla del camaleón:

Sediento de ser, el poeta no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpón infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada, más *real*. Su poder es instrumento de posesión pero a la vez e inefablemente es deseo de posesión; como una red que pescara para sí misma, un anzuelo que fuera a la vez ansia de pesca. Ser poeta es ansiar, pero sobre todo obtener en la exacta medida en que se ansía.⁶⁷

Como se vê, de novo se insiste na idéia da poesia como posse da realidade e no desejo do poeta de “*enajenarse en el objeto que será cantado*”. De novo, surge a linguagem poética como instrumento de sondagem do real.

No conjunto, ambos os ensaios em estudo, ao exporem as formulações teóricas do autor, permitem um aprofundamento de nossa compreensão, do projeto cortazariano, enquanto itinerário de uma busca incessante, uma vez que nos oferecem os elos para a vinculação entre a necessidade de invenção poética e a visão do mundo do autor, ou seja, a dimensão metafísica da busca rebelde, com toda a sua projeção mítica.

Entendemos, assim, que o poeta é o elemento poroso por excelência e seu ato, que funda o universo poético, equivale a uma negação da dualidade. A sua linguagem, de base analógica, transforma-se num instrumento de fusão do homem com o mundo, de fusão do homem com “*el gran cuerpo cósmico, la verdadera patria*”.⁶⁸ A ansia, o anelo de ser cada vez mais, de mergulhar com-

pletamente no outro, a busca mítica de uma reintegração na totalidade, delimita o alvo da invenção poética, como uma intuição central da cosmovisão de Cortázar. A partir daqui se ilumina cada ponto de seu universo ficcional, que é, como já se disse, um universo poético, embora não se realize preferentemente no poema, mas, sim, na narrativa e na linguagem híbrida dos textos inclassificáveis.

Desde este instante, temos uma perspectiva adequada para compreensão da ruptura no plano dos gêneros literários na obra de Cortázar, conforme se sugeriu no início deste ensaio. Já em 1948, num ensaio importante, “Notas sobre la novela contemporánea”, ao enfocar o romance do ângulo da linguagem, após haver mostrado que o romance tradicional se caracterizava pelo uso predominante da linguagem “*enunciativa*” (= referencial), à qual se submetia, como mero ornato, a linguagem poética, Cortázar chega a propor como única saída a “*obra poética total*”, único modo para se captar verdadeiramente a realidade. A divisão dos gêneros fica reduzida a mero preconceito:

En nuestro tiempo, se concibe la obra como una obra poética *total*, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente.

E em seguida:

Abolida la frontera preceptiva de lo poemático y lo novelesco, sólo un prejuicio que no es ni será fácil superar (máxime cuando las corrientes genéricas tradicionales continúan impertubables y se cumplen en manifiesta mayoría) impide reunir en una sola concepción espiritual y verbal empresas en apariencia tan disímiles como *The waves*, *Duñeser Elegien*, *Sobre los ángeles*, *Nadja*, *Der Prozess*, *Residencia en la tierra*, *Ulysses* y *Der Tod des Vergil*.⁶⁹

Em textos posteriores, a questão é reiterada várias vezes. A justificativa para o não-reconhecimento ou para a visão demolidora dos gêneros literários reside sempre para o autor na origem comum dos seus próprios textos: todos eles representariam o *testemunho de um estranhamento* diante da realidade, tornando-os um mesmo instrumento poético de busca do real. Apenas a variação do grau de alheia-

mento, inerente ao ato poético, como se viu, parece permitir certas distinções sutis entre este ou aquele texto literário. Mas a fonte poética permanece a mesma. Assim, por exemplo, no texto “Del sentimiento de no estar del todo”, de *La vuelta al día en ochenta mundos*, refutando as distinções taxativas que alguns críticos costumam fazer na sua obra, às quais, aliás, já se aludiu anteriormente, escreve Cortázar:

Sin embargo, debería abstenerse de criticar la novela en nombre del cuento (o a la inversa si hubiera alguien tentado de hacerlo) puesto que la actitud central sigue siendo la misma y lo único disímil son las perspectivas en que se sitúa el autor para multiplicar sus posibilidades intersticiales.⁷⁰

E logo adiante:

Poco o nada reflexiono al escribir un relato; como ocurre con los poemas, tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos y no creo jactarme si digo que muchos de ellos participan de esa suspensión de la contingencia y de la credulidad en las que Coleridge veía las notas privativas de la más alta operación poética. Por el contrario, las novelas han sido empresas más sistemáticas, en las que la enajenación de raíz poética sólo intervino intermitentemente para llevar adelante una acción demorada por la reflexión.⁷¹

O problema reaparece de forma ainda mais decisiva, inclusive se articulando com uma das teses principais de “Para una poética”, no texto “Del cuento breve y sus alrededores”, do *Último round*:

no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. Pero si el acto poético me parece una suerte de magia de segundo grado, tentativa de posesión ontológica y no ya física como en la magia propiamente dicha, el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un “mensaje”. El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen “normal” de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantástica.⁷²

E um pouco adiante, estendendo a afinidade até o jazz:

he sentido hasta que punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependen de esos valores que dan su carácter específico al poema y tam-

bién al jazz; la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable.⁷³

Uma tal postulação, apesar das distinções mais finas estabelecidas pelo autor, implica um grau avançado de dissolução dos códigos gerais que são os gêneros. Em nome da identidade genética, de um mesmo *estranhamento* em face da realidade, o autor postula um mesmo processo de construção para os textos, de que a descrição de afinidades no último fragmento dá mostras. A sua posição específica diante do mundo requer uma transformação dissolvente dos códigos, a fim de valermos como testemunho adequado do *estranhamento*. Na verdade, não se atingem, assim, apenas os gêneros, mas todos os aspectos da linguagem literária. Para se conformar à busca, para atuar como um instrumento de revelação do real, é preciso desautomatizar a linguagem. Se ela se automatiza, congela-se na expressão do aparente. “*Briser le langage pour toucher la vie*” torna-se uma tarefa essencial para Cortázar.⁷⁴ É necessário desmascarar a aparência e sua expressão quitinosa, a fim de se reproduzir a visão intersticial do mundo. Desautomatizar a linguagem, desautomatizando a percepção do mundo, é o único meio de se conseguir o *efeito de estranhamento* sobre o leitor.

Esse efeito de estranhamento, *ostranénie*, para o formalista russo Victor Chklóvski, que o transforma em princípio geral de toda arte, aparece, a partir dos postulados do próprio Cortázar, como um procedimento capital da sua poética.⁷⁵ Torna-se o próprio eixo da invenção, como uma exigência da revelação do real, que se busca.

A inovação, a ruptura, seja no plano dos gêneros literários, seja nos estratos estruturais da obra, significa, desta perspectiva, um esforço para vencer o lugar-comum desgastado, o molde enrijecido, numa reorganização das relações entre o significante e o significado, isto é, numa tentativa de destruir as fórmulas literárias que substituíram a forma significativa. É assim que podem ser vistas as intenções demolidoras de Morelli:

Si la revelación última era lo que quizá lo esperaba más, había que reconocer que su libro constituía ante todo una empresa literaria, precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias.⁷⁶

A destruição das fórmulas estereotipadas se torna uma condição da eficácia da busca. A crítica de Cortázar ao romance tradi-

nal, em "Notas sobre la novela contemporánea", atinge em cheio esse ponto, quando denuncia o que chama de *orden estético*, em que a linguagem poética funciona como adorno postiço. A fórmula se coaduna com a aparência, com a crosta da rotina, a dura carapaça do mundo, contra a qual se chocam os perseguidores. A uma estética da aparência corresponde uma ética da aparência e vice-versa. A fidelidade à busca rebelde exige uma forma rebelde, como no caso de Johnny Carter, em "El perseguidor". É preciso submeter a linguagem a um processo extremo de invenção a fim de pelo menos se vislumbrar o horizonte do absoluto.

Até que ponto, entretanto, é possível levar essa perfeita coerência entre o plano dos significados, a perspectiva da busca, e a camada dos significantes, o risco da invenção? O limite da desautomatização é o caos. O extremo da fidelidade à busca, o suicídio da linguagem poética.

O JOGO ABERTO

Nos momentos de dizer as coisas mais graves de sua obra, o autor refestela-se quase sempre num tom brincalhão, irônico-brincalhão, que nos aponta um dos seus traços característicos: o espírito lúdico. A invenção literária manifesta-se nele ludicamente. Trata-se, propriamente, de um jogo da invenção.

Diante de vários textos de Cortázar, o leitor poderá sentir-se em face de obras para *diversão*. E terá suficientes razões para isso: as piruetas do espírito, com sua ponta de exibicionismo acrobático, por cima de múltiplos fatos, por cima de uma realidade múltipla, de um mundo-esponja; as tiradas humorísticas; a presença da fala coloquial; as visitas constantes a textos alheios; os cochichos ou muxoxos entre parênteses; os convites à participação, reforçados pela fluência despreocupada ou pelas libertinagens da linguagem etc. Se, leitor desprevenido, se deixar levar pelo impressionismo fácil a que os textos o predispõem, poderá pensar que "o poeta se diverte", num momento de ócio entre obras mais "sérias", numa forma de *entertainment*, à maneira dos romances policiais de Graham Greene, por exemplo. Puro engano; o autor se diverte mesmo, mas e quem que ele faz sempre, num jogo libérrimo de invenção.

Textos como *Historias de cronopios y de famas*, *La vuelta al día en ochenta mundos* e *Ultimo round* são obras especialmente

lúdicas e o leitor não necessita fazer qualquer esforço para perceber tal fato. O próprio autor chama sua atenção para isso, em *La vuelta al día en ochenta mundos*, para essa "*efervescente vocación de juego*" que o caracteriza.⁷⁷ Mas as demais obras de Cortázar, muitas das quais desde o título se referem ao jogo (*Final del juego*, *Los premios*, *Rayuela*, 62 — *Modelo para armar*), levam ao próprio cerne da composição a invenção lúdica.

Já se viu como o jogo, da mesma forma que o jazz, é um *leit-motiv* de toda a obra, um elemento temático recorrente, com desdobramentos importantes no plano dos significados. É indispensável agora tomá-lo como outro ponto de referência (como já se fez com o jazz) para uma nova penetração no projeto de construção de Cortázar. É outra via de acesso ao miolo de sua poética, pois se trata de uma *diversão* reveladora.

Ocorre, porém, que a perspectiva aqui tem de ser diferente da adotada para o caso do jazz. Embora a atitude lúdica seja uma constante da sua invenção literária, uma verdadeira posição de espírito, Cortázar não explicita qualquer vinculação direta entre o jogo e a linguagem poética, nem mesmo quando trata, em "Para una poética", das origens da poesia. Para que se possa compreender o sentido e a função do jogo nos termos da sua poética, é preciso examinar o sentido e a função do elemento lúdico na própria estrutura dos textos, onde aparece como um elemento temático interligado a todos os demais. A análise recairá, conseqüentemente, na construção de algumas obras inteiras e não já apenas em fragmentos.

Diversamente ainda do caso do jazz, a crítica tem se preocupado com a importante função do jogo na obra de Cortázar. Assim, Néstor García Canclini, autor da melhor interpretação de conjunto da obra, tratou do problema, analisando-o por um dos seus ângulos: o das articulações com a problemática existencial. O jogo remete a outros aspectos temáticos: o da liberdade e da responsabilidade, tal como aparece, sobretudo, para os personagens adolescentes, que são numerosos na ficção cortazariana. O jogo torna-se o jogo da autenticidade, o risco que é preciso assumir para ser livre, para ser plenamente. Como diz o crítico:

La adolescencia es, en suma, la mejor oportunidad para construir una conducta original. Mientras el niño imita el comportamiento de los mayores y estos generalmente se conforman con repetir lo aprendi-