



REENCONTRO COM *RAYUELA* NO CENTENÁRIO DE CORTÁZAR

Cláudia Luna

O convite para participar desta publicação veio ao encontro do desejo desta *cronopiana* em homenagear Julio Cortázar, neste ano em que se comemora o seu centenário de nascimento e se relembram os trinta anos de sua morte. Pode ser ocasião propícia, ao mesmo tempo, para visitar *Rayuela*, romance traduzido em língua portuguesa como *O Jogo da amarelinha*, que em 2013 completou cinquenta anos de publicação. São muitas datas, é muito tempo para um escritor que sempre buscou estar à altura de sua época. Podemos, afinal, verificar que a obra sobreviveu à passagem das gerações e permanece como desafio para os leitores de todo o mundo¹.

Nestas cinco décadas, *Rayuela* recebeu estudo dos mais renomados críticos e teóricos de várias nacionalidades e construiu uma fortuna crítica imensurável. Talvez a explicação para o fenômeno nos tenha sido dada, já em 1969, por Carlos Fuentes, que compara *Rayuela* a *Ulisses*, em termos de arrojo na construção verbal (FUENTES, 1969). Levando aos mais extremos limites a concepção de obra aberta, este romance abismo, romance labirinto ou anti-romance mereceu, de início, a cautela de alguns críticos quanto a sua possibilidade de compreensão pelo leitor, devido ao radicalismo de seus procedimentos narrativos. Poucos antes de morrer, em entrevista a Omar Prego, Cortázar lembrou divertido este temor, já que a reação do público foi exatamente a oposta:

¹ A matriz deste trabalho vem de um texto que elaborei para palestra na Biblioteca Nacional, nos anos noventa e do qual publiquei somente uma versão muito reduzida. Creio que possa ser de valia para o leitor interessado em aprofundar-se no universo narrativo de Julio Cortázar.



Acho que a adesão apaixonada que o livro despertou, sobretudo entre os leitores mais jovens, e que continua tendo até agora, depois de tantas edições e de tantas traduções, não se deve apenas ao aspecto formal. Cada vez que vou à Espanha, os leitores jovens que me rodeiam, que me encontram, falam muito de meus diversos livros, de suas preferências. Mas *Rayuela* é finalmente o centro, toda conversa termina finalmente nesse livro. (PREGO, 1991, p.103)

O escritor explica que o êxito da obra ultrapassa o experimentalismo e a inovação da estrutura narrativa. Para ele, a força do romance radica em que “aglutinou em quinhentas páginas uma enorme série de dúvidas, de problemas, de incertezas, de questionamentos que flutuavam na América Latina”. (PREGO, 1991, p. 103)

Mais que um livro de respostas, portanto, *Rayuela* propõe uma busca incessante, que perpassa desde seus personagens, com ênfase em Horacio Oliveira, o protagonista, até a elaboração mesma do romance, num *continuum* de indagações que só têm em comum o desejo de romper com formas estabelecidas e enferrujadas de pensar, de sentir e de escrever. Se lembramos que, segundo depoimento do autor, a obra começou a ser escrita em 1951, quando ele chega a Paris, num cenário de Guerra Fria, por um lado, mas onde germens de inquietação já se desenhavam no ar, percebemos que o impulso revolucionário do livro faz eco natural às transformações que culminariam, para a América Latina, nos eventos de 1959. Nascida sob o signo da Revolução Cubana, que parece anunciar uma nova etapa para o continente, é na década de sessenta que ocorrem ainda a independência da Argélia, a guerra do Vietnã, o movimento da contracultura, o despontar das bandeiras feministas, a corrida ao espaço e a chegada à Lua, em suma, um painel de grandes transformações históricas, políticas e culturais que estabeleceriam uma ruptura com as décadas precedentes e lançariam sementes para o futuro.



Mas *Rayuela* não é, tampouco, um fenômeno isolado. Naturalmente se insere num processo literário-editorial de repercussão em todo o mundo, que ficaria conhecido como o “boom” da literatura hispano-americana. Neste processo, como todos sabem, se destacaram nomes como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes, entre outros, autores cujas obras trazem em comum a recusa ao padrão do realismo documental que vigorara por muitas décadas, e uma concepção renovadora da prática literária, a serviço da construção de um espaço ficcional que correspondesse a uma visão integradora da América Latina.

Vários livros em um só, *puzzle* gigantesco, Caixa de Pandora, labirinto que desafia e seduz o leitor, *Rayuela* sintetiza e combina diversas escolas de percepção da realidade, típicas de sua época – das filosofias da existência ao zen-budismo – incorporando técnicas provenientes das mais distintas formas de discurso e expressão – jazz, tango, música conceitual, discurso científico, numa bricolagem infinita.

David Arriguci Jr., em **O escorpião enalacrado**, um dos melhores estudos publicados sobre este romance, destaca a dificuldade do crítico em penetrar neste universo, já que “desafia a interpretação, provoca um texto (...) que pretende arriscar-se no labirinto, destrinçar a meada, à cata do fio capaz de revelar os princípios de organização do todo, as leis internas de construção, essa imagem do mundo que é o labirinto”. (1973, p. 16) Assim, será com a cautela de um expedidor que tentaremos apontar algumas das trilhas possíveis para percorrer os labirintos de *Rayuela*.

A poética de Cortázar

Muitas décadas antes que os programas de computador permitissem as aventuras no meio virtual, a simultaneidade de janelas, os mecanismos de edição e exibição que constituem o componente lúdico mais expressivo do mundo digital, e utilizando como suporte somente o objeto livro impresso e encadernado, Cortázar já antecipava a interação com o leitor, o exercício lúdico de construir seu próprio



texto, de ir e vir, de montar e desmontar, traçando combinações infinitas de leitura e participação.

As primeiras páginas de *Rayuela* abrem-se com um TABULEIRO DE DIREÇÃO, onde o leitor é convidado a escolher entre vários roteiros de leitura. Os capítulos, por sua vez, dividem-se em três grupos: *do lado de lá; do lado de cá; de outros lados (capítulos prescindíveis)*. Os personagens centrais são Horacio Oliveira, de cuja busca incessante compartilhamos, no espaço de Paris e depois no de Buenos Aires; Lucia, a Maga, amante presente ou buscada; seus *dobles* (duplos) portenhos, respectivamente Traveler e Talita; e, finalmente, o escritor Morelli, alter-ego de Oliveira e do próprio autor, através do qual temos acesso à poética do escritor. Nas palavras de Haroldo de Campos,

um protagonista aparentemente lateral, o velho escritor Morelli, que tem algo de Poe, de Mallarmé e de Joyce, e que é uma espécie de “portrait of the artist as an old man” (...) tece, em filigrana, sua teoria revolucionária do romance por entre os demais capítulos e, sobretudo, em contraponto à trama lírico-amoroso-obsessiva, que é central em *Rayuela*. (FERNANDEZ MORENO, 1979, p. 299)

Ao defrontar-se com o Tabuleiro de Direção, o leitor é avisado de que há ali duas possibilidades de leitura: a primeira, linear, vai do capítulo 1 ao 56, e exclui os capítulos da terceira parte. Dedicar-se ao que o autor apelidou, na época, de “leitor-fêmea”, ou seja, o leitor passivo, expressão sexista por cujo emprego se penitenciaria inúmeras vezes nos anos seguintes. A segunda opção, a de seguir a ordem proposta no tabuleiro [73 - 1 - 2 - 116 (...) 131 - 58 - 131 -], é geralmente a escolhida pelo leitor que se torna, a partir daí, leitor-cúmplice, co-partícipe do processo de construção e desconstrução de uma narrativa que se autoquestiona constantemente, colocando em xeque a tradição romanesca e expondo sua própria e original poética. Esta se compõe de diversos aspectos, que apresentaremos a seguir:



Antes de mais nada, *Rayuela* corresponde ao que Umberto Eco designou como “obra aberta”, e que está bastante próxima da estética que Morelli propõe em sua coleção de notas, as *morellianas*. Em uma delas, no capítulo 79, que o narrador apresenta como “pedantíssima”, lê-se, por exemplo: “Intentar el ‘roman comique’, en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible”². Mais adiante, acrescenta:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, *ne jamais profiter de l'élan acquis*. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incessante, la incongruencia, la imaginación, al servicio de nadie. (*Rayuela*, p. 559-560)

Através de seu personagem, se configuram as inquietações e projetos que Cortázar ensaia em suas obras. Antes de tudo, ele se insurge contra certa literatura, contra certa narrativa que seja pretexto para a transmissão de uma mensagem, opondo-se a toda uma larga tradição literária de cunho didático e moralizante. Considera que “no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama” (*Rayuela*, p. 560). É preciso, em suma, tornar a literatura “un puente vivo de hombre a hombre” (ibidem, p. 560).

Esse “romance cômico” exige um novo tipo de leitor, diferente daquele que os romancistas clássicos e os românticos desejavam, distante do didatismo perseguido pelos primeiros, e da ânsia de compreensão através de seus heróis, como os segundos. Para ele, o novo romancista deve optar por uma terceira via: “hacer del lector un cómplice, un camarada de camino (...) copartícipe y

² CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. (1994), p. 559. A partir de agora, as referências ao romance virão no corpo do trabalho.



copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma.*” (*Rayuela*, p. 560)

Em verdade, o autor desenvolve aqui uma proposta que já estava em seus contos, e que ele apresenta no texto “Algunos aspectos del cuento”, publicado na revista *Casa de las Américas* nos números 15-16, de 1962-1963. Neste, ao invés de “mensagem” ele usa o termo “tema”, considerando que este não é determinante para a qualidade de uma obra literária. Diz ele:

no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores. (CORTÁZAR, 1981, p. 142)

Nessa busca por uma poética própria, que mistura gêneros e propõe novos pactos de leitura, Cortázar já formulava questões que desafiavam o intelectual comprometido, e ante as quais considerava que

El escritor revolucionario es aquél en quien se fusionan indisolublemente la consciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. (ibidem, p. 148-149).³

Na estética proposta por Morelli, a idéia é abolir o tempo do leitor, transportando-o para o do autor. Um romance tal como as imagens da Gestalt, onde “ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura”, sendo que muitas vezes eram as ausentes as mais importantes, “las únicas que realmente contaban”, em que, finalmente, “la acumulación de

³ O tema se aprofunda em *Literatura en la revolución/ revolución en la literatura*, obra que traz o debate entre Oscar Collazos, Vargas Llosa e Julio Cortázar sobre literatura e política, arte e revolução.



fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total”, “la gran rosa policroma”, “*imago mundis*” (ibidem, p. 647).

Nesse romance é necessário abolir as distâncias entre leitor e personagens. Estes também devem transformar-se, fato que não teria ocorrido ainda na literatura, pois, como aponta Morelli, “las formas exteriores de la novela han cambiado, pero sus héroes siguen siendo los avatares de Tristan, de Jane Eyre, de Lafcadio, de Leopold Bloom, gente de la calle, de la casa, de la alcoba, *caracteres.*” (ibidem, p. 607-608)

Na verdade, para ele, “el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mudarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (ibidem, p. 608). Para isso, seria necessário negar a análise psicológica e o uso de pontes ou auxílios ao leitor, e, ao invés, pô-lo “en contacto con un mundo personal, con una vivencia y una meditación *personales...*” (ibidem, p. 607). A poética de Cortázar, apresentada no livro sob o alter-ego de Morelli, dialoga com o texto, que se volta sobre si mesmo. Num movimento de espelhos, os próprios personagens analisam a poética *morelliana*, num artifício narrativo que remonta ao *Quijote*. A obra se questiona.

O segundo ponto a analisar, em sua poética, é a questão da busca de uma nova linguagem. Já que a literatura é arte feita com palavras, renovar a literatura significa antes de tudo renovar a linguagem. Poeta desde a adolescência, Cortázar se rebelou cedo contra a linguagem envelhecida e estereotipada, incapaz de transmitir vida ao leitor. Sua luta para criar uma nova linguagem era tarefa não só dele, mas de todo escritor latino-americano comprometido com as necessidades de seu tempo⁴. Como assinalou Bella Jozef,

A obra de Cortázar representa uma das tentativas mais sérias, na literatura contemporânea, de descobrir as fórmulas de renovação não só da ficção como do próprio

⁴ Este tem sido, aliás, o desafio de todo escritor latino-americano, em todos os tempos.



homem, fazendo do leitor um participante do jogo de desestruturação. (JOZEF, 1993, p. 77)

Sabemos que a luta pela independência ou autonomia de nossas letras sempre sofreu com as amarras de uma excessiva obediência ao vernáculo, à norma culta, símbolo marcante de diferenciação nessa América de bacharéis. Quando o escritor venezuelano Andrés Bello propõe no prólogo de sua *Gramática de la lengua castellana* que sejam aceitas certas formas latino-americanas, embora se deva manter respeito às regras fulcrais do idioma, emanadas da “madre” Espanha, percebe-se o dilema do escritor letrado, imbuído de afã americanista. As narrativas do *costumbrismo* e regionalismo, na virada do século dezenove para o vinte, embora apresentassem cá ou lá a fala “típica” dos personagens enfocados, costumavam manter prudente distância dessas práticas do idioma, resguardando sua pureza na fala do narrador onisciente, atuando como mediador entre os estratos culturais, apresentando um didático glossário ao final que aproximasse o leitor culto da fala inculta.

Esta é uma das questões com que se defronta Cortázar, na segunda metade do século vinte. A outra seria a dificuldade do público em perceber as inovações de linguagem de obras estrangeiras. Como lamenta o escritor, na tradução a língua se retrai a sua função meramente informativa e esse embotamento dos sentidos do leitor no contato com a língua, causado em parte pela má qualidade destas traduções, em parte pelas excessivas travas dos escritores “nativos”, fazia com que o leitor recebesse com a mesma passiva aceitação toda sorte de obra, traduzida ou no original, com um grau de exigência diminuído que, por sua vez, tornava arriscada qualquer tentativa de ruptura e inovação. Tal como vários de seus contemporâneos, Cortázar enfrentará o desafio, insurgindo-se primeiro contra a



chamada linguagem acadêmica, típica da visão colonizada, a Arte com maiúsculas (beletrismo). Como explica um dos personagens do Clube da Serpente⁵:

El escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso. (*Rayuela*, p. 620)

Em tese sobre o autor, Eduardo Coutinho lista três processos centrais de “desescritura” da linguagem em *Rayuela*, a saber: a acumulação, a alteração das normas convencionais e a ironia ou humor (COUTINHO, 1985, p. 230). O primeiro tópico, a acumulação, refere-se à mistura de estilos, rompendo a pureza da linguagem e a linearidade discursiva. Detectam-se, efetivamente, trechos do mais alto lirismo, como a carta da Maga ao filho morto, entremeados aos mais prosaicos que, inclusive, beiram o grotesco, como o de Berthe Trepas, a pianista, ou o da mendiga. Mesclam-se a linguagem científica ou informativa dos recortes de periódicos e enciclopédias à linguagem poética, mesclam-se registros, do mais culto ao mais coloquial, o *voseo*, os argentinismos, as gírias e alternâncias de idiomas. Finalmente, no terreno da invenção, surgem os neologismos e o *glígligo*, idioma privado de Horacio e Maga.⁶

O segundo tópico, a alteração das convenções da linguagem, dá-se basicamente pela ruptura da sintaxe e pelo deslocamento semântico, além da quebra da pontuação ou interrupção de frases perante finais previsíveis. Acrescentaríamos à lista de Coutinho o uso do hífen, como forma de assinalar

⁵ Sobre este, o narrador esclarece que “Oliveira ya conocía a Perico y a Ronald. La Maga le presentó a Etienne y Etienne les hizo conocer a Gregorovius; el Club de la Serpiente se fue formando en las noches de Saint-Germain-des-Prés.” (*Rayuela*, p. 147).

⁶ Cortázar conta que durante o processo de composição do romance recolhia todos os materiais que lhe chegavam às mãos, das mais diversas procedências, e é com eles que compõe a terceira parte. Verificamos aí o caráter aleatório do jogo (o lance de dados de Mallarmé) unido à concepção da sincronidade, da ordem mágica das coisas.



clichês. Ele lembra ainda a grande crítica implícita nas propostas de abolir o dicionário e de criar um idioma “ispamerikano”. O terceiro procedimento destacado é o humor. Em suas palavras:

o humor constitui um dos elementos centrais da narrativa. Assim, toda vez que o protagonista pressente que está enveredando por um estilo solene, típico da literatura contra a qual se rebela, imediatamente interrompe a narrativa introduzindo um toque de humor. (COUTINHO, 1985, p. 26)

Consideramos, porém, que a questão do humor não se esgota na “dessacralização” de um idioma reumático. Ao contrário, corresponde a um dos tópicos centrais da poética de Cortázar. O humor coloca em xeque noções cristalizadas e rompe com os clichês mentais, conduzindo à surpresa e à revitalização do idioma, mas também atinge o cerne dos valores constituídos.

O conceito de humor, ademais, é indissociável do de ludismo. O jogo, como sabemos, surge unido aos rituais, permitindo, no seu espaço de execução, a suspensão das leis de tempo e de espaço, a irrupção de uma nova dimensão reveladora. Sem utilidade prática, o jogo resguarda aquilo que Freud chamou de “princípio do prazer” e que Reich veria como o principal impulso liberador do ser humano, nos eixos psicológico e social. É precisamente esta a concepção de Cortázar: no romance, os jogos aparentemente gratuitos são carregados de significado.

O humor permite a comunicação entre Oliveira e os outros; é o que ocorre entre ele e a Maga, duas crianças que brincam e se amam, nas ruas e nos quartos de uma Paris labiríntica. São os jogos de palavras que rompem o gelo na comunicação entre Talita e Horacio. Ele funciona como uma senha para penetrar no grupo de amigos que integram o Clube da Serpente. Em especial, o riso acompanha momentos de grande dramaticidade, como forma de negar os clichês lacrimogêneos do romance tradicional e do “novelão”. Une o narrador ao leitor, ao desmascarar o tom excessivamente solene de certas passagens, ampliando a



cumplicidade entre ambos.⁷ Ao mesmo tempo, pode funcionar como um elemento epifânico, que conduz a uma súbita revelação, à iluminação profana.

É inegável que a matriz última do ludismo em Cortázar é o Surrealismo, e sobre isso discorreremos mais adiante. Importa, neste momento, reconhecer, que a forma como o emprego é diretamente tributária do mestre Jorge Luís Borges. O humor borgeano é usado a serviço do fantástico e de um contínuo movimento de despistamento do leitor, num jogo que enfatiza a irrealidade do mundo e a impossibilidade de aceder a uma certeza última sobre as coisas. Em síntese, o idealismo borgeano constrói-nos um mundo que é um labirinto de espelhos, onde o rosto do homem vê refletidos os rostos de todos os homens.

Como todo escritor de sua geração, Cortázar passou pelas fases da idolatria e de parricídio. Seus primeiros contos são exemplares perfeitos do fantástico, herdeiros legítimos de Edgar Allan Poe e da linhagem de escritores platinos, desde Juana Manuela Gorriti a Horacio Quiroga e Leopoldo Lugones, e que alcança sua máxima repercussão com os contos borgeanos⁸. Em *Bestiario*, de 1951, Cortázar usa vários dos procedimentos do gênero, como o *doblo*, a contaminação entre realidade e sonho, a dissolução dos limites de tempo e de espaço. Borges sublinhava, com razão, que a vertente fantástica é mais antiga que a linguagem realista. Na verdade, os primeiros relatos da espécie humana são míticos, fabulosos. Ao se cristalizarem em literatura, dão vazão ao imaginário, matéria que liberta a arte de uma concepção mimética, no sentido de copiadora do real.

A técnica do fantástico, a partir do século XVIII, quando o gênero assume sua forma moderna, opõe-se ao realismo que, desde seus primórdios, iludiria o leitor ao esconder seu caráter de artifício e suas regras constitutivas, algo que Roland Barthes chamou tão apropriadamente de “efeito do real”. O fantástico

⁷ Esse procedimento já era usado por Lawrence Sterne, em *Tristan Shandy*, como forma de aproximação ao leitor.

⁸ Observe-se que há uma tradição teórica referente ao conto fantástico que se iniciaria na “Filosofia da Composição”, de Poe, passaria pelo “Decálogo” de Quiroga, os tantos ensaios borgeanos, como “El arte narrativo y la magia”, passaria por Cortázar, em “El sentimiento de lo fantástico”, etc.



permite à dimensão simbólica manifestar-se, funcionando muitas vezes como contraponto à noção iluminista de que por meio da razão é possível se chegar ao conhecimento.

O fantástico de Cortázar une-se às estéticas de negação modelo realista que grande parte dos escritores do *boom* realizavam, desde o realismo maravilhoso proposto por Alejo Carpentier ou o realismo mágico de Miguel Ángel Asturias e Gabriel García Márquez, obedecendo a um projeto de descortinar novas dimensões do continente. Carlos Fuentes (1969) indica-nos a alternativa de ler *Rayuela* como uma obra fantástica. Esta possibilidade é muito bem comentada por Ana Maria Barrenechea que, a partir da Crítica Genética, que remonta aos esboços, rascunhos e versões prévias da obra literária, pôde rastrear algumas das intenções de Cortázar, mostrando o quanto a linha fantástica, ainda que o atraísse, vai sendo paulatinamente abandonada. A presença dos duplos, a recorrência às pontes e passagens para outras realidade rondam sua obra. No entanto, enquanto em seus contos um personagem podia ser simultaneamente ele e o outro, ou mesmo intercambiar-se, em *Rayuela* estes aspectos são somente entrevistados.

A partir da análise dos *Cuadernos de Bitácora de Rayuela*, Barrenechea detecta a proposta não desenvolvida de seguir a linha fantástica. Ao rechaçá-la, a solução encontrada pelo autor é o que ela chama de “naturalização do anormal”, técnica que consiste em manter uma atitude dúbia em relação ao verismo: não se baseia integralmente nele, mas não promove um rompimento total. Ao contrário, cria “sugestões de abertura metafísica” que corroem a lógica verista, parcialmente rejeitada. Finalmente, cria vias que são como interrogantes, embora não lhes seja outorgada existência concreta no mundo da ficção romanesca. (CORTAZAR & BARRENECHEA, 1983, p. 41)

A concepção da obra como jogo, a busca de uma linguagem renovadora, a aproximação ao fantástico como modo de enfatizar a sensação de “mistério” do mundo, em suma, estas várias facetas de *Rayuela*, longe de serem antagônicas, são



partes complementares de uma figura que tem como matriz indiscutível o Surrealismo.

De todas as vanguardas, foi esta a que teve maior repercussão na América Latina, seja na poesia ou na prosa, na formação de movimentos locais, e se espria em obras tão aparentemente dissimiles como *Pedro Páramo* ou *Sobre héroes y tumbas*. Na década de vinte do século passado, aliás, o local mais usual para se encontrar um escritor latino-americano era em um café parisiense, espaço frequentado por Borges, Carpentier e Huidobro, fundadores de uma nova escritura.

Cortázar, embora mais jovem, tem como primeira língua o francês e nutrirá grande paixão pelo Surrealismo⁹, a ponto de, ainda que incorporasse diversos procedimentos dos existencialistas, deles discordar quanto à crítica que fariam ao Surrealismo (especialmente Sartre e Camus).

O repúdio surrealista à lógica e à razão tradicionais, sua valorização da *merveilleux* e a crença na livre associação, ou consciência analógica, unem-se à irreverência e indignação, objetivando a uma lucidez “que é produto da convicção e o que unirá os homens em uma fé contra a qual a razão vacilará e por fim se renderá”, segundo sublinha Herbert Gershmán¹⁰. As propostas do surrealismo ultrapassam uma estética, uma escola artística: constituem uma filosofia que nega a ordem e a estética de seu tempo, buscando a emancipação total do ser humano. Nesse sentido, podemos conceber *Rayuela* como um autêntico romance surrealista.

O traço mais marcante é o antidogmatismo, o rechaço às regras estabelecidas na arte e na vida, a busca desse *merveilleux* que em *Rayuela* aparece sob vários nomes: *kibutz*, centro, jogo da amarelinha, mandala, *satori*. Essa busca,

⁹ Conta o poeta Enrique Molina, no artigo “Surrealismo Novo Mundo” que “Na Argentina, o surrealismo se identificou em um conjunto de artistas e escritores que aderiram à sua mensagem e o manifestaram em suas obras. Devemos aqui, especialmente, render uma homenagem à personalidade de Aldo Pellegrini, o grande impulsionador dos ideais surrealistas em nosso país e fundador, no ano de 1928, da revista *Qué*, a primeira publicação surrealista em todo o mundo de fala hispânica.” (IN: PONGE, Robert. **Surrealismo e Novo Mundo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999. P. 25).

¹⁰ GERSHMAN, M. **The surrealist revolution in France**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969, p. 1 apud LANGOWSKY, 1982, p. 20.



expressa na *morelliana* do capítulo 145, na citação de Grombrowicz, se concentra em sua teoria da concepção parcial da obra, como um agregado de partes e fragmentos que fazem da própria construção do texto a rota de purificação, refeita no momento da leitura como jogo, exigindo engajamento total do leitor. Assim como os surrealistas, Cortázar admite a impossibilidade de alcançar o absoluto, mas se propõe a buscá-lo e incita o leitor a lançar-se à aventura.

As dificuldades que enfrentaram as vanguardas, muitas vezes, em colocar em prática tudo o que propunham seus manifestos, são tematizadas no romance, que tenta superar esta dicotomia. Morelli esboçará a teoria do próprio livro, cuja vinculação à estética surrealista prende-se, em última análise, à raiz deste movimento, ou seja, a Patafísica, proposta por Alfred Jarry. Em estudo introdutório à tradução da peça *Ubu Roi* para o português, Theodemiro Tostes comenta que, para Jarry, a Patafísica é a “ciência das soluções imaginárias, um sistema de explicação fenomenológica para o absurdo inerente ao universo” (JARRY, 1987, p. 30). Dentro desta concepção, dedica-se ao estudo das leis que governam as exceções e epifenômenos; nela não há um ponto de vista definitivo, representando um método de síntese que compatibiliza até o que não tem relação nenhuma entre si. E ele completa: “Como diz Jarry, ‘entre o lado esquerdo e o direito há uma direção: em cima’ ” (ibidem, p. 31).

Sua “poética” poderia ser sintetizada nos seguintes tópicos: busca da exceção como elemento mais significativo que as leis, já que em última instância o absurdo é a verdade última da realidade, além da metafísica; fusão de elementos dissonantes, de modo a encontrar o belo no monstruoso; valorização da ambiguidade e do anacronismo.

Dentro desta linhagem, o monstruoso, em *Rayuela*, se espraia nas orgias e bebedeiras, nos espaços marginais, como o hospício ou a sarjeta, nos quartos sórdidos de hotel, nos personagens *clochardes*, no uso de termos chulos, através dos quais se procura uma passagem para o centro. Ambiguidade e anacronismo



são traços básicos da própria estruturação dos capítulos, de forma combinatória, como exposto no tabuleiro.

A arte combinatória nos leva diretamente aos jogos surrealistas, ao azar que já Mallarmé propunha como essencial à obra literária. Em *Rayuela*, recordemos, por exemplo, os diálogos abstrusos ou os jogos de palavras de Oliveira, o *glíptico*, os poemas feitos a partir de termos orientais, o uso de metáforas compostas a partir do princípio da dessemelhança, gerando a surpresa. Acrescentemos a estes aspectos a concreção de elementos abstratos, o uso do ridículo, as alucinações e sequências oníricas, o recurso ao cômico presente na paródia, nos chistes e nas obscenidades. Finalmente, os inúmeros jogos verbais, como os clichês, as aliterações, o uso expressivo do “h” e a contralinguagem.

No entanto, a defesa *cortazariana* das bandeiras surrealistas ultrapassa a meta experimental de fazer uma “antinovela”, envolvendo uma profunda busca existencial, como analisaremos em sequência.

O jogo simbólico – amor e morte

a) O lado de lá

Em 1973, na *Revista Iberoamericana*, Cortázar publicou um texto intitulado “La araña”, que contém a matriz de onde teria partido *Rayuela*. Neste texto, desenrola-se um ato amoroso-mortífero, entre um homem e sua amada, presa a uma cama por fios que se cruzam no ambiente, de modo que o desenho formado é o de uma aranha no centro de sua teia. A relação aí enfocada traz oposições fundamentais e ambíguas, afinal é o homem que prende seu objeto de desejo ou a mulher, como gigantesca aranha, que o envolve, tal como no jogo da sedução, para dominá-lo e aniquilá-lo?

Embora carregado dos signos que passeiam por *Rayuela*, este texto tornou-se prescindível, na construção do romance, segundo o próprio autor, já que foi desmembrado em alguns outros: o episódio chamado “El terror”, em que Oliveira tece armadilhas com fios e bacias de água para proteger-se de seu duplo Traveler;



o episódio “El puente”, onde Talita monta em duas tábuas que ligam as janelas dos quartos de Manu e Horacio; e, finalmente, o episódio do circo.

A teia de aranha sintetiza a própria obra, em seu movimento duplo de círculo e espiral; círculo como o centro sempre buscado pelo protagonista; espiral, como o périplo incessante desse Ulisses portenho, movimento tensionado que é o da própria obra, uma mandala. A propósito, mandala teria sido o primeiro título pensado por Cortázar, que o recusou por considerá-lo pedante, substituindo-o pelo jogo da amarelinha, a *rayuela*, que, em última instância, seria uma mandala dessacralizada.

No capítulo 139, há uma nota que mostra a estrutura das composições musicais de Alban Berg e que significativamente é similar ao movimento do texto: a alternância entre o ritmo binário e o ternário. Na verdade, os capítulos propõem duas composições geométricas que se mantêm, alternadamente: as duplas e os trios. Oliveira se confronta em sua incompletude com outros personagens masculinos, formando as duplos Oliveira-Traveler (a principal) e Oliveira-Ossip. A Maga, por sua vez, compõe as díades Maga-Talita, Maga-Pola, Maga-Emmanuèle (a *clocharde*) e Maga-Berthe. Quanto às tríades são Oliveira-Maga-Talita, Oliveira-Maga-Ossip, Oliveira-Talita-Traveler, Oliveira-Pola-Maga e Oliveira-Emmanuèle-Valentín.

Finalmente, é possível lermos o livro de duas formas: a partir do par Oliveira-Maga ou do par Traveler-Talita. Embora a segunda esteja subordinada à tríade Oliveira-Traveler-Talita, a temática central se mantém quase inalterada. Se analisamos a obra a partir da leitura convencional do texto, ou seja, a partir do capítulo 1, teremos como “X” da narrativa a indagação inicial: “Encontraria a Maga?”. O texto começa em um ponto temporal posterior ao encontro dos dois amantes, ou seja, sob o signo do abandono e da dúvida. A Maga tem um claro sentido complementar em relação a Oliveira e suas personalidades têm traços marcantes.



Oliveira considera que encarna o intelecto, a razão – signo, no entanto, contraditório e questionado pelo próprio texto, pois ele luta contra essa racionalidade na busca daquilo que designa como o centro ou a passagem, ou melhor, oscila entre o universo da cultura moderna do Ocidente e de sua racionalidade classificatória, por um lado, e a ansiedade axial primitiva, de outro. A Maga, por sua vez, encarna a própria noção de magia e instinto, a “catalisadora da perdida dimensão mágica”. Ela “é”, em plenitude, todo o mistério das coisas, embora sem o perceber. É antípoda, mas, assim como Oliveira, poderia ser vista como alter-ego de Cortázar. Como argumentou Davi Arriguci Jr.,

A relação com a Maga se transforma numa busca de participação no outro, numa posse física que se quer metafísica, numa tentativa de eliminação da dualidade e consequente fusão na totalidade: a volta ao regaço da nebulosa primordial. (ARRIGUCI JR., 1973, p. 324)

Mas “como atingir o centro, quando se está extraviado nesse imenso labirinto da História”, indaga em seguida o crítico. Esta pergunta pairará por todo o livro. O humor mostra a impossibilidade do encontro, exprime o sentimento do contraste entre desejo e possibilidade. Esta impossibilidade está liquefeita na crueldade, dissolvida “nas águas caóticas e informes da destruição e da morte”. (ibidem, p. 327)

A narrativa de Paris se desconstrói paulatinamente. Os signos da morte se reduplicam: na morte real de Rocamadour e no insólito debate-velório no quarto parisiense, através do qual Horacio tenta protelar a descoberta do fato por Maga. Neste debate, se discute a possibilidade ou não do conhecimento e da própria existência das coisas fora do sujeito. Temos ainda a morte anunciada de Morelli; a insinuada da Maga; a dissolução do Clube da Serpente, culminando na impossibilidade da presença de Horacio em Paris, visto que é expulso. O lado de lá se fecha.



b) O lado de cá

Voltemos ao *Cuaderno de Bitácora*. Através da análise de seus fragmentos, Barrenechea nos propõe um outro olhar sobre a narrativa. Sugere, a partir dos recortes-fragmentos, a invenção da Maga como imagem de Horacio, criada inicialmente para provocar ciúmes em Talita, mas que vai paulatinamente adquirindo existência autônoma. Assim, do lado de cá prevaleceria a tríade Traveler-Talita-Oliveira.

Mas além do inevitável triângulo amoroso-existencial, cremos que o que se privilegia é a tensão entre os dois personagens masculinos, o que Barrenechea chamou de “duplos arquetípicos”. O próprio Cortázar acusa em seus rascunhos a identificação progressiva entre Talita e a Maga e o intento fracassado de Oliveira em ressuscitar a Maga. A oposição entre os ambientes é brutal: Traveler, Talita e Horacio constituem em Buenos Aires o círculo dos eleitos, movendo-se nessa zona preferida por Cortázar que inclui heterodoxamente a alta cultura e as alusões literárias, junto com a experiência do popular urbano, considerado como autêntico e resgatável por sua função estético-humorística, como aponta Barrenechea.

Se antes a mendiga era o duplo degradado da Maga, a que Oliveira recorre no desespero final, em Paris, aqui, a dupla grotesca se compõe com Grekrepten, sob cuja tutela ele aceita viver, por questão de sobrevivência. A rotina pequeno-burguesa, provinciana, rodeia e sufoca os personagens, encarnada nos vizinhos, nas figuras do cotidiano, empurrando-os para os espaços de exceção, como o circo e o manicômio.

Em um dos episódios-chave, o da ponte, num primeiro nível disputa-se Talita, mas em última instância a batalha se trava entre Traveler e Oliveira. Traveler é o homem de ação, como sublinha Horacio. Ele age, embora seja insatisfeito pois o destino expresso em seu nome – viajante – não se realiza. Horacio é o desarraigado que nega a ação e aniquila as possibilidades de contato com o outro. Desta forma, neste episódio se contrapõem a vulgaridade da cena



com a tensão cerimonial e sua função de mandala. (CORTÁZAR & BARRENECHEA, 1983, p. 43).

O capítulo do manicômio, intitulado no *Cuaderno* como “El terror”, mostra o enfrentamento final entre os dois. A teia de aranha, tecida com baldes e fios, destinada a proteger o protagonista do Outro, acaba por encurralar Horacio na borda da janela, abertura para o jogo de amarelinha desenhado no pátio, a passagem ou a queda no abismo. Mas, depois de tudo, Oliveira e Traveler estão abraçados, sobre as casas terrenas do jogo da amarelinha, no pátio do manicômio.

c) De todos os lados

Segundo Cortázar, na referida entrevista a Omar Prego,

Rayuela é um livro cujo personagem é um homem que não é nenhum luminar mental, e que procura desesperadamente coisas, sem saber quais são verdadeiramente. Ele as vai designando por nomes como “kibutz do desejo” ou o “Centro” – esse Centro que volta –, e procura principalmente os parâmetros da sociedade cristã. (PREGO, 1991, p. 104)

Em suma, para ele a questão está em que

Se a civilização judaico-cristã acabou nos levando à bomba atômica, não serve. É preciso criar outra coisa. Quer dizer, temos que tentar descobrir em que momento o caminho do homem se bifurcou pelo atalho errado, quando na realidade havia opções melhores. (ibidem, p. 107)

Nesse sentido, a passividade de Oliveira pode se relacionar ao conformismo da época, entre muitos intelectuais, ao mesmo tempo em que se relaciona à questão mais geral da insatisfação e da busca, em termos ocidentais. O caráter de profundo desarraigo da ordem judaico-cristã-burguesa, que Oliveira e seus amigos expressam, tem antecedentes e correlatos na literatura, como os “beats” e os “hipsters”. No cenário pesado de conservadores e estalinistas, as vias de resistência



passavam muitas vezes pela negação total ou pelas saídas individuais, como a descoberta de filosofias orientais. Tudo isso se agudizava no provincianismo do ambiente portenho.

Rayuela é, sem dúvida, obra seminal de Cortázar. Dela partem diretamente 62, *modelo para armar*, romance que teria sido inspirado em seu capítulo 62. Proliferam as *morellianas*, espalhadas em diversos de seus livros, o experimentalismo e a mescla de gêneros e discursos, como em *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round* ou *Territorios*. Como ele afirmou, em entrevista a Ernesto González Bermejo, publicada em 1978,

Tenho a impressão de que temos usado nos tempos que correm a palavra “romance” por uma questão de método, justamente por esse racionalismo ocidental. Mas na realidade os produtos, os livros que lemos todos os dias, já têm uma grande plasticidade, uma abertura muito grande para todas as direções. Há poemas que são romances. Há romances que são colagens. Miguel Barnet escreveu em Cuba um longo texto dizendo mais ou menos que o romance tradicional está morto, que o que tem valor é o romance testemunho. Já se vê... (GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 73)

Rayuela, finalmente, encontra uma espécie de duplo em *El libro de Manuel*, quando já se deu a tomada de consciência que ele tem a partir da Revolução Cubana sobre a necessidade de inserção política do intelectual. Se na primeira a ênfase está no desencanto e na ausência de saídas, que poderíamos concentrar na metáfora da morte de Rocamadour, o bebê de Maga, agora temos a esperança utópica consubstanciada no menino Manuel, de quem o grupo cuida com seus jogos lúdicos, preparando-lhe uma espécie de roteiro para o futuro.

Em última análise, seu projeto de ruptura das normas se inseria em uma concepção da literatura como uma arte total, lúdica e mágica, que pudesse mobilizar o leitor, deslocando-o de suas certezas estabelecidas e fazendo-o participante do jogo de sentidos do universo ficcional, o que, por sua vez, o faria



retornar ao mundo cotidiano renovado e mais consciente. Sua eterna procura “do caminho que conduzia ao *kibbutz* do desejo” traduz a busca do homem novo pelo qual românticos e rebeldes, libertários e revolucionários tanto ansiaram, lutando de forma integral, nos dois últimos séculos.

No final da entrevista, Cortázar afirma

Escrever me faz muito feliz. Sentir que em torno de minha obra há uma grande quantidade de leitores, sobretudo jovens, para quem meus livros significam algo, são companheiros de estrada, me faz muito feliz. Isso me basta e me sobra. (ibidem, p. 127)

Obrigada, Cortázar.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado** (a poética da destruição em Julio Cortázar). São Paulo: Perspectiva, 1973. (Debates, 78).
- CAMPOS, Haroldo. “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. In: FERNANDEZ MORENO, César, (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 282-305. (Estudos)
- CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. In: ---. **La casilla de los Morelli**. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1981, p.131-152. (Cuadernos Marginales, 30).
- **Rayuela**. /Edición de Andrés Amorós/. 9. ed. Madrid: Cátedra, 1994. (Letras Hispánicas, 200).
- CORTÁZAR, Julio. La Araña. **Revista Iberoamericana**. (84-85): 388-398, jul.-dic. 1973.
- CORTÁZAR, Julio & BARRENECHEA, Ana Maria. **Cuaderno de Bitácora de Rayuela**. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.



COUTINHO, Eduardo. **The process of revitalization of the language and narrative structure in the fiction of João Guimarães Rosa and Julio Cortázar.** Valencia: Ediciones Albatros Hispanofila, 1980.

-----, Julio Cortázar e a busca incessante da linguagem. In: ---, (org.). **A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana.** /prefácio de Bella Jozef/. Rio de Janeiro: Anima, 1985. p. 17-43.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispano-americana.** México: Joaquín Ortiz, 1969.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. **Conversas com Cortázar.** / tradução Luis Carlos Cabral; prefácio à edição brasileira Eric Nepomuceno./ Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

JARRY, Alfred. **Ubu Rei.** /tradução de Theodemiro Tostes. Apresentação de Guillaume Apollinaire/. Porto Alegre: L&PM, 1987. (Coleção Rebeldes e Malditos, 12).

JOZEF, Bella. A busca do novo homem. In: ---. **O espaço reconquistado. Uma releitura.** Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. 2. edição revista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 67-78.

KLAHN, Norma & CORRAL, Wilfrido, (comp.). **Los novelistas como críticos.** México: Fondo de Cultura Económico, 1991. T. 1.

LANGOWSKY, G. **El surrealismo en la ficción hispanoamericana.** Madrid: Gredos, 1982.

LUNA, Cláudia. Renovação estética e busca da identidade em **Rayuela.** In: CORREA, Ângela M. S., (org.). **Estudos Neolatinos.** Pesquisa e ensino: seleção de trabalhos da 1ª Semana de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da UFRJ, 1996. p. 31-35.

-----, "Cortázar, eterno cronópio". In: **Revolutas.** Rio de Janeiro, setembro de 2004. <http://www.revolutas.net> 03/09/2004.

PREGO, Omar. **O fascínio das palavras.** Entrevistas com Julio Cortázar. /tradução de Eric Nepomuceno/. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.