

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WEVERSON DADALTO

**ENCONTRARIA A LITERATURA?
AS BUSCAS PELA MAGA EM *RAYUELA*, DE JULIO CORTÁZAR**

VITÓRIA
2010

WEVERSON DADALTO

**ENCONTRARIA A LITERATURA?
AS BUSCAS PELA MAGA EM *RAYUELA*, DE JULIO CORTÁZAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento.

VITÓRIA
2010

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Dadalto, Weverson, 1980-
D121e Encontraria a literatura? As buscas pela Maga em Rayuela,
de Julio Cortázar / Weverson Dadalto. – 2010.
201 f.

Orientador: Jorge Luiz do Nascimento.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Cortázar, Julio, 1914-1984 - Crítica e interpretação. 2.
Literatura argentina. I. Nascimento, Jorge Luiz do. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

WEVERSON DADALTO

**ENCONTRARIA A LITERATURA?
AS BUSCAS PELA MAGA EM *RAYUELA*, DE JULIO CORTÁZAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em ____ de maio de 2010.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Bella Karacuchansky Jozef
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Ary Pimentel
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Suplente

Prof^ª. Dr^ª. Maria Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo
Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que tiveram um papel fundamental neste meu processo de reflexão e pesquisa:

Aos professores do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, especialmente ao professor Jorge Luiz do Nascimento, pela orientação e companheirismo, e às professoras Ester Abreu de Oliveira, Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza Oliveira e Maria Mirtis Caser, incentivadoras e inspiradoras de meu percurso acadêmico;

Aos amigos e colegas, pela presença e incentivo, especialmente Darcy Alcantara Neto e Diego Dadalto, pela participação sempre estimulante e acolhedora;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, pela estrutura possibilitadora e pela oportunidade, e à CAPES, pela bolsa que financiou esta pesquisa.

“O estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se, sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. A impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais uns instantes teria uma revelação – facilmente, como enxergar o resto do mundo apenas inclinado-se da terra para o espaço.”

Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*

RESUMO

Rayuela, de Julio Cortázar, empreende uma busca por uma literatura que seja capaz de promover o encontro com uma outra realidade possível, questionando assim os valores estéticos, cognitivos e sociais do Ocidente. A Maga, que se apresenta em diversas outras mulheres do romance, é a melhor representação dessa busca; por constituir-se enquanto poesia, a Maga está ligada a personagens femininas de outras obras literárias renovadoras, tanto de outros escritores quanto do próprio Cortázar. Horacio Oliveira, por sua vez, protagonista buscador, pensa questões existenciais e estéticas que o relacionam também a outros grandes personagens. A busca pela literatura aparece, por fim, no debate do autor fictício Morelli, cujas proposições elevam a um plano teórico-especulativo a busca pela Maga, simbólica, empreendida por Oliveira. Por meio de uma análise interpretativa e da investigação de algumas relações intertextuais, tentamos uma aproximação pessoal desse romance cortazariano, aventurando-nos no jogo proposto pelo texto, cujos resultados são aqui apresentados.

Palavras-chave: Julio Cortázar. *Rayuela*. Busca. Literatura. A Maga.

RESUMEN

Rayuela, de Julio Cortázar, emprende una búsqueda por una literatura que sea capaz de promover el encuentro con otra realidad posible, cuestionando así los valores estéticos, cognitivos y sociales del Occidente. La Maga, que se presenta en diversas otras mujeres de la novela, es la mejor representación de esa búsqueda; por constituirse como poesía, la Maga está ligada a personajes femeninas de otras obras literarias renovadoras, tanto de otros escritores como del propio Cortázar. Horacio Oliveira, por su vez, protagonista buscador, piensa cuestiones existenciales y estéticas que lo relacionan también a otros grandes personajes. La búsqueda por la literatura aparece, por fin, en el debate del autor ficticio Morelli, cuyas proposiciones elevan a un plan teórico-especulativo la búsqueda por la Maga, simbólica, emprendida por Oliveira. Por medio de un análisis interpretativo y de la investigación de algunas relaciones intertextuales, hemos intentado un acercamiento personal a esa novela cortazariana, aventurándonos en el juego propuesto por el texto, cuyos resultados son aquí presentados.

Palabras clave: Julio Cortázar. *Rayuela*. Búsqueda. Literatura. La Maga.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA	10
1. A Maga	14
1.1 ¿Encontraría a la Maga?	14
1.1.1 Encontros e desencontros	14
1.1.2 A Maga e Lucía	18
1.1.3 Espelho e ideal	29
1.2 Outras Magas da literatura ocidental	33
1.2.1 A Maga e Dulcinea	33
1.2.2 A Maga e Carlota	42
1.2.3 A Maga e Nadja	50
1.3 Outras Magas da literatura cortazariana	60
1.3.1 A Maga e Ariana	60
1.3.2 A Maga e Delia	63
1.3.3 A Maga e Marie-Claude	68
1.4 As muitas faces da Maga em <i>Rayuela</i>	73
1.4.1 Pola	73
1.4.2 Emmanuèle	76
1.4.3 Gekrepten	78
1.4.4 Talita	80
1.4.5 Babs	82
1.5 Busca e erotismo	84
2 O buscador	91
2.1 “<i>Buscar era mi signo</i>”	91
2.1.1 Três faces do buscador	91
2.1.2 A busca de Oliveira	96
2.1.3 Símbolos da busca	102
2.2 Outros buscadores da literatura ocidental	108
2.2.1 Oliveira e Dom Quixote	108
2.2.2 Oliveira e Werther	114
2.2.3 Oliveira e André	118

2.3 Outros buscadores cortazarianos	124
2.3.1 Oliveira e o Minotauro	124
2.3.2 Oliveira e Persio	129
2.3.3 Oliveira e Johnny Carter	138
2.4 As muitas faces de Horacio Oliveira: seus duplos, suas questões	145
2.4.1 Rocamadour	145
2.4.2 Ossip Gregorovius	147
2.4.3 Traveler	149
2.4.4 Um clube de duplos	151
5 Oliveira e a literatura	155
3. Literatura	158
3.1 A teoria morelliana	158
3.2 Jogo	179
3.3 O leitor	186
3.4 Enfim, Literatura-Maga	189
REFERÊNCIAS	194

NOTA INTRODUTÓRIA

Aproximar-se de *Rayuela*, de Julio Cortázar, é propor-se um estimulante e muitas vezes angustiante desafio: implica aceitar um jogo do qual não se pode esperar uma vitória fácil. A multiplicidade sempre aberta desse romance exige uma participação ativa e ousada, para que a aproximação não seja redutiva, e, por outro lado, uma leitura sempre modesta, já que a quase infinita polissemia da obra não pode nunca ser apreendida por uma leitura particular.

Não é por acaso que se costuma afirmar que *Rayuela* é uma das mais representativas obras de Julio Cortázar, este um dos mais importantes nomes da literatura hispano-americana. Mais ainda, trata-se de uma obra marcante na história de toda a literatura, por seu caráter fundamentalmente renovador e criativo. É assim que Bella Jozef considera que “*Rayuela* (1963) representa para a prosa espanhola o que o *Ulisses* representou para a inglesa” (2005, p. 226).

Isso se dá, além é claro do imenso valor poético e da renovação formal do romance cortazariano, pelo fato de *Rayuela* colocar no centro de sua reflexão o próprio texto literário. O romance é, ao mesmo tempo que tenta realizar aquilo que propõe, o testemunho da busca pela literatura, empreendida por um autor inconformado não apenas com cânones estéticos já desgastados pelo hábito como com toda a realidade que essa estética representa: uma realidade sedimentada e consensual, que deixa escapar inúmeros aspectos, que carecem de expressão, da vida e do homem.

Por isso o ponto de vista que escolhemos (e trata-se mesmo de uma escolha, já que qualquer ponto de *Rayuela* é um ponto de partida igualmente válido e pertinente) para entrar no jogo foi a busca pela literatura. A partir daí arriscamos uma interpretação da obra, sempre alertas, contudo, para o fato de que não se pode violentar pelo fechamento um texto que é, a seu modo, um manifesto a favor da abertura, esta não apenas quanto à forma mas quanto à percepção mesma de quem se aventura a pensar.

A melhor representação da busca empreendida por *Rayuela* aparece já no plano dos personagens e da narração: a Maga é símbolo da realidade e da literatura a ser alcançada. Enquanto Horácio Oliveira esforça-se por encontrar uma saída para suas angústias metafísicas e estéticas, anda também em busca pela Maga, e, na

sua condição imprecisa de narrador, recria a personagem como poesia, como representação do objeto da busca, espelho do desejo transgressor e transcendente.

Duplo de Oliveira, por um lado, e de Cortázar, por outro, Morelli representa uma outra dimensão da busca: o debate sobre a possibilidade de fazer da literatura, e assim da arte, e assim da linguagem, uma ferramenta privilegiada para a manifestação da realidade e do homem.

Daí a eleição da forma de organização do texto: num primeiro momento, concentramos a atenção na personagem Maga, por sua força simbólica, enquanto representação da busca no plano dos personagens, do enredo e da narração, assim como símbolo maior de todas as outras buscas empreendidas em *Rayuela*. A seguir, voltamos o foco para a própria figura do buscador, e atentamos, num plano predominantemente temático, a suas principais questões. Por fim, tentamos uma breve abordagem da discussão teórica presente na obra, e aí aparece com mais destaque a figura de Morelli.

Realizamos assim um movimento cíclico composto em três fases não excludentes: os mesmos problemas voltam sempre à cena, tratados de um ponto de vista distinto. Tornou-se assim um pouco menos árdua a tarefa de abordar uma obra em que cada elemento está intimamente ligado a outros, e sob a qual não se pode, sob pena de afastar-se demasiado do propósito de *Rayuela*, aplicar um pensamento exclusivamente lógico, racional e classificatório. Evitamos, assim, impor uma ordem rigorosa a um romance que se apresenta deliberadamente como caos.

Assim também justificamos a ausência de uma introdução aprofundada e de uma conclusão clara para o texto: embora saibamos que o texto de crítica é por natureza distinto do texto literário a que se refere, preferimos conservar minimamente a abertura da interpretação, que se sabe singular e fraterna a muitas outras leituras possíveis. Além disso, tentamos um texto, talvez não com o sucesso esperado, que se auto-justifica constantemente, e que apresenta no próprio corpo suas conclusões parciais.

A dissertação pode, ainda, causar surpresa ou desconforto ao abordar outras obras literárias, de autores e períodos distintos ao de *Rayuela*. Pensamos, ao adotar tal postura, que um texto aberto e metalinguístico, repleto quase que abusivamente de referências intertextuais, como o é o romance cortazariano, requer que se estabeleçam relações. Em vez de discorrer sobre a intertextualidade, preferimos verificar como esta ocorre em alguns exemplos concretos. Além do mais,

justifica-se pelo tema da pesquisa a menção a outras obras: a busca pela literatura, promovida por meio da luta contra a palavra e da retomada crítica de temas fundamentais da literatura ocidental.

Mais do que estabelecer comparações exaustivas, tentamos assim encontrar indícios de uma obra que toma da literatura seu potencial destrutivo e, ao mesmo tempo, criativo e possibilitador do acesso a aspectos não formulados pelas versões racionais da realidade: *Rayuela* busca devolver à literatura sua força transformadora e sua especificidade, e recorre, para isso, às conquistas de grandes escritores que alcançaram êxito em seus projetos. Poderíamos desenvolver e fundamentar nossas posições apoiando-nos prioritariamente em conceitos teóricos, já que se analisa uma obra onde a teoria da literatura reclama uma posição de destaque; preferimos, contudo, buscar na própria literatura os principais fundamentos da argumentação, já que *Rayuela* se constitui como uma obra em constante referência a outras obras, e apresenta, olhada dessa perspectiva que elegemos, uma grande reflexão sobre o ser mesmo da literatura.

A escolha das obras foi arbitrária e partiu de nossa inclinação pessoal; poderíamos analisar outras, dentre tantas a que *Rayuela* recorre, direta ou indiretamente. Mas, mesmo assim, observamos alguns critérios: *Dom Quixote de la Mancha*, em seu caráter de romance fundador, é marco fundamental não só para a literatura de língua hispânica, mas para toda a literatura ocidental; *Os sofrimentos do jovem Werther* funda o romantismo, ao qual Cortázar não deixa de estar, a seu modo, ligado. *Nadja*, por sua vez, é obra representativa do Surrealismo, movimento ora reverenciado ora criticado por Cortázar, e por isso mesmo uma de suas mais importantes influências: vejam-se as grandes semelhanças, por exemplo, entre *Nadja* e a *Maga*, ou nas representações que ambas as obras fazem da cidade de Paris. Procuramos desenvolver esses pontos no corpo da dissertação, o que torna desnecessário aqui, portanto, explicações mais demoradas.

Ao ingressar no debate sobre linguagem, literatura, jogo, música, leitura e demais temas recorrentes em *Rayuela*, dos quais trataremos a seu tempo, esbarramos sempre nas reflexões explícitas da obra. Foi preciso cautela, assim, para não cair no risco de fazer uma simples paráfrase de ideias já presentes no texto; por outro lado, tal tarefa é difícil porque não se pode ignorar o que *Rayuela* diz sobre si mesma e sobre seus temas fundamentais. Entramos, assim, no dilema já apontado por Arrigucci Jr., que se depara com a presença “muitas vezes asfixiante”

da presença na obra de uma problemática que caberia à crítica discutir: “a introdução inesperada da metalinguagem no universo da obra de criação torna ainda mais complexo o problema da interpretação; não o elimina” (2003, p. 33). Tentamos, por isso, expor as ideias cortazarianas presentes no interior da ficção, sem deixar de, embora de maneira modesta e ainda limitada, propor uma revisão própria e uma discussão dessas ideias.

Sem mais preâmbulos iniciamos então a discussão, não ainda sem mencionar a sensação de desconforto e violência imposta à obra pela leitura interpretativa, que tende a preencher de significados e assim diminuir os longos vazios que *Rayuela* insiste em manter. Sensação análoga à que já sentia Ana Maria Barrenechea, numa das primeiras leituras desse romance de Cortázar:

Después de este análisis, los lectores que no conocen el libro se encontrarán con la novela destrozada y, lo que es peor, empobrecida y falseada por la reducción a un esquema conceptual, que he realizado con ese instrumento de la razón que Cortázar y su personaje denuncian y al mismo tiempo utilizan hasta las últimas consecuencias (1996b, p. 677).

Nos conformamos, contudo, como Barrenechea, com a necessidade de formular, interpretar e propor: “*Pero había que formularla de alguna manera*” (1996b, p. 680). Propomos aqui uma visão de um jogo prazeroso e enriquecedor em que nos arriscamos, na esperança de que estimule outros leitores a saltarem também em busca do céu de sua amarelinha.

1. A Maga

1.1 *¿Encontraría a la Maga?*

1.1.1 Encontros e desencontros

O primeiro capítulo de *Rayuela*, num dos múltiplos inícios possíveis que oferece o livro, coloca de imediato o leitor diante de uma pergunta: “*¿Encontraría a la Maga?*” (1:11)¹. A questão sugere, já desde o começo do romance, que a Maga é a principal representação da busca constante que perpassa toda a obra. Horacio Oliveira deseja encontrar-se com sua amante ao mesmo tempo em que anseia por encontrar respostas para as grandes questões existenciais que o atormentam, alcançando assim o sentido de uma vida que lhe escapa.

A presença da Maga, contudo, é incerta, e o caminho que leva até ela é insólito: sem encontros marcados, é preciso vagar por Paris, esperar por um encontro casual, distingui-la dentre as diversas outras mulheres que andam pela cidade, assim como dentre os vários elementos do mundo urbano, num país ao qual ambos não pertencem. O caráter de estrangeiros em uma já arcaica capital mundial (Paris) é significativo: Oliveira sente-se estranho no mundo, incomoda-se com suas circunstâncias, não é capaz de se adequar à ordem vigente, que se lhe impõe; carrega consigo, dessa forma, o peso de não poder ingressar no que habitualmente se considera normalidade, à qual considera bastante obsoleta e insuficiente, e de não aceitar a herança cognitivo-cultural do mundo ocidental, sem, ao mesmo tempo, poder subtrair-se desse mundo.

A Maga, por sua vez, não se coloca diante dessas questões; embora esteja sempre a perguntar, o que deseja é fruir o momento, viver simplesmente, e justamente por isso parece alheia à opressão do mundo à sua volta. O encontro com a Maga serve para Oliveira como uma espécie de refúgio, de possibilidade de colocar-se diante do ser, e do seu ser, de maneira menos intelectual e mais positivamente real. Os encontros com a Maga são, infelizmente, imprecisos e precários.

¹ Nas citações de *Rayuela* indicaremos, respectivamente, o capítulo e a página da edição que adotamos (CORTÁZAR, 1996).

Talvez por isso na série de capítulos (1-8) que inicia a primeira parte da obra (*“Del lado de allá”*) a organização espaço-temporal é vaga: apresentam-se os encontros do casal pelas ruas de Paris, as conversas e situações absurdas que ambos vivem juntos, sua intimidade erótica: um longo elogio à Maga. O primeiro bloco de capítulos parece referir-se a um tempo ora posterior, ora anterior às sequências seguintes, apresentadas de forma um pouco mais definida cronologicamente. A partir do capítulo 9, a Maga é inserida no Clube da Serpente (cujos membros parecem representar, cada um a seu modo, aspectos do próprio Oliveira), ora como uma espécie de deusa², inspiradora e provocadora de inveja, ora como a própria representação da ignorância e da estupidez, rechaçada e humilhada. Após o encontro do clube (capítulo 19 em diante), Oliveira e Maga aparecem em sua vida de casados: contraditoriamente, enquanto compartilham um quarto começam a sentir o afastamento que aos poucos se revela entre ambos. Os ciúmes de Oliveira por Gregorovius, os ciúmes da Maga por Pola e a presença de Rocamadour, filho da Maga, são os principais problemas percebidos por eles, encobrendo-se os entraves mais profundos do desencanto proporcionado pela vida cotidiana. A doença e a morte do menino são os fatores determinantes para o rompimento do casal: a Maga sai com um destino incerto (talvez continue em Paris, talvez tenha ido à Itália ou voltado ao Uruguai, seu país natal, talvez se tenha atirado no rio Sena), enquanto Oliveira, após viver alguns episódios em Paris (como o encontro com o velho escritor Morelli e com a pianista Berthe Trépat), acaba por ser flagrado pela polícia em um envolvimento erótico com uma *clocharde*, e é deportado a Buenos Aires.

Na segunda parte da obra (*“Del lado de acá”*, a partir do capítulo 37), desde a viagem de volta Oliveira insiste em pensar na Maga, vendo-a em outras mulheres do navio, procurando-a por Montevideú; chegando à capital argentina, encontra a Maga em Talita, esposa de seu amigo, Traveler, de quem é vizinho e companheiro de trabalho, primeiro em um circo e depois em um manicômio. Oliveira é o único personagem, portanto, que perpassa todo o enredo; a Maga, contudo, mesmo saltando-se pelos capítulos prescindíveis da terceira parte (*“De otros lados”*), intercalados pelo tabuleiro de direção (apresentado no início do livro) entre os capítulos da primeira e da segunda parte, e saltando-se de Paris a Buenos Aires,

² Sobre a simbologia mítica ou arquetípica da Maga para o Clube e para Oliveira, ver AMESTOY, 1972, p. 69-71.

está sempre junta a ele: compõe-se não só de presença, mas, e sobretudo, de expectativa, ilusão e desejo.

Os capítulos iniciais, pancrônicos, funcionam como uma espécie de prólogo ao romance, apresentando a angústia fundamental de Oliveira, sua busca e seus desejos, dos quais a Maga se ergue como maior símbolo, e a preocupação da própria obra: fazer literatura prescindindo dos princípios lógicos e espaço-temporais. Os tempos verbais neles empregados (mescla de presente, passado, com uso constante do pretérito imperfeito, e futuro, com frequência do futuro do pretérito, desde a questão inicial) indicam a desorganização cronológica, e, aliados à variação espacial (ruas por que perambulam, quartos de hotéis), são elementos indicativos da tentativa de extrapolação dos limites temporais e espaciais, condicionadores da percepção. Esses capítulos descrevem, dessa forma, uma espécie de passado mítico vivido pelo casal, onde a Maga é a grande musa que encanta Oliveira, atendendo não só ao seu desejo erótico, mas, e sobretudo, aos seus anseios metafísicos, uma vez que ela sabe viver o que ele apenas, e mal, sabe teorizar.

Mesmo nos capítulos iniciais, contudo, não há uniformidade no tratamento que Oliveira dá à Maga: ela é idolatrada, mas também estranhada, já que é provocadora de confrontos e, com sua forma de agir, desafia a cultura letrada e lógica à qual Oliveira está fatalmente ligado. Por isso ela incomoda. Uma das versões do primeiro encontro com a Maga (há pelo menos duas) é bastante explícita:

Sé que un día llegué a París, sé que estuve un tiempo viviendo de prestado, haciendo lo que los otros hacen y viendo lo que otros ven. Sé que salías de un café de la rue du Cherche-Midi y que nos hablamos. Esa tarde todo anduvo mal, porque mis costumbres argentinas me prohibían cruzar continuamente de una vereda a otra para mirar las cosas más insignificantes en las vitrinas apenas iluminadas de unas calles que ya no recuerdo. Entonces te seguía de mala gana, encontrándote petulante y malcriada, hasta que te cansaste de no estar cansada y nos metimos en un café del Boul'Mich' y de golpe, entre dos medialunas, me contaste un gran pedazo de tu vida. (1:13)

O andar aleatório da Maga para olhar coisas insignificantes acompanha o movimento proposto por *Rayuela*: também o leitor é convidado a sair da ordem narrativa tradicional e saltar pelos capítulos do livro, deparando-se frequentemente com fragmentos narrativos, citações e reflexões teóricas que não dizem diretamente respeito à história que está sendo narrada. O olhar da Maga é, dessa forma,

identificado desde o início com a tentativa da obra: olhar de outro modo a literatura e o mundo, desconstruir a linearidade e superficialidade falsificadoras, adquiridas pelo hábito, tentativa da qual o leitor pode participar. Sem saber, a Maga questiona a maneira de ver o mundo que Oliveira (aproximado assim do leitor pretendido por *Rayuela*) construiu ao longo da vida, enquanto se adequava à cultura ocidental. Oliveira, na verdade, já desconfiava dos meios de conhecimento de que dispunha, e da realidade alcançada por esses meios: a Maga aparece bruscamente como um signo de sua insatisfação, por um lado, e de seus anseios, por outro. Causa, por isso, ao mesmo tempo fascinação e desafio. “*Oh Maga, y no estábamos contentos*” (1:12), diz Oliveira já nos parágrafos iniciais.

“*Me había llevado muy poco comprender que a la Maga no había que plantearle la realidad en términos metódicos, el elogio del desorden la hubiera escandalizado tanto como su denuncia. Para ella no había desorden [...]*” (2:18), diz Oliveira, que estabelece como meta, então, o acesso a essa outra ordem em que ela vive, lutando por conseguir desistir de vez de suas tentativas de ordenar intelectualmente o mundo e, por conseguinte, lutando por alcançar outras vias, não metódicas e racionais, pelas quais seja possível responder às questões que se propõe. “*Llegué a aceptar el desorden de la Maga como la condición natural de cada instante*” (2:17), diz, e, mais do que aceitação, passa a desejar o ingresso naquilo que depois vem a chamar de “mundo-Maga”. Oliveira, contudo, *pensa* nisso, e a Maga não pode conduzi-lo pelas vias do raciocínio como o conduzia pelas ruas de Paris: tratando-se de pensamento, ele apresenta uma resistência muito maior, uma vez que é pelo próprio pensamento que se constitui. Horacio raciocina todo o tempo, reflete, busca imagens; além disso, não encontra outro elemento que realmente o identifica, a não ser a cultura e as faculdades analíticas que domina, já que não tem profissão ou talentos particulares, por exemplo. A Maga lhe é inacessível, então. Pode ser contemplada, admirada, desejada, mas ele não pode (embora queira) ser como ela. Ao recordar sua contemplação, reflete:

[...] se me ocurría como una especie de eructo mental que todo ese abecé de mi vida era una penosa estupidez porque se quedaba en mero movimiento dialéctico, en la elección de una inconducta en vez de una conducta, de una módica indecencia en vez de una decencia gregaria. La Maga se peinaba, se despeinaba, se volvía a peinar. Pensaba en 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, bebiendo una cerveza

deliberadamente tibia, era siempre yo y mi vida, yo con mi vida frente a la vida de los otros. (2:18)

Para Oliveira, os encontros com a Maga são momentos epifânicos, em que se põe em crise enquanto se extasia com a possibilidade de ser outro, de ser de outra forma, de separar-se do restante das pessoas, que seguem o fluxo da normalidade:

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 necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentrífico” (1:11)

Esse devotamento, contudo, não pode sustentar-se indefinidamente: a convivência diária, quando passam a morar juntos, revela a Oliveira a impossibilidade de encontrar-se absolutamente com a Maga. Procurada, esperada, desejada, a Maga é sobretudo ausência. E pela ausência, é imaginação, construção: ilusão desencantada quando se convive com um menino doente, uma amante e um rival. Separam-se a mulher idealizada e a mulher real. A segunda, revela-se ao leitor, tem nome e vida próprias, tem também suas angústias, suas preocupações e problemas: chama-se Lucía. A qual delas Oliveira realmente deseja? E o que representa esse desejo?

1.1.2 A Maga e Lucía

Rayuela é narrada a partir de vários pontos de vista, ora em primeira, ora em terceira pessoa³. Há também inúmeras variações temporais, espaciais, estilísticas e temáticas no interior das unidades narrativas (os capítulos funcionam mais ou menos como unidades autônomas, a serem dispostas em ordenações distintas, não se limitando às duas propostas do tabuleiro de direção apresentado no início da obra, mas possibilitando outras combinações, a cargo do leitor). Os pontos de vista narrativos, a despeito de sua variedade, podem ser organizados sobretudo em três grupos:

³ Sobre a questão da estrutura narrativa de *Rayuela*, ver especialmente GENOVER, 1973, p. 49-64 e ARRIGUCCI Jr., 2003, p. 261-278.

El narrador es, a veces, Horacio discursivo, dialéctico, metafísico, con mucha sed, amargo, auto-inquisidor e inquisidor real pero con lágrimas en los ojos, viril de una manera desgarrada, desolada y noble, *gauloise*, lleno el pecho de humo y de ternura. Otras veces, el narrador es omnisciente, sujeto de ojo cruel, satírico, erudito, vomitoso, tercera persona entrometida, empeñada en empujar Horacio al hoyo. Novelista. Añádase a estos dos individuos un tercero, Morelli, a cargo de exponer la teoría de la novela y del lenguaje que da base a *Rayuela*. (ALEGRÍA, 1996, p. 721).

Mesmo quando se apresenta em terceira pessoa, contudo, o narrador está muito próximo a Oliveira, reflete seus pensamentos e suas angústias. Nas cenas em que Oliveira não participa, é comum encontrá-lo presente como assunto da conversa entre personagens: o longo diálogo entre Lucía e Gregorovius, na primeira parte (cap. 24 a 27), gira em torno de Horacio; algo parecido se pode dizer das conversas entre Traveler e Talita, na segunda parte (capítulos 37, 44 e 45, por exemplo), em que, se Oliveira não é o centro da discussão, seus temas e questões fundamentais, pelo menos, identificam-se com as angústias do casal portenho. Os capítulos dedicados a Morelli, por sua vez, ora apresentando citações do próprio escritor fictício, ora tecendo comentários sobre sua suposta obra teórica (Morelli é lido e comentado por Oliveira e seus companheiros do Clube da Serpente), elevam a um plano teórico questões que Oliveira discute no plano dos personagens.

Oliveira, portanto, ocupa o centro da narração: em primeira pessoa, apresenta solilóquios e rememora fatos vividos; em terceira, parece procurar um distanciamento crítico e ver-se a si mesmo a partir dos olhos de outros. Coloca-se em outros pontos de vista para tentar alcançar, por meio da narração, a saída de si mesmo, a ubiquidade que lhe é negada num nível existencial. O tempo da narração não é uniforme: em alguns momentos parece estar bem próximo aos fatos vividos, em outros se percebe um longo afastamento, como se Oliveira buscasse os fatos narrados em uma memória longínqua, recriando-os, ou, sobretudo em alguns capítulos iniciais, como se os projetasse em um futuro hipotético, imaginando-os. Davi Arrigucci Jr. aborda a questão:

A identificação entre o protagonista e o narrador leva a uma constante confusão entre o tempo dos acontecimentos narrados e o tempo da narração. Dessa forma, o leitor não só se vê diante da intersecção de diversos planos temporais (fatos passados, ora mais, ora menos remotos; fatos concomitantes e, até mesmo, posteriores com relação ao tempo da narração), como também não pode determinar, a cada instante, o grau de contemporaneidade que aproxima ou distancia o narrador de sua própria história. Na verdade, o narrador parece estar mergulhado no próprio fluxo do devir, em que se dissolvem as distinções temporais, conforme sugere, no

plano da expressão, o baralhamento dos tempos verbais empregados ao longo desses dois primeiros capítulos [1-2]. (2003, p. 274)

A distinção entre Oliveira-narrador e Oliveira-personagem separa os fatos vividos pelo protagonista dos fatos recordados (às vezes idealizados, às vezes lamentados) pelo narrador. Essa separação provoca uma outra, fundamental: a Maga existe na narração, é uma criação do narrador, e sua existência dificilmente pode ser verificada no plano dos personagens. Oliveira-personagem havia se relacionado com Lucía, compartilhando sua presença com os amigos do Clube; Oliveira-narrador se encarrega de recriar a personagem chamando-a de Maga. A dissolução do tempo apontada por Arrigucci Jr. convém ao encontro com a Maga pela narração: ela mesma é uma recusa da temporalidade, um símbolo do anseio pelo ingresso em um mundo mítico, a-histórico, anterior (ou posterior) à categorização do tempo inerente à civilização ocidental. Lucía, por outro lado, é nomeada quando a narrativa tende a assumir uma ordem cronológica mais perceptível.

“*Lucía, usted estaba por contar de su niñez*” (12:47), diz Ossip Gregorovius; “*¿Cómo sigue el niño, Lucía?*” (28:134), pergunta Etienne; “*Lucía – dijo Babs, acercando las dos manos a sus hombros, pero sin tocarla*”, ao que segue o narrador: “*El líquido cayó sobre el cobertor, y la cuchara encima. La Maga gritó y se volcó sobre la cama [...]*” (28:144). É a Lucía que os personagens do Clube se dirigem; o narrador não hesita em continuar chamando-a de Maga. Apenas uma vez nos diálogos um personagem refere-se diretamente à Maga: “*Si fuera cierto que la Maga se ha ahogado [...]*” (29:149), diz Ossip Gregorovius a Oliveira, num momento em que este se “afogava” em suas especulações morais e metafísicas; Gregorovius parece referir-se, então, mais ao sentimento de Oliveira do que propriamente ao destino de Lucía. Por outro lado, Oliveira raramente se dirige à sua amante nos diálogos chamando-a pelo verdadeiro nome; quando o faz, ouve o protesto:

– Vamos a ver, **Lucía**: ¿Vos sabés bien lo que es la unidad?
 – Yo me llamo Lucía pero vos no tenés que llamarme así – **dijo la Maga** –. La unidad, claro que sé lo que es. Vos querés decir que todo se junte en tu vida para que puedas verlo al mismo tiempo. ¿Es así, no? (19:73, grifos nossos)

Protesto que não se repete em relação aos outros personagens. A Maga, existe, portanto, para Horacio, e, embora possa ter desempenhado para o Clube um

papel semelhante ao que desempenha para o narrador, está intimamente associada aos olhos deste, pelos quais o leitor tem acesso à trama.

A proximidade de Lucía na narração é inversamente proporcional à proximidade da Maga. No capítulo 93, posposto pelo tabuleiro de direção ao capítulo 8, lê-se: “*Hablo de entonces, de Sèvres-Babylone, no de este balance elegíaco en que ya sabemos que el juego está jugado*” (93:352). O “agora” do narrador está, neste momento, muito distante da ação, e a busca só é possível por meio da escritura. “*Pero ella no estaría ahora en el puente*”, lamenta no primeiro capítulo. Lucía está irremediavelmente perdida, enquanto a Maga é invocada no texto, ou melhor, por meio do texto:

Cómo podía yo sospechar que aquello que parecía tan mentira era verdadero, un Figari con violetas de anochecer, con caras lívidas, con hambre y golpes en los rincones. **Más tarde te creí**, más tarde hubo razones, hubo madame Léonie que mirándome la mano que había dormido con tus senos me repitió casi tus mismas palabras. “Ella sufre en alguna parte. Siempre ha sufrido. Es muy alegre, adora el amarillo, su pájaro es el mirlo, su hora la noche, su puente el Pont des Arts” (Una pinaza color borraivino, **Maga, y por qué no nos habremos ido en ella cuando todavía era tiempo**) (1:13, grifos nossos).

Essa imagem vaga e longínqua da Maga fica comprometida quando a narração mostra mais de perto a convivência diária entre Horacio e Lucía. Entre os capítulos 9 e 20, o distanciamento entre os dois torna-se claro: Lucía é cortejada por Gregorovius e aí ela conta como foi estuprada na adolescência; adiante, Oliveira percebe que Lucía é capaz de tomar decisões práticas, como o fato de ela propor economizarem dinheiro dividindo um mesmo apartamento (19:74), o que não corresponde à imagem da Maga; por fim, a possibilidade de ambos manterem relacionamentos extraconjugais e o incômodo provocado pelo filho doente de Lucía aumentam o afastamento: “*Rocamadour había sido un sosegate bastante desagradable, no sabía por qué*” (4:27), já havia dito Oliveira. “*Nunca me quisiste, era otra cosa, una manera de soñar*” (20:78), queixa-se Lucía. O comprometimento da imagem já havia sido anunciado metaforicamente no final do primeiro bloco de capítulos: quando o casal observava peixes “*colgados del aire*” em um aquário, anuncia-se que, subitamente, cessará a admiração e se instalará a percepção da corrupção. A beleza da imagem mostra sua fragilidade:

Descubríamos como la vida se instala en las formas privadas de tercera dimensión, que *desaparecen* si se ponen de filo o dejan apenas una rayita rosada inmóvil vertical en el agua. Un golpe de aleta y monstruosamente está de nuevo ahí con los ojos bigotes aletas y del vientre a veces saliéndole y flotando una transparente cinta de excremento que no acaba de soltarse, un lastre que de golpe los pone entre nosotros, los arranca a su perfección de imágenes puras, los compromete, por decirlo con una de las grandes palabras que tanto empleábamos por ahí y en esos días. (8:38)

A Maga volta a ocupar novamente o primeiro plano narrativo depois do rompimento entre Horacio e Lucía. “*Y por qué no, por qué no había que buscar a la Maga*” (21:86), reflete Oliveira num capítulo em que, colocado logo em seguida à discussão da separação, se assemelha muito aos capítulos iniciais. “*Por supuesto que nos encontraremos **mágicamente** en los sitios más extraños, como aquella noche en la bastille, te acordás*”. (20:81 grifo nosso), evoca. Com a saída de cena de Lucía, a Maga se torna um ideal, um símbolo, a ser procurado em outras mulheres, até alcançar Talita, por meio da qual Oliveira insiste em ver a Maga, na série de capítulos de Buenos Aires. É certo que Oliveira-personagem se refere à Maga, e não a Lucía, nos diálogos com Talita e Traveler; nesse período, contudo, Lucía já estava completamente ausente, e para Oliveira a Maga se convertera em uma forma, aplicável a outras mulheres. Daí as palavras de Talita a Oliveira, quando percebe que ela própria está servindo de rosto à Maga: “*La Maga era solamente un nombre, y ahora ya tiene una cara*” (54:261).

Além disso, há um (mais um) jogo metanarrativo nessa parte, uma vez que o pouco que sabem Talita e Traveler sobre a vida de Oliveira em Paris é aquilo que o próprio Oliveira contou (quase nada, além das vagas referências à Maga, sem referências concretas à vida de Lucía): Oliveira é aqui um narrador no interior do plano das personagens em que está inserido, e a Maga não é, para o casal argentino, nada mais do que narrativa. Uma narrativa omissa, que se recusa a explicitar a história, resgatada depois pelo narrador onisciente (mesmo assim muito próximo a Oliveira) que domina essa parte da obra.

A Maga acompanha, portanto, toda a narração, embora Lucía não o faça. A compreensão de que a distinção entre Lucía e a Maga não é apenas uma questão de duplicidade de nomes, mas remete a dimensões diferentes da personagem (embora não a uma oposição, já que a primeira é provocadora da segunda) foi percebida pela crítica. Lida Aronne Amestoy é bastante clara:

Mi propósito no es discutir Lucía – y creo que el desdoblamiento aclara el problema – sino limitarme a “la Maga”, ese *atributo* o *estado* de Lucía condicionado esencialmente por la presencia de Horacio (quizá, en menor grado, de Etienne) y por su carácter de mujer. [...] “La Maga” existe para y por Horacio, encarna sus falencias – la dimensión codicionada; pero el hecho de que sea mujer y dueña (por añadidura) de tan descomunal ignorancia no es fortuito. (1972, p. 66)

Também Arrigucci Jr. aponta a distinção:

Lucía, definida por uma imagem poética que encarna a própria contradição (*concreción de nebulosa*), indefinida, na verdade, por essa analogia concreta que estilhaça os princípios lógicos da razão que define as categorias abstratas, atua, para Horacio, como um catalisador da perdida dimensão mágica. Desde o princípio de *Rayuela*, ela é a *Maga*; só depois, ficamos sabendo que seu nome é Lucía. A alcunha, que a designa, aponta para a dimensão mais profunda que ela evoca, e não se deve apenas à manobra mágica que ela urde para livrar-se de sua rival, Pola. O sortilégio da boneca alfinetada é somente uma manifestação da sua coerência com o mundo em que vive: o mundo-Maga, como Oliveira o chama. Desaparecida Lucía, o fascínio nebuloso desse mundo persiste atraindo a lucidez inquisitória de Oliveira, como um convite à passagem, um caminho para o centro (2003, p. 286).

Grande parte da crítica, contudo, utiliza indiscriminadamente ora um ora outro nome, e mesmo nos textos citados acima, embora seja nítida a percepção de que a Maga existe como um atributo (ou um conjunto de atributos) de Lucía para Oliveira, que corresponde mais ao seu desejo do que a características próprias da mulher com quem se relaciona, a distinção entre o plano da ação vivida pelos personagens e o plano da narração, onde a Maga se separa de Lucía, por transcendência, não é muito clara.

A Maga não apenas existe para Oliveira; existe para a narração de Oliveira, é por ela criada e é um símbolo da própria criação poética. Não é gratuito, como dissemos acima, o fato de que a própria ordenação dos capítulos e organização espaço-temporal no interior deles e entre eles corresponda ao andar aleatório da Maga, a sua maneira de ver o mundo. A Maga é alvo da procura de Oliveira que, frustrado em sua busca pessoal, busca recuperá-la pela escritura.

“¿Encontraría a la Maga?” Las primeras palabras de *Rayuela* entregan la clave de esa búsqueda inconclusa “increíble” que, cerrada antes de escribir el libro, Oliveira representa en la ceremonia de la escritura del libro. Porque sólo el libro le permitirá el nuevo encuentro con la Maga, esa “concreción de nebulosa”, ligeramente cándida, ligeramente perversa, continuamente recordada y prevista en un tiempo presente de la literatura [...] (FUENTES, 1996, p. 704).

Cleuza Passos, ao analisar contos de Julio Cortázar, conclui que “a escritura trabalha a busca, o sonho; dá-lhes forma e abre a possibilidade de contato com o ‘outro’, ou seja, com a ficção, enquanto ‘outro modo de mirar’” (1986, p. 60). Para a autora, em Cortázar o desejo está “indissolivelmente ligado à escritura” (1986, p. 73): “A escritura significa o espaço ambíguo da revelação e do simulacro; lugar onde o desejo se cumpre, é também onde ele se apresenta ‘imaginariamente’ como realizado” (1986, p. 167); a escritura se constitui, dessa forma, como “mescla de prazer e engano” (1986, p. 167). Pode-se aplicar as afirmações de Passos à narração de *Rayuela*: o narrador busca alcançar, por meio do texto, algo que foi (ou é) irrecuperável pela ação. A Maga é, por isso, não apenas objeto de descrição, mas de evocação, sobretudo no primeiro capítulo. Observe-se, por exemplo, o uso dos vocativos e da segunda pessoa verbal: “*Oh Maga, en cada mujer parecida a vos se agolpaba como un silencio ensordecedor*” (1:11) e “*Justamente un paraguas, Maga, te acordarias quizá de aquel paraguas viejo [...]*” (1:11).

Seria então a Maga um duplo de Lucía, reflexo do respectivo desdobramento de Oliveira em narrador e personagem?

A abordagem da questão do duplo é constante nas análises de *Rayuela*; o tema, com efeito, estava presente já no planejamento da obra, acessível no *Cuaderno de Bitácora*, em que Cortázar registra:

El doppelgänger Todo lo que podría ser:
 Quizá lo que ocurre es otra cosa, que no vemos.
 Quizá hay como un segundo acontecer por encima o a través de lo que pasa.
 Quizá hay una duplicación de signo inverso (por eso el sentimiento de doppelgänger)
 Quizá la Maga está ahí, entonces.
 Quizá nunca hubo Maga e solamente Talita.
 Quizá hubo solamente Pola, Lilith. (1996b, p. 507)

Lucía não aparece na lista, e há outra personagem feminina, Lilith, que não entra na obra. Já havia, para Cortázar, durante a composição de *Rayuela*, a possibilidade da inexistência da Maga, pelo menos no mesmo plano das outras personagens femininas. Não nos interessa aqui verificar na obra cada uma das possibilidades acima; o que motiva a citação é a constatação de que, desde o início de sua produção, *Rayuela* foi pensada como um complexo jogo de espelhos, onde os personagens se duplicam, se dividem e se fundem uns com os outros. Os

caracteres individuais se apagam em função de sua participação numa rede de personagens intimamente relacionados.

É possível, então, entender a Maga como um duplo de Oliveira: para Leônidas Câmara, por exemplo, a “Maga seria o outro lado do ser de Oliveira, a parte que lhe falta na vida. E Talita seria para Horacio o duplo da Maga” (1983, p. 50). Estendendo a hipótese, pode-se dizer que as várias personagens femininas de *Rayuela* mantêm relação com a Maga: Pola, Emmanuèle, Talita, Gekrepten e Babs, sobretudo, seriam seus diversos duplos: por inversão, por oposição, por contiguidade ou por complementação. O mesmo se poderia dizer dos personagens masculinos em relação a Oliveira⁴.

Ana Maria Barrenechea, nesse sentido, reconhece uma diversidade de duplos em *Rayuela*, e tenta classificá-los em três grupos:

1. *Complementarios*, desdoblamiento en opuestos que recompondrían la unidad perdida (Maga/Horario, Traveler/Horacio).
2. *Gemelos*, identificación en figuras semejantes con leves variaciones (Maga, Talita, Pola; Horacio, Morelli; Talita, Traveler).
3. *Versiones deformantes*, lectura humorística, ridícula, grotesca y degradada de los héroes (Ossip, de Horacio; Berthe Trépat y la clocharde Emmanuèle, de la Maga). (1996, p. 565)

Oliveira está, nessa classificação, numa posição central; dele deriva a hierarquia. O próprio Oliveira, contudo, desdobra-se continuamente, por ser ao mesmo tempo narrador e personagem, por zombar constantemente de si próprio e por tentar agir sempre contra sua própria tendência, por exemplo. Barrenechea aponta essa complexidade, e eleva a questão do duplo em *Rayuela* a possibilidades infinitas:

Si se amplía el estudio de los personajes y la función de los dobles a otros niveles que no sean los de la estructura, incluyendo además al narrador, cabría desarrollar algunos aspectos. Entrarían en ellos las propias duplicaciones de Horacio Oliveira que en sus soliloquios tiende a desdoblarse en narrador y personaje para tomar distancia con respecto a sí mismo. Esta disyunción puede aparecer en el personaje independientemente de la voz enunciativa. Al acumularse ambos procedimientos se produce un desdoblamiento en segundo grado que multiplica las perspectivas. Otras duplicaciones en la narratividad o en el uso de los símbolos iluminarían el trabajo constante de fragmentación y unificación transformados hasta lo infinito en la escritura de *Rayuela* y en el *Cuaderno*. (1996, p. 565)

⁴ Desenvolveremos adiante essas possibilidades de relação.

Por mais apropriadas que sejam as observações de Câmara e Barrenechea, incorrem em uma negligência importante: não consideram Lucía. A atribuição de dois nomes à personagem a aproximaria, neste caso, de outros personagens que apresentam nomes duplos – Horacio Oliveira, Ossip Gregorovius, Manuel Traveler, por exemplo. A Maga, contudo, não se chama Lucía Maga. É chamada ora por um, ora por outro nome⁵, e cada um aponta para uma realidade a que ela pode remeter. Enquanto Lucía (derivado de “luz”, o nome pode fazer uma referência ao “Século das Luzes”, ícone do que Oliveira quer afastar de si) está sempre querendo aprender algo, é estúpida e rotineira, a Maga (de “magia”, o que aponta para os aspectos obscuros, míticos ou inconscientes, geralmente ignorados pelos sistemas cognitivos ocidentais) se ergue como oposição à especulação de Oliveira e de todo o Clube. Lucía não se adéqua ao grupo por incompetência intelectual; a Maga não adéqua por transcender, pela intuição, a necessidade de conhecimento. A separação está mais próxima, contudo, à forma como a personagem é acolhida e interpretada pelos outros, sobretudo por Oliveira, do que à sua constituição interna.

“La Maga es un personaje real, desrealizado hasta alcanzar el nivel de una figura-símbolo. Su inocencia poética se contrapone al mundo intelectual y suficiente del Club; es el vivir mágico, la entrega sin desdoblamiento crítico, pero también sin responsabilidad”, afirma Graciela de Sola (1968, p. 93). Sola não nomeia Lucía, a personagem real, desrealizada até se tornar a Maga. Entendemos, então, que Lucía entra no grupo dos duplos, junto às outras mulheres; a Maga, nascida em Lucía, se prolonga ou se nega em todas as personagens femininas com quem Oliveira manteve algum tipo de relacionamento, inclusive Lucía, às quais ele concede ou nega os atributos “mágicos”, por meio da narração. Mais do que duplo das outras personagens femininas e de Oliveira-narrador, a Maga é uma zona de convergência para onde apontam os diversos aspectos da obra, é o aspecto fundamental para a constituição da “figura”, conceito caro a Cortázar, que abordaremos adiante.

“Lucía” e “Maga” referem-se à duplicidade da própria realidade: por um lado, a realidade dada, pré-fabricada, a ser assimilada passivamente por aqueles que aceitam a imposição de *“la Gran Costumbre”* (73:315); por outro, a realidade a

⁵ Algo semelhante, em menor grau, acontece com Talita, que é algumas vezes nomeada de Atalía, e com Manuel Traveler, que é chamado, em algumas circunstâncias, de Manolo ou Manú.

ser alcançada, ativamente formulada e construída por quem quer viver autenticamente, superando as limitações impostas pelo hábito, onde o ser não estaria falseado pelo sistema de convicções e conhecimentos herdados da tradição ocidental – “*el otro lado de la costumbre*” (73:314). Nesse sentido, Leônidas Câmara observa que “na ficção de Cortázar o recurso habitual da mutação da personagem no seu *duplo* está intimamente ligado a um ‘duplo registro’ da realidade” (1983, p. 25):

Em Cortázar, que se debate na recusa do dualismo característico da cultura ocidental, com seu sistema binário de pensamento lógico, há extrema necessidade de insinuar na ficção uma ambiguidade de ordem metafísica e uma indagação ontológica permanente. As duas linhas teriam um ponto de convergência, toda vez que a realidade imposta pela vida pode ser violentamente transportada pela rivalidade desejada. Algo que se aproxima do romantismo, do primeiro romantismo alemão, quando se defronta com o dualismo *finito e infinito*, o *eu* e o *não eu*, posições delineadas por Kant e *resolvidas* pela atitude neoplatônica do Absoluto de Schelling, como se a filosofia – e assim pensa Schelling – nascesse da poesia. Uma nova ordem mitológica. (CÂMARA, 1983, p. 26)

Câmara distingue, então, a abordagem psicológica da questão do duplo – desdobramento da pessoa em múltiplas personalidades – de uma abordagem mais própria à filosofia e à arte: “o duplo como instrumento de apreensão a-racional da realidade”. Para o autor, a distinção de personagens em duplos serve, assim, de base ora para a representação múltipla da realidade, ora para afirmação do irracionalismo (1983, p. 27)⁶.

A Maga é figura-símbolo do irracionalismo proposto por *Rayuela*, irracionalismo não entendido como indiferença ou recusa total à razão, mas como rejeição a essa forma de razão proposta segundo os moldes ocidentais, motivada pela constatação de sua insuficiência; uma recusa aliada à busca de outras possibilidades de acesso ao conhecimento, por meio das quais se poderia ascender a outros níveis de compreensão do mundo, outras formas de encontro com o ser. O homem ocidental, do qual Oliveira é um grande exemplar, contudo, não pode prescindir tão facilmente de suas estruturas mentais, não pode mais escolher; é preciso, então, reinventar a partir de dentro, utilizando os mecanismos que tem às mãos e, por meio deles, recriar a realidade.

⁶ Ver todo o estudo de Leônidas Câmara (1983) para uma visão mais ampla da questão do duplo em Cortázar, especialmente em *Rayuela*.

Nossa verdade possível tem que ser invenção, afirma-se no capítulo 73, outro possível início da obra proposto pelo tabuleiro de direção. Para superar as dicotomias que viciam as escolhas e a compreensão do homem representado por Oliveira, para chegar ao outro lado do hábito, é preciso recriar a realidade. A via privilegiada por Oliveira-Cortázar, para isso, é a escritura, entendida como arte.

Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas (73:314).

A invenção, contudo, não é completa oposição ao mundo: não é possível ao homem dispor de outros elementos senão os que já tem. É preciso recriar a partir de dentro:

Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontramos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 y 456 del diccionario de la Academia Española está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso. Digamos que este mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla. ¿A quién le importa un diccionario por el diccionario mismo? Si de delicadas alquimias, ósmosis y mezclas de simples surge por fin Beatriz a orillas del río, ¿cómo no sospechar maravilladamente lo que a su vez podría nacer de ella? (71:311)

A Maga é invenção, criada por meio da combinação dos elementos da experiência de Oliveira com Lucía, de suas questões existenciais, de seus anseios e desejos; é produto e meta de sua escritura. O duplo registro da personagem, assim como a fragmentação do protagonista, é metáfora da multiplicidade da realidade, das várias possibilidades de acesso a essa realidade, seja pela via do conformismo falsificador, rejeitado por Oliveira, seja pela invenção criativa e possibilitadora do acesso autêntico, na qual ele se empenha.

A Maga é sobretudo literatura, é símbolo da literatura, e é nesse sentido que é narrada. É claro, todo o livro é literatura, o leitor tem em mãos um romance. Mas há aqui um recuo metanarrativo: Oliveira, narrador, escreve uma personagem sobre outra, e reescreve-se a si próprio, reformula-se enquanto personagem. Oliveira desenha a Maga, projeta-se nela, idealiza-a, delata-a, deixa que o leitor

perceba sua invenção. Ao escrever a Maga, explicita seu projeto, indica que por trás dela há Lucía, e desmascara assim seu jogo aos olhos do leitor. Não abdica, contudo, de continuar buscando a Maga, porque essa desistência seria a confissão última e fatal de sua derrota.

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. (7:36)

Ao redesenhar Lucía, impondo-se sobre ela, Oliveira não pode deixar de perceber, contudo, que por baixo de seu desenho há uma outra boca que lhe sorri. Sob a idealização há o espelho. E é justamente para sentir-se soberano sobre o que vê no espelho que projeta e idealiza. A Maga é o reflexo de sua condenação e sua possibilidade de salvação.

1.1.3 Espelho e ideal

Não é fácil distinguir, na imagem, o que é reflexo daquele que se vê por meio de um espelho e o que é idealização, desejo. Lucía e Maga se complementam, se sobrepõem, se confundem constantemente. Os aspectos não se opõem nela, mas naquele que se vê refletido: Horacio, sim, é cindido, tem consciência de si, do que se tornou, e sabe vagamente o que gostaria de ser. A Maga é uma tomada de consciência, justamente no momento em que Oliveira gostaria de deixar de ser consciente. Ela é força poética, é ser, enquanto ele é no máximo poeta. Oliveira imagina, mas não pode se converter na imagem⁷.

Y así es cómo los que nos iluminan son los ciegos.
Así es cómo alguien, sin saberlo, llega a mostrarte irrefutablemente un camino que por su parte sería incapaz de seguir. La Maga no sabrá nunca cómo su dedo apuntaba hacia la fina raya que triza el espejo, hasta qué punto ciertos silencios, ciertas atenciones absurdas, ciertas carreras de ciempiés deslumbrado eran el santo y seña para mi bien plantado estar en mí mismo,

⁷ Uma interessante discussão sobre a relação entre imagem e escrita se encontra em *Filosofia da caixa preta*, de Vilém Flusser (2002), especialmente o primeiro capítulo.

que no era estar en ninguna parte. En fin, eso de la fina raya... Si quieres ser feliz como me dices / No poetices, Horacio, no poetices⁸. (98:360)

Pensar em Maga e Lucía como polos opostos de um movimento dialético é operar nela uma separação equivocada. A proposta final da obra é de superação da dialética: “*el ser será otra cosa que cuerpos y, que cuerpos y almas y, que yo y lo otro, que ayer y mañana* (61:295), e “*Entre el Yin y el Yang, ¿cuántos eones? Del sí al no, ¿cuántos quizá?*” (73:314). Na Maga, os opostos se integram numa unidade final. Em Oliveira, não, e é ele quem estabelece a oposição. O equívoco, então, é de Oliveira.

Davi Arrigucci Jr. vê em Oliveira e na Maga a oposição antitética correspondente aos modos de encarar a realidade, de forma que cada um dos personagens encarna um dos polos das antinomias básicas características do pensamento ocidental: “Oliveira é a ‘razão’, e a Maga, a ‘intuição’; Oliveira é a ‘contemplação’, e a Maga, a ‘ação’, e assim por diante.” (2003, p. 287). Apoiar-se na metáfora utilizada pelo próprio Oliveira⁹ para indicar a oposição entre o requinte cultural e modernidade histórica de Oliveira (Sèvres), por um lado, e “a dimensão primitiva e mágica de Lucía” (2003, p. 292 – diríamos “da Maga”), por outro. “Ao identificar, pela metáfora, a Maga com *Babylone*, Oliveira vê nela uma possibilidade de comunicação com a plenitude do real, com o ‘outro lado’, com a *outridade*, que é também uma outra *idade*, o não-tempo primordial da integralidade do ser” (2003, p. 292)¹⁰. É importante notar que na Maga não há oposição: embora ela represente para Oliveira o seu contrário, ou melhor, o contrário do que ele efetivamente é, indica também o que ele quer ser, o que vislumbra como possibilidade para si, e, portanto, é uma exposição do seu suposto ser potencial. A cisão está, assim, em Oliveira: a Maga é unidade, e a distinção nela entre as faces “Lucía” e “Maga” não é mais do que o reflexo da cisão de quem a vê. Por isso a Maga “não saberá nunca” que é a responsável pela percepção do estilhaçamento de Oliveira.

⁸ Referência aos versos do poeta espanhol Joaquín Bartrina (1850-1880): “Si quieres ser feliz, como me dices, / no analices, muchacho, no analices.”

⁹ “[...] y cambiamos dos palabras y nos fuimos a tomar una copa de *pelure d’oignon* en un café de Sévre-Babylone (hablando de metáforas, yo delicada porcelana recién desembarcada, HANDLE WITH CARE, y ella Babilonia, raíz de tiempo, cosa anterior, *primeval being*, terror y delicia de los comienzos, romanticismos de Atala pero con un tigre auténtico esperando detrás del árbol)” (93:352).

¹⁰ Todo o estudo de Arrigucci Jr., “A destruição arriscada”, é muito interessante, nesse sentido. (2003, p. 261-305)

Gregorovius, quando fala a Lucía, percebe que esta não se dá conta do que é capaz de provocar: “*Es curioso cómo ha ido cambiando Horacio en estos meses que lo conozco. Usted no se ha dado cuenta, me imagino, demasiado cerca y responsable de ese cambio*” (26:116). Horacio, de fato, havia evitado torná-la consciente do que se passava:

Nunca te llevé a que madame Léonie te mirara la palma de la mano, a lo mejor tuve miedo de que leyera en tu mano alguna verdad sobre mí, porque fuiste siempre un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones, y lo que llamamos amarnos fue quizá que yo estaba de pie delante de vos, con una flor amarilla¹¹ en la mano, y vos sostenías dos velas verdes y el tiempo soplaba contra nuestras caras una lenta lluvia de renunciadas y despedidas y tickets de metro (1:12).

A preocupação de Horacio, no entanto, não se reduz a não revelar a Lucía o processo que ocorre por meio dela. Ele tem medo porque ainda não pode lidar tranquilamente com o que ela lhe revela. Inquieta-se, impacienta-se diante de uma imagem dupla de si mesmo, que não consegue ainda unificar. “*Y así me había encontrado con la Maga, que era mi testigo y mi espía sin saberlo, y la irritación de estar pensando en todo eso y sabiendo que como siempre me costaba mucho menos pensar que ser [...]*” (2:18), narra.

Diante disso, prefere fechar os olhos para si mesmo, para contemplar a Maga, e continuar buscando-a para, quem sabe, pela proximidade (alcançada pela escritura, essa forma de autocomposição), chegar a ser como ela.

Y mirá que apenas nos conocíamos y ya la vida urdía lo necesario para desencontrarnos minuciosamente. Como no sabías disimular me di cuenta en seguida de que **para verte como yo quería era necesario empezar por cerrar los ojos**, y entonces primero cosas como estrellas amarillas (moviéndose en una jalea de terciopelo), luego saltos rojos del humor y de las horas, **ingreso paulatino en un mundo-Maga** que era la torpeza y la confusión pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil (1:13, grifos nossos).

Tenta superar pela escrita o desencontro ocorrido na vida. Os olhos não podem, contudo, fechar-se de todo, já que para escrever a Maga é necessário usar palavras, as palavras de Oliveira, que a afastaram dela. Toda a composição do texto

¹¹ Possível referência de Cortázar a seu próprio conto, “*Una flor amarilla*” (2007, p. 455-462), em que se aparece o tema do duplo e da imortalidade.

é, então, uma tentativa, nunca completamente lograda, de afastar-se de si próprio, de sua própria linguagem, para alcançar o mundo-Maga ansiado. “*¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo*” (147:450), diz. O sucesso definitivo não é possível porque para ser como a Maga é necessário recusar de vez as palavras, estar somente. “*Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema*” (3:25). Se não é possível prescindir da linguagem, se não há outro modo de encontrar-se com a Maga senão dizendo-a, é necessário mudar a linguagem, torná-la outra, transferi-la do lado Oliveira para o interior da Maga. Pela palavra renovada, estar dentro do ser.

Entre la Maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y unas cuabras y ya mi pena *se llama* pena, mi amor *se llama* mi amor... Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos [...]. **Y no le hablo con las palabras que sólo han servido para no entendernos, ahora que ya es tarde empiezo a elegir otras, las de ella**, las envueltas en eso que ella comprende y que no tiene nombre, auras y tensiones que crisan el aire entre dos cuerpos o llenan de polvo de oro una habitación o un verso. ¿Pero no hemos vivido así todo el tiempo, lacerándonos dulcemente? No, no hemos vivido así, ella hubiera querido pero una vez más yo volví a sentar el falso orden que disimula el caos, a fingir que me entregaba a una vida profunda de la que sólo tocaba el agua terrible con la punta del pie. Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna consciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto pela Maga que me juzga sin saberlo. **Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos** (21:87-88, grifos nossos).

As palavras que enchem de pó de ouro um quarto ou um verso só podem ser literatura, arte. A Maga é encontrada, como mencionado acima, sobre “*el Pont des Arts*”, e a voz madame Léonie, uma autorização mística, oposta aos preconceitos ocidentais, confirma que esse é seu lugar. Ponte das Artes: “*el nombre alude simbólicamente al arte como puente para llegar a la Maga*” (AMESTOY, 1972, p. 68). Em outro momento da narrativa, a Maga é encontrada saindo de uma livraria, sinal de sua composição literária, como o próprio Oliveira explicita: “*Y ella salió de la librería (recién ahora me doy cuenta de que era como una metáfora, ella saliendo*

nada menos de que de una librería” (93:352). Os últimos episódios narrados da vida de Lucía estão ligados à literatura: uma carta que ela deixa a Rocamadour e um romance que ela havia lido (cap. 32 a 34). Varela Jácome, referindo-se à Maga, afirma que “*configuram su presencia varias resonancias literarias*” (1992, p. 166). A escritura idealizada da Maga ocorre por meio da transformação de Lucía em literatura, por parte de Oliveira-narrador.

As “ressonâncias literárias” que constituem a Maga, contudo, não dizem respeito apenas à sua caracterização como uma personagem dentro da própria obra (e não apenas para o leitor), mas pela sua ligação a tantas outras personagens femininas, idealizadas por narradores de grandes obras ocidentais, tais como Beatriz, de Dante Alighieri, conforme citação acima. Cortázar, por meio da narração de Oliveira, ao transformar a Maga em símbolo do rompimento com certa tradição cultural ocidental e da busca de outras formas de compreensão do mundo (provenientes de outros tempos e espaços, externos à delimitação do Ocidente) a inclui dentro dessa mesma tradição. Dentre tantas personagens às quais a Maga se relaciona, citamos três, que consideramos representativas: Dulcinea (de Cervantes), Carlota (de Goethe) e Nadja (de Breton). Se isso, por um lado, associa *Rayuela* a outras obras de ruptura (tais como foram *Quixote*, *Werther* e *Nadja*), indica, por outro, a impossibilidade de Oliveira (e o romance de que faz parte) de alhear-se completamente ao mundo (e à cultura) a que está indelevelmente vinculado.

1.2 Outras Magas da literatura ocidental

1.2.1 A Maga e Dulcinea

A relação entre *Rayuela* e *Dom Quixote*, de Cervantes, é frequentemente apontada pela crítica. Assim, num dos primeiros comentários de *Rayuela*, lemos:

Rayuela es un libro complejo y rico, situado en la mejor tradición que abre la novelística desde sus comienzos – aunque él [Cortázar] insista en que quiere realizar una antinovela, escribir antiliteratura –. Digo en la mejor tradición novelística porque es la que se instaura con Cervantes, la que al abrir la novela a la vida la incluye en su totalidad: los hombres con sus acciones y sus pasiones, con sus problemas y sus imaginaciones, y también los productos de lo que imaginan, la literatura y el arte, sin olvidar el análisis, la pasión o la burla sobre ese mundo de hechos y de objetos mágicos que su actividad criadora ha producido. (BARRENCHEA, 1996, p. 677).

Ainda:

Da perspectiva de um gênero literário – o romance –, cuja história, no Ocidente, como se sabe, foi sempre a de uma contínua violação do que a cada momento se entendeu por romance (essa espécie de estômago de avestruz que sempre devorou as demais formas de ficção e outras mais, que lhe passaram à distância da boca onívora), *Rayuela* parece ter reaprendido a voracidade das origens. Herdou, com efeito, a contundência crítica e autocrítica, a virulência humorística da melhor tradição hispânica, a que nega ou parodia a tradição: a pança pantagruélica do *Dom Quixote*, o marco inicial das violações possíveis, o primeiro grande romance, que é já também o primeiro anti-romance. (ARRIGUCCI Jr., 2003, p. 262).

Arrigucci Jr. (2003, p. 262-263) aponta ainda o hibridismo das formas tradicionais incluídas na obra de Cervantes, ponto de partida para a abordagem da mescla, em *Rayuela*, das inumeráveis técnicas narrativas, mudanças de estilo e de pontos de vista.

Sob o aspecto temático é também possível encontrar entre as duas obras uma forte relação, a despeito dos mais de três séculos e meio que as separam. Nos dois romances, a figura feminina ocupa um lugar fundamental, já que, em cada um, representa não só a própria obra de que dela trata, mas a realidade perseguida por seu amante. Mulheres ficcionalizadas e idealizadas, são objeto não (apenas) do amor erótico, mas representação da busca por outras maneiras de formular a realidade. Ou, dito de outra forma, Dulcinea, assim como a Maga, é a explicitação de que a realidade, tal como cada um a concebe, é uma organização imaginária (ficcional) dos dados da percepção do mundo, assim como uma imposição das formas da imaginação sobre o mundo.

Dom Quixote, tal como lemos no início do romance de Cervantes, entrega-se de tal forma à leitura dos romances de cavalaria que passa a tomá-los por narrativas reais:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (1, I, p. 30¹²)

¹² Nas citações do *Dom Quixote*, utilizaremos a edição da Real Academia Española (CERVANTES, 2004), e, para facilitar a localização, indicaremos, respectivamente, a parte (primeira ou segunda), o capítulo e a página desta mesma edição.

Sua compreensão da realidade, então, se afasta da compreensão cotidiana, representada por seus amigos e vizinhos (o cura e o barbeiro), por seus parentes (a ama e a sobrinha) e, em parte, por seu escudeiro (Sancho Pança). O que se lê nos livros não é verificável no mundo, segundo essa formulação ordinária da realidade¹³. Dom Quixote toma para si, então, a missão de fazer o mundo se adequar aos livros. Conforme Michel Foucault, “Dom Quixote lê o mundo para demonstrar os livros” (2007, p. 64). Tornando a si próprio um personagem, tem como missão demonstrar que os livros dizem a verdade: “Cabe-lhe refazer a epopeia, mas em sentido inverso: esta narra (pretendia narrar) façanhas reais prometidas à memória; já Dom Quixote deve preencher com realidade os signos sem conteúdo da narrativa” (FOUCAULT, 2007, p. 64).

Torna-se, assim, cavaleiro andante, e se dispõe a preencher o mundo com os elementos que encontra nos livros. Quer não só alcançar fama como grande cavaleiro, mas, e sobretudo, ressuscitar a antiga Idade do Ouro, época mitológica de grande paz e prazer, bondade e grandiosidade. Para isso, é preciso ficcionalizar-se também, adequando-se à ficção que toma por realidade. O primeiro passo é mudar seu próprio nome. De Alonso Quijano (ou Quijada, ou Quesada, ou Quijana, como se lê no início do romance), passa a se chamar Dom Quixote de la Mancha. Cobre-se de armas, muda o nome de seu cavalo, rocim, para Rocinante e, sobretudo, precisa de uma dama por quem esteja apaixonado. O amor e o devotamento a uma mulher vêm, portanto, *a posteriori*, por necessidade da cavalaria andante, mas logo se transforma em causa de suas andanças e aventuras. A dama idealizada ergue-se, assim, como símbolo de sua missão e desejo.

Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a si mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (1, I, p. 32-33).

Volta-se, por isso, para uma lavradora de um povoado próximo ao seu, chamada Aldonza Lorenzo, a quem mal conhecia e por quem havia sustentado, no passado, vagos amores não declarados, e muda-lhe o nome para “Dulcinea del Toboso”, “*nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él a sus cosas había puesto*” (1, I, p. 33).

¹³ Reservamos a discussão sobre o problema da realidade, principal elo, conforme entendemos, entre Dom Quixote e Horacio Oliveira, para o segundo capítulo desta dissertação.

A partir daí, Dulcinea está sempre associada aos seus empreendimentos, é motivo de altos louvores e arriscados (e muitas vezes desgraçados) desafios. Ela é uma necessidade, por constituir-se como forma simbólica da própria “religião” ou “ciência” professada por Dom Quixote.

“Yo he satisfecho agravios, enderazado tuertos, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestiglos; yo soy enamorado, no más porque es forzoso que los caballeros andantes los sean, y, siéndolo, no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes” (2, XXXII, p. 793).

Embora seja claro, ao longo da narrativa, que Dom Quixote devota-se à cavalaria andante, aos seus princípios e costumes, tais como estavam descritos nos livros, e que sua auto-constituição em personagem se deve à sua adequação ao mundo ficcional dos antigos heróis cavaleiros, é a Dulcinea que ele entrega os méritos de todos os seus esforços e de sua própria vida: “*Ella [Dulcinea] pelea en mi y vence en mi, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser*” (1, XXX, p. 307). Dulcinea é mais, portanto, que uma mulher amada: ela é a personificação idealizada da própria cavalaria andante; é um símbolo, uma forma, que em nada corresponde à camponesa que lhe deu origem.

A mudança de nomes é significativa, na relação em que tentamos estabelecer entre *Dom Quixote* e *Rayuela*. Também Oliveira-narrador sente a necessidade de mudar o nome da personagem, para que se adapte aos seus desejos. Trocar nomes não é apenas um detalhe: é a constatação de que a realidade se constitui como linguagem, e para mudá-la, é necessário mudar os significantes que a identificam. Um nome musical, para a dama Dom Quixote, um nome místico e obscuro, para a mulher de Oliveira, um mundo poético, para ambos. Oliveira evoca a Maga na aventura da narrativa recriadora; Dom Quixote evoca Dulcinea a cada nova aventura que empreende, para que isto figure na história que sabe que será escrita por algum “sábio”.

Há uma diferença importante, contudo, entre as duas obras: Lucía e Maga mantêm predominantemente uma relação de contiguidade, enquanto Aldonza Lorenzo e Dulcinea são opostas entre si. A Maga é poetizada a partir de Lucía, por apagamento de alguns traços desta e sublimação de outros, Dulcinea é criada arbitrariamente a partir de pressupostos poéticos, que não se verificam, absolutamente, na lavradeira de El Toboso. Mesmo assim, ambas são

representações femininas que apontam para a própria poesia, transcendendo as experiências do cotidiano habitual.

A musa de Dom Quixote, com efeito, representa o máximo da beleza e de todas as virtudes que os poetas elogiavam, até então, em suas damas, e, por isso, é essencialmente impossível e irreal, quase divina:

Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Sólo sé decir, respondiéndolo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser princesa, **pues es reina y señora mía**; su hermosura, **sobrehumana**, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los **imposibles y quiméricos** atributos de belleza **que los poetas dan a sus damas**: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas. (1, XIII, p. 115, grifos nossos).

Essa descrição se opõe à que Sancho Pança faz de Aldonza Lorenzo, em várias ocasiões (como no episódio do retorno da missão, não cumprida, de entregar a Dulcinea uma carta de Dom Quixote, quando este se encontrava na Serra Morena), especialmente quando descobre que a Dulcinea tão louvada era uma lavradora que ele conhecia. Aí, Sancho descreve-a como uma mulher masculinizada, grotesca e vulgar, robusta e de voz forte, capaz de se defender sozinha e ainda de socorrer homens em dificuldades, com rosto desfigurado pela constante exposição ao sol, já que se dedicava a trabalhos braçais, e de “honestidade” (castidade) duvidosa, como se observa na afirmação ambígua: “*Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire*” (1, XXV, p. 242-243). Há, ainda, o registro de uma curiosa nota às margens do manuscrito árabe, hipoteticamente encontrado pelo narrador e traduzido ao espanhol, onde se contava a história de Dom Quixote: “*Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha*” (1, IX, p. 86). (Observar a oposição entre *dulce*, origem do nome de Dulcinea, e a profissão dela, *salar* porcos.)

Nada disso preocupa Dom Quixote, porque não era a lavradeira que o interessava; esta, mulher ordinária e representante de um mundo que ele tenta

transformar, é apenas o pretexto para a outra, a mulher da poesia, dos romances e da versão da realidade por ele defendida. Uma realidade que, como afirmava Oliveira, é invenção, construção criativa por meio da escritura e do desejo. Muito lucidamente explica Dom Quixote a Sancho, atingindo o ponto central do que aqui nos interessa, justificando-se assim a citação longa:

Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. **Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen.** ¿Piensas tú que las Amarillis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que **las más se las fingen por dar sujeto a sus versos** y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mi pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información de él para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar, más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa, ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y **píntola en mi imaginación como la deseo**, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos. (I, XXV, p. 244, grifos nossos).

Aqui Dom Quixote explicita o que já se praticava na poesia e no romance desde a Antiguidade, e que assume uma proporção ainda maior na modernidade, especialmente no neo-classicismo e no romantismo (cujos temas, de ambos períodos, são já muito frequentes nas várias histórias interpoladas no *Dom Quixote*), a saber: literatura é fingimento, e não tem necessariamente que imitar a realidade. Não é, contudo, um fingimento alienador, uma vez que é capaz de modificar a vida das pessoas, e faz com que os modelos arquetípicos aí formulados passem à realidade, imponham-se sobre ela, tornem-se formas de interpretação e recriação do mundo, como o faz o próprio Dom Quixote. E é também o que faz Oliveira ao narrar, em *Rayuela*. Dom Quixote, embora não seja narrador, sabe que faz parte de uma narrativa, fala e age pensando em sua história, a ser escrita. Ele é, então, a deflagração de que a literatura, embora fingimento, não se opõe à vida, mas com ela se confunde. Assumir uma identidade, delimitar-se enquanto pessoa e interpretar o mundo é ficcionalizar, transformar o mundo em literatura. O que ele diz

a respeito das mulheres que inspiram os poetas, assim, pode ser entendido como uma analogia da própria literatura, que explicita a criação constante do mundo por meio da organização dos dados caóticos e duvidosos recebidos pela percepção, organização seletiva e intencional, ficcionalizante, então¹⁴.

Sancho Pança entende mal o que explica Dom Quixote, porque confunde a criação poética com a mentira. É sobretudo a partir dessa explicação de Dom Quixote que ele desiste de convencer a seu amo de que este pode se enganar, e passa a usar de artifícios para enganá-lo. Recorrendo à teoria dos encantadores que perseguem Dom Quixote, ou tomando-o como louco ou ingênuo, o principal motivo para enganá-lo é a própria Dulcinea. Enviado com uma carta para a senhora de El Toboso, Sancho volta sem tê-la encontrado, mas mesmo assim descreve o encontro. Na segunda parte, sobretudo, convence a Dom Quixote que uma lavradeira qualquer, que vinha pelo caminho, era Dulcinea, transformada por encanto. Depois, o próprio Sancho é confundido pela duquesa, que diz, para burlá-lo, que Dulcinea estava realmente encantada, e ele não havia percebido. Sancho não se dá conta de que ele próprio também vive num mundo ficcionalizado, embora menos sublime e mais próximo da sabedoria cotidiana. Seu constante uso de ditados populares como modelos de interpretação das experiências e, de certa forma, como formulação estética dos preceitos sociais e morais em que acreditava (repare-se que os ditados são elaborados, em sua maior parte, a partir de analogias, e têm estrutura similar à de versos), suas superstições, sua fé em demônios e outras forças místicas que povoavam o mundo, e, sobretudo, seu desejo de ser governador de uma ilha (crendo nas promessas de Dom Quixote, mesmo depois de ter governado a fingida Ilha Baratária) são apenas alguns sinais de que ele não vive num mundo isento de ficção, embora não o saiba. Dom Quixote é que parece ter certa consciência de que o mundo é elaborado por um processo de ficcionalização, embora essa consciência se confunda à loucura.

É também a partir desta declaração (ainda citação acima), feita na Serra Morena, que mulheres cada vez mais formosas e virtuosas começam a povoar a narrativa. Até esse ponto, já havia aparecido a pastora Marcela, por quem Grisóstomo havia morrido, literalmente, “de amor”. Na Serra Morena tem-se notícia dos amores frustrados entre Luscinda e Cardenio, assim como entre Dorotea e Dom

¹⁴ Ver, a propósito, a teoria de Wolfgang Iser, de que nos servimos no terceiro capítulo dessa dissertação.

Fernando, este, o nobre causador das separações. Na saída da Serra Morena, encontram-se os quatro na venda onde pernoitava Dom Quixote e sua comitiva, e a eles se juntam o cativo (que regressava das terras dos mouros) e Zoraida, e, por fim, chegam ainda à venda Clara e Dom Luis (o moço das mulas). Cada uma das mulheres parece disputar maior perfeição quanto àqueles atributos que os poetas dão a suas amadas, e diante de cada uma delas, Dom Quixote insiste em afirmar que, se não houvera Dulcinea, afirmaria ser aquela a mais sublime dama do mundo. Dulcinea, contudo, é inalcançável, não porque, dentre todas, fosse de fato a mais bela e virtuosa, mas porque era a mais irreal: era pura forma, pura linguagem, pura poesia. Talvez, por isso mesmo, pelo menos no plano de realidade em que se move D. Quixote, dentre todas as outras, fosse a mais real.

Ainda há, mais adiante, a história de Leandra, contada por uma espécie de pastor árcade, que nisto se convertera, com seus companheiros, por amores àquela dama; na segunda parte do Dom Quixote, embora com menos frequência, histórias semelhantes se repetem, com destaque para Quitéria, disputada por Basilio e Camacho, Claudia e Dom Vicente (história inserida junto às aventuras com o bando de Roque) e, ao final, a história de Ana Félix, filha de Ricote, e seu noivo cativo. Merecem maior destaque, contudo, os namorados que se encontram na venda, na primeira parte, não apenas pela abundância de atributos nas mulheres e de esforços nos amantes, mas porque é aí que seus amores são mais associados à própria ficção. A superposição de ficção e realidade se dá, em primeiro lugar, porque é incrível que haja tantos encontros, e tantas histórias originadas em espaços tão diversos resolvam-se todas neste único lugar. Na venda, até o cativo, vindo de terras mouriscas, encontra seu irmão ouvidor, agora rico. Aí todos os casais se unem, tudo se assemelha a finais de romances. A venda é um ponto de encontro quase mágico, não muito diferente da fantasiosa realidade em que vivia Dom Quixote. Este, aliás, apenas assiste a tudo, como se lesse alguns de seus livros, e as únicas aventuras por que passa são originadas de burlas de outros personagens, que fingem, para divertirem-se com um homem que consideram louco. Fingem, e sem perceber, inserem-se com isso em sua loucura, em seu mundo. A venda é o espaço de interseção entre realidade e ficção.

Além disso, e curiosamente, é nesta venda, diante da maior parte dos personagens, que é lida a “Novela do Curioso Impertinente”, também inserida na primeira parte do *Dom Quixote*. A novela, que à primeira vista parece sobrar no

conjunto da narrativa, apenas acrescentada gratuitamente (como a crítica contemporânea à obra entendeu, conforme se registra na segunda parte do *Dom Quixote*, publicada dez anos depois da primeira), tem a importância de servir como uma espécie de espelho para que os enamorados, e os demais personagens, reconheçam a si próprios, seus conflitos, mesquinhas e sonhos. No centro dessa narrativa, ficção dentro da ficção (já que os personagens lêem sobre outros personagens), Camila, a esposa de Anselmo posta à prova, depois amada, por Lotario, apresenta uma questão fundamental:

- Luego ¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad?
- En cuanto poetas, no la dicen – respondió Lotario –; mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos. (1, XXXIV, p. 351).

Estabelece-se, assim, a relação intrínseca entre vida e poesia, entre verdade e ficção. Dom Quixote, como “poeta enamorado”, se não descreve Dulcinea tal como ela de fato é, não deixa, por isso, de ser verdadeiro, embora sua verdade seja “*corta*”, válida apenas para si mesmo, parcial e fabricada. Também a Maga, em *Rayuela*, é uma verdade de Oliveira, e corresponde à sua própria busca pela verdade, por uma realidade mais autêntica, embora esta não seja necessariamente compartilhada, talvez impossivelmente compartilhada, com os outros.

O fim das aventuras de Dom Quixote é marcado por sua derrota para um outro cavaleiro, fingimento do Bacharel Sansón Carrasco, seu vizinho, que entende que não é possível discutir com Dom Quixote com argumentos externos a seu mundo, mas é preciso ingressar nesse mundo para miná-lo por dentro. Assim, o desafio do Cavaleiro da Branca Lua, como se intitula, é o de fazer Dom Quixote jurar, se vencido, que Dulcinea é inferior a sua dama. Sansón Carrasco entendera, como havia afirmado Dom Quixote, que “*quitarle a un caballero su dama es quitarle los ojos con que mira y el sol con que se alumbra y el sustento con que se mantiene*” (2, XXXII, p. 800). Vencido, Dom Quixote não jura deixar a cavalaria, mas sabe que, pelo código de sua profissão, é preciso retirar-se, e aceita as condições do vencedor. Se não foi capaz de defender a superioridade de sua dama, não pode mais ser cavaleiro, pelo menos até segunda ordem. Por isso, inicia a marcha de volta para sua terra, e, mesmo fantasiando tornar-se pastor (para cantar em versos

sua Dulcinea), a derrota lhe provoca tal melancolia que o leva à morte. Dulcinea é a razão de ser de Dom Quixote, sem ela ele não existe.

E Oliveira, o que seria dele sem a Maga? Também uma mulher simboliza a razão de sua busca, de seu vagar pelo mundo, e, se não pode ser encontrada, como o ficou demonstrado em sua convivência com Lucía, com Pola e com as outras mulheres que aparecem em *Rayuela*, também não pode ser negada. Oliveira não morre, contudo, porque encontra um outro recurso: narrar, encontrar pela escritura o que a vida não lhe permitia. Uma narração que delata seu desejo e suas frustrações, que deixa ver que não há no mundo uma Maga, mas há a forma Maga, que, ao ser procurada, é capaz de dar sentido à vida do buscador.

1.2.2 A Maga e Carlota

Também para Werther, de Goethe, uma mulher se ergue como símbolo de uma busca. Embora em contextos sociais e ideológicos muito diversos dos de Cortázar, *Os sofrimentos do Jovem Werther*¹⁵ apresenta uma insatisfação com os valores e padrões sociais da ordem vigente e a busca angustiada por transcendência, associando-se à figura feminina os atributos da realidade que se deseja alcançar.

Werther encontra na natureza a plenitude do espírito. Contempla-a, sente-se profundamente integrado à força vital e divina que dela emana. Suas primeiras cartas a Alberto, seu amigo e interlocutor principal, constituem-se principalmente de longos elogios à natureza, único ambiente e única arte¹⁶ capaz de proporcionar-lhe felicidade e “uma serenidade admirável” (p. 16) à sua alma angustiada e incompreendida. Deseja expandir-se, abarcar toda a existência em si, viver o máximo de prazer e integração, o que não logra se se adéqua à “coisa bastante uniforme” que é “a espécie humana” (p. 21). Desta, contudo, o que lhe causa repulsa não é a humanidade em si, mas a sociedade. Por isso, não hesita em unir em um único quadro montanhas, vales e camponeses, árvores, fontes e mulheres humildes.

¹⁵ GOETHE, 2005. Nas citações seguintes, apontaremos apenas as páginas dessa mesma tradução.

¹⁶ Apenas para ilustrar a identificação entre natureza e arte: “la e vinha pela alameda que eu tanto amava; um quê de secreta simpatia tinha me levado para ali tantas vezes, antes mesmo de conhecer Carlota, e como nos alegramos quando descobrimos nosso afeto comum àquele lugarzinho, que realmente é um dos mais românticos que eu já vi ser pintados pela arte!” (p. 87).

A simplicidade do modo de vida é, paradoxalmente, a certidão da imersão na complexidade e valor infinitos da natureza.

Não demora, assim, a estabelecer a relação entre a natureza e a mulher. Depois de um belo elogio ao ambiente natural que contemplava, ao que chama “santuário”, suspira: “Ah, meu amigo, quando o mundo infinito começa a despontar assim ante meus olhos e o céu se reflete todo ele em minha alma, como a imagem de uma amada...” (p. 17). Nesse momento não conhecia ainda Carlota, e diversas mulheres passeiam diante dos seus olhos: mulheres simples, criadas que vão buscar água na fonte e camponesas, associadas também às crianças. É sobre a mãe de duas crianças por ele admiradas e desenhadas, numa tentativa de converter em obra de arte o que maravilha seus olhos (coisa que julga impossível), que ele diz:

Te digo, meu amigo, que quando estou a ponto de perder o juízo, todo o tumulto interior se me apazigua com a visão de uma criatura como aquela, que percorre o círculo estreito de sua existência em ditoso abandono e encontra a cada dia o necessário; e vê cair as folhas sem pensar em mais nada senão em que o Inverno está chegando (p. 29).

Oliveira, de *Rayuela*, não encontra e nem pretende encontrar esse cenário em Paris, urbanizada e historicamente marcada pela cultura. Contenta-se em, no máximo, juntar folhas secas que encontra pelo chão. Tampouco essas mulheres abandonadas à providência vagam por Paris. Mas é isso que Oliveira vê na Maga: a mulher que se entrega à vida sem saber, como uma criança ou uma andorinha. A Maga continua representando, a seu modo, a natureza anterior à sociedade, porque é vida primitiva e intensa, que prescindir do pensamento racional, e só pode ser apreendida, se isso for mesmo possível, pela arte.

Deseja algo parecido, então, ao que encanta Werther. Este precisa refugiar-se nos campos de um pequeno povoado, distantes das cidades, para encontrar a vida que não pode ter no seio da vida social. Enquanto contempla esse mundo natural, no entanto, lê Homero, evoca trechos bíblicos. Werther também é marcado pela cultura, é um membro da sociedade, e por mais que fuja, basta que conheça um pouco mais as pessoas que encontra para perceber que elas também têm conflitos, mesquinhas. Mas pode, mesmo assim, ficcionalizar o mundo a sua volta. Se o mundo não corresponde aos seus anseios, pode ao menos olhá-lo de outra forma: emoldura-o em um de seus quadros. Não é por acaso que, no

desenvolvimento do romance, enquanto contempla a natureza (inclusive a humana), não pode mais desenhar. O mundo é sua arte. “Não poderia desenhar nada agora, nem sequer um traço, embora jamais tenha sido tão grande pintor quanto neste instante” (p. 16)¹⁷.

É nesse contexto que conhece Carlota. Na primeira vez que a vê, está cercada por crianças, seus pequenos irmãos, a quem distribuía o pão. Percebe-a como uma mulher simples, dotada de belezas naturais e virtudes ancestrais. Antes disso, a primeira referência a Carlota, contudo, depois esquecida, a inseria em um mundo burguês e civilizado: fala-se nela logo após a menção a um jovem culto, aparentemente pedante, que acabava de sair da universidade, e o primeiro atributo de Carlota que se dá a conhecer é o de que ela é filha do bailio do príncipe, “outro homem de mérito” (p. 22).

Carlota é desde o início, assim, marcada pela ambiguidade. Natureza e sociedade conflitam nela, embora Werther insista em privilegiar a natureza. Sua narração o denuncia, contudo. Werther não logra, como Dom Quixote, separar a mulher com quem se relaciona daquela com quem deseja se relacionar: as pessoas devem se adequar a sua visão do mundo, e não admite o contrário. Mais tarde dirá, desesperado: “Esse amor, essa fidelidade, essa paixão não é, pois, uma ficção do poeta! Ela vive, ela existe, e em seu estado mais puro, entre a classe de homens que denominamos incultos e nos parecem tão brutos às vezes. E nós somos instruídos... instruídos para nada!” (p. 121). A cisão na imagem de Carlota não é admitida, mas é perceptível na narração.

Aos olhos de Werther, Carlota une “tanta candura com tanto espírito, tanta bondade com tanta firmeza” (p. 33). Imediatamente antes de Carlota aparecer na narração lê-se, numa espécie de antecipação narrativa, a história do empregado que estava apaixonado por uma viúva a quem servia. Depois de ouvir o elogio àquela mulher, diz Werther:

Eu mesmo vou procurá-la, quero vê-la o quanto antes, ou, melhor dito e depois de pensar um pouco, vou tentar evitá-la. Melhor será vê-la através dos olhos de seu amante; talvez ante o meu próprio olhar ela não se mostre da maneira como a vejo agora diante de mim; e por que haveria eu de querer estragar essa bela imagem? (p. 32)

¹⁷ Além do desenho das crianças, acima referido, as últimas referências à arte de Werther são suas três tentativas inacabadas de fazer o retrato de Carlota.

E logo a seguir diz de Carlota: “Um anjo! Arre! Mas isso qualquer um diz da sua, não é verdade?” (p. 32-33). E ainda: “Tudo o que digo aqui a respeito dela **não passa de palavreado inútil, vaga abstração**, que não expressa sequer um dos traços do seu semblante” (p. 33, grifos nossos). Embora Werther esteja se referindo aos limites da linguagem, que considera insuficiente para descrever Carlota, impossibilidade afirmada em várias outras ocasiões, não deixa de ser notável o fato de que Carlota, tal como está no texto, é palavreado, é linguagem, é ficção.

Daí em diante torna-se constante o engano na narração. Werther nunca deixa de louvar e divinizar sua amada, mas nos deixa entrever seu caráter, no mínimo, ambíguo. Carlota não se diferencia das outras mulheres da sociedade: ainda no primeiro encontro, vê-se que ela se relaciona muito bem com suas companheiras: “Mal havíamos nos acomodado, trocando as mulheres os cumprimentos devidos, dizendo o que pensavam das vestimentas uma da outra, dando atenção especial aos chapéus, e de passar em revista a sociedade que em breve encontraríamos [...]” (p. 36-37). Em outra ocasião, quando visitam o velho pastor da aldeia, Carlota mostra sua capacidade de dissimulação, e não se afasta em nada do senso comum:

Tu tinhas de ver como ela se ocupava do velho, como levantava sua voz para que ele a ouvisse, posto que era meio surdo. Como lhe falava de pessoas que, jovens e robustas, morreram quando menos se esperava; como gabava as virtudes das águas de Karlsbad, aprovando a resolução que ele havia tomado de ir para lá no próximo verão; como achava que ele mostrava melhor cara e um ar mais animado desde a última vez que o vira... (p. 50-51).

Ou quando conversa com uma amiga em sua casa, estando Werther a ouvir do outro quarto:

Oví-as falar baixinho, diziam umas às outras coisas bastante insignificantes, novas da cidade, como esta havia se casado e aquela estava doente. [...] E a minha viva imaginação punha-me logo à beira dos leitos daqueles desgraçados, via com que repugnância voltavam as costas à vida, como eles... Guilherme! E aquelas mulherzinhas falavam disso... como se fala em geral da morte de um estranho... (p. 128).

Os dois trechos são bastante ambíguos, pois se por um lado mostram a bondade e espírito de compaixão de Carlota, como Werther o queria, mostram também uma mulher capaz de fingir, de entregar-se às fofocas, de ser insensível.

Carlota frequentemente censura Werther por seus excessos, pede-lhe que não faça escândalos (cf. p. 52, 56, 68, por exemplo). Ri de sua excentricidade: “Carlota pôs-se a rir, pois viu a emoção com que eu falava; e uma lágrima nos olhos de Frederica serviu-me de acicate para continuar”. (p. 55) Observe-se a diferença na atitude das duas mulheres.

Mesmo estando noiva de Alberto, e depois casada com ele, Carlota só desengana definitivamente Werther no fim do romance, quando já não havia volta. Por que mantém Werther sob seu domínio? O próprio Werther o declara, talvez sem dar a devida importância ao que diz:

Ele [Alberto] parece-me olhar com bons olhos, se bem que isso pode ser muito antes obra de Carlota do que resultado de suas próprias disposições, pois **nestas coisas as mulheres são muito espertas**, e fazem bem, **já que sempre redundam em seu proveito manter dois galanteadores em boas relações**, por mais estranho que isso possa parecer (p. 67, grifos nossos).

Carlota mantém Werther apaixonado, assim, pela sustentação de uma vaidade egoísta; até o fim da narração não é possível definir se ela o ama ou não. Este, ora crê que ela o ama, ora diz que ela o trata com indiferença, até o ignora. O “editor”, que ao fim do romance assume a narração em terceira pessoa (curiosamente onisciente), uma vez que Werther havia interrompido a redação de cartas, mantém a ambiguidade, ora afirmando que Carlota amava a seu marido e era fiel e honesta, ora dizendo que ela sentia muito (paixão ou compaixão? Amor ou necessidade?) pelos sofrimentos de Werther. Ao fim, Werther conclui, antes de seu suicídio, que ela o ama, numa última carta a Carlota: “Ah, eu bem sabia que me amavas. Sabia desde o primeiro olhar, esse olhar cheio de alma; desde o primeiro aperto de mão, e todavia quando te deixava, quando via Alberto ao teu lado, tornava a cair em dúvidas febris” (p. 178); o “editor”, entretanto, logo restaura a ambiguidade: “Seria o fogo dos abraços de Werther que ela sentia em seu seio? Seria indignação pela sua temeridade? Seria uma comparação desencorajada entre o seu estado atual e os dias de sua calma e livre inocência, em que confiava absolutamente em si mesma?” (p. 180).

O certo é que Carlota é sedutora: põe sua mão sobre a de Werther e aproxima seus lábios dos dele enquanto fala (p. 65), convida-o sempre a voltar (p. 65), manda-lhe presentes significativos, como o laço que ela usara no primeiro encontro (p. 84), mostra-lhe (maliciosamente?) um passarinho que comia em seus

lábios (p. 123) etc., ao ponto de levar Werther ao desespero: “Ela não devia ter feito aquilo, não devia incendiar minha imaginação com aqueles quadros de inocência e de felicidade celeste” (p. 123); “‘Pelo amor de Deus!’”, disse-lhe eu explodindo e caminhando ao encontro dela. ‘Pelo amor de Deus, acabe com isso!’” (p. 141).

Também é certo que Werther ressignifica os sinais dados por Carlota, manipula-os na narração, tornando-a a única razão de sua vida. É esse o ponto que mais nos interessa: tal como a Maga, Carlota tem uma força simbólica, traduz o sentido de uma vida, a concretização do objeto da busca, embora ela mesma não corresponda exatamente ao que os olhos do amado vêem.

De fato, Carlota não se dissocia, ao menos não completamente, dos valores burgueses da sociedade da qual fazia parte, mas também não explicita esse laço, como o fizera a senhorita de B..., uma mulher com quem Werther iniciara uma relação no começo da segunda parte, numa tentativa de se afastar de Carlota e dedicar-se a atividades práticas. Werther não consegue se dedicar à senhorita de B... porque esta assume sua filiação à sociedade, tão odiada por ele. Carlota, ao contrário, mantém-se, aos olhos de Werther, ligada à natureza, e é colocada definitivamente no lugar desta: depois de conhecer Carlota, Werther não passa mais seus dias pelos campos. A natureza, aliás, se torna para ele explicitação do tormento, deflagração da morte a que todos os seres estão condenados. As tragédias naturais (a tempestade e a enchente que ele narra na segunda parte) são representações da tragédia humana. Carlota, que era a esperança de salvação de Werther, torna-se, assim, a certeza de sua perdição.

A figura feminina, amada, é simbólica. Maga e Carlota se unem nesse ponto: condensam a busca transcendental dos seus amantes. A Carlota “real”, não aquela vista por Werther, e Lucía diferem consideravelmente entre si, e apresentam também diferentes graus de separação entre a provocadora da imagem e a imaginada. Carlota e Maga se assemelham muito, contudo, por serem mulheres idealizadas, ascenderem a um arquétipo.

Mesmo restringindo-se a Lucía, contudo, é possível estabelecer uma relação: Lucía vai a Paris estudar canto, falava francês com fluência e sabia bastante inglês (cf. 28:125). Tinha interesse por pintura e queria se integrar à cultura letrada. Tudo isso trai o que espera Oliveira da Maga, porque reforça a mulher que ele quer negar, em função da mulher que vive simplesmente, que é puro ser e pura beleza. A personagem trai o narrador. Processo análogo ocorre com Werther, que

parece querer identificar Carlota com as camponesas (as mulheres da fonte, por exemplo), e nega, sem conseguir escondê-lo de todo na narração, o que em Carlota contraria seu ideal. A analogia entre as duas mulheres está, sobretudo, no fato de que a personagem idealizada pelo narrador é constantemente traída pela outra face da personagem, que se deixa entrever além do ponto de vista narrativo privilegiado. Daí o necessário afastamento dos amantes de suas mulheres, idealizando-as, como uma tentativa desesperada de preservá-las. Oliveira abandona Lucía e se deixa deportar; Werther é mais radical, e suicida-se.

De forma muito parecida ao que a Maga representa para Oliveira, Carlota é, *para Werther*, a pura existência, o ser autêntico, a recusa ao pensamento lógico, o reencontro com o ser mítico e paradisíaco, a felicidade de superar o plano da realidade cotidiana. Quando Carlota dança, diz Werther:

Era preciso vê-la bailar! Punha na dança todo o seu coração, toda sua alma; seu corpo era uma harmonia só! Ela estava tão descontraída, tão livre, como se aquilo fosse tudo, como se não pensasse em mais nada, não sentisse mais nada. Naquele momento, com certeza, o universo esfumava-se ante seus olhos (p. 40).

O que leva Werther a sentir: “Já nem mais humano [eu] era.” (p. 41). Carlota é a divindade que faz prescindir de qualquer intermediação: “Ela é sagrada para mim. Todo meu desejo emudece em sua presença” (p. 62). É o objeto unificante de uma busca tão vasta: “Nada conheço, nada sei, nada tenho senão ela!” (p. 118). É o amor capaz de dar sentido ao mundo: “Guilherme, o que é o mundo para o nosso coração sem amor?” (p. 62). É a possibilidade da confirmação de si próprio: “Sim, quanto eu me adoro desde que ela me ama” (p. 61). É o preenchimento do vazio existencial: “Ah, esse vácuo medonho que sinto no meu seio! Muitas vezes penso... Se pudesses uma vez, uma só vez, apertá-la ao peito, todo esse vácuo haveria de se encher” (p. 128). Mas é a impossibilidade, a ausência: “se eu pudesse...”. Assim como a Maga, Carlota é impossível. E não só por ser casada com Alberto. Porque é idealização.

Ela mesma, no fim do romance, o diz: “Por que eu, Werther? Justamente eu, que pertenco a outro? Precisamente eu? Chego a rezear, sim, chego a rezear que seja a própria impossibilidade de me possuir que torna os vossos desejos tão ardentes” (p. 157). Werther não conseguirá nunca satisfazer toda sua ambição. Uma mulher amada mas proibida é a melhor representação da incapacidade humana de

imersão definitiva no infinito, no absoluto, do qual não pode ter mais do que fugazes vislumbres.

E se Carlota não fosse proibida? Werther não sabe dizer, porque casar-se com Carlota seria tornar-se Alberto, abdicar de sua busca e entregar-se à vida cotidiana, ao sustento da família, à transformação do amor em rotina. Seria ceder ao hábito.

Basta-me ver seus olhos negros para que logo me sinta bem! Vê, e o que me magoa é que Alberto não parece estar tão feliz, quando ele... esperava... se estivesse comigo... acreditava estar... Se... Não gosto de usar reticências, mas aqui e agora não posso exprimir-me de outra maneira... Ademais, parece-me que sou claro o suficiente. (p. 126).

Não tão claro quanto pensa. Logo a seguir: “Quando eu me perco assim em sonhos, não posso expulsar esta idéia: ora, e se Alberto morresse! Tu virias... sim, ela viria a ser... E eu sigo a alucinação, até que ela me conduza ao abismo, à beira do qual me detenho e me ponho a tremer” (p. 117). Ver ambiguidade: abismo porque seria a realização do seu desejo, por um lado, ou porque na verdade não a pode ter, por outro.

Carlota não é o motivo da morte de Werther; é, antes, o pretexto. Ele precisava morrer como única saída para os limites de que não se podia libertar. Ele não culpa Carlota pelos seus infortúnios; sofre não por ela, mas pelo que ela representa, e ele não alcança. O motivo de seu sofrimento não está fora de si, mas é seu próprio ser, inquieto e insaciável. Carlota é algo interno a si. “Feliz criatura, que podes atribuir a falta de felicidade a um obstáculo terreno! Não sentes, não sentes que é em teu coração destroçado, em teu cérebro arruinado, que jaz tua miséria, da qual nem todos os reis da terra poderiam te libertar!” (p. 138), diz.

Do abismo de sua solidão, da incomunicabilidade em que se encontra, por não se inserir na sociedade e por não poder imergir-se finalmente na natureza, pela distância entre o infinito do sujeito, vazio, e o absoluto cósmico, pleno, Carlota é a representação da esperança de Werther de se encontrar com o outro. Oliveira, por sua vez, é o protótipo do homem solitário. Carlota e Maga não podem garantir o encontro, “*porque un puente no se sostiene de un solo lado*” (93:350). Resta a solidão da morte (intelectual e artística, para o Oliveira de Buenos Aires; física, para Werther), a morte que talvez seja também uma passagem.

Um último ponto, por enquanto: é curiosa a relação de Carlota e de Lucía com a literatura. No dia em que Werther conhece Carlota, falam sobre romances (p. 37), e logo após Carlota exprime sua emoção diante de um cenário da natureza (o fim da tempestade, que havia interrompido o baile) com a menção a um poeta (“Klopstock!”, exclama – p. 44). O último encontro do casal, por sua vez, é marcado pela longa e emocionada leitura da tradução que Werther havia feito das “Canções de Ossian” (de James Macpherson¹⁸), incluída no romance, seguida da separação definitiva. Vêm a si próprios na literatura, num dos poucos momentos de encontro: “Sentiam seu próprio infortúnio no destino dos heróis de Ossian e sentiam-no juntos, confundindo suas lágrimas” (p. 174). Além disso, Werther escreve cartas também a Carlota. As últimas aparições de Lucía, por sua vez, estão relacionadas a uma carta e um romance lido por ela, abandonado no quarto. Lucía vivia querendo ler, e sua primeira aparição foi à porta de uma livraria. Os dois casais são marcados fortemente por sua relação com a literatura.

Personagens que lêem, leitor identificado com personagens, tentativa de abolição dos limites entre vida e literatura. Sinais, talvez, de que qualquer relacionamento é sempre uma ficcionalização do outro.

1.2.3 A Maga e Nadja

O parentesco entre Nadja, do romance homônimo de André Breton, e a Maga, de *Rayuela*, foi diversas vezes apontado pela crítica, assim como a filiação parcial de Cortázar ao surrealismo¹⁹. Os diversos pontos de contato entre as duas personagens originam-se na busca de seus narradores: André²⁰ e Oliveira apresentam questões muito parecidas, já que buscam superar os limites da

¹⁸ Conforme nota de rodapé (p. 59) da tradução Marcelo Backes, que utilizamos.

¹⁹ Ver, especialmente, o livro de Evelin Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (1975), em que a autora, dentre diversos outros pontos, estabelece um paralelo entre Nadja e a Maga, com considerações mais amplas sobre o amor e a mulher em Cortázar e nos surrealistas (p. 96-118). Destacamos também ARRIGUCCI Jr. (2003, p. 83-108), MONTALDO (1996), CASTRO-KARÉN (1996), LEZAMA LIMA (1996, p. 712) e VARELA JÁCOME (1992, p. 156-160). Retomamos aqui a discussão, revendo e acrescentando alguns pontos, por considerá-la bastante pertinente ao assunto deste estudo.

²⁰ Não discutiremos aqui a relação entre narrador e autor de *Nadja*, homônimos, por fugir essa questão de nosso objetivo. Vale apenas lembrar a relevância simbólica da coincidência – a recusa da separação entre arte e vida e a oposição ao realismo (que tanto valorizou o ponto de vista narrativo e intensificou a distinção entre narrador e autor) na obra de André Breton, preocupações retomadas por Cortázar. De qualquer forma, evitando o problema, chamaremos, adiante (exceto nas citações, evidentemente), simplesmente Breton o autor, e André (como é chamado por Nadja) o personagem-narrador.

percepção, atingir assim outras formas mais verdadeiras de realidade. Se não é possível afirmar que os resultados alcançados sejam os mesmos, é claro que o inconformismo em relação aos valores da normalidade cotidiana é ponto de partida para ambos os protagonistas²¹. Nessa busca, Nadja e a Maga erguem-se como símbolo e espelho das ambições e desejos de seus amantes.

Además, la novela bretoniana *Nadja* es un precedente de la obra cortazariana. Existe un parentesco entre el relator homodigético del escritor francés y Horacio Oliveira, y entre Nadja y la Maga. Por consiguiente coinciden algunas funciones del proceso amoroso que dinamizan la interiorización del discurso diegético.

El enunciador del recorrido generativo de *Nadja* autoanaliza la razón de su existencia, su ciega sumisión a ciertas contingencias espacio-temporales, su papel de “fantasma”. Tienen para él un significado relevante varios fúntivos simbólicos: el sueño del gato, la esfinge, los monstruos de ojos fulgurantes, los extraños dibujos imaginativos del propio escritor.

Bretón juega con el principio de la “subversión total”, con la función de otredad, del *doppelgänger*, lo mismo que Cortázar, 35 años más tarde. (VARELA JÁCOME, 1992, p. 159)

A questão inicial de André é a de sua própria identidade: “Quem sou?” (BRETON, 2007, p. 21²²), pergunta-se na primeira frase do romance. Dividido em três partes, na primeira o narrador ocupa-se de diversos episódios dispersos, demonstrando os recorrentes acasos que marcam sua vida. Mais que narração, há, nessa primeira parte, reflexão, motivada pela questão inicial. Com o aparecimento de Nadja, que ocupa completamente a segunda parte, a questão da identidade se volta para ela, e André tenta conhecer-se por meio do conhecimento de Nadja. A narração é bem marcada, com datas e horários, quase como num diário: André investiga Nadja, e investiga-se. Daí a pergunta que dá sentido a todo o romance, feita por André a Nadja no final do primeiro encontro entre ambos: “No instante de ir embora, quero lhe fazer uma pergunta que resume todas as demais, uma pergunta que só eu faria, sem dúvida, mas que, pelo menos uma vez, encontrou resposta à altura: ‘Quem é você?’. E ela, sem hesitar: ‘Eu sou a alma errante’” (p. 70). Nadja responde de forma sintética e explícita o que André já vinha constatando sobre si próprio.

Eliane Robert Moraes (2007, p. 13) chama a atenção para o fato de que a indagação de André sobre si mesmo o lança na incógnita da alteridade. A resposta de Nadja oferece a André “um espelho de múltiplas faces, que vai desmentir

²¹ Desenvolveremos mais a relação entre Breton e Oliveira no segundo capítulo desta dissertação.

²² Adiante, indicaremos apenas as páginas desta mesma tradução de *Nadja*.

qualquer promessa de unidade do 'eu' para lançar a indagação inicial do romance ao seu ponto de fuga" (MORAES, 2007, p. 13). Nadja demonstra, por um lado, a impossibilidade da tentativa de André de estabelecer uma identidade para si próprio. "A irrestrita adesão de Nadja à errância supõe uma personalidade à mercê do transitório, e capaz de desdobrar-se em diversos 'outros'" (MORAES, 2007, p. 14).

Nadja faz com que André reconheça em si mesmo o que pode lhe identificar: a própria errância. Afinal, o "eu sou" de Nadja aponta para uma identificação, embora o atributo que ela toma para si a afaste da concepção burguesa do sujeito individual. André, espelhando-se em Nadja, compreende que o que lhe dá o ser é o acaso. Ele também vai desdobrar-se em diversos "outros", e o principal deles é Nadja. Nadja é mesmo, então, a alteridade? Um "outro" de André, uma imagem encontrada ao acaso, ela é mais a recusa tanto da identidade individual quanto da alteridade: é o símbolo da busca de uma unidade final, do fim das categorizações e limitações.

Nessa super-realidade (ou surrealidade) em que Nadja parece viver não pode haver qualquer tipo de limitação, sequer a de uma personalidade individual. Uma série de traços linguísticos definidores de um "eu" não serve para ela. Apresentando-se com vários rostos, Nadja tem seu ser errante, encontra-o ao acaso a cada instante, e não se fixa. Errância que se observa não só em seu andar, mas também em seu pensamento, não linear, vago, delirante, tateando por caminhos desconhecidos. "Nadja se recusava a seguir em linha reta. Parece novamente muito alheia e me diz que está acompanhando no céu o relâmpago que desenha lentamente uma forma de mão" (p. 94).

Também a Maga cansa Oliveira por não se manter de um mesmo lado da calçada, por vagar indefinidamente, por deixar sua atenção dirigir-se ao acaso a qualquer objeto. Oliveira também vaga, André outro tanto. Mas vagam procurando por suas mulheres. Seu andar tem uma meta, um caminho, do qual a mulher é a sinalização.

Nadja, contudo, trai os projetos de André, não obedece à marcação temporal que ele tenta fixar. O primeiro encontro do casal se dá ao acaso. O segundo, marcado, mas Nadja "não é mais a mesma" (p. 71). O terceiro havia sido marcado, mas Nadja resolve faltar, e André novamente a encontra por acaso, em local e circunstâncias diversas do que havia sido combinado. Quarto encontro, marcado para o dia seguinte ao da narração: André não consegue esperar, e sai em

busca, encontrando novamente Nadja ao acaso. No quinto encontro, André vai ao “bar de costume”, mas não a encontra. Nadja, que telefonara para sua casa, respondendo a uma pergunta de quem atende a chamada, sobre onde poderia ser encontrada, responde: “Não sou encontrável” (p. 90).

Nadja não é encontrável segundo as coordenadas espaço-temporais de André. Pode ser encontrada quando se desiste das formalidades. Oliveira, em *Rayuela*, se dá conta disso, em relação à Maga, e não marca encontros. Simplesmente a busca, e às vezes a encontra. Deixa-se governar pelo acaso como preço para encontrar a Maga. Se não o faz, tem somente Lucía, que cuida do bebê no quarto.

André também se dá conta disso, aos poucos, e entrega-se ao mistério de Nadja, que é expressão máxima dos mistérios de Paris, é síntese dos inúmeros acasos cotidianos de que ele era testemunha. Tenta deixar-se disponível, guiar-se pela aleatoriedade de Nadja, mas se irrita. Nadja é assim, é a alma errante, não decidiu tornar-se. É preciso que André renuncie à racionalização para alcançá-la. Ou melhor, que desenvolva outras razões, menos lógicas, mais porosas, como diria Cortázar, às várias manifestações de uma realidade insólita, recalcada pela redução operada pela racionalidade ocidental. Oliveira dá um passo adiante, porque se permite correr o risco, vai ao manicômio, e lá vê novamente a Maga. “*Oliveira ansia el desorden y el misterio del azar en vez de la perfección determinada del universo*” (GARFIELD, 1975, p. 142), vivendo mais radicalmente uma tentativa análoga à iniciada por André.

O ambiente em que se encontram André e Nadja também é significativo: uma região de Paris popularmente conhecida por abrigar cartomantes e prostitutas. “Difícil imaginar paisagem mais adequada a esses dois caminhantes que um local destinado às práticas de adivinhação e do erotismo, ambas suscitando o mesmo sentimento de fascínio e de medo que dá o tom do relato” (MORAES, 2007, p. 10). As cartomantes também eram referência para a Maga e para Oliveira, sem falar do erotismo. Duas práticas, por um lado, às margens da sociedade, e por outro, inseridas no centro urbano, na cidade de Paris. Constatação de que é possível iniciar a significação da realidade por outros pontos: outras formas de saber, liberação dos preconceitos.

Outra referência espacial ligada a Nadja é o hotel onde ela se hospedara ao chegar a Paris. “Passamos, no Boulevard Magenta, diante do Sphinx Hotel.

Nadja me mostra o letreiro luminoso com estas palavras, que a levaram a descer ali, na noite em que chegou a Paris.” (p. 97). Esfinge urbana, Nadja questiona. Sem formular perguntas, seu próprio ser é um enigma, capaz de transtornar André, sensível a sua presença, mas causando apenas indiferença a quem estava submetido à normalidade, “porque afinal outros, que se acharam no direito de lhe dirigir a palavra, não souberam ver nela senão a mais pobre das mulheres, e de todas a mais mal defendida” (p. 105). André, contudo, anda a procura de um espelho. O mistério de Nadja é seu próprio mistério, e o mistério do ser.

Livre das referências tradicionais, a nova esfinge será encontrada nos locais mais prosaicos da cidade, sempre em sintonia com a dinâmica transitória da vida cosmopolita. Errante e provisória, ela vai ostentar vários rostos para, então, revelar as múltiplas faces do enigma. Entende-se por que, justo num livro em que a fotografia é tão importante quanto o texto, não haja uma só imagem a identificar os traços de sua heroína: portadora de uma interrogação, Nadja não pode se confinar aos contornos de um rosto. Melhor dizendo, o que se mostra nela é precisamente o mistério (MORAES, 2007, p. 12).

Nadja é imaginação, mas não se reduz a uma imagem apenas. Qualquer definição seria uma violência contra ela. Seu ser é todo incerto, e aponta para a arbitrariedade de qualquer delimitação. Por isso sua figura é, desde o início, vaga. No primeiro encontro, primeira tentativa de descrição: “um sorriso **impreciso erra talvez** em seu rosto” (p. 65, grifos nossos). Tudo nela inspira dúvida: “ela sorri, mas muito misteriosamente”, “alega estar indo”, “ao que parece” (p. 65) são apenas algumas expressões dessa dúvida. O que mais chama a atenção nela, contudo, são seus olhos:

O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos? O que se reflete ali, ao mesmo tempo de obscuramente miserável e luminosamente altivo? Foi esse o enigma que determinou desde o início da confissão que, sem me perguntar mais nada, com uma confiança que poderia (ou antes, não poderia?) ser mal interpretada, ela me faz (p. 65).

Também a Maga é capaz de começar uma confissão constrangedora a qualquer momento; também a Maga é uma esfinge: é encontrada por Oliveira ao mesmo tempo em que este procura resposta para suas angústias metafísicas. Ela potencializa essas reflexões, e lhe expõe, sem o saber, suas limitações. A Maga é quem dá sentido ao vagar de Oliveira:

Pero todo esto había que decirlo en su momento, sólo que era difícil precisar el momento de una cosa, y aún ahora, acodado en el puente, [...] aún ahora, Maga, me preguntaba si este rodeo tenía sentido, ya que para llegar a la rue des Lombards me hubiera convenido más cruzar el Pont Sain Michel y el Pont au Change. Pero si hubieras estado ahí esa noche, como tantas otras veces, yo habría sabido que el rodeo tenía un sentido, y ahora en cambio envilecía me fracaso llamándolo rodeo (1:12).

Os olhos da Maga, “duas velas verdes”, são lugar de passagem para a região obscura da magia, do encantamento, do outro que há em Oliveira. “*La mujer es un misterio que invita y encanta al hombre como hechiza Nadja a Breton, o la Maga a Oliveira (R), o Hélène a Juan (62M).*” (GARFIELD, 1975, p. 101).

André anseia por ingressar no “mundo de Nadja” (p. 125) assim como Oliveira se debatia por fazer parte do “mundo-Maga”. E o mundo de Nadja é o mundo sem vínculos, sem moldes. Entregue (p. 81), distraída (p. 81), próxima às crianças (p. 85), Nadja é “essa adorável mistura de leviandade e fervor” (p. 88), “a criatura sempre inspirada e inspiradora” (p. 105). É a esperança de algo novo, que Breton vê nela, embora ela também pareça buscar algo, num estágio muito mais avançado, por ser desapegada. “Ela me diz seu nome, o que escolheu para si mesma: ‘Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela’” (p. 66).

Essa Nadja que busca, que tem anseios e problemas, não é a que interessa a André. Ele retém dela a imagem, o fantasma. Desde a primeira visão, caracteriza-a como “tão frágil que mal toca o solo ao pisar”. Paradoxalmente divina e diabólica: no beijo, seus dentes fazem, para André, “as vezes de hóstia” (p. 88), e, com um simples movimento da capa, ganha “ares de Diabo” (p. 95). É a união final dos opostos, a imagem do absoluto ansiado. Uma síntese não dialética, mas intuitiva. Simplesmente ontológica, poder-se-ia dizer. Mas fora do âmbito imaginativo de André, ela vive, se prostitui (provavelmente), trafica cocaína (como relata), procura emprego, e, ao final, é detida como louca. A imagem vai se esvaindo aos poucos porque André percebe o quanto de sua própria limitação existe também em Nadja.

Por mais maravilhado que eu continuasse por aquela forma de se governar, fundamentada apenas na mais pura intuição e operando permanentemente com o prodígio, eu ficava também cada vez mais alarmado por sentir que, assim que a deixava, ela era tragada novamente pelo turbilhão da vida que prosseguia lá fora, obstinada em obrigá-la, entre outras concessões, a que comesse, que dormisse (p. 107).

Essa Nadja narrada é uma extensão de André. É a própria voz dela que o explicita, em um conjunto de frases que André cita, separadas de seu contexto. Frases enigmáticas que, em grande parte, poderiam estar na boca da Maga, tal como a narra Oliveira:

“O fim do meu fôlego é o começo do seu.”
 “Se você quisesse, eu não seria nada, ou apenas um traço, para você.”
 “A garra do leão estreita o seio da vinha.”
 “O rosa é melhor que o negro, mas os dois combinam.”
 “Diante do mistério. Homem de pedra, compreende-me.”
 “Você é meu mestre. Não passo de um átomo que respira no canto de seus lábios ou que expira. Quero tocar a serenidade com o dedo molhado de lágrimas.”
 “Porque essa balança que oscilava na obscuridade de um buraco cheio de bolas de carvão?”
 “Não sobrecarregar os pensamentos com o peso dos sapatos.”
 “Eu sabia tudo, de tanto que buscava ler nos meus riachos de lágrimas.” (p. 108).

O maior atributo de Nadja é, apesar de estar, como a vemos pela narração, tão intimamente ligada a André, a liberdade. Liberdade que o próprio André queria alcançar, meta do surrealismo, como afirmara Breton no *Manifesto do Surrealismo*: “A palavra liberdade é a única que ainda me exalta” (2001, p. 17). Nadja é livre em relação ao trabalho, recusado categoricamente por André no fim da primeira parte, imediatamente antes do aparecimento de Nadja; é livre em relação à rotina e ao planejamento (“a cada dia bastam seus cuidados”: Nadja parece encarnar a frase evangélica); é livre em relação a ideologias, a normas e a convenções de relacionamento. É, sobretudo, livre em seu tempo e seu espaço. Quando é retida em um hospício, André reflete, ao saber da notícia: “o essencial é que acredito não haver para Nadja uma extrema diferença ente o interior e o exterior de um hospício” (p. 126). Não se pode aprisioná-la: “Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem fixar momentaneamente, mas jamais submeter” (p. 102). Liberdade parecida à que caía tão bem à Maga: “[Oliveira] *no quería que la libertad, única ropa que le caía bien a la Maga, se perdiera en una feminidad diligente*” (5:32). André fixa Nadja um pouco, mas não pode mantê-la por muito tempo junto a si. Deixa-a ir para não comprometer a liberdade dela, mas, também, porque teme dar o salto que o lançará no que pode ser tomado por loucura.

A loucura, para Breton, é uma recusa da normalidade, à qual ele não quer se submeter, mas da qual não consegue efetivamente se livrar. Nadja é o ponto a que poderia chegar, mas ainda não chegou. A loucura, contudo, é quase inevitável, embora André se oponha radicalmente aos hospícios e tratamentos psiquiátricos. É inevitável porque é a radicalização da recusa às normas, é a fruição plena da liberdade. Só é chamada loucura, por isso, aos olhos de quem permanece nos limites do hábito. O aprisionamento por causa da loucura é uma contradição e uma violência injustificável: impor a normalidade a quem finalmente alcançou a liberdade. Há a suspeita de que aquele que é considerado louco vive plenamente aquilo que se atribui à surrealidade. De fato, no *Manifesto Surrealista* Breton já aborda o tema:

Resta a loucura, “a loucura que trancafia”, como já houve quem dissesse tão acertadamente. Esta ou a outra... Sabem todos, com efeito, que a única razão pela qual os loucos estão internados é um pequeno número de atos legalmente repreensíveis e que, na ausência de tais atos, a liberdade deles (aquilo que se vê da liberdade deles) não estaria ameaçada. Que eles, em maior ou menor grau, sejam vítimas da sua imaginação, estou pronto a admiti-lo, no sentido em que ela os induz a não observar determinadas regras cuja inobservância faz com que nossa espécie se sinta ameaçada, como todos têm o desprazer de saber. Mas a profunda indiferença que eles demonstram em relação às críticas que lhes fazemos e até mesmo às diversas punições que lhe são infligidas leva a crer que eles haurem um grande conforto na própria imaginação, que eles saboreiam o próprio delírio a ponto de suportarem que ele não tenha validade para os outros. E a verdade é que as alucinações, as ilusões etc., constituem uma fonte considerável de prazer (BRETON, 2001, p. 18).

Na verdade, Nadja está louca para quem se aproxima dela sem tentar compreendê-la. André não é um desses, daí sua revolta contra a psiquiatria manicomial: “na minha opinião, todas as internações são arbitrárias. Continuo a não ver por que privar um ser humano de liberdade. Prenderam Sade; prenderam Nietzsche; prenderam Baudelaire.” (p. 130). Nadja atinge a plenitude de sua liberdade, o que, para quem se sente seguro em seu mundo bem assentado e bem definido, é inaceitável.

El desorden de Nadja se convierte en locura, el estado surrealista de llegar al otro lado de la puerta definitivamente. La locura que se apodera de Nadja y la aleja del mundo lógico hace que ella irrumpa en soliloquios [...]. Cuando la Maga no puede entender un concepto intelectual del Club, también se aleja del mundo lógico para entenderse mejor a solas con su realidad privada e intuida.” (GARFIELD, 1975, p. 113).

A Maga não chega à “loucura que trancafia”, somente à “outra”, nos termos de Breton. Não vai ao manicômio: quem vai é Oliveira. Vai para trabalhar, é certo, mas lá se aproxima muito do comportamento dos internos. E é no manicômio que começa a ver novamente, agora com mais clareza, a Maga. Identifica a roupa rosa de uma interna com a roupa da Maga, e, sobretudo, opera a cisão entre Talita e a Maga, que por meio da primeira se manifesta.

- Yo sé que es Talita, pero hace un rato era la Maga. Es las dos, como nosotros.
- Eso se llama locura – dijo Traveler.
- Todo se llama de alguna manera, vos elegís y dale que va. (56:282)

É das coisas que no mundo de Nadja não se distinguem entre loucura ou não-loucura que André se aproxima. Não se aproxima de Nadja, portanto, mas de seus atributos.

Estou descontente comigo mesmo. Acho que a observo demais, mas como agir de outra forma? Como será que ela me vê, ou julga? É imperdoável eu continue a vê-la se não a amo. Ou será que não amo? Sinto, perto dela, que estou mais próximo das coisas que estão perto dela do que dela (p. 86).

Por meio da observação de Nadja, André se auto-observa. Busca ver-se com os olhos com que Nadja o veria. É uma observação que lhe dá segurança sobre si próprio, que o autoriza, como quando Nadja o elogia por sua simplicidade (p. 70). Mas é também uma observação inquietante, muitas vezes irritante, porque lhe põe diante dos olhos o trajeto que tem que percorrer para unir sua vida a seu pensamento, ou para integrar sua arte e sua vida. Nadja é arte, André precisa escrever. Nadja, no máximo, desenha, coerentemente ao seu mundo de imagens; André precisa narrar, preso que ainda está aos domínios do idioma. Na verdade, quando narra seus encontros com Nadja, de maneira muito semelhante ao que faz Oliveira, está reconstruindo a si próprio, está procurando reescrever-se, desde a questão inicial. Assim, justificam-se as palavras do fim da segunda parte: “Quem vem lá?”²³ Quem vem lá? É você, Nadja? É verdade que o *além*, todo o além esteja nesta vida? Nada escuto. Quem vem lá? Serei apenas eu? Serei eu mesmo?” (p. 134).

²³ Em francês, o alerta “Qui vive?” significa, literalmente, “Quem vive?”

Para André, “a vida é diferente de tudo o que se escreve” (p. 70); Nadja não escreve, porque vive. A escrita é uma substituição *a posteriori* do que não se pôde encontrar na vida. Por isso, antes de encontrar Nadja, falando sobre um hipotético encontro com uma mulher bela e nua num bosque, escreve André: “Supor um encontro desses não é tão delirante, afinal de contas: seria possível. Parece-me que tudo iria deter-se de repente, ah!, e eu não estaria escrevendo o que escrevo” (p. 44). Da mesma forma, na terceira parte, falando diretamente a uma mulher (Nadja, ou outra?), diz André: “Já que existes, como só tu sabes *existir*, talvez não fosse necessário que este livro existisse” (p. 144).

Nadja, portanto, como depois a Maga, sobrevive como arte, como imagem, como escritura. Não é gratuito que a primeira morasse no “Hôtel du Théâtre”, e que as últimas cenas em que aparece no livro se constituam como comentários de imagens, dela (de Breton, na verdade) e de outros artistas. A própria Nadja sabe que se tornará romance: “André? André?... Você vai escrever um romance sobre mim. Garanto: veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós... Mas isso pouco importa: você arranja outro nome: que nome, quer que eu diga, isso é muito importante” (p. 94).

Mas Nadja não é somente tema do romance. O andar errante de Nadja é símbolo da própria escritura surrealista. A recusa das rotas conhecidas e dos encontros pré-determinados, a exploração do desconhecido e o deixar-se governar-se pelo acaso, o caráter de sonho ou “quimera” são os desafios da poética surrealista. “Exploração arriscada, que prescindida da orientação de mapas e de bússolas – mas que, por isso mesmo, conduz à descoberta da poesia. Aos olhos de Breton, Nadja representa a própria encarnação dessa aventura sensível” (MORAES, 2007, p. 15). Nadja representa, portanto, a própria literatura. E a literatura, um meio de explorar e reconstruir a realidade. “Quem éramos nós diante da realidade, essa realidade que agora vejo deitada aos pés de Nadja, como um cão vadio?” (p. 102), pergunta-se André.

Paixão, mistério, linguagem, realidade, literatura: tudo condensado em Nadja. E na Maga. A Maga é uma recusa da linguagem, embora constituída linguisticamente (como não poderia deixar de ser): é o desejo de devolver à linguagem sua magia, subtraí-la ao representativo, usá-la para abrir a porta. Nadja, a esperança de que a linguagem seja um meio de alcançar o homem, seu ser, sua paixão. Como diz Octavio Paz:

Para ele [Breton] os poderes da palavra não eram distintos dos da paixão e esta em sua forma mais alta e tensa, não era outra coisa que a linguagem em estado de pureza selvagem: poesia. Breton: a linguagem da paixão, a paixão da linguagem. Toda a sua busca, tanto ou mais que a exploração de territórios psíquicos desconhecidos, foi a reconquista de um reino perdido: a palavra do princípio, o homem anterior aos homens e às civilizações (2006, p. 221).

1.3 Outras Magas da literatura cortazariana

1.3.1 A Maga e Ariana

Los Reyes é a primeira obra publicada por Cortázar em seu próprio nome; antes, havia apenas publicado um volume de poemas sob o pseudônimo de Julio Denis. Uma peça teatral, ou um “poema dramático”, como o preferia chamar Cortázar, *Los Reyes* retoma o mito grego do Minotauro²⁴, reescrevendo-o numa linguagem grandiloquente, à maneira das obras da Antiguidade Clássica, e promovendo mudanças significativas na constituição dos personagens. Chama a atenção, sobretudo, o novo olhar lançado sobre o Minotauro, transformado de monstro a herói, vítima de uma sociedade que impõe valores de normalidade e, ao mesmo tempo, buscador, na profundidade labiríntica de suas reflexões, de uma identidade autêntica e livre. Ariana²⁵, por sua vez, que na narrativa original do mito entrega o fio a Teseo para que este possa encontrar o caminho de volta após matar o monstro no labirinto, no texto de Cortázar está aliada ao Minotauro, deseja que este vença, e a ele envia o fio, por intermédio de Teseo.

O tema do labirinto é constante na obra cortazariana, e, em *Rayuela*, deixa de ser apenas tema para se tornar forma. De modo embrionário, já aparecem em *Los Reyes* vários pontos recorrentes na produção posterior de Cortázar: a reflexão sobre a linguagem, a música, a questão da realidade, a subversão do hábito cotidiano, o jogo, o duplo e as relações de força e poder. Interessa-nos, agora, o

²⁴ Boas compilações desse mito grego foram feitas por Junito de Sousa Brandão (1995, p. 149-174) e Edith Hamilton (1942, p. 215-228), que consultamos para este estudo.

²⁵ Mantivemos, aqui, a grafia espanhola dos nomes próprios Ariana, Teseo e Pasífae, tal como aparecem no texto cortazariano; em português: Ariadne, Teseu e Pasífae.

papel conferido a Ariana²⁶: mulher detentora do fio que indica a saída do labirinto; mulher que se abstém do título de “filha de rei”, que recusa essa realidade da qual faz parte, e que se sente atraída pelo insólito, pelo outro modo de viver, recalcado e negado pela norma. Rei, real, realidade: Ariana recusa os reis Minos (seu pai) e Teseo (seu pretendente), e anseia pelo encontro com o Minotauro (seu irmão²⁷), único que vive de fato livre: o representante, então, da realidade autêntica.

Ao entregar astuciosamente o fio a Teseu para que este o leve até o Minotauro, Ariana recusa os valores defendidos pelo suposto herói, que não faz mais do que defender, irreflexivamente, a visão cotidiana da normalidade. Apenas força e obediência, Teseo é dominado pelo “*horror a lo distinto*” (CORTÁZAR, 1995, p. 52²⁸), é “*Teseo el matador*”, como o denomina o rei Minos, e não tem outra preocupação senão a de cumprir um mandato que lhe “*viene de la estirpe*” (p. 36). Ariana não compartilha com ele dessa segurança sobre a realidade: está voltada para o obscuro labirinto que percebe em si mesma, é atraída pelas sombras, embora estas estejam “*calcinadas de mediodía*” no lado de fora, o lado dos reis. É o próprio Teseo quem percebe a proximidade de Ariana ao mistério do labirinto: refere-se a ela como uma “*virgen que adhiere a la pared misteriosa y nos contempla con una mirada incerta y blanda, fuera del tiempo*”, e segue: “*Ve cómo coincide su túnica con la lejana réplica de aquellas columnas*” (p. 31, grifos nossos).

Fora do tempo, Ariana é a repetição da imagem do labirinto, a inserção do mistério em plena ordem real; é a manifestação daquilo que os reis reprimem e condenam, para permanecerem no conforto do hábito. Desde o início da peça, manifesta sua inconformidade com o que já está pré-estabelecido pelos preconceitos vigentes, assim como sua solidão em meio a um mundo excessivamente iluminado pelas soluções fáceis; busca o que é mais profundo em si mesma: “*Hablar es hablarse*” (p. 13), diz. Por isso causa incômodo em Minos: “*Vete sola, entonces*” (p. 13), “*Debí encerrarnos juntos*” (p. 21) e “*Toda tu eres reproche*” (p. 21), diz-lhe o rei, que insiste em submetê-la, afirmar-lhe frequentemente que ela é “*hija de rey*”. Consegue-o, parcialmente, como o diz a própria Ariana, referindo-se ao

²⁶ Retomaremos outros aspectos de *Los Reyes*, aqui apenas citados, no segundo capítulo desta dissertação.

²⁷ A vontade de Ariana de aproximar-se definitivamente do Minotauro exprime um desejo incestuoso, já que ambos eram filhos de Pasífae. O que ela deseja, contudo, não se reduz ao erotismo físico: ela não quer apenas unir-se ao Minotauro, mas libertar a si própria por meio do encontro simbólico com o irmão. Isso a faria afastar-se de vez de Minos, já que ela assumiria os aspectos que o rei queria reprimir, tanto nela quanto nele mesmo.

²⁸ Citaremos, a seguir, sempre esta mesma edição de *Los Reyes*, indicando apenas as páginas.

Minotauro: “*Como la pared del pecho entre el negro corazón y el albo sol, el muro del arquitecto segmenta nuestros mundos*” (p. 21). A separação é artificial, contudo, e Ariana vive em sua própria constituição o conflito entre Minos e o Minotauro: do primeiro é filha, do segundo é irmã. O paradoxo faz com que duvide de sua identidade: “*Ahora no sé quien soy*” (p. 23).

É na terceira cena, núcleo da obra (a peça se divide em cinco cenas: quatro compostas por diálogos e uma com o monólogo central de Ariana), que ela manifesta sua decisão: entregar-se definitivamente ao mistério, libertar o Minotauro para libertar-se, rompendo assim com os estereótipos sociais a que esteve obrigada. Nega a identidade que lhe foi dada: agora é “*la hija de la reina*”, a filha da desobediência, do impulso, do perigoso envolvimento com o estranho:

¡Ven, hermano, ven, amante al fin! ¡Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor ha derribado! ¡Brotó asido al hilo que te lleva el insensato! ¡Desnudo y rojo, vestido de sangre, emerge y ven a mí oh hijo de Pasifae, ven a la hija de la reina, sedienta de tus bellos rumores! (p. 53).

O erotismo funde-se à busca, torna-se expressão simbólica da passagem. Pelo fio que a liga ao Minotauro, e pela sua permanência junto à porta do labirinto, Ariana é simbolicamente o lugar do encontro, o desejo e o objeto do desejo.

O Minotauro, contudo, não obedece ao chamado, e deixa-se matar por Teseo, certo de que assim é que sobreviverá, em Ariana e no coração de cada homem, assim como na arte. Além disso, incomoda ao Minotauro saber que os dedos de Ariana se mesclaram aos de Teseo para dar-lhe o fio (p. 63). Ariana é ponto de intercessão, a intermediação entre a obediência cega e a radicalização da reflexão e do afastamento do mundo. É o elo, então, o ponto de contato entre os dois mundos. Ela se torna, dessa forma, a presença do outro dentro do mesmo, a recusa tanto da morte quanto da segregação do diferente: o símbolo da diferença em plena claridade do real.

Não se deve tentar estabelecer uma correspondência exata entre os personagens de *Los Reyes* e *Rayuela*. Ariana sofre muitos dos conflitos de Oliveira, e o Minotauro é quem concentra vários atributos que são conferidos à Maga. Ariana é astuciosa, é cheia de vontade e admira o Minotauro, anseia pelo diferente. A Maga não tem astúcia (talvez apenas Lucía a tenha), é admirada e invejada por Oliveira, vive na diferença. Oliveira faz de Paris seu labirinto, extensão de suas incursões

interiores, e anseia por alcançar o fio que lhe aponte uma porta. O Minotauro fixa-se no labirinto, e de lá só pode sair para erguer-se como mito, como inquietação permanente em cada homem, como arte.

Embora os atributos estejam distribuídos de formas diferentes entre os personagens, são perceptíveis as preocupações comuns entre as obras. Ariana, promovida a um papel principal na obra de Cortázar, exercendo uma função que não tinha nas primeiras narrativas do mito, antecipa, em certos sentidos, o lugar que a Maga ocupa em *Rayuela*, assim como outras mulheres da literatura de Cortázar: nela está presente o conflito entre a fidelidade à ordem cotidiana e a abertura a um universo distinto, criativo e acolhedor das diferenças; ela é manifestação da atração pelo insólito e pelas outras possibilidades de ser no mundo, diferentes das que são conferidas pela tradição e pela filiação a uma estirpe; nela o erotismo se manifesta como um elemento da busca, possibilidade de encontro; ela é, sobretudo, a detentora do fio que mostra a saída (ou a entrada), a mulher que está à porta, por meio de quem se pode visualizar uma saída do labirinto. É a encarnação do mistério, residente não em estruturas físicas ou sociais, mas no próprio coração humano, na intimidade profunda do ser.

Oliveira anseia por encontrar o fio de Ariana, mas o fio leva de um labirinto a outro, ainda mais obscuro e mais perigoso: é preciso recusar ao conforto do esconderijo, arriscar-se, estar no mundo e transformá-lo, e não renunciar a ele. Ariana não penetra no labirinto porque não admite o isolamento: é no mundo real que quer viver a diferença, e assim transformar o real. A Maga o fazia, sem o saber. Oliveira teme dar o salto, desconfia da possibilidade de “*abrir la puerta para ir a jugar*” (71:309), mas não solta o fio da escritura, em cuja ponta está a Maga.

1.3.2 A Maga e Delia

Uma antecedente grotesca da Maga está em “Circe”²⁹: Delia, a mulher feiticeira, envolta em mistério, atrai um homem que, para estar próximo a ela, precisa se afastar do mundo cotidiano e das pessoas que dele fazem parte. O conto se inicia com o relato de diversos boatos acerca da morte do segundo namorado de Delia, o que provoca inquietação e insegurança em todos os parentes e vizinhos. Não

²⁹ Conto publicado originalmente em *Bestiário*, incluído no primeiro volume dos contos completos de Cortázar. (2007, p. 183-198).

satisfeito com o que ouve, Mario começa a se aproximar dela, penetra gradativamente em seu mundo, torna-se seu terceiro namorado, até descobrir seus artifícios de bruxa.

O interesse de Mario por Delia é despertado pelos comentários a respeito dela: ele sente repugnância não pelos supostos atos da jovem, mas pela mediocridade dos comentadores. Delia pode representar uma alternativa à realidade repressiva e preconceituosa em que se acha metido. “*Mario creyó un tiempo que la gracia de Delia y sus vestidos apoyaban el odio de la gente. ‘La odian porque nos es chusma como ustedes, como yo mismo’*” (p. 184). Aquilo que as pessoas do bairro e da casa de Mario reduzem a sua linguagem preconceituosa, Mario quer converter em experiência. Delia é, para ele, a possibilidade de encontrar-se com algo distinto, de tornar-se também ele distinto e independente.

Todos hablaban de Delia Mañara con un resto de pudor, nada seguros de que pudiera ser así, pero en Mario se abría paso a puerta limpia un aire de rabia subiéndole a la cara. Odió de improviso a su familia con un ineficaz estallido de independencia. No los había querido nunca, sólo la sangre y el miedo a estar solo lo ataban a su madre y a los hermanos. (p. 193).

Delia é possibilidade de passagem: é uma janela para o mistério. Desde o primeiro contato ela aparece ligada a este signo: a janela. “*Entonces Mario se acercaba a la ventana de Delia y le tiraba una piedrita*” (p. 184). Quando começa a frequentar a casa de Delia, ela “*lo hacía sentarse cerca de la ventana de la sala*” (p. 187). Mesmo na cena final, quando já pretende interromper o processo de aproximação de Delia (que provavelmente o levaria à morte), encontra-a ligada à passagem: “*Cuándo estuvo de vuelta vio a Delia en la ventana*” (p. 196).

Aproximar-se da abertura exige aceitação do risco. Mario estabelece relação com Delia mesmo sabendo que os dois pretendentes anteriores haviam morrido de maneira trágica. Delia atrai Mario, como fizera com os namorados precedentes, para sua teia de aranha (o sobrenome da família de Delia, *Mañara*, é formado pelas letras da palavra *araña* mais a inicial do nome de Mario), e este se deixa atrair pelo enigma. Ele está sempre em dúvida, e procura justificativas para as coincidências, embora, por outro lado, o conjunto de coincidências seja capaz de lhe provocar terrores e insônias (cf. p. 186). Não consegue formular uma imagem definitiva de Delia até o final do conto, quando a identifica ao estereótipo da bruxa. Esse é momento, contudo, que aplica a Delia uma máscara: “*tenía los ojos en Delia*

y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra” (p. 197). O reconhecimento é uma derrota, uma aceitação do rótulo, uma desistência de seguir buscando a verdadeira face de Delia, sempre fugidia e instigadora.

Percebe-se, de imediato, uma onda de mistério ao redor da protagonista feminina. O texto vai problematizar a figura de Delia como um sujeito múltiplo, descrito a partir de como os outros a vêem. Este mosaico, que se representa na polifonia de vozes discursivas, desafia a visão mitificada da jovem noiva burguesa como uma mulher doce e meiga. Ao mesmo tempo, formula a noção do sujeito feminino em construção. [...] A insinuação de que algo anda mal com Delia enfatiza a presença de uma realidade pouco conhecida (NOGUEIRA, 2002, p. 84).

Delia é a presença do obscuro. O preto da roupa que ela usa (sob pretexto de estar de luto, um luto injustificado, para os outros personagens, já que não era casada e não havia posto luto na ocasião da morte do primeiro namorado) está bem para a imagem de uma feiticeira, mas é também símbolo de aspectos não elucidados pela razão e, por isso, recusados pelo senso comum. Une-se à cor da roupa *“la sonrisa velada de Delia”* (p. 184) e, sobretudo, sua preferência pela noite. É sempre à noite que Delia oferece a Mario os licores e os bombons que fazia especialmente para ele (e, como se descobre no final do conto, estavam recheados com baratas), os quais ele prova sob luzes apagadas e com olhos fechados. A tentativa de lançar luz sobre a situação inibe a Delia, retira-a de seu mundo de sombras: *“Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga encegueda del ciempiés, una loca carrera por las paredes”* (p. 191). A noite está sob o domínio da lua, outro sinal do mistério e da magia: lua reproduzida na bandeja onde Delia servia os bombons: *“Algo de luna se acostaba ya en el piso cerca de Delia, en el plato de alpaca que Delia guardaba en la mano como otra pequeña luna”* (p. 197).

Acrescente-se a isso a relação de Delia com os animais, de que vivia cercada:

Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos. La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo – Mario vio dos en una sola tarde, en San Isidro –, pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano (p. 185).

Delia não só está próxima aos animais, mas é capaz de prever sua morte, ou provocá-la. A proximidade e o domínio dos animais, o afastamento dos homens comuns, a manipulação mágica de bebidas e comidas, a presença constante da música e o poder de atrair e submeter homens ousados são elementos, em Delia, retomados do mito grego de Circe, a feiticeira apresentada na Odisseia³⁰, conforme a referência explícita feita pelo título do conto. Indicam um afastamento do estereótipo burguês da mulher e uma volta aos aspectos míticos da figura feminina.

O mito de Circe e da mulher feiticeira, de forma menos inferiorizante e mais positiva, é novamente retomando na Maga. Delia, como a Maga, vive num “*ensimismamiento interminable*” (p. 192). Cantora, sustentadora de olhos místicos que se pareciam a “*dos velas verdes*” (1:12), a Maga era também amiga dos animais: “*Ibas allí a jugar con un gato*” (1:12);

[...] un viejito tomando sombra en un rincón, los gatos, siempre inevitablemente los minouche morrongos miaumiau kitten kat chat cat gatto grises y blancos y negros y de albañal, dueños del tiempo y de las baldosas tibias, invariables amigos de la Maga que sabía hacerles cosquillas en la barriga y les hablaba un lenguaje entre tonto y misterioso, con citas a plazo fijo, consejos y advertencias (4:27).

Além disso, a Maga faz um feitiço com uma bonequinha, na qual espeta alfinetes, para encantar Pola, de quem prevê a morte (cf. 27:120). Mas são o mistério e a janela aberta para o desconhecido que mais atraem Oliveira para a Maga.

Em “Circe”, o fantástico, emergente no cotidiano, é o responsável pela alteração da normalidade. O conto atende, em parte, à definição que Todorov (2004) dá ao fantástico³¹, uma vez que há hesitação entre a explicação natural e sobrenatural para a morte dos dois namorados anteriores a Mario: os feitiços de

³⁰ Cf. o canto X da Odisséia, de Homero.

³¹ Para Todorov, o fantástico “exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem realmente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições” (2004, p. 38-39).

Delia realmente os fez morrer, ou o ataque cardíaco do primeiro foi provocado pelo medo e susto diante da constatação do que Delia fazia, e o suicídio do segundo provocado pela depressão originada pelo desengano? Da mesma forma, Mario se aproxima de Delia porque estava sendo atraído por um encanto ou apenas por necessidade de afastar-se da normalidade entediante? Não há dúvida de que Delia praticava a feitiçaria, mas há ambiguidade no que se refere ao sucesso de seus atos. A interpretação alegórica que aqui demos à personagem (a figura feminina como representação do mistério, símbolo da recusa de uma visão da realidade e busca de outra forma de compreensão do mundo), contudo, provoca o afastamento o conto da definição de Todorov, e aproxima-o mais do que o próprio Cortázar entende por fantástico: a percepção de elementos insólitos no mundo, que provocam uma cisão na visão assentada da realidade ao manifestar forças que não são compreendidas pela razão:

O verdadeiramente fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas como em sua ressonância de pulsação, de batida assustadora de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que a qualquer momento pode nos usar em algum de seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos botar na mão um lápis ou um cinzel (CORTÁZAR, 2008, p. 76).

Rayuela não é um romance fantástico, mas retoma muitos elementos do que Cortázar chama de “sentimento do fantástico”: a Maga é a presença do desconhecido em meio à rotina, a alternativa ao hábito, a sobrevivência das forças mágicas recalçadas pelo racionalismo e pelo bom-senso ocidental, alternativa inserida em pleno mundo urbano. De alguma forma, pode-se dizer que a Maga (e outros elementos do romance, como a música dos velhos discos, por exemplo) desempenha em *Rayuela* a mesma função que a irrupção do fantástico desempenha nos contos. “Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir”, diz Cortázar em entrevista a Ernesto Gonzáles Bermejo (2002, p. 37), e o que diz sobre o fantástico caracteriza bem o sentimento intuitivo da Maga.

Envolver-se com esses mecanismos é aceitar o risco de afastar-se da falsa segurança das formulações fechadas da realidade. A proximidade de Delia é perigosa para Mario, e não é possível saber o que se passou com ele após o último

encontro – a primeira oração do conto é apenas um indício: “*Porque ya no ha de importarle*” (p. 183). A aproximação radical do mundo-Maga comporta um alto risco para Oliveira: pode levá-lo à loucura ou à morte, como fica manifesto na cena final do enredo de *Rayuela*, com Oliveira suspenso numa janela e desfecho desconhecido. Apresentada com diversas faces, a Maga representa o indefinível mistério do ser, a questão ancestral que muitos tentam definir, mas que poucos ousam experimentar.

1.3.3 A Maga e Marie-Claude

“Manuscrito hallado en un bolsillo”, conto de *Octaedro*³², publicado mais de dez anos depois de *Rayuela*, retoma a associação da mulher com o lugar de passagem, a duplicidade da figura feminina (a imagem projetada) e a busca de um contato transcendental por meio do encontro amoroso. Um outro elemento do conto remete à Maga: o jogo.

O conto relata a busca obsessiva de um homem (narrador em primeira pessoa) que viaja no metrô para buscar uma mulher que corresponda às regras de um jogo pré-determinado. O jogo consiste em encontrar uma mulher que lhe agrade, trocar um olhar com ela por meio do reflexo no vidro da janela, esperar que ela desça numa estação que permita uma conexão para um destino previamente marcado por ele, segui-la e falar com ela caso todos os requisitos acima sejam atendidos. A mulher e a imagem da mulher refletida no vidro recebem nomes distintos e atribuídos pelo buscador, ao acaso. Depois de várias tentativas fracassadas, por exemplo com Paula (com Ofelia), o momento da narração coincide com a tentativa de encontro com Ana (com Margrit), que, depois o leitor vem a saber, chama-se Marie-Claude. Também essa tentativa fracassa, mas dessa vez o viajante resolve quebrar as regras, e estabelece contato com Marie-Claude. Não pode, contudo, satisfazer-se: é preciso arriscar-se no jogo, e o casal volta ao metrô, durante quinze dias, para tentar reencontrar-se, dessa vez cumprindo as regras até o fim. Ambos chegam a encontrar-se, mas a narrativa é inesperadamente interrompida antes da última e necessária coincidência. Apenas o título do conto

³² Citamos a edição do segundo volume dos contos completos de Cortázar (2007b, p. 395-407).

sugere que o encontro final não se realiza, o que provoca o suicídio do personagem-narrador.

As primeiras frases do conto antecipam seus principais temas:

Ahora que lo escribo, para otros esto podría haber sido la ruleta o el hipódromo, pero no era dinero lo que buscaba, en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el *métro* podía traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad, precisamente aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura, dentro de un tiempo bajo tierra que un trayecto entre estaciones dibuja y limita así, inapelablemente abajo. Digo ruptura para comprender mejor (tendría que comprender tantas cosas desde que empecé a jugar el juego) esa esperanza de una convergencia que tal vez me fuera dada desde el reflejo en un vidrio de ventanilla (p. 395).

Há uma busca, que não corresponde ao desejo habitual dos consumidores que habitam uma cidade (“*no era dinero que buscaba*”): há um anseio de resposta, de encontro com a felicidade, de ruptura, de convergência, de acesso a outros níveis de tempo e espaço afastados da superficialidade. O local privilegiado é o metrô, espaço simbólico de encontro e desencontro, possibilitador de acesso a incontáveis combinações de destinos (“*a eso que en los medios de transporte también se llamaba destino* – p. 401), metáfora da profundidade obscura do humano.

A viagem subterrânea representa a saída do cotidiano conhecido e invariável da superfície, já que as constantes espaço-temporais seriam subvertidas nos mergulhos da grande serpente grávida de individualidades redefinidas no espaço público e comum dos vagões. No mundo noturno do metrô, as variáveis cotidianas assumidas pelos robotizados seres urbanos seriam reestruturadas pela construção de ficções plausíveis e fantásticas, redefinições do cotidiano através da exasperação dos sentidos, percepção do *Hades* vizinho e subterrâneo (NASCIMENTO, 2001, p. 25).

O metrô, neste conto, entretanto, não tem sentido apenas por ele mesmo, mas é lugar privilegiado para o encontro com a mulher. “*Porque había bajado al métro para jugar una vez más el juego*” (p. 396), diz o narrador, que, depois de estabelecido o contato com Marie-Claude, volta para casa de táxi. O sistema de transportes é desviado de sua função pragmática habitual e lhe é conferida uma nova significação. A busca de uma mulher no metrô promove a atualização de uma busca mais ampla, uma revisão do destino humano, uma manifestação da sede de encontro do homem com o objeto de sua imaginação. Não se trata de fuga do mundo urbano, mas de penetração em seu interior misterioso, de ruptura com uma

visão excessivamente consensual e, por isso, superficial, de tomada de consciência da necessidade de abandonar a estaticidade.

No metrô, o olhar é direcionado especialmente para a imagem refletida na janela. Protegida por um vidro, a janela é paradoxalmente lugar de passagem, de olhar para o exterior, e reflexo da imagem, devolução do homem a si mesmo. Os olhares são trocados entre as imagens refletidas: visualização do objeto do desejo e impossibilidade de retê-lo.

É por meio do reflexo da imagem na janela que o protagonista opera a cisão na mulher observada. Não lhe interessa que a mulher que lhe chamou a atenção troque olhares consigo; procura fazer com que a troca de olhares se dê por meio do vidro. Dessa forma se estabelece a associação entre a imagem da mulher desejada e a janela como lugar simbólico de passagem e de espelhamento do anseio de transcendência, por um lado, e entre a mulher “real” e o assento como lugar de aceitação do afastamento, por outro. O ato de olhar através do reflexo protege o observador dos preceitos da etiqueta social, que dita ser indiscrição encarar alguém, “[...] *salvo los niños que miran fijo y de lleno en las cosas hasta el día en que les enseñan a situarse también en los intersticios, a mirar sin ver con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible, cada uno instalado en su burbuja [...]*” (p. 396). Olhar a imagem e não sua causadora possibilita ao observador transportar-se para o espaço virtual da infância, tempo perdido de liberdade e participação, em que ainda não se havia formado a bolha protetora do indivíduo e o conseqüente apagamento da sensibilidade.

A atribuição de dois nomes à mulher observada indica a distância entre a realidade cotidiana e a realidade desejada. Quando resolve não cumprir as regras do jogo e seguir Ana (Margrit), o protagonista fatalmente interrompe a busca e se conforma à normalidade. O contato se estabelece com uma manifestação de inconformidade (“*No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado*” – p. 402), mas a partir daí soma-se a tantos outros encontros rotineiros: Marie-Claude (o nome verdadeiro, não o do jogo) “*consintió en el mismo café a la misma hora del martes*”, “*fuimos puntuales y nos contamos películas, trabajo, verificamos diferencias ideológicas parciales*” (p. 403). O encontro ainda não se deu, na verdade, e as primeiras palavras ditas pelo protagonista a Marie-Claude persistem até o final do conto, já que ele lhe propõe reiniciar a busca no metrô, para que, só assim, possam encontrar-se de fato. Ao transportar Marie-Claude do mundo

da superficialidade para o jogo subterrâneo, o protagonista aceita a duplicidade do nome dela (“Marie-Claude” já carrega em potencial a duplicidade, mas os dois nomes são unidos por um hífen, tendem a fundir-se em um só), procura identificá-la à sua busca e finalmente fundir em uma só pessoa a realidade e o desejo.

A distinção entre a mulher com quem se estabelece uma relação e a imagem perseguida dessa mulher, assim como a atribuição de nomes distintos a cada uma destas instâncias da figura feminina, é o principal ponto de ligação entre o conto e *Rayuela*. Uma vez estabelecida a convivência com Lucía, Oliveira precisa voltar a vagar pelo labirinto urbano para procurar a Maga; uma vez estabelecida a relação com Marie-Claude, o protagonista de “*Manuscrito hallado en un bolsillo*” precisa voltar ao labirinto subterrâneo para fazer coincidir a mulher encontrada com sua imagem perdida.

O retorno ao metrô retoma a busca de chegada ao limite de “*una ceremonia que alguna vez había empezado a celebrar contra todo lo razonable, prefiriendo los peores desencuentros a las cadenas estúpidas de una causalidad cotidiana*” (p. 397). Substituição da causalidade pela casualidade, pelo *azar* (para usar o termo espanhol): toda a busca de romper com as cadeias da normalidade e agir contra o senso-comum da razoabilidade concentram-se em Marie-Claude. Dentre tantas mulheres, ela passa a ser a única a ser buscada. Nela não há, a princípio, nada que a distinga das demais; o que faz com que ela ganhe um privilégio dentre todas as outras é sua aceitação do jogo, a participação. Participando, sugere que a busca não é simples loucura ou mania, mas perseguição autêntica, válida. Marie-Claude torna-se figura-símbolo, então, sobretudo por ratificar a obsessão do seu buscador. Ela leva ao extremo, com isso, a significação que lhe atribui o protagonista: “*desearla como un término, como de veras la última estación del último métró de la vida*” (p. 404). A empreitada do encontro amoroso, mais uma vez arriscada, é também a última tentativa de eliminar “*esa distancia neutra y estúpida*” (p. 396) que há entre o eu e outro, entre o eu e a imagem do eu.

A busca não é definida pela argumentação ou pela observação empírica, mas pelo jogo, domínio do risco e da sorte, arriscada união entre diversão e perigo. Jogo que afasta da seriedade, “uma senhora ouvida em excesso” (CORTÁZAR, 2008, p. 9), para lançar o jogador em outro tipo de responsabilidade, o de ter que salvar-se por si próprio, ao mesmo tempo em que tem que contar com forças estranhas a si mesmo (a sorte, o acaso).

El juego, ruptura del continuo normal, al eximir de apremios externos, escinde el orden del realismo utilitario. Interregno festivo, transporta a una zona de excepción donde se recupera el albedrío. Permite escapar a la imperiosa satisfacción de las necesidades inmediatas e ingresar en otra esfera de actividades que tienen su propia tendencia, su peculiar regulación. [...] Implica un trastocamiento propenso a ritualizarse por su contigüidad con lo mítico, lo litúrgico, lo esotérico. Provoca un pasaje de lo cultural a lo cultural. (YURKIEVICH, 2004, p. 151-152).³³

Em “*Manuscrito hallado en un bolsillo*” indistinguem-se o jogo e a busca. No alvo da busca, e do jogo, a figura da mulher. Em *Rayuela* já havia ocorrido algo semelhante. O título do romance o sugere: a busca pela Maga, a busca pela literatura, se dá por meio do jogo. A estrutura narrativa tenta aproximar-se do jogo da amarelinha, ao propor saltos que levariam a um céu simbólico. No interior do enredo, a associação entre a Maga e o jogo é frequente. Destacamos, por enquanto, a perambulação por Paris, os jogos de palavras travados entre Oliveira e a Maga (e, depois, entre Oliveira e Talita) e, sobretudo, o reconhecimento claro da Maga em Talita quando esta saltava a *rayuela* desenhada no pátio do manicômio. A Maga se deixa reconhecer pelo jogo, alternativa à reflexão (ao uso exclusivo da linguagem) de que tenta se livrar Oliveira. Mais do que isso, a Maga, cujos atributos identificam-se aos do céu do jogo da amarelinha, é a própria meta do ato de jogar (de jogar-se, aliás, no caso do protagonista do conto e também de Oliveira).

Escolhemos *Los Reyes*, “*Circe*” e “*Manuscrito hallado en un bolsillo*” por julgá-los mais pertinentes ao tema aqui estudado; trata-se, de fato, apenas de uma escolha. Não nos preocupamos, portanto, em tratar, de forma geral, da questão da representação da mulher na obra cortazariana, para não fugir a nossa proposta. O objetivo é mostrar que a figura da Maga não se reduz a *Rayuela*, mas se dispersa na obra de Cortázar. Os três textos de Cortázar citados aqui, além de *Rayuela*, são uma amostra da presença constante da mulher idealizada e representante simbólica de uma busca na literatura cortazariana.

Vale apenas citar alguns outros textos significativos, nesse sentido. Em “*Bruja*”, conto anterior a *Bestiário* mas só publicado postumamente, o tema da bruxa já aparece em Paula com toda sua força, antecipando a força mística e solitária da Maga. Em Celina, de “*Las puertas del cielo*”, “*aparece trasladada a un nivel mínimo*,

³³ Voltaremos, no terceiro capítulo desta dissertação, à questão do jogo.

grotesco, la épica del hombre que busca a la mujer a través de las mujeres; la mujer-Maga, la intercesora, la inalcanzable” (SOLA, 1968, p. 48). Cora, de “*La señorita Cora*” expressa de maneira excelente o objeto do desejo do encontro erótico. Em “*El otro cielo*”, Josiane é símbolo da tentativa de extrapolar os limites espaciais e temporais da realidade. Silvia, do conto homônimo publicado em *Último round*, remete à mulher fantasma, imagem inacessível, próxima à visão infantil do mundo. A inadequação entre a mulher imaginada e a mulher realmente encontrada se repete em “*Cambio de luces*”. Em “*Queremos tanto a Glenda*”, a atriz amada por um grupo de fãs é progressivamente assassinada para que dela sobreviva apenas sua imagem, uma imagem idealmente perfeita. Sara, de “*Deshoras*”, é a mulher que reside na memória, no sonho resgatado da infância, mas que não se pode mais encontrar no mundo ordinário³⁴. Quanto aos romances de Cortázar, num grupo tão vasto de mulheres que os povoam, destacamos Hélène, de *62 modelo para armar* (2006), a mulher inalcançável, habitante da cidade sonhada (projetada) como lugar do encontro e do desencontro, expressão do governo do azar na vida humana, e Ludmilla, de *O livro de Manuel* (1984), uma Maga politizada, responsável pela convergência entre o protagonista e o grupo de guerrilheiros comunistas do livro, e, ao mesmo tempo, de divergência entre um perseguidor e uma ideologia; Ludmilla é a mulher que condensa os atributos da revolução global que se deve empreender.

1.4 As muitas faces da Maga em *Rayuela*

1.4.1 Pola

A Maga, como representação de uma busca, tende a se desligar gradativamente de Lucía e alcançar outros rostos, em outras mulheres com quem Oliveira se relaciona ao longo de *Rayuela*, até se transformar em uma forma imaginária. Já no primeiro capítulo essa tendência se manifesta: “*Oh Maga, en cada mujer parecida a vos se agolpaba como un silencio ensordecedor, una pausa filosa y cristalina que acababa por derrumbarse tristemente, como un paraguas mojado que se cierra*” (1:11). A figura da Maga é flutuante, escorregadia, fugaz, e Oliveira vai aos

³⁴ Todos os contos citados encontram-se nos volumes de contos completos de Cortázar (2007).

poucos percebendo que não se pode restringir a uma mulher em particular, embora possa ser sentida, ou negada, em cada mulher que cruza seu caminho.

A primeira manifestação da Maga, na narração, se dá, evidentemente, em Lucía, mas logo dela se dissocia, embora Oliveira só consiga formular sua consciência desse fato no fim do romance, com Talita. Ainda durante o relacionamento com Lucía, entra em cena Pola, uma mulher que, como diz Cortázar, “entra e sai da vida de Oliveira como se entrasse por uma janela e saísse por outra” (GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 62).

O relacionamento com Pola está narrado sobretudo nos capítulos prescindíveis do romance, enquanto nos imprescindíveis Pola aparece mais como tema de diálogo entre Lucía e Gregorovius e, em menor grau, entre Lucía e Oliveira, do que propriamente como objeto de narração. Uma rival de Lucía, intrusa e incômoda, Pola é um sinal manifesto de que é necessário buscar sempre novas aberturas, em oposição ao fechamento do cômodo conjugal. Oliveira busca em Pola aquilo que pode superar a imanência de Lucía, como o diz Gregorovius: “*Probablemente Horacio buscaba en Pola algo que usted no le daba, supongo*” (27:119).

Pola é, para Oliveira, uma recusa ao automatismo, à acomodação. O relacionamento erótico com a amante assegura o gosto de encontrar-se com o novo, de descobrir-se, descobrindo, e mirar-se em outros espelhos. “*Habituado sin saberlo a los ritmos de la Maga, de pronto un nuevo mar, un diferente oleaje lo arrancaba a los automatismos, lo confrontaba, parecía denunciar oscuramente su soledad enredada de simulacros*” (92:348). A provocação de Pola, contudo, não afasta Oliveira daquele confronto que a Maga lhe oferece; é, antes, uma tentativa de garantir a continuação deste, uma nova etapa da empreitada iniciada com Lucía, não mais sustentada por esta, inserida numa convivência rotineira. Há uma transferência, na verdade, do título de “Maga” a Pola, transferência temporária que começa a incomodar pela latência da conclusão de que a Maga não se pode fixar definitivamente em uma mulher particular.

Había pasado de la Maga a Pola en un solo acto, sin ofender a la Maga ni ofenderse, **sin molestarse en acariciar la rosada oreja de Pola con el nombre excitante de la Maga**. Fracasar en Pola era la repetición de inúmeros fracasos, un juego que se pierde al final pero que había sido bello jugar, mientas que de la Maga empezaba a salirse resentido, con una

conciencia de sarro y un pucho oliendo a madrugada en un rincón de la boca” (92:347, grifos nossos).

O ressentimento nasce, provavelmente, da sensação de que Pola também não pode oferecer o que Oliveira procura, e que a Maga segue aí, convidando e negando-se. Quando vai a Pola, Oliveira vai ao encontro de algo que pretende em si, que emana de sua pele, o desejo de romper os limites de si próprio, de *extrapolar-se*. Lucía percebe que o que Oliveira deseja de Pola está em si mesmo, como irradiação potencial, não como forma. “*Horacio la traía metida en el pelo, en el sobretodo, temblaba de ella, se lavaba de ella*” (27:119), diz Lucía a Gregorovius.

A constituição mesma de Pola, contudo, aponta para a corruptibilidade e efemeridade humanas. Doente de um câncer de seio, Pola vai morrer, como prevê Lucía. A doença localizada numa zona erógena do corpo indica a insuficiência do erotismo como zona de passagem, explicitação da mácula na imagem. Oliveira segue encontrando-se com ela, mesmo sabendo da enfermidade, numa concessão ao polo oposto à eternidade. Pola, que tem um calendário ao lado da cama (101:374), é a felicidade momentânea e passageira, sem promessas de abertura ao paraíso mítico. Um contraponto à Maga, e, por isso mesmo, já que a Maga não se pode reduzir a uma só forma de linguagem, outra possibilidade de encontrar-se com ela, por meio da aceitação da fugacidade.

Observando desenhos de giz feitos na calçada, por causa dos quais se dava dinheiro aos artistas de rua, Oliveira diz a Pola:

Homenaje a lo efímero, a que esa catedral sea un simulacro de tiza que un chorro de agua se llevará en un segundo. La moneda está ahí, y la catedral renacerá mañana. Pagamos la inmortalidad, pagamos la duración. *No money, no cathedral*. ¿Vos también sos de tiza? (64:299).

Pola, como a cidade de Paris, a que está intimamente associada, simboliza o prazer fugaz e artificial, simulacro de uma felicidade eterna que o mundo urbano não é capaz de sustentar. Aliada ao tempo presente, Pola é uma atualização fabricada e datada da Maga, uma reprodução com prazo fixo. Mas é também a denúncia de um mundo que associa pessoas e produtos, e que financia o prazer diário da rua, sem garantia de continuidade e sem esperança de um sentido definitivo para a vida. Pola é a própria cidade de Paris, da cultura letrada e do

ocidente capitalista, facilitador de prazeres diários mas incapaz de oferecer a salvação completa ao homem.

Fue la primera vez que la llamó de Pola París, por jugar, y que a ella le gustó y lo repitió, y le mordió la boca murmurando Pola París, como si asumiera el nombre y quisiera merecerlo, polo de París, París de Pola, la luz verdosa del neón encendiéndose y apagándose contra la cortina de rafia amarilla, Pola París, Pola París, la ciudad desnuda con el sexo acordado a la palpitación de la cortina [...] (92:348-349).

Assim como a cidade de Paris, “*un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse*” (93:351), Pola é marcada pela contradição: o corpo atraente e a enfermidade, tempo marcado e desejo de retenção do instante, o lugar (o corpo é um lugar) definido e a aura que transcende os limites do corpo. Decadência e morte, representante da impossibilidade de continuidade infinita do tempo, Pola acaba por representar o desejo de saída da temporalidade e alargamento do presente, que devoraria passado e futuro; representante de uma cidade labiríntica, acaba por ser símbolo de uma ubiquidade conquistada por meio da aceitação da diversidade espacial, da ausência de rumo certo e da instalação no simulacro e na contradição. A desordem necessária da Maga.

1.4.2 Emmanuèle

A rápida relação de Oliveira com Emmanuèle, a *clocharde*, é a radicalização da experiência com Pola. Experiência grotesca, põe em prática a atitude do inconformista³⁵, afirmada por Morelli:

Aceptación del guijarro y de Beta del Centauro, de lo puro-por-anodino a lo puro-por-desmesura. Este hombre se mueve en las frecuencias más bajas y las más altas, desdeñando deliberadamente las intermedias, es decir la zona corriente de la aglomeración espiritual humana (74:316).

Mais do que enfermidade e decadência, Emmanuèle representa “*el peor de los olores, la mugre humana*” (36:174). Em oposição à imagem sublime da Maga, a *clocharde* está situada no plano mais rasteiro e insignificante, o seixo ignorado que rola às margens do rio.

³⁵ Sobre o inconformista, ver o início do segundo capítulo dessa dissertação.

Não obstante, Emmanuèle é capaz de refletir a imagem da Maga: justamente por sua posição extrema é capaz de chamar a atenção, por afastar-se da zona do senso comum. Há índices textuais que apontam para a associação: ambas são encontradas próximas à *Pont des Arts* e mantêm sempre ligação com o rio Sena, cantam a mesma canção (*Les Amants du Havre*) e se adéquam a uma mesma descrição, feita por Emmanuèle: “*una chica excelente que no trabajaba ni perdía el tiempo atrás de un diploma, bastante loca de a ratos y malgastando los francos en alimentar a las palomas de la isla Saint-Louis, a veces tan triste, a veces muerta de risa. A veces mala*” (36:173).

Além disso, e sobretudo, o encontro com Emmanuèle representa, para Oliveira, uma nova tentativa de alcançar a salvação. O nome da *clocharde* já o indica³⁶, assim como o de seu namorado, Célestin, e Oliveira se entrega a ela ansioso por um messias que lhe indique o caminho para o “*Kibbutz del deseo*”, essa outra denominação do céu simbólico da *rayuela*, sobre o qual vinha meditando.

A tentativa é de deseducar os sentidos por meio da aceitação da náusea. Assim, passar a sentir de outra forma, ser realmente “o novo”, como o chama Emmanuèle. Afastar-se da sensibilidade comum para, por meio da imersão total no terreno, alcançar o celeste.

Assim, Emmanuèle é elevada também ao *status* de divindade, embora numa condição de desprezo e profanação promovidos pela força opressora, mantenedora dos tabus e da ordem:

[...] Oliveira veía las placas de mugre en la frente, los gruesos labios manchados de vino, la vincha triunfal de diosa siria pisoteada por algún ejército enemigo, una cabeza criselefantina revolcada en el polvo, con placas de sangre y mugre pero conservando la diadema eterna a franjas rojas y verdes, la Gran Madre tirada en el polvo y pisoteada por soldados borrachos que se divertían en mear contra los senos mutilados, hasta que el más payaso se arrodillaba entre las aclamaciones de los otros, el falo erecto sobre la diosa caída, masturbándose contra el mármol y dejando que la esperma le entrara por los ojos donde ya las manos de los oficiales habían arrancado las piedras preciosas, en la boca entreabierta que aceptaba la humillación como una última ofrenda antes de rodar al olvido (36:174).³⁷

Oliveira repete o gesto dos soldados, mas dando-lhe novo significado: não transgride para zombar ou ofender, mas para buscar valores no que é objeto de

³⁶ Cf., a respeito, AMESTOY, 1972, p. 74.

³⁷ Uma rica análise do capítulo 36 de *Rayuela*, especialmente de seus aspectos simbólicos e rituais, se encontra em *Erótica y liberación*, de Margery Arent Safir (1996).

desprezo. O encontro com Emmanuèle acaba numa relação sexual, interrompida pela polícia. Por meio do erotismo praticado contra todas as convenções, Oliveira pretende atingir o máximo de humanidade para, por aí, encontrar de outra forma a sublimidade; quer “*reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz*” (36:175).

Emmanuèle é uma outra face da Maga, portanto, embora às avessas, por possibilitar uma oposição aos preconceitos, por simbolizar a humanidade em sua crueza e a via possível de alcançar o eterno por meio da aceitação do mundano e por propiciar um encontro erótico inesperado que pode servir de passagem para a realidade autêntica.

1.4.3 Gekrepten

Gekrepten é uma personagem que se constitui sobretudo pelo que lhe é negado. Oliveira a havia namorado antes de mudar-se para Paris, e, quando é deportado, encontra-a ainda esperando por ele; por conveniência, volta a unir-se a ela. Há referências a essa “*muchacha irrecordable llamada Gekrepten*” (1:11) nos capítulos de Paris; ela reaparece como personagem secundária na parte de Buenos Aires e recebe pouquíssima atenção nos capítulos prescindíveis, com destaque para dois capítulos (72 e 135) em que aparece cuidando de Oliveira num momento provavelmente posterior à cena da janela do manicômio.

“*La pobre y boba de Gekrepten*” (4:26), chamada de “irrecordável”, é, contudo, lembrada, caso contrário não apareceria na narração; por outro lado, já que é desprezada por Oliveira, só é possível ter acesso a ela pelas frestas da narrativa. Sempre paciente e serviçal, Gekrepten representa a inserção completa e ignorante na ordem dos fatos cotidianos. Suas histórias sobre dentistas e costureiras, narrativas de fatos óbvios para a maioria das pessoas comuns, no meio das quais ela vive, são para Oliveira histórias absurdas e fantasiosas (41:212). Há, contudo, muitas semelhanças entre Lucía e Gekrepten: sua ingenuidade, seu interesse por livros que não entende, sua solidariedade em ajudar sexualmente pessoas com problemas e, sobretudo, seu gosto por narrar repetidamente histórias vividas, sem atentar ao alcance psicológico ou existencial que tais histórias possam encerrar. Lucía lia dramalhões românticos, como observa piedosamente Oliveira vasculhando o quarto recém abandonado por ela (cap. 34); Gekrepten comprava enciclopédias e

revistas internacionais que não se preocupava em entender, como se estivesse completamente abaixo ou completamente acima do desejo de entendimento. A leitura de enciclopédias caracteriza também Talita, única personagem em que Oliveira vê explicitamente a Maga, além de Lucía. Talita e Gekrepten mantêm certa proximidade, exemplificada pela interrompida conversa entre ambas sobre costura (41:211) e pela rápida narração da junção dos pratos que cada uma tinha para o jantar (47:236). O que é concedido depois a Talita, contudo, é negado a Gekrepten. Inserida na ordem dos fatos corriqueiros, não ganha do narrador nenhum atributo da Maga, embora se pareça, em vários aspectos, a Talita e a Lucía. O fato demonstra que a Maga não é inerente às mulheres que com ela foram relacionadas, mas uma particularidade do olhar de quem as vê, que lhes concede ou não os atributos “mágicos”.

Personagem aparentemente medíocre, Gekrepten parece esconder um contato direto com a realidade, a partir da entrega livre e sem preconceitos aos fatos cotidianos, inclusive às excentricidades de Oliveira; o nome estranho da personagem talvez aluda à possibilidade de que ela esconda mistérios não percebidos. A associação que Oliveira faz entre ela e a esposa típica (o que não percebe em Talita, que não apresenta um comportamento muito diferente em relação a Traveler) impedem-no de enxergar nela algum valor; além disso, Gekrepten, cheia de “*abnegación*”, de “*penelopismo exacerbado*” (43:219), está facilmente ao seu alcance, enquanto para o desejo de Oliveira a Maga é sempre um ideal inalcançável.

Gekrepten sugere, com sua simples presença, que a realidade pela qual Oliveira anseia talvez não exija tanto sacrifício para ser alcançada, mas, pelo contrário, exija renúncia e atenção à simplicidade das pequenas felicidades domésticas. Oliveira considera absurdas e fantasiosas as histórias simples de Gekrepten, e não percebe que essa simplicidade pode ser uma possibilidade para a reinvenção da realidade, que pretende empreender. Tentando escapar à zona média do senso comum, elege o “*guijarro*” a ser valorizado, sem atentar que pode estar ao seu lado e não em profundos “rios metafísicos”.

O fim do romance, aberto, deixa, contudo, a possibilidade de que Oliveira tenha atentado à presença e às possibilidades que Gekrepten oferece e representa. Como já foi dito, Oliveira pode ter se suicidado, pode ter voltado à vida que levava antes ou pode ter se atirado da janela mas não morrido, neste caso entregando-se

aos cuidados de Gekrepten (cf. cap. 72 e 135). No caso de adotar-se a última possibilidade de interpretação, Amestoy entende que Oliveira teria se reconciliado com suas circunstâncias:

Un hombre que ha conquistado su esencia es inmune a la circunstancia, el mundo deja de zaherirle porque él ha logrado comprenderlo. Este Oliveira transa con el territorio, deliberadamente, acepta el mate con tortas fritas, la vuelta por Almagro, la musical en colores, Gekrepten y tal vez un empleo fijo en adelante. En otras palabras, halla la verdad en la reconciliación con toda la realidad del hombre, incluyendo su mentira. No es resistiendo al error como se logra superarlo sino con entendimiento, que es otro nombre del amor. (1972, p. 94).

Neste caso, Gekrepten seria a aceitação final de que é possível encontrar a Maga em uma esposa que compartilha o dia-a-dia com o marido, o que Oliveira não foi capaz de fazer com Lucía.

1.4.4 Talita

Em Talita a Maga alcança o ponto mais alto de transcendência em relação à mulher que lhe dá suporte. O movimento iniciado com Lucía, passando por Pola e Emmanuèle, e negado (embora entrevisto) em Gekrepten, atinge em Talita a lucidez: Oliveira afirma ver a Maga em Talita sem recusar as características e a existência própria desta. Se isso, por um lado, representa a proximidade da consciência de Oliveira de que o buscador encontrará as respostas em seu interior, a partir de elementos que já se encontram em si e que projeta em outras pessoas, por outro lado explicita a violência que até agora se tem praticado com as mulheres “reais”: o que interessa nelas não é o que elas são por si mesmas, ou seja, não há uma tentativa de compreensão; o que interessa é o que elas podem oferecer ao buscador, ou seja, há sempre uma tentativa de conformação. Em outros termos, a idealização e a supervalorização da figura feminina se faz por uma atribuição do que o homem espera dela, projeção do que espera de si mesmo, e acaba por uma desvalorização e rejeição da vida própria da mulher, conforme já havia sido percebido em Lucía e Gekrepten. Oliveira revela-se um machista, já que o que lhe interessa nas mulheres é apenas a possibilidade de encontrar a chave para a satisfação de seu próprio desejo, a tentativa de salvar-se por meio delas. A busca de encontro com a alteridade, nesse caso, apenas camufla o solipsismo.

Os pontos selecionados na narração para descrever Talita valorizam o que ela representa para seu marido, Traveler. E o que atrai a Oliveira:

Habrá que hablar de la comprensi3n de Talita. Es una comprensi3n ir3nica, tierna, como lejana. Su amor por Traveler está hecho de cacerolas sucias, de largas vigalias, de una suave aceptaci3n de sus fantasias nostálgicas y su gusto por los tangos y el truco. Cuando Traveler está triste y piensa que nunca ha viajado (y Talita sabe que eso no le importa, que sus preocupaciones son más profundas), hay que acompañarlo sin hablar mucho, cebarle mate, cuidar de que no le falte tabaco, cumplir el oficio de mujer cerca del hombre pero sin taparle la sombra, y eso es difícil. Talita es muy feliz con Traveler, con el circo, peinando al gato calculista antes de que salga a escena, llevando las cuentas del Director. A veces piensa modestamente que está mucho más cerca de Traveler de esas honduras elementales que lo preocupan, pero toda alusi3n metafísica la asusta un poco y termina por convencerse de que él es el único capaz de hacer la perforaci3n y provocar el chorro negro y aceitoso (37:185).

Por isso, no epis3dio da ponte estendida entre as janelas dos quartos de Oliveira e Traveler, Talita percebe que ela não apenas ata a corda que prende os dois lados da ponte; ela pr3pria é usada para estabelecer uma ponte entre Oliveira e seu duplo. “*Estos dos han tendido otro puente entre ellos*”, pens3 Talita. “*Si me cayera a la calle ni se dar an cuenta*” (41:205)”; logo adiante: “*Hablen de lo que lo que hablen, en el fondo es siempre de má, pero tampoco es eso, aunque es casi eso*” (41:206). Não é de Talita exatamente que falamos, mas da possibilidade de passagem; ou seja, de sua fun o, daquilo que ela representa, essas “*honduras elementales*” que procuram alcançar.

Talita, que apresenta um grau de consciência maior que o de Lucía, tenta resistir, contudo, a essa superposi o que pressente sobre si pr3pria. “*No quiero ser el zombie de nadie*” (133:429), diz. Num dos poucos momentos que está a s3s, afirma sua pr3pria identidade, significativamente referindo-se a si pr3pria como Atal a, seu verdadeiro nome, e não como Talita, o nome pelo qual a chamavam Oliveira e Traveler; mais do que isso, afirma seu direito, então, de também idealizar o homem, referindo-se a Traveler como Man , alcunha que s3 ela podia usar. “*Soy yo, soy  l. Somos, pero soy yo, primeramente soy yo, defender  ser yo hasta que no pueda m s. Atal a, soy yo. Diplomada, argentina, una uña encarnada, bonita de a ratos, grandes ojos oscuros, yo. Atal a Donosi, yo. Yo. Yo-yo, carretel y piolincito. C3mico*” (47:234). Mais adiante: “*Soy yo, soy él, y él no era Man , él era Horacio, el habitador, el atacante solapado, la sombra dentro de la sombra de su pieza por la noche, la brasa del cigarrillo dibujando lentamente las formas del insomnio*” (47:236)

Se se considerar que o ponto de vista narrativo privilegiado é o de Oliveira, a reflexão de Talita pode ser considerada uma tomada de consciência deste sobre processo de idealização que ele vinha progressivamente desenvolvendo, e uma concessão ao direito de individualidade da mulher. Daí em diante, de fato, não exige que Talita *seja* a Maga, mas contenta-se em *ver* a Maga em Talita, entendendo que ambas não podem identificar-se completamente. No manicômio, quando vê a Maga jogando o jogo da amarelinha desenhada no pátio, sabe que é Talita (ou qualquer outra mulher, diz), mas continua vendo a Maga. Depois, leva Talita até o necrotério, onde a beija. A cisão está completa:

Y tampoco su beso era para ella, no ocurría allí grotescamente al lado de una heladera llena de muertos, a tan poca distancia de Manú durmiendo. Se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o cobrando algo por otros, como si fueran los gólems de un encuentro imposible entre sus dueños (54:264).

A aceitação da cisão entre a mulher real e a idealizada provoca, necessariamente, a percepção de que ele, Oliveira, também estava cindido, também era um “gólem” a serviço de outro, que estava em outra parte. Sua tarefa, daí em diante, será jogar ele mesmo a *rayuela* do pátio do manicômio por meio das guimbas de cigarro (símbolo de sua aspiração) que ativava da janela, e não mais esperar que a Maga, como havia visto antes, aparecesse para saltar as casinhas até chegar ao céu. A Maga continua existindo, mas agora nele próprio, independente de uma mulher, e ele poderá alcançá-la quando enfim alcançar-se.

1.4.5 Babs

Dentre as vozes femininas de *Rayuela*, há pelo menos uma de protesto e resistência. Enquanto Lucía, Pola, Emmanuèle, Gekrepten e Talita são caracterizadas, em maior ou menor grau, pela docilidade, pela ignorância ou pela modéstia, assim como por terem mantido algum tipo de relacionamento amoroso ou erótico com Oliveira, Babs recusa-se à submissão, com alguma força a mais que Talita³⁸.

³⁸ Ao falar sobre as mulheres de *Rayuela*, seria necessário nomear Berthe Trépat. O que mais chama atenção na pianista idosa, contudo, é a paródia que sua produção artística faz das teorias de Morelli, e não sua constituição como mulher. Aliás, masculinizada (o que é indicado por seus movimentos

Membro do Clube da Serpente, esposa de Ronald, Babs é a única mulher que efetivamente tem alguma participação nas discussões e decisões do grupo de personagens da primeira parte da obra. Dentro de um clube em que há pelo menos um representante de cada forma de arte (literatura, pintura, música e fotografia, sobretudo), todos aspirantes a linguistas e filósofos, ela é a única mulher a produzir alguma arte (é ceramista) e a participar, embora minimamente, das discussões, como a que se trava no capítulo 99, em torno do problema da linguagem e da realidade. Sua participação, contudo, é inexpressiva e se limita a poucas observações e convites para ir embora: as vozes de *Rayuela* são masculinas, e as mulheres geralmente são apenas acompanhantes dos homens.

Babs se diferencia das demais, nesse sentido, embora ainda timidamente; é uma mulher capaz de desejar e não apenas servir de suporte para a projeção de desejos: “[...] *los labios de Oliveira que Babs había deseado alguna vez [...]*” (13:52). Mas ela é uma mulher atípica, no contexto da obra, e não se identifica com seu gênero: “*Y además Babs se ha peleado con la portera y con todas las mujeres del inmueble, que son entre cincuenta y sesenta*” (28:131); a oposição não se dá simplesmente contra as mulheres, já que ela segue sendo bastante feminina, mas contra a condição de mulher-objeto.

O protesto de Babs se volta sobretudo contra Oliveira:

– Qué machito está esta noche – dijo Babs –. ¿Siempre es así con vos?
 – Casi siempre – dijo la Maga sin mirarlo –. Ayúdame a secar esa bandeja.
 (28:133).

Após a morte de Rocamadour, Babs intensifica seu protesto, julga Oliveira culpado pelo desaparecimento de Lucía, e, partir disso, denuncia-o, chamando repetidamente de “inquisidor”:

Babs lo trató otra vez de inquisidor, y Oliveira debió pensar algo divertido porque sonrió. La mano de Babs le cruzó la cara. El Club tomó rápidas medidas, y Babs se largó a llorar a gritos, delicadamente sujeta por Wong que se interponía entre ella y Ronald enfurecido. El Club se fue cerrando en torno

bruscos, sapatos de homem e voz de arara, semelhante à do senhor que a apresenta no concerto) e grotesca, ela está totalmente separada dos grupos de personagens de *Rayuela*: aparece somente em um breve contato com Oliveira e recebe apenas vagas menções fora do capítulo a ela dedicado (cap. 23). O que Oliveira sente por ela não é desejo, mas piedade. Não entendemos que haja uma relação direta entre Berthe Trépat e a Maga, como acontece com as outras mulheres aqui citadas. Por isso voltaremos a ela no terceiro capítulo, quando falarmos sobre Morelli.

a Oliveira de manera a dejar fuera a Babs, que había aceptado a) sentarse en un sillón y b) el pañuelo de Perico (35:168).

O adjetivo empregado por ela é curioso, porque relaciona Oliveira à instituição historicamente responsável pela tentativa de apagamento, dentre outras coisas, da bruxaria, da magia; Oliveira seria, assim, o responsável pela morte da Maga, talvez por dissociá-la da realidade cotidiana e a remetê-la a um ideal. Babs parece pretender a vivência dos aspectos mágicos sem afastá-los da realidade diária, e ela o faz parcialmente por meio da arte (da produção de cerâmica, mas também com a apreciação do jazz e da literatura). O adjetivo explicita ainda a prática de Oliveira, exemplar do caráter masculino predominante na obra, assim como de seus companheiros do Clube da Serpente, de calar a voz das mulheres em geral, como de fato acontece com ela no trecho citado acima. O termo remete ainda à necessidade constante de Oliveira de inquirir, a si e aos outros, de forma a mortificar a intuição pela necessidade de compreensão e formulação racional; assim, Oliveira alcança justamente o lado oposto da Maga, e afasta-a de si mesmo e dos outros, ao contrário do que buscava. Babs, por reclamar a participação e por não recusar a intuição, representa uma forma possível de síntese, ao mesmo tempo uma “Maga encarnada” ou uma “anti-Maga idealizada”, não percebida pelos olhos dialéticos de Oliveira.

1.5 Busca e erotismo

A busca de Horacio Oliveira tem como principal representação a Maga, mas não se reduz a ela. A Maga é, antes de tudo, um meio para se alcançar o objeto da busca, e não um fim por si mesmo. O encontro erótico é visto, então, como ponte, como possibilidade de passagem, tendo como ponto de chegada uma alteridade reveladora, a qual não se deseja encontrar senão para esclarecer ou recuperar a própria identidade do buscador.

Não se pode dizer, então, que o sentimento amoroso seja predominante entre Oliveira e a Maga; o que há é erotismo, como aspecto da busca. Uma tentativa de distinção entre amor e erotismo foi empreendida por Octávio Paz (1994), a qual será brevemente retomada a seguir.

Paz entende o erotismo como um desvio da sexualidade: o erotismo priva-a da sua função primordial, a procriação, para transformá-la em metáfora e rito. O

prazer erótico tem, assim, valor por si só, ou então está voltado para outras finalidades que não a reprodução. Além disso, erotismo é invenção, e não se limita à sempre igual satisfação do impulso sexual.

Enquanto metáfora, o erotismo se aproxima da poesia, esta também um desvio da função natural da linguagem, a comunicação. O prazer sexual, deslocado da satisfação instintiva e da função reprodutiva, já não aspira a outra coisa senão a ser em si mesmo, e, ao mesmo tempo, retira o ser de sua individualidade e o imerge numa “maré de silêncio” e plenitude; assim como a linguagem poética, realiza-se por meio da imaginação e é possibilitador do encontro com o inaudito, com uma outra percepção do mundo.

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. (PAZ, 1994, p. 12).

Enquanto rito, o erotismo se aproxima da religião, propiciando o deleite extático da saída do tempo, da união com o todo, do esquecimento de si mesmo, experiência descrita por místicos de diversas religiões. Volta fugaz ao paraíso primordial, o gozo erótico, assim como o gozo místico, se transforma em cultura (pelo conjunto de práticas e idéias que acumula em torno de si e por ser uma constante recriação) e cerimônia (por exigir uma preparação, um ritual, criando assim uma aura que o separa da simples cópula carnal). Além disso, “o erotismo é antes de tudo e sobretudo *sede de outridade*. E o sobrenatural é a radical e suprema outridade” (PAZ, 1994, p. 20).

O sentimento amoroso, por sua vez, constitui-se como atração erótica por uma única pessoa, e nesse sentido é universal, presente em todas as sociedades e épocas. A tradição ocidental, contudo, circunscreveu-o a uma concepção particular, formulada a partir, sobretudo, do século XII, quando se delimitou com mais clareza o ideal do “amor cortês”, por meio da criação de “uma ética, de uma estética e de uma etiqueta”, ou seja, de “uma *cortesia*, para empregar o termo medieval” (PAZ, 1994, p. 35) O amor cortês, presente em toda a história posterior do ocidente, é mais do que *sede* de alteridade, já que a sede é ainda característica do sujeito: o amor é

eleição de uma pessoa única, entrega total ao objeto do desejo, tentativa de satisfação da sede que o outro também sente: desistência da soberania, a favor da submissão. O outro deixa de ser, portanto, mero objeto, e se torna também sujeito, a quem se confere uma preferência e uma exclusividade. Mais do que corpo, o outro (ou a outra) é alma única e imortal, encarnada em um corpo, distinto, por isso, de todos os outros corpos. A consequência do amor único é “a transformação do objeto desejado em objeto desejoso” (PAZ, 1994, p. 115). O amor é, nesse sentido, uma purificação do erotismo, fundado na liberdade da pessoa e no mistério de sua irrepetibilidade. O amor exige exclusividade, e funda-se em alguns paradoxos: atração e destino, de um lado, liberdade e escolha, de outro; obstáculo insuperável, de um lado, e necessidade de transgressão, de outro; alma, signo de imortalidade, unida inseparavelmente ao corpo, marcado pelo tempo, numa fusão final que é a pessoa.

O amor tem sido e é a grande subversão do Ocidente. Como no erotismo, o agente da transformação é a imaginação. Mas, no caso do amor, a mudança se dá em relação contrária: não nega o outro nem o reduz a sombra, mas é a negação da própria soberania. Essa autonegação tem uma contrapartida: a aceitação do outro. Ao contrário do que acontece no domínio da libertinagem, as imagens permanecem: o outro, a outra, não são uma sombra, mas uma realidade carnal e espiritual. Posso tocá-la mas também *falar* com ela. E posso ouvi-la – e mais: *beber* suas palavras. Outra vez a transubstanciação: o corpo se torna voz, sentido; a alma é corporal. (PAZ, 1994, p. 113).

Esses pontos, livremente selecionados do texto de Octavio Paz, sem objetivar sintetizá-lo, lançam luz sobre o relacionamento de Oliveira com a Maga e sua intencionalidade³⁹. Em primeiro lugar, é visível uma forte relação entre o erotismo e a poesia. Além do fato de haver um distanciamento do tempo da narração e o tempo narrado, propiciando a recriação poética dos encontros eróticos, o contato sexual é visto como momento de ingresso num tempo vago e distinto onde o encontro com o ser e a reinvenção do mundo são possíveis. O erotismo é, por isso, tema privilegiado no processo de recriação da linguagem, ou melhor, de transcendência da linguagem. Horácio e Maga se comunicam por meio do glíglico, uma nova língua capaz de exprimir a profundidade do mistério amoroso sem

³⁹ Buscamos, anteriormente, identificar em *Rayuela* as ressonâncias literárias de outras obras que narram relacionamentos amorosos. A partir de cada obra escolhemos um ou mais pontos que julgamos válido ressaltar. Como não pretendemos uma comparação que identificasse completamente, no conjunto, os elementos daquelas obras o romance cortazariano, é importante lembrar que nas reflexões seguintes levamos apenas *Rayuela* em conta.

violentá-lo com falsos pudores, por um lado, e sem admitir a vulgaridade que predomina, a respeito desse assunto, no senso comum, por outro. É também o glíglico a linguagem (a poesia) utilizada para narrar um desses encontros (cf. cap. 68). Por fim, o gozo sexual é entendido como metáfora do ingresso numa outra realidade, como momento privilegiado de vislumbrar o outro lado do tempo e do espaço; encontro fugaz, que não demora a devolver o homem à temporalidade, é apenas uma amostra daquilo que só será finalmente real quando houver coragem e competência para viver poeticamente, na plenitude de sentido que se poderá alcançar quando se abrir mão das definições estáticas e se expandir os significantes em infinitas possibilidades de recombinação.

Depois, o erotismo nas relações com a Maga, tanto em Lucía como em Pola e em Emmanuèle, assume um caráter místico, sacrificial. A Maga é uma espécie de deusa que Oliveira adora, na tentativa de ingressar nos “rios metafísicos” pelos quais ela nada. Mas a Maga é também, por outro lado, o objeto do sacrifício: *“entonces la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor donde ella podía encontrarse con él, en cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix [...]”* (5:33); dessa forma, ela se entrega ritualmente a seu “matador mítico” (5:32) para proporcionar, tanto a ela como a ele mesmo, um encontro transcendental, não apenas com a (com o) amante, mas com uma região onde é possível *“conocer su verdadero nombre”* (5:32). Cerimônia de expiação e de iniciação, o prazer erótico é porta aberta para o encontro místico com o outro absoluto, com o ser. Não se trata de encontro estritamente religioso, muito menos de aceitação de uma moral religiosa, mas tentativa de atingir um ponto semelhante ao do êxtase contemplativo, como o sugere, aliás, o constante emprego, em toda a obra, da metáfora do *céu*.

É na voz de Lucía, contudo, que aparece a constatação mais explícita de que o encontro com o amante não ocorre realmente, uma vez que ambos, sobretudo Oliveira (já que o leitor o conhece mais de perto, por ocupar ele o lugar enunciativo privilegiado), não pretendem ir de fato ao outro, mas encontrar-se a si mesmos, satisfazer-se:

En seguida me di cuenta de que no me necesitabas. 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 (20:83).

Não ocorre de fato um encontro amoroso, porque Oliveira busca na Maga “*la imagen de una posible reunión – pero no ya con ella sino más acá o más allá de ella; por ella, pero no ella*” (48:239). Segundo Octávio Paz, o amor não pode ser signo de uma busca, já que ele, quando é autêntico, é auto-suficiente:

O amor não é a busca da idéia ou da essência; tampouco é um caminho em direção a um estado para além da idéia e não-idéia, do bem e do mal, do ser e do não-ser. O amor não busca nada além de si próprio, nenhum bem, nenhum prêmio; muito menos persegue uma finalidade que o transcenda. É indiferente a toda transcendência: começa e acaba nele mesmo. É uma atração por uma alma e um corpo, não uma idéia: uma pessoa. Essa pessoa é única e é dotada de liberdade; para possuí-la, o amante tem de ganhar sua vontade. Possessão e entrega são atos recíprocos. (1994, p. 187).

Oliveira, curiosamente, parece ter respondido antecipadamente a essa proposição de Octávio Paz, quando se dá conta de que seu amor é impuro:

Alguna vez había creído en el amor como enriquecimiento, exaltación de las potencias intercesoras. Un día se dio cuenta de que sus amores eran impuros porque presuponían esa esperanza, mientras que el verdadero amante amaba sin esperar nada fuera del amor, aceptando ciegamente que el día se volviera más azul y la noche más dulce y el tranvía menos incómodo. “Hasta de la sopa hago una operación dialéctica”, pensó Oliveira. De sus amantes acababa por hacer amigas, cómplices en una especial contemplación de la circunstancia (90:345).

O que Paz chama de amor não acontece plenamente em Oliveira porque este (e possivelmente também Lucía) espera do encontro erótico uma epifania; há uma tentativa de encontrar-se a si próprio para somente a partir daí encontrar a alteridade: “*sin poseerse no había posesión de la otredad, ¿y quién se poseía de veras?*” (22:90). Há dois momentos, então, na busca: o primeiro, a mirada no espelho da ainda falsa alteridade; o segundo, somente possível depois de uma autocompreensão, o ingresso no domínio do outro. O erotismo é visto como possibilidade de passagem, ubiquidade mística, super-realidade poética: Horácio reconhece que “*quiere un amor **pasaporte**, un amor **pasamontañas**, amor **llave**, amor **revólver**, amor que le dé los mil ojos de Argos, la **ubicuidad**, el **silencio** desde donde la **música** es posible, la raíz desde donde se podría **empezar a tejer una lengua***” (93:350, grifos nossos).

Para isso é necessário matar o objeto do desejo, ou melhor, afastá-lo do corpo e transformá-lo em ideia, ou, para usar o termo de Paz, em apenas alma.

“*Matar el objeto amado, esa vieja sospecha del hombre, era el precio de no detenerse en la escala*” (48:239), reflete Oliveira. A morte do objeto amado é parcial, porque consiste em sua separação da realidade física de onde nascera. Assim, a Maga vai progressivamente se afastando dos corpos, para ser cada vez mais imagem, “alma”. As várias mulheres, aliás, que lhe dão suporte confirmam mais uma vez a teoria de Paz: não há, para Oliveira, sentimento de individualidade e exclusividade da amada, a menos que se considere apenas a Maga e não Lucía, Pola, Talita etc. A Maga, descorporificada, tende a se aproximar mais de uma representação ideal do que de uma mulher.

Cortázar, em Oliveira, acaba, com isso, retomando uma antiga doutrina, fundadora da civilização Ocidental: aquela exposta por Sócrates em *O banquete*, de Platão. Embora haja muitas e abissais diferenças entre o texto de Platão e a obra de Cortázar, é possível encontrar algumas ressonâncias da filosofia platônica sobre Eros em *Rayuela*. Mais uma vez se manifesta, assim, a contradição da proposta de Cortázar: querendo subverter completamente a tradição ocidental, acaba por retomá-la e confirmá-la.

Em termos bastante gerais⁴⁰, Platão, por meio do discurso de Sócrates, entende que, já que o desejado falta necessariamente a quem o deseja, caso contrário este não o desejaria, “Eros é o amor de alguma coisa e, depois, é amor de algo que ainda não se tem” (PLATÃO, 2007, p. 86). Identificando o amor com o desejo do bem e do belo, e, mais do que isso, com o desejo da geração e criação do belo, Platão indica o movimento progressivo pelo qual se alcança a própria beleza em si:

Realmente, o verdadeiro método de se iniciar, ou ser por outrem iniciado, no amor, consiste em amar primeiro as belezas corporais para depois alçar-se à beleza suprema, transpondo todos os degraus da ascensão. Passa-se de um só belo corpo para dois; de dois para todos os outros; dos belos corpos às belas atividades; destas às belas ciências; até que se chegue à ciência que outra não é senão a própria ciência do belo, pela qual se conhece, enfim, a beleza tal como é em si (PLATÃO, 2007, p. 104).

⁴⁰ Não nos esforçaremos aqui por aprofundar a filosofia platônica sobre o amor, para não fugir a nossos objetivos. Apenas lembramos alguns pontos que, embora não se apliquem diretamente à obra de Cortázar, ressoam, de alguma forma, no caminho amoroso percorrido por Oliveira. Não se pode dizer que o objeto da busca de Oliveira seja igual ao objeto do desejo em Platão (o bem, o belo); no processo de busca, contudo, há algo de semelhante.

A Maga, para Oliveira, como já dissemos acima, constitui-se sobretudo como ausência, como falta. Quando ela é identificada a alguém, Oliveira “sobe um nível” na escala progressiva, e vai gradativamente afastando-a das mulheres em particular, para torná-la um ideal. Embora não seja a “beleza em si” platônica, a Maga indica um contato com uma realidade ideal, que o homem deseja alcançar, mas que, por sua própria constituição enquanto ser temporal e espacial, ou seja, corruptível, está longe de atingir.

A Maga não é, contudo, a única representação dessa realidade ideal. O erotismo é um meio bastante insuficiente, pela fugacidade dos encontros que ele oferece. Por isso, a Maga, ou aquilo que ela representa, aparece também desapegada de seus atributos eróticos, e dilui-se em outros meios, outros caminhos possíveis para o buscador. As “belas atividades” e as “belas ciências” de Platão também encontram um eco em *Rayuela*, embora não nessa mesma ordem progressiva e nem com o mesmo significado. A constituição do buscador, ou perseguidor, e as outras vias que ele segue (que, embora não passem pelo erotismo, mantém uma forte ligação com a Maga), serão objeto de nossa atenção no próximo capítulo.

2 O buscador

2.1 “*Buscar era mi signo*”

2.1.1 Três faces do buscador

O tema da busca perpassa toda a obra de Cortázar: a maior parte de seus personagens procura, a sua maneira, algo que não se pode definir bem, mas que transcende a realidade habitual. O objeto da busca não é claro; de qualquer forma, os modelos pré-fabricados de compreensão da realidade são recusados, às vezes com revolta, às vezes com humor e ironia, outras com esperança. Daí a possível distinção de três aspectos em um tipo de personagem central na narrativa cortazariana: o inconformista, o cronópio e o perseguidor. Não se trata simplesmente de três grupos de personagens, mas de faces distintas, embora profundamente associadas, daqueles que grande parte dos críticos da obra de Cortázar chama de *perseguidores*, aos quais, aqui, preferimos nos referir pelo termo, mais amplo, *buscadores*. Os buscadores, embora assumam características diferentes em cada obra e privilegiem mais um ou outro aspecto, de acordo com as necessidades e especificidades de cada personagem, geralmente apresentam uma face mais negativa frente à realidade, uma face irônico-humorística e uma esperança: a insistência na busca faz que não se reduzam ao niilismo ou ao desespero existencial.

O buscador é, antes de tudo, um inconformista: busca algo novo porque não se satisfaz com a tradição, as circunstâncias e os padrões de normalidade. O capítulo 74 de *Rayuela* oferece algumas “notas” de Morelli, muito precisas, nesse sentido: “*En un plano de hechos cotidianos, la actitud de mi inconformista se traduce por su **rechazo** de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas*” (74:317, grifo nosso). O inconformista não se diferencia essencialmente dos outros homens: todos nascem com uma inquietação e um anseio de compreensão, tal como as crianças o manifestam, mas os riscos de perderem-se em questões vagas e de tomarem um rumo distinto daquele escolhido pela maioria das pessoas faz com que sintam medo e “normalizem-se”, ingressem em uma estrutura gregária que produz respostas e sentidos apriorísticos, assim como critérios para a identificação com o grupo. O

medo, então, de lançar-se na investigação do mistério do homem e do mundo é que promove a aceitação de uma versão da realidade previamente elaborada e definida. O inconformista recusa esse refúgio, arrisca-se, vence o medo e não se integra à zona intermediária do senso comum: *“Este hombre se mueve en las frecuencias más altas y las más bajas, desdeñando deliberadamente las intermedias, es decir la zona corriente de la aglomeración espiritual humana”* (74:316).

A atitude do inconformista separa-o, portanto, do meio social em que vive, não apenas pela negação dos valores instituídos, mas pela afirmação de uma natureza humana sempre aberta e criativa, que se acredita estar, nos conformistas, acovardada e mutilada. Procura, então, outras regiões em que possa mover-se, onde encontre o extraordinário, seja este constituído pela insignificância, por um lado, ou pela máxima sublimidade e inalcançabilidade, por outro: *“Aceptación del guijarro y de Beta del Centauro, de lo puro-por-anodino a lo puro-por-desmesura”* (74:316).

Isso não significa que ele encontre uma alternativa à realidade habitual. Sua inconformidade se aplica não só a essa forma de realidade que constitui suas circunstâncias, mas a qualquer forma de fechamento conceitual, a qualquer tentativa de definição. Não se trata de substituir, para ele, uma versão corrente da realidade por outra, mais complexa ou criativa; sua inconformidade é com a própria noção, típica da tradição ocidental, de que é preciso ordenar, classificar e definir a realidade. *“Incapaz de liquidar la circunstancia, trata de darle la espalda; inepto para sumarse a quienes luchan por liquidarla, pues cree que esa liquidación será una mera sustitución por otra igualmente parcial e intolerable, se aleja encogiéndose de hombros”* (74:316).

Ele pretende manter-se, assim, em constante abertura, porosidade máxima, buscando sempre *“una suma que rehúsa y se va ahislando y escondiendo”*, já que *“la cacería no tiene fin y que no acabará ni siquiera con la muerte de ese hombre”* (74:316). Em última análise, o inconformista revolta-se contra si mesmo, contra sua incapacidade de apreensão plena, sem reduções, de toda a realidade, contra sua frustração constante e progressiva. O que o inconformista não aceita é a limitação, e a natureza humana que postula e que sente existir em si em estado potencial nunca se atualizará definitivamente, não passa de uma utopia. Por isso, *“con su mano libre se abofetea la cara la mayor parte del día, y en los momentos libres abofetea la de los demás, que se lo retribuyen por triplicado”* (74:317).

O inconformista morelliano/cortazariano representa uma visão de que o Ocidente está em crise. Sentindo que os rumos tomados pela razão aristotélica e, mais proximamente, iluminista, não são insuficientes para a satisfação das necessidades e desejos do homem e que podem, aliás, conduzi-lo a sua própria destruição, o homem do pós-guerra vê-se diante de uma urgência de alternativas; contudo, *“él mismo tiene medio cuerpo metido en el molde y lo sabe”* (74:317). Incapaz, por um lado, de promover uma virada radical e, por outro, de ajustar-se às condições do seu tempo, resta-lhe apenas rir de si mesmo, ironizar-se, enquanto olha as estrelas e brinca com as crianças. *“Para mi inconformista, fabricar alegremente un barrilete y remontarlo para alegría de los chicos no representa una ocupación menor”* (74:316). Manifestam-se os caracteres de cronópio em sua face.

Os cronópios, *“esos verdes, erizados, húmedos objetos”* (CORTÁZAR, 2006d, p. 111), personagens que aparecem sobretudo na quarta parte do volume *Historias de cronopios y de famas* (2006d), embora ingênuos, com um grau de consciência menor que os inconformistas, são a mais curiosa expressão, na obra cortazariana, da inadequação entre o buscador e suas circunstâncias temporais e espaciais. Os *cronópios*, que carregam já o tempo em seu nome, vivem em outra forma de marcação temporal: devoram o tempo, não se deixam devorar por ele, como na história do relógio de alcachofra⁴¹. São, assim, muito diferentes dos *famas* (cujo nome lembra uma tradição mantida ao longo do tempo, sobretudo passado) e das esperanças (caricatura da projeção da vida para o futuro, em prejuízo do presente, sempre adiado), já que se caracterizam pela fruição do instante, pela indiferença em relação aos “bons costumes” ou preconceitos e pela despreocupação com a sucessão ou relação causa-efeito. Muito próximos ao comportamento infantil, ou a personagens de literatura infantil, os *cronópios* não negam a realidade por não se conformarem com ela: eles simplesmente a ignoram, desconhecem-na, vivem num mundo que criam para si a cada instante, o que os torna absurdos, por um lado, e patéticos, por outro. Nos *cronópios* não há uma marcação forte do sentimento trágico, da angústia ou da consciência do desajuste, como nos *inconformistas*, e, por

⁴¹ Um *cronópio*, depois de ver que um *fama* tinha um relógio, vai para casa e inventa o relógio-alcachofra: pendura uma alcachofra na parede, a qual, em cada uma de suas folhas, marca a hora presente e todas as outras horas, e o *cronópio* arranca a folha para saber a hora. A cada dia arranca uma nova volta de folhas. *“Al llegar al corazón el tiempo no puede ya medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se la come con aceite, vinagre y sal, y pone otro reloj en el agujero”* (CORTÁZAR, 2006d, p. 120).

isso, seu comportamento resulta risível. O leitor, contudo, não deixa de ver nos cronópios uma oposição irônica aos valores do homem culto e burguês.

É preciso, no entanto, resistir à analogia rápida e superficial dos três grupos de personagens das *Historias de cronopios y de famas* a classes ou grupos sociais. Embora sejam prototípicos, eles não são facilmente redutíveis a uma representação realista-caricaturesca da sociedade, como alerta Manuel Durand:

Buscar un sentido simbólico a estos relatos resulta tan tentador como peligroso. ¿Podrían acaso resultar los cronopios, “esos seres desordenados y tibios” (“Conservación de los recuerdos”) personificación de los artistas, los famas un símbolo de la burguesía, las esperanzas de las masas inquietas y envidiosas? Pero recordemos que los cronopios “no son generosos por principio”. Y los famas bailan en la calle (“El baile de los famas”). Todo intento de reducir arbitrariamente la fantasía de Cortázar a un esquema lógico, a una descripción sociológica, ha de fracasar (1968, p. 42).

Não se deve, dessa forma, superpor o mundo em que vivem os cronópios ao mundo em que vive seu inventor, Cortázar. Os cronópios são expressão artística e criativa de outro mundo possível, onde outra lógica rege as relações entre os seres: a entrega radical ao prazer do presente:

Quando los cronopios cantan sus canciones preferidas, se entusiasman de tal manera que con frecuencia se dejan atropellar por camiones y ciclistas, se caen por la ventana, y pierden lo que llevaban en el bolsillo y hasta la cuenta de los días.

Cuándo un cronopio canta, las esperanzas y los famas acuden a escucharlo aunque no comprenden mucho su arrebató y en general se muestran algo escandalizados. En medio del corro el cronopio levanta sus bracitos como si sostuviera el sol, como si el cielo fuera una bandeja y el sol la cabeza del Bautista, de modo que la canción del cronopio es Salomé desnuda danzando para los famas y las esperanzas que están ahí boquiabiertos y preguntándose si el señor cura, si las conveniencias. Pero como en el fondo son buenos (los famas son buenos y las esperanzas bobas), acaban aplaudiendo al cronopio que se recobra sobresaltado, mira en torno y se pone también a aplaudir, pobrecito. (CORTÁZAR, 2006d, p. 127).

Mas não teriam os cronópios atingido, então, o ponto final do caminho da busca? Nesse caso, teriam sido buscadores, e não o são mais. O que não acontece. O instante é fugidio, e o cronópio, depois de cantar, recobra-se, sobressalta-se, talvez se entristeça⁴². É preciso recomeçar a busca, reencontrar o presente, achar a chave que dê novamente acesso a esse tempo. Talvez por isso o menor dos relatos do volume, de apenas duas frases, que tem simplesmente o nome de “*Historia*”,

⁴² Cf. CORTÁZAR, 2006d, p. 113.

como se fosse a história sobre a qual se fundamentam todas as outras *Historias de cronopios y de famas*, trata da procura do cronópio por uma chave; chave, termo simbólico caro a *Rayuela*, assim como os de porta, luz, casa, rua: “*Un cronopio pequeño buscaba la llave de la puerta en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba de la llave de la puerta*” (CORTÁZAR, 2006, p. 128).

O salto sobre a lógica, imperceptível à primeira leitura, se dá quando o cronópio deixa de buscar o quarto dentro da casa e procura a casa na rua. Já saiu de casa, sem ter encontrado a chave. O encontro acontece, portanto, não é provocado. Ele está na rua, mas ainda não sabe definir qual é a chave que lhe permitiu estar aí. Quando se detém para entender, já está de volta, porque retorna para o mundo conceitual e, com isso, perde o espaço que desejava.

O cronópio precisa buscar constantemente, para reencontrar o tempo total que lhe dá o ser, que lhe constitui e lhe garante a possibilidade de nomear-se. Sua busca segue uma lógica, conforme a “*Historia*”, mas uma lógica outra, aquela que busca abrir passagens nas fronteiras dos significados. Também o cronópio é um buscador.

Uma atitude mais positiva, ativa e angustiada, que, de certa forma, sintetiza os aspectos do inconformista e do cronópio está no perseguidor. Johnny Carter, personagem central do conto “*El perseguidor*”, a ser retomado adiante, é o maior representante desse aspecto do buscador. Não é o único, contudo: as obras de Cortázar, cada uma a sua maneira, em maior ou menor grau, reúnem-se sob o signo da busca, como afirma Davi Arrigucci Jr.:

Caracteriza os perseguidores uma oposição fundamental com relação ao mundo em que lhes é dado viver, um mundo fragmentado e sem sentido, o mundo absurdo a que tantas vezes se referirá Horacio Oliveira, em *Rayuela*. Não podem aceitá-lo, pois nele se sentem desarraigados e divididos, perdidos de si mesmos. [...] São, assim, rebeldes em face do que se toma *habitualmente* por realidade. A narrativa se propõe a desmascarar essa aparência, transformando-se numa indagação metafísica, numa busca do ser, numa ânsia do real absoluto, que marca o misticismo sem Deus de vários dos personagens, sequiosos de um céu no mesmo plano da terra em que pisam (2003, p. 23).

Os perseguidores unem, portanto, uma via negativa, de desacordo com a formulação da realidade em que se acham inseridos, e da qual não participaram, e

uma via positiva, de tentativa de encontrar um outro lado, um mais além, de ultrapassar as barreiras de vidro que emolduram o mundo (esse “*ladrillo de cristal*” através do qual se deve tentar abrir passagem todos os dias, conforme se lê no texto inicial das *Histórias de cronopios y de famas*). Se já carregam em si a inconformidade, não se reduzem a ela: debatem-se por afirmar algo que dê sentido à vida, lutam por construir um sentido. Cortázar não se contenta, portanto, em proclamar mais uma vez, pela boca de seus personagens, o fracasso do Ocidente, a crise da razão ou a morte de Deus e do homem: se o faz, é para derrubar muros que impedem o acesso a outra realidade. Há, portanto, nos perseguidores, uma positividade ativa, ambiciosa e esperançosa; esperança distinta, entretanto, daquela passividade que se esquece do presente enquanto aguarda pela vida futura, a ser dada por Deus, por uma revolução política ou qualquer outra coisa que não seja o sujeito mesmo da busca. O perseguidor é um afirmador da existência de outra forma de realidade, que ele não pode e não quer definir, mas de cuja existência não abre mão.

Inconformistas, cronópios e perseguidores são, assim, faces intimamente ligadas de um mesmo tipo de personagem. A perseguição implica a negação e a inconformidade com este mundo dado; a inconformidade conduz à busca de alternativas; a dificuldade da tentativa e as possibilidades extáticas dos breves encontros fazem do perseguidor um cronópio.

A saga de Horácio Oliveira atende perfeitamente aos três aspectos do buscador. Debruçado sob uma mesa à procura um torrão de açúcar caído, catando folhas secas para com elas montar esculturas em seu quarto, recusando “*calzar en el molde*” e anunciar a morte de Rocamadour ou ir ao seu enterro, discutindo sobre a linguagem e narrando seus sonhos aos amigos, Oliveira vai revelando sua face de inconformista, de cronópio e, sobretudo, de perseguidor.

2.1.2 A busca de Oliveira

Já no primeiro capítulo de *Rayuela*, considerando-se a numeração corrente, o próprio Horácio Oliveira explicita o traço que melhor o caracteriza: “*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*” (1:14). A atitude que lhe é inevitável, de estar sempre em busca, da qual não se sabe

exatamente qual é o propósito ou o objeto, é sua marca fundamental, mas é também o indício de alguma outra coisa, escondida pela adequação habitual aos rumos pré-definidos, figurados nas bússolas. A ansiedade e ambição que promovem a busca são sinais de uma necessidade de penetrar na noite da razão, no esquecimento dos contornos e na escuta atenta ao mistério que subjaz às superfícies.

O mistério oculto do mundo, como lê Ana Maria Barenechea (1996b, p. 679), não será decifrado pelo apelo à razão, ao sentimento ou ao pragmatismo: percebido na infância e esquecido pelas sucessivas camadas de convenções, hábitos, linguagem, trabalho, especializações e felicidade doméstica, tal mistério continua a insinuar-se ao homem que, talvez por uma limitação que lhe seja inerente, talvez por ter sido limitado por um tipo de tradição cultural, talvez por pura covardia, sufoca a urgência da busca e agarra-se a algo que lhe dê a ilusão de segurança (como a casinha com jardim ou a tese de doutorado sobre o gerúndio em Tirso de Molina).

Não é o que faz Oliveira. Inconformista, recusa qualquer objeto que retenha o fluxo da busca. Seu signo é verbal, não substantivo. A Maga, com tudo o que representa, só existe porque existe a busca (esta sempre em processo), e nunca será efetivamente encontrada. Os objetos possíveis, próximos a si, são ignorados, como afirma Gregorovius: *“Desde que te conozco no hacés más que buscar, pero uno tiene la sensación de que ya llevás en el bolsillo lo que andás buscando”* (31:153). Se o que se busca já está à mão é porque já não vale mais a pena. Por outro lado, o fato de estar tão próximo e mesmo assim não ser visto ou encontrado acusa a imanência do alvo da busca e a quase identidade entre o ato de buscar e o próprio buscador.

É preciso não confundir, contudo, o signo verbal da busca com a ação. Oliveira padece da urgência da busca, não age. A ação, seja de natureza política, ética ou intelectual, é, para Oliveira, um mascaramento, uma tábua de salvação enganosa, que focaliza demasiadamente algo que não suporta limitações. *“Creer 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”* (3:22).

A ação humanitária, como o engajamento na luta pela liberdade argelina proposta por Ronald, carece de fundamentos a não ser religiosos (fraternidade,

piedade, generosidade, por exemplo – cf. 90:343-344), e por isso Oliveira a entende como traição, como *“renuncia al centro”*, como direcionamento das forças a um fim pragmático que mais uma vez limita a amplitude da busca pela imposição apriorística de princípios e valores à realidade que se quer formar. Trata-se, para ele, apenas de uma substituição de uma limitação por outra. Por isso, prefere a reflexão passiva, a observação e a atenção às manifestações dos sinais do mundo: *“a carácter pasivo correspondía una máxima libertad y disponibilidad, la perezosa ausencia de principios y convicciones lo volvía más sensible a la condición axial de la vida”* (90:344).

O outro começo proposto pelo tabuleiro de direção, talvez por isso, apresenta uma série de questões que motivam a reflexão. A busca está, para ele, muito mais no domínio do pensamento do que da pragmática. Pensar, contudo, é utilizar-se da linguagem. O signo da busca é também um signo linguístico: *“Cuántas veces me pregunto si esto no es más do que escritura”* (73:314). Há, nisso, o risco de cair nas *“trampas filológicas”* (3:22) das formulações dialéticas. A linguagem é linear, uma estrutura de compreensão do mundo ordenada a partir de critérios espaço-temporais. Buscar significa, daí, superar os limites do espaço e do tempo, inclusive os da linguagem. Aqui também a Maga se ergue como símbolo: *“Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente”* (4:29).

Oliveira sabe que não pode simplesmente subtrair-se do espaço e do tempo, assim como das *“tres dimensiones tradicionales”* e das *“categorías del entendimiento”* (71:310). Seu nome já o indica: *Horacio Oliveira*. As horas no nome; a árvore milenar, profundamente enraizada no grande espaço que pode cobrir com sua copa, em seu sobrenome. A despeito disso, o grito de arrebatamento dos limites, de desejo de inserção no mundo anterior (ou externo) ao fenômeno: *“¿Por qué esta sed de ubicuidad, por qué esta lucha contra el tiempo?”* (21:85).

Oliveira, assim como Cortázar, acredita na possibilidade, embora ainda não mais do que hipótese, de relacionar-se com o mundo a partir de outras formas de percepção. As atuais estão baseadas sobretudo em dois fatores, condicionados reciprocamente: a ordem natural e a cultura. Oliveira:

En ese segundo, con la omnisciencia del semisueño, medí el horror de lo que tanto maravilla y encanta a las religiones: la perfección eterna del cosmos, la revolución inacabable del globo sobre su eje. Náusea, sensación insoportable

de coacción. *Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano.* (67:304, grifos do autor).

A perfeição do cosmos é algo que maravilha as religiões: aí já se denuncia que este mundo que se admira e contempla é culturalmente definido. Seria necessária a criação de uma realidade humana autêntica, onde o próprio homem seria responsável por formular o mundo, e não simplesmente aceitar sua imposição tirânica ou o peso da tradição cultural. Daí a afirmação de Cortázar, em entrevista: *“Entiendo que el tiempo e el espacio – tal como lo hemos aceptado hasta hoy, son en lo fondo hipótesis de trabajo, son nociones que tal vez ese nuevo hombre que busca el personaje de Rayuela podría, en un momento dado, llegar a quebrar y a modificar”* (GARCÍA FLORES, 1994, p. 709).

Libertar-se das formas de percepção determinadas pelas categorias de tempo e espaço seria apreender a unidade, termo repetido inúmeras vezes por Oliveira. Unidade entre sujeito e objeto, homem e mundo; unidade do próprio sujeito, agora fragmentado e disperso. Não uma unidade artificialmente construída pela descrição biográfica, como a dos heróis e dos santos, pela eliminação dos traços desarmônicos: *“Aprender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbellino y no la sedimentación del matecito lavado y frío”* (19:75). O que implica, afinal, a negação do sujeito individual pela integração total com o cosmos.

O sujeito, tão caro à literatura e à filosofia modernas, não passa, para Oliveira, de uma construção discursiva, e, sabendo-se a linguagem a maior depositária da tradição, negar a tradição significa negar também, ou ao menos repensar, essa formulação burguesa-ocidental. Oliveira *“había comprobado con (primero) sorpresa y (después) ironía, que montones de tipos se instalaban confortablemente en una supuesta unidad de la persona que no pasaba de una unidad lingüística y un prematuro esclerosamiento del carácter”* (19:75).

A unidade postulada por Oliveira é de outra ordem, não aceita nenhuma intermediação. Falar sobre ela já é, contudo, intermediá-la. O homem, formulado enquanto sujeito, e o mundo, formulado enquanto realidade, são construções da linguagem. A busca pela unidade deve passar, então, inevitavelmente, pelo problema da linguagem, problema que ocupa a maior parte das reflexões de Oliveira e de seus amigos membros do Clube da Serpente: a busca pela unidade se torna busca por uma linguagem capaz de suportá-la, e não falsificá-la. Ao fim, seria

preciso calar-se, entretanto, porque qualquer forma de linguagem é uma formulação conceitual e, por conseguinte, reducionista. A tentativa de abrir uma passagem pelo erotismo, pelos mitos, pela música ou pelo jogo é uma possibilidade, mas também eles se constituem como linguagem ou, ao menos, necessitam de formulações linguísticas se não se quiser satisfazer-se com a salvação individual.

A tentativa de alcançar a unidade é uma tentativa contraditória: Oliveira sabe que a única forma historicamente possível é a de formular a realidade em termos linguísticos, com a consequente exclusão dos elementos que não se adéquam ao conjunto: essa é a forma que ele recusa. *“La idea es que la realidad, aceptes la de la Santa Sede, la de René Char o la de Oppenheimer, es siempre una realidad convencional, incompleta o parcelada.”* (99:366). Se os vários discursos sobre a realidade, sejam eles religiosos, artísticos, científicos ou de qualquer outra natureza, são sempre uma limitação dessa mesma realidade, como alcançar, então, a unidade total, sem mutilá-la? Oliveira sabe por onde começar: pela transformação da linguagem, partindo dela mesma, na esperança de que ela alcance uma amplitude maior, capaz de ser mais porosa e abarcar o maior número possível de fenômenos; não tem certeza, contudo, da possibilidade de sucesso final.

Apreensão da unidade e reformulação da linguagem, assim, se confundem na obra cortazariana, como bem resume Fernando Alegría:

La posición de Cortázar-Morelli con respecto al lenguaje pude sintetizarse del siguiente modo: así como la realidad se le da al hombre ya vivida, es decir, una *forma* que ha de aceptarse sin protestar, un camino fijo, una coerción, así también el hombre recibe el lenguaje ya hecho, falseado por toda clase de subterfugios éticos y estéticos. Es necesario, entonces, devolverle al lenguaje sus derechos, expurgarlo, castigarlo, como medida higiénica” (1994, p. 726).

A primeira coisa a ser feita, nesse processo de renovação da linguagem, é abolir sua estrutura binária, a tendência sempre constante ao sim e ao não, às oposições que falseiam a unidade que é anterior aos pares de conceitos:

Como si la especie velara en el individuo para no dejarlo avanzar demasiado por el camino de la tolerancia, la duda inteligente, el vaivén sentimental. En un punto dado nacía el callo, la esclerosis, la definición: o negro o blanco, radical o conservador, homosexual o heterosexual, figurativo o abstracto, San Lorenzo o Boca Juniors, carne o verduras, los negocios o la poesía (3:24).

Uma série parecida com essa reaparece no capítulo 73, e a ela se segue a constatação: *“El solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y*

enturbia lo elegible” (73:314). A linguagem determina a percepção do mundo, já que as escolhas são previamente dadas. Ao repensar as escolhas é necessário, então, e antes de tudo, repensar os termos com que elas são postas. A apreensão da unidade do mundo e do homem só será possível quando se conseguir uma linguagem que favoreça mais a síntese do que os polos da dialética: “*Habría que inventar la bofetada dulce, el puntapié de abejas. Pero en este mundo las síntesis últimas están por descubrirse*” (9:40).

A ideia de que é possível uma síntese última aponta para o problema da existência de algo anterior à linguagem. Ronald tem uma postura algo nominalista: a linguagem possibilita o acesso à realidade, mas a realidade está aí, dada, anterior a qualquer nomenclatura. Etienne acredita em algo semelhante, mas dá primazia à imagem, que considera mais fiel a uma verdade anterior à formulação verbal. Perico Romero, estudioso de literatura, dá à palavra todos os créditos que esta já recebeu da tradição: para ele, a questão é a de encontrar a melhor forma de narrativa, a estética mais apropriada. Oliveira é muito mais relativista, acredita que só o fato de dizer que alguém está à sua direita ou à sua esquerda já determina a forma de compreender o mundo (cf. 28:138). Contudo, não abdica da ideia de que há algo anterior à língua, e para alcançá-lo acredita ser necessário reconstruir toda a linguagem.

Mas como fazer isso se o próprio ato de pensar é já utilizar da linguagem que se tem à disposição? “*Sin palabras llegar a la palabra (que lejos, que improbable*” (19:76), se amargura Oliveira. Renunciar à linguagem equivale a renunciar ao próprio homem, a este homem constituído pela tradição. Daí a afirmação fundamental, no centro do capítulo 28, uma afirmação cujo locutor não é marcado, como se fosse uma constatação que perpassa toda a obra: “*Sin lenguaje no hay hombre. Sin historia no hay hombre*” (28:139)⁴³.

A busca por uma linguagem autêntica é, portanto, expressão da busca pelo homem; como os homens são “*entes absolutamente incomunicados entre sí salvo por medio de los sentidos y la palabra, cosas de las que hay que desconfiar si*

⁴³ Uma constatação semelhante é feita por Michel Foucault, quando estuda o surgimento e a possibilidade das ciências humanas, em *As palavras e as coisas* (2007). Para ele, o homem é uma figura recente no pensamento ocidental, cujo surgimento, ocorrido no fim do séc. XVIII, está ligado ao fim da identidade entre linguagem e representação. Embora em contextos discursivos distintos, parece ser comum em Foucault e Cortázar a ideia de que, na modernidade, homem e linguagem estão intimamente relacionados, e a existência do primeiro se deve à problematização da segunda. Ver especialmente FOUCAULT, 2007, p. 417-473.

uno es serio” (28:138), o que é urgente é a busca de compreensão de si mesmo e de formas confiáveis de contato com os outros.

Se a linguagem é um obstáculo enganador, é se não é possível evitá-la, é preciso reinventá-la. Para se relacionar com a Maga, Oliveira se utiliza do glíglico, uma língua erotizada que seria capaz de expressar adequadamente a novidade do encontro erótico⁴⁴. A validade do glíglico ainda é, contudo, restrita, uma vez que só vale para o casal. Seria preciso encontrar algo que valesse efetivamente para todos, a não ser que se contente com o afastamento insular da humanidade. Oliveira não o quer.

A busca de Oliveira segue, então, e vai encontrando diversos nomes ao longo da obra. Por analogias, por simbologias, Oliveira vai recriando a realidade por meio de atribuição de nomes novos à realidade que deseja alcançar.

2.1.3 Símbolos da busca

Ana Maria Barrenechea chama a atenção para os diversos nomes atribuídos por Oliveira ao objeto da busca:

La novela es la historia de la persecución de un absoluto que debería darse en esta tierra y en este momento, un absoluto que no puede precisarse (ni conviene estéticamente que se precise) y que toma diversos nombres. Se llama *mandala, camino, vedanta, viaje, peregrinación, descenso a las madres, pasaje, puente, ventana, dibujo secreto, llave*, cuanto acentúa el carácter de movilidad, de búsqueda, de ir hacia un más allá, es decir cuando imaginativamente se presenta en su devenir o cuando se ve en ella el instrumento y la meditación. Se llama *centro, kibbutz, ygdrasil, unidad, armonía, encuentro, ciclo de la rayuela, paraíso perdido, más allá* cuando visto en la dinámica que desemboca en la meta o en el reposo alcanzado, se acentúa el fin al cual se tiende, el sentido de esencialidad y totalidad que la búsqueda propone como ideal (1996b, p. 679).

Diversos nomes para uma mesma ansiedade, uma mesma meta. “*Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto*” (2:20), constata Oliveira. A variedade na nomenclatura expressa, por um lado, a incapacidade da linguagem, dessa que se tem à disposição, de expressar uma realidade mais ampla que, na busca de Oliveira, transcende os limites do conceito; por outro lado, é já uma aceitação de que ao se alcançar o que se deseja será necessário inseri-lo no

⁴⁴ Uma análise dos recursos utilizados para a criação do glíglico e de sua relação com a língua espanhola se encontra em ESQUERRO, 1994, especialmente p. 623-624.

reino da linguagem. A busca pelo ser é a mesma, mais uma vez, que a busca pela linguagem, embora sempre com uma aguda desconfiança da fidelidade desta. Seria contraditório referir-se a esse ser absoluto, buscado obsessivamente, com apenas um termo, já que ele é múltiplo e sempre inalcançável e, por isso, jamais passível de limitação a apenas um signo.

Fenômeno semelhante acontece com os místicos, que se referem a Deus ou à salvação ou êxtase por nomes sempre distintos e variados; Oliveira utiliza, inclusive, alguns destes nomes, tais como “céu” e “paraíso”. Mas sua atitude difere muito da atitude religiosa, uma vez que a outra realidade não está fora desta, não é uma promessa nem um outro lugar: o encontro se dará neste mundo, e é esta mesma vida que deve ser percebida de outra forma. Por isso se juntam aos diversos nomes acima termos tais como “Paris” e “jazz”, elementos da vida cotidiana de Oliveira que, inúmeras vezes, servem não apenas de sinal ou intercessão, mas são manifestações mesmas da realidade buscada. A outra realidade na verdade é a mesma, a única possível; outra é a forma de entendê-la, de relacionar-se com ela. Retomaremos, aqui, apenas alguns dos termos que simbolizam o processo ou a meta da busca.

A noção de centro, intimamente ligada à de unidade, aponta para a necessidade de encontrar um ponto de conexão de onde se originam todos os fragmentos dispersos nos quais se reconhece Oliveira. O centro confunde-se ao pronome eu, ao elemento original fundador do sujeito. Apenas hipotético, sonhado, o centro só pode ser encontrado por eliminação. Como o cronópio que arranca as folhas da alcachofra e quando chega ao miolo não tem mais nada a fazer senão comê-lo, Oliveira vai eliminando todas as camadas que se superpõem ao que imagina ser seu ser primordial, mas ao chegar à possibilidade de um centro não tem nada mais do que um alimento, uma esperança, uma motivação para seguir buscando.

A ideia de centro é explicitamente negativa: é preciso eliminar todas as crostas que se foram sedimentando sobre o homem, individual ou coletivamente, mas ao fim das eliminações não há um objeto claro e definido: o que há é um vazio, uma fome que motiva o prosseguimento da busca. Cortázar mesmo o diz, em entrevista: o centro é o resultado da eliminação de tudo o que Oliveira rejeita, incluindo mulheres, tempo, coisas, conhecimentos, e, quando não há mais nada

para liquidar, “há a esperança de tornar a inventar a realidade” (PREGO, 1991, p. 111).

Talvez por isso o momento de melhor visualização da ideia de centro se dê no circo, no qual Oliveira trabalhou em Buenos Aires: ao olhar para cima, Oliveira vê o buraco central de onde desce toda a tenda. O circo ironiza tudo o que se armou em torno de um centro depois ignorado, toda essa construção fantasiosa, mas o centro, que continua lá, embora vazio, aponta para o céu, essa outra representação do encontro buscado; céu que reaparece como a meta do jogo que dá nome ao livro.

O céu da *rayuela* expressa mais positivamente um ponto de chegada, a utopia do encontro, depois do esforço de tantos saltos. Oliveira só joga uma vez, efetivamente, o jogo da amarelinha: da janela do quarto do manicômio, num momento em que estava, talvez, muito próximo da loucura ou da morte, atira os cigarros fumados até a metade sobre as casinhas desenhadas no chão. O cigarro, símbolo de sua aspiração, une-se à metáfora da janela, passagem. Não alcança ainda o céu, porque seria preciso, para isso, dar o salto definitivo, passar para o outro lado, desistir completamente de qualquer segurança oferecida pelas estruturas de manutenção dessa sociedade, representadas pelo hospício.

Oliveira não dá o salto por que teme ou por que não pode? Para chegar ao céu é preciso retomar o jogo infantil, voltar ao processo interrompido na saída da infância, quando havia a abertura necessária para alcançar a meta do jogo: “*lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar*” (36:178). Renunciar aos termos já sedimentados das religiões e da cultura intelectual, retornar à porosidade infantil... “*No llegaría jamás al Cielo, no entraría jamás en su kibbutz*” (56:276).

Enquanto a imagem do céu expressa um encontro mais pessoal e quase místico, embora sem a espera de outra vida característica das religiões, a imagem do kibbutz aponta para a necessidade de uma solução coletiva e socialmente possível. Ao estabelecer a analogia entre seu anseio e a colônia judaica, esta ao mesmo tempo refúgio e resistência, Oliveira não privilegia nela apenas os atributos políticos ou sociais, a alternativa ao modo de organização da sociedade capitalista ocidental, mas também a tentativa de criar, por meio do próprio esforço humano e não por uma dádiva divina, a terra prometida e sempre desejada.

Longínquo, o kibbutz assume uma face quase mítica: a grande união dos homens consigo mesmos e da humanidade com o cosmos: “*Kibbutz; colônia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro*” (36:170). No kibbutz do desejo haveria a unificação: “*Kibbutz del deseo, no del alma, no del espíritu. [...] Eso era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma sino esa totalidad inseparable*” (36:170). O lugar onde o desejo é mais do que consumo, onde a transcendência é mais do que espera religiosa, onde a política é ao mesmo tempo uma atribuição de sentido à vida dos indivíduos. A colônia onde a vida fragmentada do homem da sociedade capitalista encontraria enfim uma unificação, onde todos os aspectos estariam profundamente interligados. Claro, Oliveira já não se refere aqui às colônias judaicas reais, mas a um lugar quase arcádico onde não haveria alienação ou fragmentação: tudo em todos, a unidade. Talvez por isso a pressa em acrescentar ao substantivo *kibbutz* a locução adjetiva *do desejo*. Mais um nome para a mesma utopia.

A referência aos kibbutzim está associada ao fascínio causado por qualquer forma de pensamento ou de organização social distintas daquelas que se instituíram na sociedade ocidental: budismo, filosofia zen, indianismo, cultura chinesa etc., todo tipo de “orientalismo” que desafia a concepção ocidental da verdade e que atrai, por isso, Oliveira. Cortázar descreve assim o tipo de homem representado por Oliveira e Johnny Carter, de “O perseguidor”: “Um homem que, através de uma série de operações espirituais – de *satoris*, como diriam os mestres do Zen –, rompeu com uma série de limitações que faziam dele uma criatura desgraçada, infortunada, como se sentia o próprio Johnny e também Oliveira” (GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 52). Oliveira imagina que no *Bardo*, um livro tibetano lido e comentado por Ronald, pode-se verificar a inexistência das dicotomias ocidentais, a afirmação de “*algo más plástico, menos categorizado*” (28:136). Etienne, contudo, chama a atenção para a idealização do Oriente:

Mirá, argentino de mis pelotas, el Oriente no es tan otra cosa como pretenden los orientalistas. Apenas te metés un poco en serio en sus textos empezás a sentir lo de siempre, la inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma. El alacrán clavándose el agujón, harto de ser un alacrán pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán (28:136).

Oliveira parece compreender também que coloniza o Oriente com suas próprias questões. Por isso não é para lá que ele vai, mas é flanando pelas ruas de Paris que tenta encontrar seu kibbutz.

É na cidade de Paris, no amontoado caótico de construções antigas e novas, na multidão de passantes, na heterogeneidade de seus habitantes, nas diversas artes aí expostas, na cultura erudita mas também (e talvez sobretudo) na cotidianidade de seus personagens (as porteiras, os imigrantes, os vendedores, as videntes, os *clochards* etc.), nos cafés e nas livrarias, no meio de todo esse universo inesgotável de recantos obscuros e mistérios que esconde a Cidade Luz que Oliveira busca o lugar do encontro. Entregue ao ritmo indiferente da cidade, paradoxalmente alienando-se justamente onde as informações lhe são mais acessíveis, Oliveira deixa-se diluir no todo, levar-se pelo fluxo lento que caracteriza não apenas o rio que corta Paris, mas todo o movimento incerto e promissor do ambiente urbano:

Durante semanas o meses (la cuenta de los días resultaba difícil a Oliveira, feliz, ergo sin futuro) anduvieron y anduvieron por París mirando cosas, dejando que ocurriera lo que tenía que ocurrir, queriéndose y peleándose y todo esto al margen de las noticias de los diarios, de las obligaciones de familia y de cualquier forma de gravamen fiscal o moral (4:28).

Paris é transformada assim na própria metáfora do centro buscado: Oliveira passa a ignorar nela o que é típico da cultura Ocidental, e se atém justamente aos elementos misteriosos, atípicos, insólitos; transforma, assim, a cidade, que pode explorar ilimitadamente, na metáfora do próprio universo, na zona de interseção onde se acham presentes todos os elementos do mundo. “*París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse*” (93:351). Gregorovius, sempre atento, é quem formula explicitamente a analogia: “*Paris es una enorme metáfora*”. Explica, referindo-se a Oliveira:

Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave; la busca como un loco. Fíjese que digo como un loco. Es decir que en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe. Sospecha sus figuras, sus disfraces; por eso hablo de metáfora (26:117).

Um *flaneur*, Oliveira se atém nos aspectos mais anacrônicos da cidade. No coração da modernidade ocidental, observa justamente aquilo que não foi eliminado pelo crivo da razão, da ciência ou da ordem. Move-se, assim, em uma dicotomia que não percebe. O encontro com a síntese, ou pelo menos com o ambiente onde as dicotomias não são declaradas, se dá quando ele não tem muita consciência disso (lembre-se que é Gregorovius, o duplo que espelha Oliveira, quem explicita a função de Paris no movimento da busca).

Paris torna-se, assim, um não-lugar, a superposição de todos os lugares e de todos os tempos, a possibilidade de perder-se para reencontrar-se de outra forma. É o único lugar onde Oliveira pode deixar de vigiar (embora nunca o consiga plenamente). Por isso, na volta para Buenos Aires, Oliveira não anda pelas ruas; ali os ambientes são sempre fechados (apartamento, circo, manicômio; um bar, no máximo de exterioridade). Buenos Aires é o lugar da vizinhança, é a pátria, o conhecido, o monitorado, tudo o que Oliveira quer evitar. Buenos Aires só tem valor quando se está em Paris, porque de lá serve como nostalgia, lugar da infância perdida, dos tangos e dos amigos; de volta, Oliveira não pode mais repatriar-se: Traveler e Talita concluem “*que Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires, y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa*” (40:190).

Na passagem de Paris a Buenos Aires há, contudo, um momento capaz de mudar a vida de Oliveira. Não se pode dizer que ele seja exatamente o mesmo nos dois ambientes: a saída de Paris foi provocada por um momento de crise, quando Oliveira se encontrou com Emmanuèle e foi chamado de “o novo”. Algo semelhante acontece no fim da parte de Buenos Aires, quando Oliveira ameaça atirar-se pela janela do manicômio, no pátio onde estava desenhada a *rayuela*. Depois dessa segunda grande crise, tem-se poucas notícias de Oliveira, não se sabe bem o que aconteceu com ele. E é nestes dois momentos que os termos *kibbutz*, *céu* e *centro* mais aparecem. Tal fato indica que os momentos de maior intensidade da busca são também os momentos de crise mais profunda, quando há uma espécie de passagem para um outro estado do ser, uma outra atitude diante de si mesmo e dos outros.

A crise se estabelece, assim, como mais um símbolo da busca, quando há grande proximidade com o objeto buscado. É o próprio Oliveira que, mais uma vez, o explicita: “*Cada vez que entramos en una crisis es el absurdo total, comprendé*

que la dialéctica solo puede ordenar los armarios en los momentos de calma” (28:140). É nos momentos de crise que se pode vislumbrar a saída dessa realidade constituída, o encontro com a realidade autêntica, ou, como diz Oliveira, com uma “*saturación de realidad*”, muito próxima, justamente pela suspensão da razão dialética, da loucura ou do absurdo total.

Subversões ofensivas ao hábito, as crises, escandalosas, servem justamente para mostrar “*el verdadero absurdo, el de un mundo ordenado y en calma*” (28:140). Se houvesse possibilidade de se manter nesse estado de crise permanente a busca de Oliveira alcançaria seu termo: “*Esas crisis son como mostraciones metafísicas, che, un estado que quizá, si no hubiéramos agarrado por la vía de la razón, sería el estado natural y corriente del pitecantropo erecto*” (28:140). Os momentos de crise são, dessa forma, uma espécie de retorno ao ponto anterior ao domínio da razão, da ordem e da dialética, o momento em que a cultura ainda não se cristalizara. Mais do que atração por outras formas de cultura, como a oriental, por exemplo, a crise convida à instalação em um estado em que não havia, ainda, uma cultura constituída e imposta aos indivíduos que, apenas pelo simples fato de falar, são inseridos nela, sem direito a escolha.

A crise seria, então, um momento de retorno, ou pelo menos uma entrevisão do que seria o retorno, ao paraíso primordial, ao Éden perdido, ao grande útero: uma idade de ouro da humanidade, a ser recuperada. Não é a primeira vez que esse tema aparece na literatura, e nem é a primeira vez que é, por um lado, defendido e, por outro, ironizado.

2.2 Outros buscadores da literatura ocidental

2.2.1 Oliveira e Dom Quixote

O tema do paraíso perdido, da Arcádia ou da idade de ouro perpassa, desde o início, a cultura (e a religião) ocidental, de raízes grego-judaicas, assim como outras culturas: é por meio da poesia, sobretudo, e da narração mítica das origens, que encontramos a expressão desse universo simbólico que, ao que parece, manifesta-se no homem desde que ele busca compreender seu próprio ser

e suas circunstâncias⁴⁵. Tão remota é essa idade ancestral que não resta ao homem outro recurso senão recuperá-la pela poesia, pela palavra, ou, poderíamos dizer, pela literatura.

Saído das narrativas antigas e medievais, Dom Quixote não reconhece no século em que vive o esplendor da idade de ouro da humanidade. Entende, então, por ser o conhecedor dos textos que a ela se referem, que lhe cabe buscar restituí-la. Se o mundo não é mais o que se espera dele, ou seja, se as circunstâncias do mundo não são compatíveis com as promessas dos livros (FOUCAULT, 2007, p. 64), é preciso modificá-lo, recriá-lo para devolver-lhe sua constituição original. Isso implica também recriar-se, reconstituir a si próprio, tornar-se um “cavaleiro andante” ou, em termos cortazarianos, um buscador.

Dom Quixote explicita essa sua busca, ou missão, no discurso que faz aos cabreiros que o acolhem e com quem ceia. Com abundante adjetivação, a “*dichosa edad y siglos dichosos*” da humanidade são descritos: chama-se dourada não porque o ouro fosse alcançado sem fadiga, mas porque “*los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío*” (1, XI, p. 97). Em termos modernos, não eram necessárias as relações de trabalho e capitalização, a prática judiciária e discussão moral, nem uma filosofia que desse sentido à vida do homem: ele simplesmente estava aí, numa relação perfeita com a natureza e com os outros, e desfrutava o grande prazer de viver num mundo onde “*todo era paz, todo amistad, todo concordia*” (1, XI, p. 97). Sobretudo, o ser do mundo estava perfeitamente colado ao ser da linguagem, e isso se expressava na forma natural e transparente com que a alma podia exprimir suas sensações: “*Entonces se declaraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos*” (1, XI, p. 98).

Esta época separa-se por longa distância que dos “*detestables siglos*” em que vive Dom Quixote, que nestes vê a fraude, o engano e a malícia misturados à verdade e à simplicidade. Se as circunstâncias atuais são inadmissíveis, é preciso então alterá-las, defender aqueles que foram privados de seus direitos naturais, denunciar os falsos julgamentos e restaurar a antiga ordem: para isso se instituiu a cavalaria andante, à qual aderiu Dom Quixote (1, XI, p. 99). E se as donzelas são as

⁴⁵ Cf. ELIADE, 2000, p. 25-39.

que mais sofrem com a imoralidade, nada mais sensato ao cavaleiro que dar o exemplo do louvor à virtude de sua dama, a ser admirada e imitada. Mas Dom Quixote sabe, como verificado acima, que sua dama é criação poética, assim como é pura poesia a idade de ouro a ser restaurada; sabe também que é personagem, e que há um sábio a escrever a sua história. A literatura, então, é o caminho possível para o reencontro com o ser primitivo do homem, com a realidade não falseada pelo engano labiríntico das circunstâncias em que se é obrigado a viver.

Mas essas circunstâncias se impõem, e o conflito entre a realidade do senso comum e a realidade sonhada torna patético o nobre discurso de Dom Quixote, como se apressa o narrador em registrar: “*Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien excusar) [...]*” (1, XI, p. 99). Anthony Close observa que, nesse episódio dos cabreiros, o discurso de Dom Quixote é “ridiculamente esvaziado pelo seu contexto”, uma vez que é pronunciado diante de um auditório que não compreende nada do que é dito e sem outra motivação além do vinho e das bolotas oferecidas no jantar (2006, p. 84).

O que se manifesta aqui é o choque entre as distintas realidades: o mundo de Dom Quixote, o da literatura, é incompatível com os cabreiros, o do senso comum prático e cotidiano. Alfred Schütz, apoiando-se na teoria psicológica das diversas ordens da realidade de William James, defende a tese de que “o romance de Cervantes trata sistemática e exatamente do problema das múltiplas realidades”, de forma que “as diversas fases das aventuras do *Dom Quixote* são variações cuidadosamente elaboradas do tema principal, ou seja, de que forma experimentamos a realidade” (2002, p. 752). Há no romance, para Schütz, vários subuniversos fechados, como o da loucura de Dom Quixote, fundada no mundo da cavalaria, e o da “realidade preponderante da vida cotidiana” de Sancho Pança (2002, p. 752) e, acrescentamos, dos cabreiros. Os esquemas de interpretação válidos em um universo não são válidos para os outros; para não se restringir a um completo solipsismo é preciso, quando surge um conflito, encontrar uma forma de “garantir a coexistência e a compatibilidade de diversos subuniversos de significado ao se referir às mesmas coisas, e garantir a manutenção do valor de realidade conferido a algum desses universos”: essa função é desempenhada, no *Dom Quixote*, pela atividade dos encantadores, capaz de estabelecer um universo de discurso comum entre o cavaleiro andante e seu escudeiro (SCHÜTZ, 2002, p. 755).

Dom Quixote se dá conta, entretanto, de que também ele pode estar encantado (já que não é capaz de reconhecer Dulcinea, mas vê apenas uma lavradora, e tampouco é reconhecido por ela), e, ainda segundo Schütz (2002, p. 762), começa a duvidar de seu mundo e, por consequência, de sua própria identidade. Duvida, por exemplo, de sua visão na cova de Montesinos, e sente necessidade de perguntar ao Mestre Pedro (2, XXV, p. 748) e depois à cabeça encantada (2, LXII, p. 1028) se o que vira era realidade ou sonho. Une-se a isso o fato de Sancho Pança também poder descrever aventuras que Dom Quixote não imaginara, como aquela passada sobre o cavalo de madeira (Clavileño), o que faz com que o cavaleiro relativize, por fim, seu universo, já que está ao lado de tantos outros que ele não pode compreender: “*Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que hábeis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mi lo que vi em la cueva de Montesinos. Y no os digo más*” (2, XLI, p. 865). Na ceia com os cabreiros não há o estabelecimento de um subuniverso de discurso comum, o que faz com que o discurso de Dom Quixote seja insignificante para os ouvintes.

O conceito de realidade é, então, problematizado por *Dom Quixote*: considera-se realidade um sistema fechado de significações formulado a partir de determinadas experiências individuais. Mesmo a formulação mais cotidiana, aquela que não questiona a vida mas se entrega ao que se ouviu dizer sobre o mundo e às impressões oferecidas pelos sentidos (SCHÜTZ, 2002, p. 762), é cheia de enganos e fantasias, e está intimamente relacionada ao lugar ocupado por quem a formula: nem Sancho vê o mundo como a sobrinha de Dom Quixote, nem o cura o vê como os cabreiros, e assim por diante. A versão de Dom Quixote é uma dentre as tantas possíveis, e, por estar em evidência na obra é a mais questionada, geralmente tomada como loucura, sobretudo pelo narrador (ou narradores). Mas para o próprio Dom Quixote essa versão é significativa e fiel ao mundo (pelo menos àquele que ele quer restituir), até ser posta em crise pelos constantes confrontos com as circunstâncias.

A relação interpessoal, que evidencia a forma como cada um encara essas circunstâncias, é o fator responsável pela percepção de que os esquemas de compreensão de mundo podem não ser válidos igualmente para todos; quando Dom Quixote percebe que a sua realidade pode ser apenas isso, *sua* realidade, começa o movimento de declínio, que culmina na morte do personagem pela volta à lucidez

(ou abandono de um subuniverso e aceitação de outro), e conseqüente morte por melancolia do personagem de fundo, Alonso Quijano.

Em *Rayuela* a presença do tema de um tempo original paradisíaco na literatura não passa despercebida, mesmo naquilo que se escreve num estágio avançado da modernidade. Uma “morelliana” questiona:

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...), *Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre...* (71:309)

A questão da obra de Cortázar vai ao encontro do estudo de Mircea Eliade (2000, p. 156-165), que demonstra como o mito das origens sobrevive de várias formas no mundo moderno: para Eliade, o prestígio da origem das famílias na época da Revolução Francesa, a exemplaridade dos personagens divulgados pelos meios de comunicação de massa, o êxodo aos subúrbios (onde se poderia sentir a nostalgia da “perfeição primordial”) e as revoluções estéticas por meio das quais a arte é sempre reiniciada (sobretudo no retorno ao “caos”, à “matéria prima” originária proposta pelo modernismo) são alguns exemplos. A literatura remete de modo peculiar a uma origem atemporal: “De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daqueles em que somos obrigados a viver e a trabalhar”, já que ela propicia um mergulho “em um tempo fabuloso, trans-histórico” (ELIADE, 2000, p. 164).

Horacio Oliveira não escapa da nostalgia das origens, como observa a Maga: “*El tendría que haber nacido en esa época [...] en que nadie estaba intranquilo, los tranvías eran a caballo y las guerras ocurrían en el campo. No había remedios contra el insomnio, dice Madame Léonie*” (17:65), ou seja, “*la bella edad de oro*” (17:65), como completa Gregorovius. Mas ambos admitem, a seguir, que Oliveira não se adequaria perfeitamente a essa utopia, embora também não se adapte às circunstâncias. Gregorovius, sempre claro:

Lamento usar un lenguaje abstracto y casi alegórico, pero quiero decir que Oliveira es patológicamente sensible a la imposición de lo que lo rodea, del mundo en que se vive, de lo que le ha tocado en suerte, para decirlo amablemente. En una palabra, le revienta la circunstancia. Más brevemente, le duele el mundo. Usted lo ha sospechado, Lucía, y con una inocencia

deliciosa imagina que Oliveira sería más feliz en cualquiera de las Arcadias de bolsillo que fabrican las Madame Léonie de este mundo, sin hablar de mi madre de Odessa (17:66).

Como Dom Quixote, Oliveira precisa preencher o mundo de significados, já que o mundo lhe parece vazio e sem sentido, e não corresponde ao seu desejo. Mas, muito diferentemente de Dom Quixote, não é capaz de formular um universo internamente coerente em que reconheça a realidade e projetá-lo sobre o mundo das coisas. Oliveira parece um Dom Quixote⁴⁶ já desencantado, que abriu mão de seu subuniverso de significação. Oliveira não faz como Dom Quixote, não é capaz de integrar-se à realidade preponderante, considerada lúcida (embora essa atitude tenha levado Alonso Quijano à morte), ou seja, não aceita os dados provenientes da sensação porque sabe que estes também já são condicionados por formas herdadas de interpretação.

O que a Maga imagina para Oliveira é ingenuidade, segundo Gregorovius, porque para Oliveira a formulação de uma Arcádia se dá por meio da elaboração discursiva; se se desconfia da linguagem, se não se entende que ela esteja colada ao mundo e não seja capaz de ser-lhe fiel, como acreditar em algo parecido com uma idade de ouro? Para Oliveira, a invenção do Éden e utopias similares apenas prova que o caminho trilhado pela humanidade até o momento em que vive não é satisfatório, e o homem precisa se agarrar a uma tábua de salvação, a nostalgias ou esperanças de futuro. Por isso a ciência moderna ocupa, para Oliveira, um papel muito semelhante ao da crença numa felicidade primordial: *“La razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria, como la preciosa, rítmica composición de los cuadros renacentistas, y nos planta en el centro”* (28:139). Tanto uma como outra são formulações linguísticas, e são, por isso, formas de compreensão da realidade, de forma alguma a realidade absoluta.

Para Schütz, a relação interpessoal depende da crença de que os indivíduos experimentam os mesmos objetos de forma semelhante, e de que os esquemas de interpretação mostram a mesma estrutura típica de pertinência: “Se essa crença na identidade substancial da experiência intersubjetiva do mundo se rompe, então a própria possibilidade de estabelecer comunicação com nossos

⁴⁶ É curioso que o velho que mora no andar superior ao de Oliveira tenha, no meio do quarto, segundo a Maga, *“un molino de viento tan grande que parece de tamaño natural”*. Poucos parágrafos depois, volta o significante *“molino”*, inserido num plano cotidiano (significativamente, de procura de algo dentro de uma casa): *“– La humanidad es un ideal – dijo Oliveira, tanteando en busca del molino de café”* (28:131).

semelhantes fica destruída” (2002, p. 758). Oliveira recusa a estrutura de compreensão intersubjetiva do mundo constituída pela linguagem: acaba, realmente, sozinho e tido como louco no fim do romance. Mas não é essa sua a busca: deseja desesperadamente encontrar-se com o outro.

Mas o que resta fazer, então, a Oliveira e, de certa forma, a todo homem? Para Oliveira, se o problema está na linguagem, é preciso então reformulá-la, purificá-la, abrir mão de tudo o que foi sendo acumulado ao longo dos séculos para devolver a linguagem ao mundo, ou seja, retirar dela os “rodeios artificiosos de palavras” e fazer com que seja capaz de “declarar os conceitos da alma simples”, como também o queria Dom Quixote. Se for alcançado um ser da linguagem que equivalha ao ser do mundo, Oliveira pode então desfazer as oposições que lhe consomem, sobretudo aquela que existe entre viver e pensar. Poderia também encontrar o outro sem necessidade de mediações conceituais. Estaria assim em seu paraíso. É possível? Cada um deve buscar uma forma; o que é inaceitável é o conformismo. Oliveira, por sua parte, só o consegue de uma maneira, talvez a mesma das epopeias e narrativas míticas já tão antigas: reinventando a linguagem para, por meio dela, redescobrir o mundo; em outros termos, fazendo literatura.

2.2.2 Oliveira e Werther

No capítulo 84 de *Rayuela*, Oliveira reflete sobre os limites da percepção: Ossip Gregorovius chega ao seu apartamento e não percebe a montagem de folhas secas em torno de uma lâmpada, mas se dá conta do péssimo estado de humor de Oliveira devido ao relacionamento com Pola; no outro dia chega Etienne e se entusiasma com o primeiro motivo, mas não vê minimamente o segundo. Isso leva à constatação: “*Me quedo pensando en todas las hojas que no veré yo, el juntador de hojas secas, en tanta cosa que habrá en el aire y que no ven estos ojos*” (84:333).

Oliveira generaliza tal constatação por meio de uma comparação: o homem é como uma ameba que lança pseudópodes para todas as direções a fim de alcançar o alimento; há movimentos longos e curtos até que, em um determinado momento, aquele que se chama de maturidade, isso se fixa, e o homem passa a viver “*bastante convencido de que no le escapa nada interesante*” (84:334). A área de compreensão de cada um se limita a alguns elementos do mundo, e não se pode perceber o que lhes é exterior.

O homem se constitui por uma delimitação, formula sua identidade a partir do momento que passa a ignorar uma série de coisas. Assim, a identidade de uma pessoa é dada não por aquilo que ela é e pelo que sabe, mas por aquilo que não é e não sabe.

Mas há alguns momentos em que, de forma instantânea e inexplicável, o homem se dá conta de que há algo por fora de si mesmo. Melhor dizendo, o homem consegue pressentir-se de fora, ver de um ponto de vista externo a si mesmo. Não pode formular isso, sequer compreendê-lo, e precisa voltar rápido à zona segura. Oliveira, como buscador, prefere arriscar-se na luta contra a palavra, insistindo em manter-se fora da área demarcada e preferida pela maioria dos homens. A prosa parece insuficiente para expressar esse pressentimento, e por isso, neste capítulo, é constantemente interrompida para dar lugar aos versos: não se trata de algo narrável, mas talvez pela poesia se possa expressá-lo:

[...] hasta que un instantáneo corrimiento a un costado le muestra por un segundo, sin por desgracia darle tiempo a *saber qué*,
le muestra su parcelado ser, sus seudópodos irregulares,
la sospecha de que más allá, donde ahora veo el aire limpio,
o en esta indecisión, en la encrucijada de la opción,
yo mismo, en el resto de la realidad que ignoro
me estoy esperando inútilmente. (84:334).

Há pessoas, contudo, capazes de ampliar ao máximo sua área de percepção. Goethe é uma delas, na opinião de Oliveira, já que tem estendidos ao máximo seus pseudópodes, em todas as direções: “*su limite es su piel proyectada espiritualmente a enorme distancia*” (84:335). É capaz, por isso, de captar muito mais do ser do mundo, ao tentar trazê-lo para dentro de si em vez de senti-lo como limite.

Bem antes de escrever *Rayuela*, Cortázar já havia apontado a preocupação do primeiro romantismo com a expansão da capacidade de percepção do homem ou a sensibilidade a elementos não percebidos pelo pensamento racional, ao estabelecer a relação entre os primeiros românticos (embora não se refira, nesse caso, especialmente a Goethe) e as obras do começo do século XX: nos dois momentos, “a literatura mostrará uma tendência à expressão total do homem em vez de se reduzir a suas quintessências estéticas” (1998, p. 32); “o

escritor se sente cada vez mais *comprometido como pessoa* na obra que realiza” e considera o livro como “instrumento de automanifestação integral do homem, de autoconstrução, *veículo e sede de valores que, em última instância, não são mais literários*” (1998, p. 32.33).

Próximo à virada para o século XIX, momento em que Foucault (2007, p. 425) vê surgir a figura do homem no pensamento ocidental, Goethe põe, de fato, Werther a questionar-se constantemente sobre a natureza do homem. Apenas no primeiro parágrafo de *Os sofrimentos do jovem Werther* encontramos três formulações da questão: “Ah, meu amigo, o que é o coração humano!”, “Oh, o que é o homem, para se atrever a lamentar-se sobre si mesmo!” e “As dores dos homens seriam menos agudas se eles não... Deus sabe por que eles são assim!” (p. 14-15). Como diz Marcelo Backes, “tudo no romance é construído para afirmar o sujeito” (2005, p. 8).

A experiência de Werther, de busca de compreensão do seu próprio eu, é estendida a todo o gênero humano: a pergunta sobre si generaliza-se na interrogação sobre o homem. E há uma dupla constatação: existem, por um lado, as pessoas que se aceitam, e inclusive procuram, a redução de sua identidade a alguns valores, opiniões fechadas, posição social e acatamento do senso comum: a vida cotidiana eleita como modo de ser. “É uma coisa bastante uniforme a espécie humana. Boa parte dela passa seus dias trabalhando para viver, e o pouquinho de tempo livre que lhe resta pesa-lhe tanto que busca todos os meios possíveis para livrar-se dele” (p. 21). São os homens que classificam os dados da sensação em pares simples de oposições: “‘É lamentável que vós, os homens’, exclamei, ‘não podeis falar de nada sem dizer primeiro: ‘Isto é louco, aquilo é prudente, isto é bom, aquilo é mau!’” (p. 72).

Mas existem, também, aqueles que não acatam as limitações, e buscam reconhecer em si mesmos a profundidade e o mistério de todo o mundo. A simetria entre a alma de Werther e a natureza (maravilhosa e, ao mesmo tempo, tumultuada) é, dessa forma, explicada. Tentando romper os limites que separam o homem do mundo, Werther volta-se para si mesmo, explora-se, projeta-se sobre a natureza, expande seu universo interior, tenta ampliar ao máximo a partir do reconhecimento (e da inadmissão) de suas fronteiras:

Quando penso nos limites que circunscrevem as ativas e investigativas faculdades humanas; quando vejo que esgotamos todas as nossas forças em satisfazer nossas necessidades, que apenas tendem a prolongar uma existência miserável; quando constato que a tranquilidade a respeito de certas questões não passa de uma resignação sonhadora, como se a gente tivesse pintado as paredes entre as quais jazemos presos com feições coloridas e perspectivas risonhas – tudo isso, Guilherme, me deixa mudo. Meto-me dentro de mim mesmo e acho aí um mundo! Mas antes em pressentimentos e obscuros desejos que em realidade e ações vivas. E então tudo paira a minha volta, sorrio e sigo a sonhar, penetrando adiante no universo (p. 24-25).

Werther, dessa forma, “vai em busca do absoluto através de suas próprias experiências e vivências íntimas neste mundo” (BACKES, 2005, p. 9). Tal atitude não significa um fechamento sobre si mesmo ou uma apologia da solidão; pelo contrário, uma abertura que busca compreender o não-eu percebendo-o dentro de si mesmo, nos ecos revelados pela sensibilidade atenta. Processo que leva ao alargamento do eu, à extensão máxima dos “pseudópodes”.

Isso implica afirmar que a vida é sonho, já que, pela falta de clareza na distinção entre o desejo interior e a realidade empírica, a identidade do sujeito se dá por certa demarcação imaginária. Para Werther é preciso, contudo, lutar constantemente contra os limites de sua própria constituição, perceber o que está por trás dos pares de oposições (ou “na encruzilhada da opção”, como o diz Oliveira), mesmo que para isso seja necessário afastar-se da segurança do lugar-comum: “[...] todos os homens extraordinários que levaram a cabo alguma coisa grande, alguma coisa reputada impossível, desde sempre foram declarados ébrios e dementes...” (p. 73), diz Werther.

São possíveis para Werther, portanto, duas formas de constituir-se como sujeito: há os homens que, em sua vida burguesa, contentam-se em “ornamentar seu jardimzinho e elevá-lo à categoria de paraíso” (p. 25), e aqueles que, como as crianças, seguem “titubeando sobre a face da terra”, sem que “saibam de onde vêm e para onde vão” e sem ter “um fim determinado para suas ações” (p. 24). Algo muito parecido com a distinção cortazariana entre conformistas e buscadores.

Curiosamente a tentativa de superar a necessidade de escolha entre conceitos morais antitéticos (bom e mau, sensato e extravagante, por exemplo) leva Werther a estabelecer outra oposição: os homens razoáveis e os extraordinários. Na verdade, tanto a distinção goetheana como a cortazariana baseiam-se numa necessidade: por mais que se pretenda a expansão da sensibilidade e comunicação com o absoluto, o ilimitado, o sujeito não desiste de si próprio, precisa garantir-se

enquanto eu individual. Isso só é possível quando se estabelece um limite, como quem diz “aqui termina o meu eu, ali começa o outro”. O outro é ansiado, desejado, buscado, mas se for completamente assimilado deixa de existir e, na ausência da linha demarcatória, deixa de existir também o eu. O sujeito individual, quanto mais se expandir, mais precisa delimitar, se quer continuar a existir. É nesse paradoxo que prossegue a busca, por isso sempre angustiada, sempre incompleta e, de certo modo, frustrada.

A ampliação pretendida por Werther, então, não pode ser absoluta: ele sente necessidade de afirmar seu eu, por mais amplo que o pretenda. A primeira pessoa domina a narrativa, e é sentida mesmo quando o “editor” interfere na sucessão de cartas para completá-las. O sujeito já nasce, assim, na obra inaugural de Goethe, como algo efêmero e problemático, que precisa afirmar-se constantemente para lutar contra o apagamento e a diluição. Ele necessita, paradoxalmente, de perceber o mais amplamente possível, porque assim assume sua plenitude, e cuidar para não se diluir completamente, no terror da queda no abismo da não-identidade. Por isso, ao escrever, Werther está o tempo todo tentando objetivar-se, ver-se a partir de fora, formular-se; como Oliveira quando pressente que está em outro lugar, esperando a si mesmo. Se, como pensa Werther, “quando faltamos a nós mesmos, tudo nos falta” (p. 83), é preciso caracterizar-se para preencher esse vazio, e um caminho possível está nos caracteres da escrita.

2.2.3 Oliveira e André

Ao narrar *Nadja*, André pretende alcançar um livro “escancarado com uma porta” (p. 143). A aleatoriedade dos fatos narrados, o recurso a outras formas não-verbais de narração (fotografias, desenhos...) e o registro de fatos sem relação com a trama e sem explicações fazem com que a obra atenda ao propósito de Breton, manifestado na nota introdutória da edição de 1962: a obediência a imperativos “antiliterários” (p. 19).

Mas por que essa revolta contra a literatura, a pretensão de escrever antiliteratura? Além de questionar as formas usuais da arte, o que, como diz Etienne referindo-se a Morelli, é coisa corrente em todo bom artista (99:364), André, como também Oliveira, entende que a escrita é um meio privilegiado para a busca de

compreensão de si mesmo pelo escritor. Se não aceita a identidade que lhe é conferida pelos mecanismos de coerção social, também não aceita uma literatura valorizada por essa mesma sociedade.

Isso fica evidente nos três primeiros blocos de texto (separados por breves espaços) da primeira parte de *Nadja*. No primeiro, a questão da identidade; no segundo, a literatura; no terceiro, o problema da narrativa. Se é imprudente, por um lado, buscar estabelecer uma lógica entre partes de um romance que deliberadamente se deixa governar pelo acaso, não deixa de ser interessante, por outro, perceber como a sequência ratifica esta proposição: a narrativa literária não tem outra meta senão a de servir de instrumento para a busca (em última instância, como diz Cortázar, extraliterária) do escritor.

A pergunta inicial do romance, “Quem sou?”⁴⁷, faz o narrador reconhecer uma distinção naquilo que se pode considerar sua existência individual: as manifestações objetivas, submetidas às contingências de tempo e lugar, ligadas à delimitação de uma personalidade pelas relações estabelecidas com outras personalidades (“com quem ando”), não passam de um “fantasma”, uma formulação imaginária que se superpõe a um campo desconhecido; para que este seja alcançado, é preciso desconsiderar as manifestações contingenciais, ou “aquilo que eu deveria deixar de ser para ser quem sou” (p. 21). Há um movimento de retorno, portanto, que recusa uma visão superficial de si mesmo, tomada como falsa, em favor de um eu situado num plano de anterioridade. Este eu é buscado contra todo tipo de demarcação social, que lhe é exterior: “o importante é que as atitudes particulares que descubro lentamente aqui no mundo não me distraem em nada da busca de uma atitude mais geral, que me seria própria, e não concedida a mim” (p. 22); mas não passa, ainda, de uma postulação, uma meta. Como buscá-lo?

O segundo bloco de texto parece responder à questão. A arte e, mais particularmente, a literatura, é um caminho possível; um certo tipo de literatura, é verdade: aquela que não tem preocupação com a “fabulação romanesca” e a descrição psicológica dos personagens, mas que é um registro das sensibilidades do autor, que, transparentemente, mostra como ele se deixa surpreender pelo espetáculo das coisas. São os “livros escancarados”, que não se preocupam em

⁴⁷ Ver item 1.2.3 desta dissertação.

descrever (e assim formular, e assim falsear) recortes da realidade, mas apenas em deixar-se sensibilizar por suas manifestações:

De minha parte, continuarei a habitar minha casa de vidro, de onde se pode ver a todo instante quem vem me visitar, onde tudo o que está pendurado no teto ou nas paredes se sustém como que por encanto, onde repouso à noite, sobre um leito de vidro com lençóis de vidro, onde *quem eu sou* me aparecerá cedo ou tarde, gravado a diamante (p. 26).

Por isso, para André, a leitura de um texto literário deve ter “um objetivo menos inútil que o da revisão puramente mecânica das ideias”; em vez disso, deve buscar as “exterioridades da obra, ali onde a pessoa do autor, exposta aos fatos banais da vida cotidiana, se expressa com toda a independência” (p. 22-23). Servindo-se de exemplos da vida de artistas como Victor Hugo, Flaubert, De Chirico e Huysmans, dentre outros, André exemplifica esta sua posição: é mais importante a disposição do espírito em relação a certas coisas do que as disposições destas para o espírito; entendemos: mais importante do que a formulação de raciocínios, ideias e descrições, ou seja, a maneira como o pensamento organiza a realidade, é a abertura do espírito à manifestação pura, inexplicável, espetacular das coisas, ou seja, uma sensibilidade atenta e isenta de preconceitos. Essa última é capaz de se deixar governar pelo acaso, de perceber coisas que uma formulação racional fechada não é capaz de compreender, de atender a “essas formulações perpétuas que parecem vir de fora e nos imobilizam por alguns instantes diante de um desses arranjos fortuitos, de caráter mais ou menos novo, cujo segredo parece que encontraríamos em nós mesmos, se nos indagássemos devidamente” (p. 26). Assim se vão dando os passos de retorno em direção daquele eu, que, na forma como reflete a surpresa constante do mundo, pode vir a surpreender-se diante de si próprio.

Tal estado de surpresa será buscado também no processo da narrativa. No terceiro bloco de texto da parte inicial do romance André declara que tem a intenção de narrar episódios de sua vida tal como pode concebê-la “fora de seu plano orgânico” (p. 27), ou seja, aqueles eventos que não correspondem ao “fantasma” de si mesmo, e que, no mundo das aproximações inusitadas, das coincidências reveladoras ao espírito sensível, dos “acordes batidos tal como no piano” (p. 27), fazem *ver*, embora de maneira rápida o bastante para não permitirem definições. Entre estes fatos se pode ainda estabelecer uma distinção: aqueles que

se dão em circunstâncias discerníveis e que têm consequências previsíveis e aqueles dos quais o próprio narrador-observador não é mais do que testemunha assombrada; os primeiros se equiparam, analogicamente, com o texto premeditado, “maduramente refletido” (p. 28), enquanto os outros são comparáveis ao “texto automático”, este último muito mais adequado ao estado de fascinação e liberdade (p. 28).

A partir daí, André começa a narrar a série de acasos, que considera extraordinários, que se passaram consigo: acontecimentos insólitos, coincidências perturbadoras, experiências no cinema e no teatro, até chegar ao maior e mais importante deles, a aparição de Nadja. A narração, surrealista, acontece “sem ordem preestabelecida” e “conforme o capricho da hora” (p. 29), ou seja, de acordo com o segundo tipo de texto citado acima. Toda a escritura do livro, acreditamos ser válido insistir, não visa a outra coisa senão a responder a sua pergunta inicial.

Não é difícil perceber, pelo exposto desde o início deste capítulo, os diversos pontos de contato entre as preocupações de André e de Oliveira. Embora as respostas não sejam exatamente coincidentes, as questões, e sobretudo, a íntima relação entre as questões sobre identidade, literatura e narrativa, realidade e arte, são muito próximas. Oliveira muitas vezes apresenta comportamento e ordem narrativa tipicamente surrealistas. Lembre-se apenas de alguns exemplos: a desconfiança nas coincidências (“*Lo que vos llamás coincidencia... 29:149*”), a constatação de que a identidade oferecida pelo confronto interpessoal é ilusória (*cuántas veces la ilusión de la identidad con los camaradas nos hizo felices – 78:322*); o acatamento das manifestações insólitas, mesmo que insignificantes, das coisas (“*sé lo que es eso porque también obedezco a esas señales – 1:15*”); os flertes voluntários com a loucura (“*Estás loco, Horacio. Estás estúpidamente loco, porque se te da la gana – 31:155*”); a adesão à proposta morelliana de narrar apenas fragmentos isolados, episódios, sem preocupar-se com uma organicidade, deixando que o acaso traga à luz, talvez, a realidade aspirada pela narrativa (*Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total – 109:386*).

Oliveira é um leitor. E dentre tanta bagagem artístico-cultural tem lugar privilegiado o surrealismo⁴⁸. Muito de seu inconformismo ecoa o grito já lançado pelos surrealistas, como se lê no *Segundo Manifesto*: a rejeição de que são possíveis apenas as coisas que “existem”, e afirmação de que por meio destas se pode chegar àquilo que antes “não existia”; a denúncia da “baixeza do pensamento ocidental”; a insurreição contra a lógica; a valorização dos sonhos; a esperança de que um dia “se dará cabo do tempo” e, sobretudo, a intolerância a qualquer “aparelho de conservação social”, sobretudo às “ideias de *família*, de *pátria* e de *religião*” (BRETON, 2001, p. 157-158).

Mas a adesão de Oliveira/Cortázar ao surrealismo não é total: embora haja uma grande coincidência de temas, reprova-se o movimento e, acima de tudo, a grande confiança que os surrealistas depositam na linguagem⁴⁹. Etienne, assim como Oliveira, concorda com a crença dos surrealistas de que a linguagem e a realidade verdadeiras estavam censuradas pela estrutura racionalista e burguesa do Ocidente (99:363), mas Oliveira discorda de que essa realidade seja uma meta, o fim de uma evolução ou o produto de uma revolução. Em vez disso, pensa que essa realidade já está aí, basta ser capaz de estender a mão para alcançá-la (99:366). Ademais, não se trata apenas de modificar a relação com as palavras, mas de lançar em dúvida a própria possibilidade de as palavras servirem perfeitamente de meio de contato com a realidade buscada. Por isso, “*no se trata de sustituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier outro truco al uso*” (99:367), mas de transgredir, como o queria Morelli, o fato literário total. Etienne parece explicitar ainda mais claramente a crítica:

No se trata de una empresa de liberación verbal – dijo Etienne –. [...] Los surrealistas se colgaron de la palabra en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. Nos sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra

⁴⁸ “[...] estoy yo un argentino afrancesado (horror horror), ya fuera de la moda adolescente, del *cool*, con en las manos anacrónicamente *Etes-vous fous?* de René Crevel, con en la memoria todo el surrealismo, con el la pelvis el signo de Antonin Artaud, con en las orejas las *Ionisations* de Edgar Varèse, con en los ojos Picasso (pero parece que yo soy un Mondrian, me lo han dicho).” (21:85)

⁴⁹ De fato, no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, Breton afirma, falando sobre o problema da ação social e da revolução comunista, que a grande questão do surrealismo é “o problema da expressão humana em todas as suas formas”. E acrescenta: “Quem diz expressão diz linguagem, para começar. Ninguém haverá, pois, de se admirar com ver o surrealismo situar-se, antes de tudo, quase unicamente no plano da linguagem; nem tampouco, de que na volta de qualquer incursão, a ele retorne como que pelo prazer de ali sentir-se em terra já conquistada” (2001, p. 182).

irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o de un piel roja” (99:363).

Não basta, portanto, promover uma alteração, por maior que seja, no uso da linguagem. É preciso que o homem busque compreender-se de outra forma, e assim compreender também de outra forma (entender e abarcar) o mundo: para Oliveira, essa forma seria imediata, sem se deixar seduzir pelos significados pré-definidos da língua. Poder-se-ia dizer, portanto, que a questão inicial de *Nadja* é, para Oliveira, muito justa; o caminho de resposta, a aposta de todas as fichas na reorganização, ao azar, da língua, embora importante, é ainda insuficiente. Oliveira, contudo, não consegue avançar muito: desconfia da organização das palavras, que tendem a se ajustar por si próprias, ritmicamente, e não adere (pelo menos não totalmente) ao método da escrita automática. Mas escreve. Amaldiçoa seu principal recurso para a busca, a língua, mas não pode prescindir dele.

Há ainda outro ponto que merece destaque: a relação de André e de Oliveira com o trabalho. André fala enfaticamente contra o “valor moral do trabalho”. É capaz de aceitá-lo como necessidade material, mas não como proporcionador de dignidade ou sentido para a vida humana: “O acontecimento que cada um de nós está no direito de esperar que seja a revelação do sentido de sua própria vida, acontecimento que eu talvez ainda não tenha encontrado, mas no caminho do qual me procuro, *não virá ao preço do trabalho*” (p. 62). O trabalho opõe-se à busca, na verdade, uma vez que pode ser um empecilho grave à liberdade.

Oliveira não discursa contra o trabalho, mas a rejeição aparece em sua prática. Em Paris, há rápidas referências a um trabalho informal que ele prestaria a um velho contador, mas o ócio constante em que ele vive parece refutar a ideia de que esteja disposto a viver a rotina de um emprego. Em Buenos Aires, vende alguns cortes de tecido, depois trabalha no circo e no manicômio, mas sem envolver-se demasiado nisso; pelo contrário, o faz sem responsabilidade. O trabalho é uma imposição necessária para a sobrevivência, nunca uma meta ou um caminho. Aliás, Oliveira fala com desdém de pessoas que têm um emprego estável ou preocupam-se com uma carreira profissional. O ambiente de *Rayuela*, por fim, confirma isso: os personagens, em sua grande maioria, sempre conversam, bebem, ouvem música, andam pelas ruas, raramente trabalham. Não se sabe ao certo de que vivem. No máximo, são artistas.

Isso está intimamente ligado ao inconformismo de ambas as obras: o trabalho é uma servidão, uma coerção sobre o indivíduo e uma das principais formas de rotulação social. Muito comumente a identidade de uma pessoa é definida por sua profissão: não ter uma profissão, então, é o passo inicial para repensar o lugar do homem no mundo, a possibilidade de seu ser anterior à sua contingência. E não se trata apenas da forma como o trabalho é distribuído na sociedade capitalista: trabalhar é, em qualquer sistema, submeter-se. É uma servidão ao qual o homem está condenado: o que faz o homem livre não é, conforme diz Breton, o aceitamento da pena, mas “a veemência do protesto” (p. 68).

Essa mesma posição, no caso de Cortázar, é válida para a literatura: esta nunca poderá ser um trabalho. Já na *Teoria do túnel* Cortázar denuncia o “escritor profissional” ou “vocacional” ou, ainda, “conformista” em favor do “escritor rebelde” ou “agressivo”. Enquanto o primeiro “existe para escrever”, o segundo “escreve para existir” (CORTÁZAR, 1998, p. 35). Um faz uma carreira literária, trabalha; o outro tem nela apenas um recurso, um caminho de busca. Morelli, escritor prototípico de *Rayuela*, faz parte do segundo grupo, já que “*se iba alejando así cada vez más de la utilización profesional de la literatura*” (99:362).

A literatura é, antes de tudo, um gesto de liberdade.

2.3 Outros buscadores cortazarianos

2.3.1 Oliveira e o Minotauro

Em *Los Reyes*, Cortázar apresenta já, embora em estilo bastante diferente de sua prosa posterior, os temas do inconformismo e da busca por aquilo que é excluído pela versão “oficial” da realidade, esta defendida para conservar a ordem social. Por isso retomamos este texto para nele verificar alguns tópicos que são desenvolvidos, depois, em *Rayuela*.

Os reis são os mantenedores da ordem. Minos é aquele que não consegue dominar a si próprio, não é senhor de seus sonhos, de seus temores, e vê no Minotauro, que ocultou no labirinto, a sua própria inquietude inadmitida, um duplo seu, parte integrante mas arrancada do seu ser (o nome do Minotauro, “touro de Minos”, já carregava no mito grego essa referência). Teseu, parecido com Minos, deixa de ser herói por não ser capaz de refletir, não aceitar o diferente de si próprio

nem ser sensível ao outro; ao contrário, só luta a favor de seu próprio prestígio e poder.

O diálogo inicial entre Minos e Ariadne apresenta já o ambiente de opiniões e anseios contraditórios que permeia toda a peça. Minos manifesta a antítese entre a claridade exuberante do exterior contraposta às sombras que simulam o interior úmido e silencioso do labirinto. Ari Roitman observa que “o mundo de fora, banhado pelo sol radiante, é o mundo da ‘normalidade’ cotidiana, do intercâmbio tão humano de desejos e ambições” (2001, p. 11), oposto ao obscuro espaço dos sonhos e temores, mas também de liberdade de pensamento, que o labirinto simboliza. No interior do labirinto, por sua vez, não há antíteses dialéticas: há apenas o imperativo da vida plena do presente. O Minotauro, seu “*legítimo habitante*”, é “*tortura*” (p. 11) das noites de Minos, porque representa a ameaça a sua realidade bem estabelecida, onde está assegurado o poder de seu trono. Paradoxalmente, o Minotauro testemunha a força de Minos, uma vez que é por ele mantido encarcerado, mas também sua fraqueza, já que o rei não pode ser o senhor de seus próprios sonhos, e não pode garantir intimamente a legitimidade da ordem por ele defendida: “*Reinar en mí, oh última tarea de rey, oh imposible*” (p. 12).

Na segunda cena, quando dialoga com Teseu, é Minos mesmo quem reconhece: “*No es al cabeza de toro que entrego los atenienses; hay aquí un demonio que necesita alimento*” (p. 42); é para garantir seu poder sobre os outros povos, assim como para afirmar a si próprio o seu reinado, que Minos sustenta a imagem de um monstro destruidor. E é com o mesmo objetivo, de provar sua força, que Teseu deseja matá-lo. Os reis encontram, então, no Minotauro, tomado por ambos como um monstro perigoso, aquilo que os unifica: o mesmo desejo de demarcar e controlar a realidade, o mesmo medo ao estranho, ao que não corresponde à lei real. Para Arrigucci Jr.: “Minos e Teseu odeiam e temem o Minotauro, pelo obstáculo que ele pode representar à vontade de poder que os domina. [...] O medo do monstro vincula os reis” (2003, p. 68). E ainda: “O monstro é uma espécie de sócia dos reis. Significa uma ameaça à ordem de fora, ao esquema do poder, à rotina, pois convida à liberdade e ao risco, à rebelião” (2003, p. 69).

O papel de rei é então posto em questão: seu reinado não é completo porque não dá conta de si mesmo. É o próprio Minos quem questiona: “*¿Llevamos el Minotauro en el corazón, en el recinto negro de la voluntad?*” (p. 37). Manter o

Minotauro sob controle é, na verdade, tentar assumir o autocontrole, eliminar o imprevisto, o inclassificável e incompreensível.

Tanto Minos quanto Teseu encontram, portanto, no Minotauro o seu duplo, um duplo indesejável, que deve ser escondido, para um, ou eliminado, para outro. Minos se opõe à morte do Minotauro; o quer vivo, para afirmar a dominação. Teseu, ao contrário, precisa matá-lo para reafirmar aquilo que entende, na herança dos preconceitos que representa, ser herói: agir, destruir maniqueisticamente o que considera mau. Todo ele é só ação: Teseu concebe o homem como uma “*máquina de poder*” (p. 30). Sua conduta irreflexiva e rotineira, contudo, diminui seu heroísmo, uma vez que não tem a coragem de admitir outras possibilidades de ser diferentes daquela que encontrou para si próprio. Cortázar questiona, dessa forma, o ideal do herói, e faz com que Teseu, em sua irascibilidade, apresente-se ao leitor contemporâneo do mito como uma espécie de monstro.

O questionamento dos papéis de herói e de monstro se torna mais explícito no monólogo de Ariadne, na terceira cena. Teseu, ela considera, é só “*camino de ida*”, nada sabe sobre “*el amor a la libertad*” (p. 52). Pensando unicamente em seu triunfo, o herói se esvazia, perde sua atração porque enxerga apenas um único caminho, e pretende-se o único modelo a ser seguido. Embora seja capaz de olhar com ternura e admiração para a jovem, Teseu nada compreende do que há de mais profundo e sincero no coração humano; todo ele é superficialidade e obediência.

Não é o que se passa, de acordo com o que pensa Ariadne, com o Minotauro. Surgido de uma desobediência cega de Pasífae, “*estaba envuelto en una existencia ajena a la del hombre*” (p. 52), buscava uma existência única e renomeava, segundo sua própria sensibilidade, o mundo em que vivia, tornando-o mais simples e saboroso. Essencialmente contemplativo, ele era o senhor da linguagem, mas uma linguagem que se mistura ao mugido: a expressão pura de um sentimento intenso e interior. Ariadne, de fato, destaca a relação do irmão com a linguagem: o Minotauro, em seus monólogos, incompreensíveis aos guardas do palácio, a cada dia nomeava as ervas que comia com delícia, e o mesmo fazia com os astros do céu que contemplava. Reordenando o espaço sonoro das palavras, ele reordenava cotidianamente sua visão da realidade, e, pela recriação da linguagem, era capaz de continuamente recriar o mundo. Fazia, então, justamente o oposto do que faziam os reis, Minos e Teseu, defensores da linguagem que mantinha a ordem

(p. 35), e que se continham, conforme explicara Teseu, diante da “*peligrosa facilidad para encontrar palabras*” (p. 38).

Teseu, por isso, em seu encontro com o Minotauro na quarta cena, recusa-se a ouvi-lo e não quer conhecê-lo: “*No sé nada de ti: eso da fuerza a mi mano*” (p. 59), e diz-lhe que morto “*al menos estarás callado*” (p. 66). Reconhece, contudo, que não é ao Minotauro que mata, mas “*una vasta nube de palabras, un juego de espejos*” (p. 60). Ele quer destruir, portanto, não a um indivíduo em particular, mas ao perigo que a imagem dele, a de estranho à realidade cotidiana, representa. Recusar-se a ouvir é ceder ao medo de se deixar convencer, de assemelhar-se por fim a ele, como acontecia com os jovens que antes eram inseridos no labirinto, que, não devorados pelo monstro como na narrativa mítica original, faziam-lhe companhia e com ele aprendiam as artes e os jogos.

Teseu quer destruir uma ideia, a de que possa haver formas diversas de compreender o mundo. O Minotauro compreende isso, sabe que Teseu olha “através” dele, e não diretamente para ele. Por isso diz: “*Deberías golpear con una fórmula, un ensalmo: con otra fábula*” (p. 60). Reprimindo pela força o diferente, Teseu faz com que o Minotauro continue vivo no coração de todos aqueles que sonham com outros mundos possíveis; que continue vivo porque ainda não foi aceito, não foi inserido no mundo da normalidade. Daí as palavras do Minotauro: “*sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos*” (p. 67). O Minotauro considera, então, a Teseu como o “*dador de la vida profunda*” (p. 67), porque, morto pela força e não pela aceitação, continuará sua existência habitando o sonho de todos os homens, ou no terror daqueles que ainda se resignarão ou defenderão um sistema que uniformiza os indivíduos.

O Minotauro desiste da luta com Teseu, embora não tenha dúvida da superioridade de sua própria força, para alcançar uma liberdade maior do que aquela que já tinha no labirinto. Lá ele se sentia livre porque não era diferente, era “*especie e individuo*” (p. 64); a exterioridade seria o cárcere, uma vez que estaria sendo continuamente julgado e condenado por sua diferença em relação aos padrões socialmente aceitáveis.

Mas não é apenas nos sonhos e na intimidade das pessoas que habitará o Minotauro, enquanto possibilidade de viver a autenticidade e a profundidade do labiríntico e incerto ser dos homens; ele sobreviverá na arte, uma forma de expressão desse sentimento de estranheza e liberdade para aqueles que são

sensíveis ao mundo e, como o Minotauro, são inventores de novas linguagens. Por isso a última cena da peça, inovação completa de Cortázar em relação à narrativa antiga do mito, apresenta o diálogo do Minotauro com um guitarrista, assistido pelos outros jovens que lá dentro viviam a arte e os jogos, tal como o próprio guitarrista e Nydia, a dançarina.

O guitarrista reverencia o Minotauro como o senhor dos jogos e amo do ritual. Enquanto a morte de seu mestre se aproxima, o guitarrista lamenta separar-se daquele que lhe ensinou, assim como a seus companheiros que viviam encerrados no labirinto, uma forma de vida que, manifestada na música, na dança, nas brincadeiras e no ritual, conduziu-o à maturidade de uma existência contemplativa e autêntica, superando, em suas palavras, *“la adolescencia temerosa que habíamos traído al laberinto”* (p. 78). Ao músico fala o Minotauro: *“Nydia sentirá crecerle un día la danza por los muslos, y a ti el mundo se te volverá sonido, y el ritmo os hallará a todos cara al sol y al júbilo – De este silencio en que me embarco descenderán las águilas”* (p. 78). Na arte, expressão mais profunda do homem, que ignora os padrões racionais ou sociais de comportamento, e nos sonhos dos homens, ou seja, na intimidade das coisas obscuras e ocultas que tornam mais rico e complexo o ser humano, a sobrevivência simbólica do Minotauro aponta para a possibilidade de *“un tiempo de agua libre, un tiempo donde nadie –”* (p. 80) A abertura das últimas palavras é significativa: um homem também mais aberto, transitivo.

Davi Arrigucci Jr, mais uma vez, resume muito bem o sentido dado por Cortázar ao Minotauro:

Ser sem máscaras na sua declarada duplicidade, encarnação da própria liberdade encarcerada em nome dos interesses do mando ou do “deixa como está”, o Minotauro se transforma num espelho crítico que, de dentro do labirinto, a uma só vez, aponta a falsa consciência dos reis e reflete a realidade verdadeira, sob a luz aparente. Por isso, ao retornar na música, é como uma luz *que cega*. Livre, então, na arte, surge como a própria imagem da invenção mitopoética. [...] Manifestando-se na arte, o monstro, na multiplicidade de seus avatares, constitui o próprio princípio da desautomatização da percepção rotineira do mundo, um fator de estranhamento, capaz de nos dar uma visão imaculada da realidade (2003, p. 71).

O labirinto, tematizado em *Los Reyes*, é uma das constantes na literatura de Cortázar, assim como na obra de seu conterrâneo Jorge Luis Borges⁵⁰. Adriana Lins Precioso, num artigo em que investiga a relação entre o mito do labirinto e a literatura, observa que “no texto literário, o labirinto pode ser incorporado com duas funções específicas: a primeira no nível temático, reportando à imagem do mundo e da psique humana; a segunda no nível textual, ressaltando os aspectos da estrutura e da escritura do texto” (2005, p. 75). Em *Los Reyes*, o labirinto aparece na primeira acepção; mais tarde, em *Rayuela*, as duas possibilidades apontadas por Precioso são contempladas. O labirinto simbolizará o mundo das múltiplas escolhas dos personagens, representado sobretudo pela cidade e suas ruas, assim como o mundo com suas infinitas possibilidades de espaços alternativos. Horacio Oliveira sente-se estranho e diferente, erra pelas labirínticas ruas de Paris, assim como vaga pelos caminhos tortuosos de sua subjetividade, em busca de uma passagem que lhe dê acesso a uma nova realidade⁵¹. E o faz sobretudo por meio da narrativa desse vagar, em que a estrutura textual se dispersa em labirínticas possibilidades de combinação e opções a serem feitas pelo leitor.

2.3.2 Oliveira e Persio

Em *Los premios*, romance anterior a *Rayuela* e primeiro de Cortázar a ser publicado, aparece novamente, embora não em primeiro plano, o tema do labirinto. Vários personagens, de início representantes típicos de vários segmentos da sociedade argentina de meados do século XX, recebem como prêmio de uma loteria uma viagem de navio. Não conhecem, contudo, os detalhes do cruzeiro, e não sabem sequer aonde vão. Não têm acesso, além disso, a grande parte do navio – a popa –, e a partir daí vão se organizando em dois grupos cada vez mais claros: os

⁵⁰ Borges, apenas um ano antes da publicação de *Los Reyes* por Cortázar, havia publicado *A casa de Astérix*, conto em que, de forma muito semelhante à peça cortazariana, confere nova significação ao mito do Minotauro e seu labirinto. Bella Jozef considera o labirinto, ao lado do espelho, um símbolo por excelência da obra borgiana, e aponta também na obra de Borges a relação entre o labirinto e a busca: a recriação literária do mito do Minotauro “sugere que a existência humana é uma peregrinação, um itinerário errante, à procura de um centro, um segredo ou uma saída. Também insinua que o acesso ao núcleo da realidade não é linear, que devemos percorrer um caminho sinuoso, fatigante, e a cada momento enfrentar o risco de perder-nos” (1996, p. 121-123).

⁵¹ Apenas para exemplificar: Oliveira e a Maga se encontravam “*en pleno laberinto de calles*”, em Paris (6:34); a síntese final seria a abolição das paredes que segmentam a realidade: “[...] *el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados* [...]” (36:179).

que aceitam as restrições e querem fruir o que lhes é oferecido e os que não admitem portas fechadas e insistem em procurar, nos corredores subterrâneos, o acesso à popa. Numa dessas expedições, ouve-se de um personagem: “Na realidade, a única coisa que nos falta é encontrarmos o Minotauro” (p. 173)⁵².

Os personagens que se aventuram pelo navio-labirinto, buscadores, oferecem muito claramente uma resistência ao hábito. Destacam-se, nesse sentido, Gabriel Medrano, López, Raul, Atílio Pressutti, Felipe Trejo e as mulheres Cláudia e Paula. Estão também ligados a este grupo Persio e o menino Jorge. Opõem-se aos “partidários do *status quo*” (p. 263), representados sobretudo pelos mais velhos, Dr. Restelli, Don Galo Porriño, D. Pepa, Sra. Pressutti, Sr. e Sra. Trejo, mas também pelo casal Lucio e Nora, a menina Beba e a noiva de Atílio, Nelly. Utilizando a terminologia de Forster, retomada por Antonio Candido (2007, p. 62-63), tem-se um grupo de personagens esféricas, complexas e surpreendentes, em clara oposição ao segundo grupo, de personagens planas, de opiniões previsíveis e imutáveis.

Para o primeiro grupo, os poucos dias de viagem são um momento de transformação, de revisão de vida. Também eles estavam cheios de “preconceitos burgueses” (p. 114), mas a viagem faz com que reflitam, cada um a seu modo, sobre a identidade que haviam assumido. A popa se ergue, para eles, como um símbolo da inconformidade com as limitações, o desejo de transgressão, o acesso a uma dimensão que ainda não haviam explorado em si mesmos. Os demais personagens não são isentos de conflitos: deixam entrever inquietações e angústias, como se observa, por exemplo, em Lúcio e Nora. O que os planifica é a incapacidade de sair do lugar que lhes foi reservado e cujas demarcações eles ratificam.

Ou seja, são planos porque usam muito convenientemente suas máscaras. Os buscadores tentam ver o rosto que se esconde sobre elas: não andam o tempo todo de cara para as estrelas, mas reconhecem nas máscaras, que também são obrigados a usar, um subterfúgio, uma fuga, uma necessidade social, e buscam arrancá-las, mesmo que por instantes fugazes. O que está em questão não é o uso, mas o grau de consciência e conformismo com que são usadas.

A busca é individual e distinta em cada um, chegando a resultados diferentes, e não se liga a uma ideologia pré-definida. Lucio, por exemplo, é socialista, mas isso não o faz ser buscador, já que acata as doutrinas como dogmas,

⁵² Citaremos apenas as páginas da tradução de Glória Rodríguez (CORTÁZAR, 2006).

quase tão religiosos quanto os de sua noiva. Paula, por outro lado, é a típica jovem burguesa revoltada, e é justamente desse perfil já socialmente demarcado que ela se defende: não quer aceitar que um rótulo se imponha sobre ela.

Cláudia e Medrano são quem melhor explicitam o tema das máscaras. Cláudia, falando sobre o fracasso de sua vida: “Uma sortida coleção de máscaras; e, por trás, acho que um buraco negro” (p. 89). Medrano: “Oh, as máscaras. A gente tende sempre a pensar no rosto que escondem, mas na realidade o que conta é a máscara, que seja essa e não outra. Dize-me que máscara usas, e dir-te-ei que cara tens.” (p. 90) A afirmação, aparentemente conformista, esconde a busca de Medrano em todo o romance: visto num sonho, o rosto de Bettina, sua ex-namorada abandonada em Buenos Aires, “lhe oferecia um espelho escorrendo lágrimas” (p. 329); ao final, quando chega à popa, Medrano sente-se “simplesmente reconciliado consigo mesmo, pondo a rodar como um boneco de barro o homem velho, aceitando a verdadeira cara de Bettina” (p. 386). Ver a popa vazia é ver seu rosto limpo, sem máscaras. Uma visão que lhe custa a morte.

Persio já havia antecipado, antes mesmo do início da viagem, o que Medrano e os outros vão descobrindo aos poucos: diz que cada vez que se diverte submete-se, cede às aparências, o que o leva a afirmar que “[...] toda diversão é como uma consciência de máscara que acaba de animar-se e suplantar-se ao rosto real” (p. 28). Os buscadores do barco não se entregam à diversão, aliás, como os outros, porque estão em busca do rosto real, tentando romper a crosta das aparências.

Acima das buscas pessoais dos personagens, procurando um sentido e estabelecendo a relação entre elas, aparece a busca de Persio. Personagem pouco participativo no enredo, faz reflexões que servem como plano de fundo para as questões individuais. Por meio de poucos diálogos e, sobretudo, de solilóquios interpolados no romance e destacados deste por uma ordenação diferente (alfabética, não numérica como nos outros capítulos) e pela apresentação tipográfica (itálico), mostra-se Persio abrindo-se ao mistério, construindo com o leitor a visão da figura que o navio e seus tripulantes constituem, oferecendo a “filosofia” do romance. Move-se, assim, sobre tópicos caros a Cortázar, retomados depois por Oliveira, em *Rayuela*, com menos ingenuidade e uma grande dose de ironia. Daí nosso interesse em olhá-lo com alguma atenção.

Persio vive em grande desapego, quase não tem roupas e bagagem. Brinca com Jorge e interessa-se pelo que dizem as crianças. Morava num “misterioso quarto de Chacarita, onde juntava livros de ocultismo e prováveis manuscritos que nunca seriam publicados” (p. 24). No navio, passa as noites no convés para observar as estrelas. Uma espécie de santo em meditação, à qual se junta a caridade desinteressada: a assistência à doença de Jorge, por exemplo. Mas um santo sem religião, sem doutrina, sem apostas para outras vidas, com a firme confiança na possibilidade de alargamento do presente, na possibilidade de viajar no “infraespaço e no hiperespaço” (p. 91), desistindo continuamente da necessidade de saber para que assim “sinta tudo com mais veemência”, se une ao “casco brilhante da noite austral” e deixe penetrar nos ouvidos “a voz da planície, o ranger do pasto que germina, a ondulação temerosa da cobra que sai no sereno, o leve tamborilar do coelho estimulado por um desejo da lua” (p. 322); numa palavra, abre-se à plenitude do universo. “Não gosto muito da palavra ‘profeta’”, diz Cortázar ao descrever seu personagem, ao mesmo tempo em que lhe concede “uma visão metafísica, uma visão na qual tudo se torna símbolo”, uma “supra-visão” (PREGO, 1991, p. 79-80).

A descrição acima seria talvez ridícula aos ouvidos de Oliveira. Mas ambos compartilham dos mesmos anseios. A grande diferença é que Oliveira teme as armadilhas do pensamento, acha que pode ser enganado pela presença da linguagem na meditação, desconfia dos sentidos. Sem saída, é cínico e amargo, ocupa mais tempo em negar do que em afirmar resultados. Persio opta por meios mais tradicionais (o ocultismo, a astrologia, a contemplação, o orientalismo que seu nome sugere...), é mais confiante e busca chegar a uma síntese não por um meio purificado (ou, o que seria mais próprio a Oliveira, pela supressão de qualquer meio), mas pela consideração de qualquer possibilidade, pela acumulação de muitos resultados parciais que se poderiam cristalizar em uma visão total⁵³.

Persio deleita-se com estas dúvidas a que ele chama arte ou poesia, e julga seu dever considerar cada situação com a maior latitude possível, não somente como situação mas em todos os seus desdobramentos imagináveis, a começar pela sua formulação verbal, na qual tem uma confiança

⁵³ Persio também desconfia da linguagem: “Não, não quero a poesia inteligível a bordo, nem tampouco macumba ou ritos de iniciação. Outra coisa mais imediata, menos copulável pela palavra, algo livre de tradição para que afinal aquilo que toda tradição esconde surja como um alfanje de plutônio através de um biombo cheio de histórias pintadas” (p. 253-254); mesmo assim faz amplo uso dela, já que qualquer resultado é, para ele, válido. É pela acumulação de pequenos avanços que se pode chegar, talvez, ao sucesso.

provavelmente ingênua, até suas projeções que ele denomina mágicas ou dialéticas, segundo se oriente pelos palpites ou pelo fígado (p. 65).

Dessa forma, as questões que se propõe são bem próximas das tentativas de Oliveira. Destacam-se, nesse sentido, os seguintes problemas: as figuras, o mistério e o tempo, além dos já mencionados, as máscaras e a meditação.

O conceito de figura aparece com bastante frequência em *Rayuela*. Muitas vezes, é verdade, no sentido comum de “figura de linguagem”, mas várias outras num sentido muito próprio do pensamento cortazariano, explícito em *Los premios*, motivação de *62 modelo para armar*. Rayuela não se preocupa em explicar muito o conceito, mas faz dele uma peça chave. Por exemplo, Oliveira fala à Maga, quando esta já se foi:

[...] y poquito a poquito, Maga, vamos componiendo una figura absurda [...], algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido (34:165).

Também Morelli fala de escritores e pintores que estão às margens do “tempo superficial de sua época”, estão em “*otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción*” (116:397).

Cortázar mesmo explica:

Persio ve las cosas desde lo alto como las ven las gaviotas. Es decir, es una especie de visión total y unificadora. Allí tuve por primera vez una intuición que me sigue persiguiendo, de la que se habla en *Rayuela* y que yo quisiera poder desarrollar ahora a fondo en un libro⁵⁴. Es la noción de lo que yo llamo las figuras. Es como el sentimiento – que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa – de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizá a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana” (HARSS, 1996, p. 693).

É assim que Pérsio interpreta a loteria: sem que os premiados suspeitem, eles compõem uma figura, e isso é mais do que acaso (quase absurdo, se se pensar

⁵⁴

O faz depois em *62 Modelo para armar*.

que vários dos sorteados já se conheciam antes, e, dentre tantos milhões de concorrentes, dois eram professores numa mesma escola e se unem ainda a um de seus alunos). “E assim – disse Persio, suspirando –, somos de repente, talvez, uma só coisa que ninguém vê, ou que alguém vê, ou que alguém não vê” (p. 41). O esforço de Persio é o de distanciar-se para ver a figura “de cima”. O navio, que isola o grupo de personagens da cidade, torna um pouco mais acessível a tarefa que ele se propõe.

A ideia de figura explicaria certas aproximações, distanciamentos, simpatias e espelhamentos de outra forma inexplicáveis. O jogo de duplos, por exemplo, faz parte do acontecimento mais amplo da figura, sem que cada um, por sua própria conta, possa apreendê-la. É como nas constelações, explica Pésio: a soma da presença isolada de cada estrela não explica suficientemente o conjunto, o jogo harmônico de tensões. O homem sacraliza as constelações porque sente que ali acontece algo que se passa também consigo (cf. p. 42).

As figuras também explicariam o absurdo dos encontros pessoais, que por modificações em mínimas circunstâncias não aconteceriam. “A mais absurda das coincidências” (p. 169), nas palavras de Cláudia, pode alterar completamente o destino de uma pessoa: fazê-la morrer em alguns instantes ou passar o resto da vida amando alguém, por exemplo. Medrano faz a ressalva de que adotar esse ponto de vista seria banalizar a existência, jogar no puro jogo do absurdo o que há de mais grave na vida, ao que responde Cláudia: “Persio diria que o que chamamos absurdo é a nossa ignorância” (p. 169).

Todo o esforço de Persio é por dominar esse absurdo, apreender a figura. “Persio tende a ver o barco como se estivesse instalado na ponte de comando, na vigia central, de onde, já capitão, domina a proa, os mastros de vanguarda, a curva cortante que desperta as efêmeras espumas” (p. 63). Vê o barco como um quadro, faz constantemente a analogia com o guitarrista de Picasso.

E assim a ideia de absurdo é substituída pela de mistério. O mistério pode ser apreendido, embora não explicado. “Persio não acredita que o que está acontecendo seja racionalizável. Não o quer assim” (p. 64). Não se trata de um mistério único: ele se dá a cada um de acordo com suas circunstâncias. Para Felipe, por exemplo, a compreensão dos próprios desejos e impulsos eróticos. Para López, o mistério tem nome próprio, Paula. Cláudia, por sua vez, diz que vive “como que circulando à procura de coisas que não aparecem” (p. 213), a começar por sua

própria identidade: “Sou completamente incapaz de representar a personagem que me tocou por sorte” (p. 118). Para Medrano, a visão do próprio rosto, espelhado no rosto de Bettina que chora.

Todas as dúvidas, o mistério de cada personagem, se condensam, simbolicamente, numa só: a popa do navio. “Absurdo que a popa e Bettina fossem, nesse momento, um pouco a mesma coisa”, diz Medrano (p. 199), por exemplo. Por ser proibida, por não se saber o que há nela, a popa recebe as projeções de cada buscador. Ao final, sabe-se que lá não há nada. Parece que o romance insinua que o mistério persiste, por mais que se avance na busca. A popa vazia é “alguma coisa como um ponto de partida” (p. 386). “Afinal, não estava tão vazia” (387), pensa Medrano, o único que a viu, antes de morrer. Nela está a possibilidade de encontro com o mistério, e, por meio dele, a transformação no “homem novo”, a reconciliação (p. 386). Por isso Pésio também se preocupa com ela, embora suas vias de acesso sejam outras.

“Você também pensa na popa, não é verdade?”, pergunta Medrano a Persio. “Eu a vejo”, é a resposta. “Eu a vejo e deixo de vê-la, é tudo tão confuso. Pensar, penso o tempo todo nela” (p. 235). O que Persio vê na popa poderia ser tomado por pura imaginação ou alucinação, se ele não falasse o tempo todo por analogias⁵⁵.

Mas a popa, isso que é Pésio olhando a popa, as jaulas de macacos a bombordo, jaulas de macacos selvagens a bombordo, um parque de feras sobre o escotilhão da estiva, os leões e a leoa dando voltas lentamente no recinto isolado com arame farpado, refletindo a lua cheia na fosforescente pele do lombo, rugindo com recato, jamais doentes, jamais enjoados [...]. Pouco a pouco, vai descobrindo o ordenamento das jaulas e dos cercados, a confusão se modifica de segundo em segundo, em formas ao mesmo tempo elásticas e rigorosas, semelhantes às que dão solidez e elegância ao músico de Picasso que foi de Apollinaire [...] (p. 231).

A popa é, em primeiro lugar, o próprio observador. Seu mistério projetado. Na projeção veem-se os macacos enjaulados, junto a outros animais. Diversas vezes Oliveira, em *Rayuela*, fala de macacos, e explica, se associarmos as duas obras, a visão de Persio: por exemplo, quando ouve jazz ao lado de Babs que chora, pergunta-se se Bessie Smith e Coleman Hawkins não seriam ilusões, ilusões de ilusões, “*una cadena vertiginosa hacia atrás, hacia um mono mirándose en el agua*

⁵⁵ “Está convencido de que uma ordem apenas apreensível por analogia rege o caos portátil [...]” (p. 100)

el primer día del mundo” (12:51); Oliveira sentia-se “*una especie de mono entre los hombres*”, queria “*ser un mono por razones que ni siquiera el mono era capaz de explicarse empezando porque de razones no tenían nada y su fuerza estaba precisamente en eso*” (52:254); ainda os personagens de Morelli, “*monos sabios*”, “*parecían querer retroceder cada vez más hacia sí mismos, anulando por una parte las quimeras de una realidad mediatizada y traicionada por los supuestos instrumentos cognoscitivos [...] para acabar en una especie de encuentro ab ovo*” (124:407).

Os macacos, assim, simbolizam a recusa da razão, ao menos de uma forma de razão. Além disso, os animais, que refletem a luz da lua e não adoecem, não enjoam etc., simbolizam ainda a comunhão perfeita do homem com o mundo, a abolição da necessidade de contemplação pelo simples e autêntico “estar aí”, ou seja, a vida plena no presente. Por fim, a visão de Persio vê na organização das jaulas os traços, as formas... ou seja, a figura. Vê na popa o que tenta encontrar na proa, na figura formada pelo conjunto de personagens que ele tenta decifrar.

Mas não é fácil manter a visão. Persio sente que está sempre quase lá, mas, depois de iluminações instantâneas e fugazes, volta de novo ao domínio da razão, à necessidade de explicação, ao recurso inevitável da analogia. O buscador insiste em ultrapassar as “bordas”:

Na borda, e essa palavra volta e volta, tudo é borda e deixará de sê-lo a qualquer momento – borda Persio, borda barco, borda presente, borda borda: resistir, permanecer ainda, oferecer-se para beber, destruir-se como consciência para ser ao mesmo tempo presa e caçador, o encontro anulador de toda oposição, a luz que se ilumina a si mesma, a guitarra que é uma orelha que se ouve (p. 229).

Também as bordas do tempo devem ser transpostas. O fato de estar no navio promove nos personagens uma inquietação em relação ao presente, como diz Medrano: “No fundo, o que inquieta a Don Galo e mais alguns é que estamos vivendo uma espécie de suspensão do futuro. Por isso eles estão preocupados e perguntam o nome do navio” (p. 59). Há, ainda uma omissão do passado: os personagens acabam de se conhecer, não dominam, em sua grande maioria, o passado dos outros, o que leva López a pensar: “Se um dia ele se apaixonasse realmente por Paula, [...] então o tempo lhe mostraria seu verdadeiro rosto cego, proclamaria o espaço infranqueável do passado, onde não entram as mãos e as

palavras” (p. 304). Mas viver uma restrição do presente não é, ainda, romper as bordas do tempo, embora seja uma importante motivação. Medrano, que passara a vida tentando ater-se ao agora, é o porta-voz de uma intuição que parece perpassar os outros buscadores do romance:

O presente não podia ser isso, mas só agora, quando muito desse agora era já uma perda irreversível, começava a desconfiar sem muita convicção de que sua culpa maior podia ter sido uma liberdade fundamentada numa falsa higiene de vida, um desejo egoísta de dispor de si mesmo a cada instante de um dia repetidamente único, sem lastros de ontem e amanhã. Visto desse ângulo, tudo o que tinha percorrido parecia de repente um fracasso absoluto (p. 325).

Não se trata de apagar o passado e o futuro, mas de compreendê-los num tempo único. É Pérsio, mais uma vez, que aponta para uma resposta:

Se eu visse simultaneamente tudo o que vêem os olhos da raça, os quatro bilhões de olhos da raça, a realidade deixaria de ser sucessiva, se petrificaria numa visão absoluta na qual eu desapareceria, aniquilado. Mas essa aniquilação, que fogareu triunfal, que Resposta! Impossível conceber o espaço a partir desse instante, e muito menos o tempo, que é a mesma coisa em forma sucessiva (p. 92).

A utopia de Pérsio é de ascender à figura, e desta a outras mais amplas, até imergir finalmente no ser. (Uma utopia não muito distante da bem-aventurança, ou nirvana, ou tantos outros estados pretendidos pelas grandes religiões.) Um projeto ainda impraticável, ao menos nas circunstâncias em que vive, mas iniciado minimamente de duas formas: o afastamento progressivo do trivial (cf. p. 100 e 228) e a renúncia à “mais abominável das renúncias: ‘amanhã será outro dia’” (p. 229).

Mas, além de uma postura existencial, por sob a faceta do tempo presente se esconde, para Persio, uma série de fatos que se tende a explicar muito comodamente por uma sucessão de causas e efeitos superficiais. Cada pequeno detalhe da vida de cada pessoa, da história de cada coisa, levou a uma determinada organização disso que está aí; a figura foi constituída por eventos quase completamente desconhecidos pelo homem. O botão do colarinho do soldado que baixa a porta do bar, por exemplo, traz consigo tanta história, tantos encontros e motivações, tantas imagens refletidas, que nele se pode encontrar o ponto de convergência de todo o universo. “A história do mundo brilha em qualquer botão de bronze do uniforme de qualquer dos guardas que dissolve a aglomeração” (p. 52),

diz Persio. O tempo presente é apenas um momento da figura, que se reorganiza a cada instante, com motivações que escapam às intenções pessoais. Acatar esse presente múltiplo e ampliado, que traz em si todo o passado e todo o futuro, é o caminho para a saída da servidão do presente escorregadio e vazio do “agora”.

Em *Rayuela*, essa ideia é retomada nas palavras de Morelli: “*Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes aunque paralelos*” (116:396). E acrescenta-se, adiante: há escritores e pintores (aqueles citados acima, os das figuras) que “*intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último termino los orienta hacia una transcendencia en cuyo término está esperando el hombre*” (116:397).

2.3.3 Oliveira e Johnny Carter

A superação do tempo é também tema fundamental de “O Perseguidor”, conto integrante de *Las armas secretas* (CORTÁZAR, 2007, p. 299-358)⁵⁶. Johnny Carter, um dos mais conhecidos buscadores cortazarianos, quer alcançar, por meio sobretudo da música, mas também das drogas e da reflexão verbal sobre visões reveladoras, a saída do tempo e o ingresso na eternidade.

Carter, personagem inspirado na vida de Charlie Parker, é um saxofonista mundialmente reconhecido por sua música e pela criação de um novo estilo jazzístico. Tem pouco domínio da linguagem conceitual, mas uma sensibilidade intuitiva muito aguçada. Confronta-se, no conto, com seu biógrafo, crítico e amigo, Bruno, de quem rejeita o rótulo de artista perseguido (algo como o sofrimento romântico diante da incompreensão e das vicissitudes desfavoráveis, causadas pela incapacidade de organização e de tomada pragmática de decisões) para impor a imagem de artista perseguidor (a arte entendida como ferramenta da busca, meio de acesso a um estado que transcende a própria linguagem artística). Bruno, por sua vez, é o detentor da linguagem crítica, racional e organizada; é prudente e capitalista, e projeta sua busca pessoal na narração da vida de Johnny. Por isso o conto, uma espécie de desmentido de um hipotético livro biográfico lançado anteriormente, oscila entre a defesa da ordem (o desejo de enquadramento de

⁵⁶

Adiante, indicaremos apenas as páginas dessa mesma edição.

Johnny num estereótipo agradável aos fãs de jazz) e a desmascaramento tanto do personagem criado por Bruno (a máscara imposta sobre Johnny na biografia) como do próprio crítico-narrador, angustiado e desestabilizado pelas questões levantadas por um homem que não se deixa prender pela descrição verbal.

A narração linear e cronológica do conto, um recorte temporal da vida de Johnny (sua estada em Paris para gravações e concertos) choca-se com a reflexão do músico sobre o tempo. Para Johnny, a experiência do tempo está sempre intimamente ligada ao sujeito experimentador, ao mesmo tempo em que é socialmente construída. Não há um tempo único e válido para todos; a tirania do tempo pode ser combatida, e é possível, assim, ter acesso a outras temporalidades. Uma experiência no metrô, por exemplo: é possível pensar e sentir coisas durante uma viagem de um minuto e meio que nem em quinze minutos se poderia contar; há como que um buraco no tempo marcado pelo relógio (p. 307-310). O tempo é “*como una bolsa que se rellena*”, e é preciso se dar conta de que é possível extrapolar infinitamente essa limitação, ou, na metáfora de Johnny, de que “*puedes meter una tienda entera en la valija, cientos e cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. La música y lo que pienso cuando viajo en el métro*” (p. 306-307).

A música é, portanto, via de acesso ao alargamento do presente, ou melhor, à recusa da sucessão cronológica: “*Esto lo estoy tocando mañana*” (p. 302), diz Johnny. Ele mesmo tenta explicar:

La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así (p. 305).

A angústia de Johnny é a de não poder instalar-se definitivamente nessa eternidade; a de ser arrastado novamente pelo fluxo do devir, de voltar à ordem mesquinha e cotidiana.

Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa [Dédée, sua amante] y tú y todos los muchachos [os músicos da banda], podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana... (p. 311).

A música de Johnny não tem valor apenas, portanto, por si mesma; Johnny não criou um novo estilo para subverter os padrões musicais de seu tempo, mas para dar vazão a uma busca existencial, para ele inevitável. A arte, aqui, está a serviço não de uma preocupação puramente estética, muito menos de uma necessidade comercial⁵⁷, mas de autocompreensão do próprio artista, um ato epifânico.

Como observa Bruno, a música de Johnny é marcada por suas angústias, “*con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos*” (p. 305). Por isso Johnny não se importa em ser tomado por genial ou vanguardista (p. 305), sua preocupação é tocar em algo de que “*no se puede hablar*” (p. 317). Nas intermináveis variações do jazz, Johnny é criador de novas linguagens, que descartam qualquer “*erotismo fácil*”, qualquer facilidade de invocar sensações ou atender a gostos prévios do público, para dar à linguagem musical plena liberdade e subtraí-la à necessidade representativa; Bruno extrai daí a conclusão: “*Pero entonces, dueño de una música que me gustaría llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días*” (p. 323).

As improvisações, dessa forma, as saídas em todas as direções, as variações infinitamente criativas são vias de escape (não de fuga, mas de esforço, de acesso) para uma interrogação mais fundamental, mais humana e menos artística. Talvez a formulação possível de algo sobre o qual Johnny não sabe falar, embora não deixe de tentar, como nesta passagem em que fala sobre um solo que teria tocado: “*Bruno, te juro que volaba... Me oía como si desde un sitio lejanísimo pero dentro de mi mismo, al lado de mi mismo, alguien estuviera de pie...[...] Era la seguridad, el encuentro, como en algunos sueños, ¿no te parece? [...]*” (p. 353).

Não é difícil perceber que o jazz ocupa para Johnny a mesma função que a literatura para Cortázar. A aleatoriedade, a desconstrução das formas, a tentativa de acesso a valores extraestéticos, a subversão do hábito, fazem do jazz, assim como da narrativa literária, um instrumento da busca. Davi Arrigucci Jr.⁵⁸ afirma que “o jazz e a literatura aparecem como duas modalidades de uma mesma linguagem”, a linguagem da busca “ao mesmo tempo definitiva e provisória”, “um progredir que

⁵⁷ Sobre essa questão, e para uma análise mais pormenorizada do conto, ver o texto de Davi Arrigucci Jr., “A destruição anunciada” (2003, p. 195-225).

⁵⁸ Conferir, desse crítico, toda a seção “*Out of nowhere*” (2003, p. 34-43), onde desenvolve o tema do Jazz em Cortázar.

não avança, já que em cada experiência se arrisca a alcançar algo que sempre escapa” (2003, p. 40). Ainda mais claramente:

Pela invenção, a linguagem do jazz funde aspectos díspares, combina elementos heterogêneos, concilia o aparente inconciliável, explorando a porosidade do espaço, rompendo a crosta da aparência em que se detém a percepção amortecida pelo hábito. Da mesma forma atua a linguagem da literatura, operando uma mudança e reorganização do mundo, numa espécie de *bricolagem* que altera a fisionomia antiga das coisas, ao atribuir-lhes funções inusitadas, descortinando novos mundos simultâneos (ARRIGUCCI Jr., 2003, p. 41).

É opinião corrente da crítica, ratificada pelo próprio Cortázar, que Johnny Carter é o principal precursor de Horacio Oliveira na obra cortazariana⁵⁹. Oliveira não é músico, mas faz da música, sobretudo do jazz, um símbolo de sua busca. As audições de discos de jazz com os outros membros do Clube da Serpente são momentos de contato; Bessie Smith e Coleman Hawkins, por exemplo, são chamados de intercessores (12:50-51); embora ilusões que apontam também para a ilusão do ouvinte (os fantasmas que cantam nos discos, o fantasma que é o eu dos que ouvem), eram intercessores porque davam acesso a outros planos, “*a una zona inimaginable que hubiera sido inútil pensar porque todo pensamiento lo destruía apenas procurava cercarlo*” (12:51). A linguagem do jazz, não verbal, está intimamente ligada à esperança de Oliveira (e de Cortázar) de uma outra linguagem possível.

Daí o longo e apaixonado elogio do jazz feito por Oliveira no capítulo 17. Para Oliveira, o jazz é a única música universal do século XX, capaz de aproximar os homens mais do que “*el esperanto, la Unesco o las aerolíneas*” (17:67). É universal porque bastante primitiva, ao mesmo tempo em que capaz de fazer história, nas diversas correntes e estilos. Uma “*música-hombre*”, diferente daquela que só serve para divertir e disfarçar emoções. Uma música erótica e quente, que espanta aqueles que esperam, na plateia, “*programas impresos y acomodadores*”, ou seja, uma linguagem capaz de quebrar o hábito. Uma música, prossegue Oliveira, “*indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore*” (17:68), arquetípica e reconciliadora, que aponta outros caminhos, talvez

⁵⁹ Em entrevista, Cortázar diz: “O que Johnny está procurando à sua maneira primitiva é, na verdade, o que Oliveira vai procurar, com uma bagagem cultural um pouco maior – ainda que não seja muito maior –, em *O jogo da amarelinha*. Definitivamente, Johnny está procurando nele mesmo e no próximo aquilo que poderíamos chamar, em uma nova escala, de o homem novo, visto a partir de uma outra ótica” (GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 52).

melhores que esse que foi escolhido pelo homem quando ainda era senhor de sua liberdade, e aponta “[...] *que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético o moral*” (17:69).

Poder-se-ia fazer uma análise ideológica do discurso de Oliveira: o jazz é universal para quem? Um brasileiro, por exemplo, poderia pensar que o samba tem muito mais potencial que o jazz, que é muito mais arquetípico e universal. O jazz é indiferente às culturas nacionais ou é imposto sobre elas? Não se deve esquecer que se trata de uma música predominantemente norteamericana, que, mesmo tendo sua origem em grupos minoritários, no momento em que Oliveira fala é já um produto do capitalismo e forte arma do colonialismo cultural. E quanto ao preconceito contra as mulheres quando se fala em “música-homem”? (Assim como o que se diz contra o leitor-fêmea...)

Mas, suspendendo esses questionamentos, o que chama a atenção no elogio de Oliveira é a capacidade que a linguagem musical (e, por extensão, qualquer linguagem artística) tem de colocar o homem em contato consigo mesmo, de fazê-lo reencontrar-se por meio, paradoxalmente, da saída de si. Algo do que buscava Johnny com seu sax.

O jazz pode oferecer, assim, o encontro imediato, ou seja, prescindível da mediação verbal. Oliveira não tem acesso a ele, porque precisa categorizar, classificar, pensar, julgar. Sabe, contudo, que o jazz é uma ponte, uma possibilidade de acesso, e o vê em Ronald e Babs. Linguagem, erotismo e música, tudo reunido numa mesma passagem, já que ambas estão a serviço de uma mesma busca fundamental:

Por más que le gustara el jazz Oliveira nunca entraría en el juego como Ronald, para él sería bueno o malo, hot o cool, blanco o negro, antiguo o moderno, Chicago o New Orleans, nunca el jazz, nunca eso que ahora eran Satchmo, Ronald o Babs, *Baby don't you play me cheap because I look so meek*, y después la llamarada de la trompeta, el falo amarillo rompiendo el aire y gozando con avances y retrocesos y hacia el final tres notas ascendentes, hipnóticamente de oro puro, una perfecta pausa donde todo el swing del mundo palpitaba en un instante intolerable, y entonces la eyaculación de un sobreagudo resbalando y cayendo como un cohete en la noche sexual, la mano de Ronald acariciando el cuello de Babs y la crepitación de la púa mientras el disco seguía girando y el silencio que había en toda música verdadera se desarrimaba lentamente de las paredes, salía de debajo del diván, se despegaba como labios o capullos (13:52).

A associação entre o jazz e o erotismo já havia sido feita por Bruno, em “*El perseguidor*”. Bruno se apoia, inclusive, no jogo de palavras *saxo* e *sexo* para fundamentá-la. Johnny, contudo, ao final do conto, rejeita a teoria crítica de Bruno, porque para ele a música não tem nada de conceitual, há uma experiência erótica, mas não se pode teorizar sobre o erotismo na música sem perder o que a música mesma oferece. Bruno tem necessidade de classificar, de entender, de explicar. De escrever, afinal. Oliveira, nesse sentido, está muito mais próximo de Bruno do que de Johnny Carter.

Bruno havia dito, conforme citação acima, que gostaria de chamar a música de Johnny de metafísica. Esse é outro ponto de ligação entre *Rayuela* e “*El Perseguidor*”. A religião é recusada por Cortázar, mas a atitude religiosa não. Por atitude religiosa entenda-se abertura ao mistério do cosmos e busca de salvação, integração na totalidade. Por isso usa-se com frequência, em *Rayuela* sobretudo, o termo *metafísica* para significar uma busca que, em última análise, é religiosa e não filosófica (conforme se deveria esperar do termo), porque está mais associada à intuição, ao encontro transcendental, ao gozo intuitivo da unidade, do que à especulação conceitual, típica da filosofia. O que não se aceita são as instituições religiosas, a moral, a tradição, os dogmas, o catecismo. O homem cortazariano não aceita a promessa religiosa, nem a moral institucionalizada, nem a intercessão de entidades sobrenaturais, mas quer alcançar a salvação espiritual (o que acarreta também a salvação social e intelectual) por suas próprias forças; almeja uma vitória e não uma dádiva.

Johnny recusa violentamente o Deus de Bruno, o Deus da civilização cristã: “*No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío*” (p. 350). Isso não significa que ele não aceite nenhum Deus: “*Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi **Díos***” (p. 350, grifo nosso). A música é sua divinização; ele próprio se torna responsável por si mesmo, não se entrega a alguém para que lhe abra a porta:

– Sobre todo no acepto a tu Dios – murmura Johnny –. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta. Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más porque no le he rezado nunca,

porque no le voy a rezar nunca, porque no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina, ese..." (p. 354).

A porta a ser aberta é, contudo, uma necessidade, aí está a atitude religiosa, embora não se aceite a misericórdia. Johnny quer ter força suficiente para alcançar aquilo que Deus lhe nega por si mesmo; ocupar, ele próprio, o lugar divino, pela exploração e extensão máxima das forças humanas. Isso faz com que ele próprio pareça um Cristo: quando se ajoelha aos pés de Bruno, este pensa que se se atrevesse a levantá-lo, as pessoas ao redor o olhariam como a alguém "*que se trepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz*" (p. 342). Refletindo sobre si mesmo e sua relação com Johnny, pergunta-se Bruno: "*¿Qué clase de evangelista soy?*" (p. 337).⁶⁰ Isso não aponta para uma desumanização de Johnny; ao contrário, como também o observa Bruno, indica sua máxima humanização: "*Dan ganas de decir enseguida que Johnny es como un ángel entre los hombres, hasta que una elemental honradez obliga a [...] reconocer que quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre tantas irrealidades que somos nosotros*" (p. 332).

Também Oliveira quer realizar-se, o que significa transcendentalizar-se. Quer, tomando de empréstimo as palavras de Morelli, "*darse vuelta al modo de un guante, de manera a recibir desolladamente un contacto con una realidad sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados*" (124:407); recusa o "*diospatriayhogar*" (52:254) da tradição, mas busca a transcendência a tal ponto que desperta a afirmação de Gregorovius: "*Vos y los otros... [...] Ladrones de eternidad, embudos del éter, mastines de Dios, nefelibatas*" (31:155).

Um buscador é um místico. Um místico sem Deus, sem fé, sem orações. Tem apenas pés para andar, às vezes um sax ou um pincel, quase sempre uma pena (o anacronismo é deliberado: caneta, condenação, piedade) a escrever.

⁶⁰ É mais uma vez a argúcia de Arriguicci Jr. que mostra que as iniciais de Johnny Carter, nome composto por nomes de outros dois saxofonistas famosos, **Johnny** Hodges e Benny **Carter**, retomam as iniciais não apenas de Julio Cortázar, mas também de Jesus Cristo (2003, p. 198 e 318).

2.4 As muitas faces de Horacio Oliveira: seus duplos, suas questões

2.4.1 Rocamadour

Rocamadour, filho de Lucía, é uma presença incômoda em *Rayuela*. O menino incomoda os personagens, suas reuniões e relacionamentos, e incomoda também o leitor: qual é a razão de sua existência? Um dos capítulos mais conhecidos do romance (28) narra sua morte, escondida de Lucía pelos outros personagens do clube enquanto promoviam mais um de seus debates.

Graciela de Sola vê Rocamadour como a *“irrupción del dolor, del abismo incomprendible de la muerte”* (1968, p. 94). A morte de Rocamadour, sem que se esclareça a doença de que padecia, está lidada à dúvida sobre a vida, o absurdo que é viver sem saber o sentido de estar vivo. *“Horacio hablaba de un nuevo orden, de la posibilidad de encontrar otra vida. Siempre se refería a la muerte cuando hablaba de la vida”* (27:120), diz a Maga. Talvez por isso Oliveira não se surpreenda e reaja com frieza, se recuse a *“calzar en el molde”* (28:128) do choro, do consolo e das providências funerárias, quando se dá conta (é o primeiro a perceber) de que Rocamadour está morto. A morte não parece ser para ele um absurdo maior do que a vida. Por isso, como diz Kathleen Genover, *“la muerte en Rayuela no es un motivo ni de terror ni de angustia, pero sí es un gran interrogante”* (1973, p. 183)⁶¹.

Mas Rocamadour já incomodava muito antes de estar morto. *“En ese entonces no hablábamos mucho de Rocamadour”* (1:17), diz Oliveira nos capítulos iniciais, e adiante: *“No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy, necesitaría tanto acercarme mejor a mí mismo, dejar caer eso que me separa del centro”* (2:20).

Rocamadour é um importante duplo de Oliveira. O duplo tão intensamente desejado a ponto de ser necessário silenciar sobre ele; Oliveira só poderia escrever sobre ele quando alcançasse o seu centro: a infância anterior à aquisição da linguagem e anterior ao tempo, em que não há oposições dialéticas, nem futuro ou

⁶¹ Remetemos a essa autora (GENOVER, 1973, p. 179-1187) para um aprofundamento sobre o tema da morte em *Rayuela*. Seria interessante, embora não seja nosso objetivo aqui, fazer um levantamento do tema da morte, bastante frequente, na obra cortazariana: lembramos, como exemplo, a lugar central da morte em *Los Reyes* (Minotauro), *Los prêmios* (Medrano), *62 Modelo para armar* (Hélène), *Libro de Manuel* (Marcos e todos os relatos verídicos de mortes de presos políticos), *Historias de cronopios y de famas* (os velórios), além dos assassinatos, doenças fatais, suicídios ou até da vida pós-morte (“Moebius”) de personagens em tantos contos de Cortázar.

passado, nem consciência das limitações, e quando não é necessário buscar a felicidade porque a infelicidade, a angústia ou inquietação existencial ainda não se instalou. Na infância tudo é novidade, todas as sensações são (ao menos hipoteticamente, no que o adulto projeta sobre a infância) novas e possíveis, não há moral, a magia e o fantástico constituem um só plano com a normalidade, não há hábito. A infância sintetiza bem o desejo de Oliveira: o ingresso no tempo do sonho, o presente absoluto, o retorno ao paraíso perdido⁶².

Por isso Rocamadour está, necessariamente, ligado à Maga, não só por serem mãe e filho, mas por atenderem à representação da busca, de forma muito parecida. *“Era idiota sublevarse contra el mundo Maga y el mundo Rocamadour, cuando todo me decía que apenas recobrará mi independencia dejaría de sentirme libre”* (2:19). Rocamadour e a Maga são livres; associar-se a eles, viver com eles, é participar de sua liberdade. Mas Oliveira não consegue se entregar totalmente ao estado em que a Maga e a criança viviam; a morte de Rocamadour é mais um atestado de seu fracasso.

Além disso, do ponto de vista da narração, Rocamadour morre quando Oliveira desprende a Maga de Lucía. Neste momento, Lucía havia ingressado já na rotina de Oliveira, era apenas mais uma amante enciumada que esperava em casa, com um filho doente a chorar na cama. A força simbólica de Rocamadour é retomada na narrativa, e é mais forte nos capítulos em que Lucía não é nomeada, apenas a Maga. É significativo, nesse sentido, que Rocamadour também tenha um outro nome, quando se fala do plano dos fatos, não da narração:

Así fue como Oliveira se enteró da existencia de Rocamadour, que en Montevideo se llamaba modestamente Carlos Francisco. La Maga no parecía dispuesta a proporcionar demasiados detalles sobre la génesis de Rocamadour, aparte de que se había negado a un aborto y ahora empezaba a lamentarlo. (4:26)

⁶² A idealização da infância é tema de toda a obra cortazariana, e a também da vida pessoal do escritor. Há muitos protagonistas infantis nos contos, tais como em *“Los venenos”*, *“Final del juego”*, *“Bestiario”*, *“Silvia”* e *“La escuela de noche”*, por exemplo. Cortázar, em entrevista, diz: “para mim, uma criança é muito mais respeitável que um adulto” (GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 45). Em *A volta ao dia em 80 mundos* diz: “Sempre serei criança para muitas coisas, mas dessas crianças que trazem em si o adulto desde o princípio, de maneira que quando o monstinho vira realmente adulto acontece que este por sua vez traz em si a criança, e *nel mezzo del camin* se dá uma coexistência poucas vezes pacífica de ao menos duas aberturas para o mundo” (2008, p. 34). A valorização da infância traz consigo a valorização do jogo, a visão lúdica da vida e da literatura, um dos assuntos do terceiro capítulo desta dissertação.

A Maga começava a lamentar a existência de Rocamadour quando era já Lucía que falava. A mãe, aliás, se esquece da criança quando quer ingressar na cultura letrada, quer instruir-se: “*A veces la Maga se pasaba semanas sin hablar de Rocamadour, y eso coincidía siempre con sus esperanzas de llegar a ser una cantante de lieder*” (2:20). Rocamadour é o símbolo da utopia de existência plena e autêntica, totalmente livre, anterior a qualquer formulação linguística ou ao ingresso na cultura, e é somente sob essas condições que ele pode viver na obra.

2.4.2 Ossip Gregorovius

Ossip Gregorovius é o duplo mais próximo de Oliveira, nos capítulos ambientados em Paris. É um espelho crítico, que com muita frequência mostra a Oliveira, e ao leitor, seu comportamento, suas contradições e os problemas sobre os quais debate. Mostra também, numa formulação geralmente direta, o lado ridículo de Oliveira, faz-lhe uma caricatura, permite ao leitor ver o protagonista como um cachorro tentando alcançar a própria cauda.

Gregorovius é capaz de compreender bem Oliveira porque o toma como parâmetro para compreender-se a si próprio, espiona-o pelas ruas (24:112), conversa sobre ele com Lucía (esse é o tópico quase exclusivo dos vários diálogos entre ambos), mantém com ele uma relação de atração e repulsa:

[A Gregorovius] Le gustaba, por así decirlo, Horacio Oliveira, con el que tenía una especie de relación persecutoria, es decir que a Gregorovius lo exasperaba la presencia de Oliveira en el mismo momento en que se lo encontraba, después de haberlo estado buscando sin confesárselo, y a Horacio le hacían gracia los misterios baratos con que Gregorovius envolvía sus orígenes y sus modos de vida, lo divertía que Gregorovius estuviera enamorado de la Maga y creyera que él no lo sabía, y los dos se admitían y se rechazaban en el mismo momento, con una especie de torear ceñido que era al fin y al cabo uno de los tantos ejercicios que justificaban las reuniones del club (12:47).

Por se parecerem tanto, Gregorovius é capaz de mostrar como é Oliveira, tirá-lo de suas abstrações e apresentar objetivamente sua imagem. Uma espécie de “pé no chão”, Gregorovius simboliza a necessidade de tomar decisões pragmáticas, de continuar vivendo da melhor maneira possível, de relacionar-se com as pessoas.

Por outro lado, Gregorovius participa de grande parte das questões de Oliveira, é também um buscador. Admira (nas palavras do narrador) as chama das

duas velas verdes refletidas nos olhos da Maga (11:44), tenta explicar a ela “*los rudimentos de la metafísica*” (11:44) e “*insistía en conocer el pasado de la Maga, para que se muriera un poco menos de esa muerte hacia atrás que es toda ignorancia de las cosas arrastradas por el tiempo, para fijarla en su propio tiempo*” (16:63). Inquieta-se, como Oliveira, com o acatamento das paredes do hábito:

Gregorovius pensó que en alguna parte Chestov había hablado de peceras con un tabique móvil que en un momento dado podía sacarse sin que el pez habituado al compartimiento se decidiera jamás a pasar al otro lado. Llegar hasta un punto del agua, girar, volverse, sin saber que ya no hay obstáculo, que bastaría seguir avanzando... (25:114).

Mas Gregorovius “*había renunciado a la ilusión de entender*” (31:153), e é justamente isso que lhe permite entender melhor as relações, os comportamentos. A desistência diz respeito à racionalização e à compreensão total, numa aceitação tácita de que a ordem do mundo e o sentido da vida não podem ser inteiramente apreendidos, e que vale mais a pena lançar-se na vida do que tentar dominá-la. Por isso é capaz de denunciar Oliveira, este ainda apegado à língua e à razão que tanto critica.

É também Gregorovius que sabe (embora não totalmente) reinventar a própria vida. As várias mães que tem, por exemplo, e as informações obscuras sobre sua pátria, sua idade e profissão (cf. 65:301), são exemplos do que ele inventa para si. Há aqui, contudo, uma ambiguidade: Gregorovius talvez pense, como Oliveira, que “*nossa realidade possível tem que ser invenção*”; mas talvez, e mais provavelmente, tem consciência de que a identidade individual é uma ilusão, uma máscara, e que sob ela não há nada. Simbolicamente, Gregorovius fala de uma de suas mães:

Así pude ver cómo Adgalle se quitaba la peluca rubia, se soltaba los cabellos negros que le daban un aire tan distinto, tan hermoso, y después se quitaba la otra peluca y aparecía la perfecta bola de billar, algo tan asqueroso que esa noche vomité gran parte del gulash en la almohada (24:112).

Quando toma consciência de que qualquer identidade é uma fantasia, uma máscara, Gregorovius é tentado a desmascarar os outros, a apontar as construções fantasiosas que não correspondem àquilo em que se crê ou se quer crer. Não é à toa que é sobretudo por meio de suas falas que reconhecemos Lucía por sob a Maga, e que compreendemos melhor o comportamento e o pensamento

de Oliveira. Duplicando Oliveira, personifica o chamado à sobriedade e o imperativo pragmático. Gregorovius parece repetir o tempo todo a mesma mensagem do cubano do sonho de Andrés, em *O livro de Manuel*: “Acorde.”⁶³

2.4.3 Traveler

Traveler é o duplo admitido de Oliveira, e, talvez por isso mesmo, o mais citado pela crítica. Tendo vivido sempre na Argentina, seu nome (do inglês, “viajante”) contradiz sua vida exclusivamente portenha. “*Dormido se le escapaban algunas veces vocablos de destierro, de desarraigo, de tránsitos ultramarinos, de pasos aduaneros y alidades imprecisas*” (37:183); invejava a aventura de Oliveira, quando este ainda se encontrava em Paris. “*A veces Traveler hace alusiones a un doble que tiene más suerte que él, y a Talita, no sabe por qué, no le gusta eso, lo abraza y lo besa inquieta, hace todo lo que puede para arrancarlo a esas ideas*” (37:186, grifos nossos). Talita é, dessa forma, como ela mesma diz, “*el mejor de sus viajes*” (37:183).

Milagros Ezquerro (1996, p. 617-618) nota que as duas primeiras partes do romance, as consideradas prescindíveis, são marcadas pelos dêiticos *acá* e *allá*, o primeiro referindo-se a Buenos Aires, o segundo a Paris; o primeiro é o espaço onde está o eu; o segundo é o campo donde o eu está excluído. A isso se soma a marcação temporal de *Rayuela*: embora vaga, permite perceber que em Paris a ação se passa quando o inverno está no auge; nos acontecimentos ambientados em Buenos Aires, encontra-se a cidade no mais forte verão. Era de se esperar que, sabendo que a ação requer desenvolvimento no tempo e passam-se, provavelmente, vários meses entre os acontecimentos narrados, fosse inverno também Buenos Aires quando se relata a vida no circo e no manicômio. “*Ya que Francia y Argentina se hallan situadas en hemisferios opuestos, el invierno francés y el verano argentino son simultáneos. Gracias a este subterfugio, la estructura*

⁶³ Depois de, durante quase todo o romance, Andrés tentar lembrar-se do que havia na “mancha negra” em um sonho com um filme de Fritz Lang, finalmente se recorda: “[...] olho o homem que me olha da poltrona balançando-se devagarinho, vejo meu sonho como sonhando-o finalmente de verdade e tão simples, tão idiota, tão claro, tão evidente, era tão perfeitamente previsível que esta noite e aqui eu me lembrasse de repente que o sonho consistia nada mais que isso, no cubano que me olhava e me dizia somente uma palavra: *Acorde*.” (CORTÁZAR, 1984, p. 390). O contexto das duas obras é bem diferente (*O livro de Manuel* é muito mais politizado), mas o chamado à tomada de atitudes em lugar da pura reflexão abstrata parece ser, no caso de Gregorovius, semelhante.

cronológica de la novela declara que la dos partes se desarrollan al mismo tiempo” (ESQUERRO, 1996, p. 618).

Isso põe em questão, como o quer toda *Rayuela*, as noções de tempo e espaço, de causa e consequência, de não-contradição e de identidade. Mas faz também, de alguma forma, que se permita inferir que Oliveira é o duplo de Traveler em Paris, o sonho deste, sua projeção imaginada: *“Ligada a la organización temporal por un mismo juego de aparentes oposiciones, ésta implica una contradicción, ya que dos historias diferentes no pueden desarrollarse en dos lugares diferentes y con el mismo protagonista”* (ESQUERRO, 1996, p. 618). O mesmo personagem estaria, dessa forma, ao mesmo tempo em Paris e em Buenos Aires⁶⁴, e isso explicaria porque reconhece a Maga na figura de Talita. Esquerro não extrai de suas análises todas as consequências; consideramo-la radical e insustentável no texto porque Oliveira e Traveler convivem na parte de Buenos Aires, dialogam, agem juntos; de qualquer forma, a leitura é muito interessante se a consideramos como um argumento a favor da forte ligação dos dois personagens, o processo de espelhamento que ocorre entre eles, tão forte a ponto de cada um reconhecer no outro sua própria imagem (às vezes uma imagem recusada), e a ponto de quase se fundirem em apenas um. Oliveira o diz muito claramente, depois de chamar Traveler de *doppelgänger*: *“Hablando de sustituciones, nada me extrañaría que vos y yo fuéramos el mismo, uno de cada lado”* (56:282).

O duplo é um dos mecanismos da busca: reconhecer-se no outro é uma forma de conhecer-se a si mesmo. Conforme Otto Rank, o duplo representa “o trágico problema de um indivíduo que luta com sua própria personalidade” (1939, p. 15), ao mesmo tempo em que busca salvaguardá-la pela projeção em um outro: o significado primitivo do duplo é “o problema da morte que ameaça constantemente a personalidade” (1939, p. 16). O duplo é, assim, em quase todos os textos míticos e literários em que aparece, um “companheiro inseparável e também inimigo mortal” (1939, p. 41).

E é dessa forma que aparece Traveler a Oliveira: em posições opostas e complementares, buscam sobreviver por meio do outro, enquanto encontram no outro a grande ameaça, pelo desejo que ele encarna e não se pode viver. Mais

⁶⁴ No conto “*El otro cielo*”, publicado em 1966, logo após *Rayuela*, no volume *Todos los fuegos el fuego*, Cortázar retoma a ideia de forma mais explícita: o personagem narrador transita livremente, através de uma galeria coberta, entre a Buenos Aires do começo do século XX e a Paris do século XVIII ou XIX.

claramente: Traveler admira em Oliveira a experiência, as viagens, o desapego e a ironia crítica, ao mesmo tempo em que se incomoda profundamente por não poder viver ele mesmo esses traços que em sua personalidade estão recalcados; Oliveira inveja em Traveler a vida simples, o prazer nas coisas cotidianas, a capacidade de tomar atitudes práticas, a relação com Talita, o trabalho e a capacidade de adaptação ao “território”, ou seja, à sociedade, ao bom senso e às necessidades da vida, ao mesmo tempo em que repudia tudo isso, considera covardia e aceitação da privação de liberdade.

Mas nem tudo é oposição: um invade o espaço do outro, tomam atitudes que seriam típicas do outro. Lembre-se, por exemplo, que é Traveler quem propõe estender uma ponte de madeira entre as janelas (41:199), nessa tentativa simbólica de chegar enfim ao outro; é também Traveler o primeiro a pular a amarelinha desenhada no pátio do manicômio (51:252-253). Oliveira, por seu turno, é capaz (mal) de ser um vendedor de tecidos, passa tardes tomando mate em seu quarto em Buenos Aires, e vê em Traveler a possibilidade de estar reconciliado, abandonar a postura crítica e viver da melhor forma no mundo que lhe é dado, já que não é possível viver em outro.

Después de lo que acababa de hacer Traveler, todo era como un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, ya no se podía falsear, en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas y en esa voz que le había aconsejado: “Metete la falleba, no les tengo mucha confianza”, cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer (56:283).

2.4.4 Um clube de duplos

Assim como as várias mulheres de *Rayuela* são, de alguma forma, atualizações personificadas da Maga, os diversos personagens masculinos refletem, cada um a seu modo, traços da personalidade ou aspectos da busca de Oliveira. Isso não tira deles a complexidade, ou a vida própria, por assim dizer, mas, pelo fato de a narração estar focada quase exclusivamente sobre Oliveira, em cada um dos

outros personagens se sente o eco do protagonista-narrador. Constitui-se, assim, um jogo complexo de espelhos, um clube de duplos reunidos.

No Clube da Serpente, cada personagem representa uma postura teórica e prática, um (ou pelo menos um) traço de personalidade. Eles quase não se relacionam entre si: discutem com Oliveira, ou na presença de Oliveira, ou falam sobre Oliveira. E no confronto ajudam a delinear, pela afirmação ou pela negação, a personalidade do protagonista. De forma geral, discutem sobre questões que são as mesmas do protagonista, e manifestam, embora por caminhos distintos, uma busca similar. O mais evidente deles é Gregorovius, conforme exposto acima, mas também nos outros se percebe a duplicação de Oliveira.

Etienne foi apresentado a Oliveira por Lucía; mas de todos os membros do clube é mais próximo da Maga mesmo, já que supervaloriza a imagem, em detrimento da linguagem verbal. É pintor, por isso. E por estar próximo ao que a Maga representa, é quem mais se irrita quando Lucía quer compreender, quer instruir-se: *“Todos suspiraban cuando ella hacía alguna pregunta. Horacio y sobre todo Etienne, porque Etienne no solamente suspiraba sino que resoplaba, bufaba y la trataba de estúpida”* (25:115). A irritação de Etienne não é por não aceitar a ignorância, mas porque parece sentir que a Maga morre à medida que entra na cultura letrada.

Etienne acredita na possibilidade de saber sem nomear, e isso o indis põe contra os outros membros do clube, inclusive contra Oliveira: *“Explicar, explicar – gruñía Etienne –. Ustedes si no nombran las cosas ni siquiera las ven”*. (9:39). Isso não o faz ser menos entendedor: a pintura é, para ele, uma forma de imersão intuitiva, um conhecimento corporal e não apenas intelectual: *“Yo pinto con todo el cuerpo, en ese sentido no soy tan diferente de tu Cervantes o tu Tirso de no sé cuánto. Lo que me revienta es la manía de las explicaciones, el Logos entendido exclusivamente como verbo”* (9:39). Oliveira o admira, embora não saiba ser como ele: *“Por más que me pese nunca seré un indiferente como Etienne’, pensó Oliveira”* (15:57). É ao pintor, por exemplo, que Oliveira telefona para contar seus sonhos, talvez porque é Etienne quem pode ajudar-lhe a compreender coisas que se revelam como imagens e intuições, e não como conceitos. Etienne está, nesse sentido, um passo adiante de Oliveira, representa um estado e uma esperança (cf. 28:141) que Oliveira gostaria de alcançar.

Ronald segue por um caminho parecido ao de Etienne: músico, entrega-se à arte, sem exigir muita discussão prévia. Toca piano (talvez não muito bem) e escolhe os discos de jazz a serem ouvidos nas noitadas do clube; não parece preocupado em entender a natureza ou o sentido da arte, mas de vivenciá-la. Em sentido parecido, crê na realidade objetiva (externa ao sujeito e comum a todos os indivíduos): *“De todos modos sería estúpido negar una realidad, aunque no sepamos qué es”* (28:137); adiante: *“De acuerdo que no hay que fiarse de las palabras, pero en realidad las palabras vienen después de esto otro, de que unos cuantos estemos aquí esta noche, sentados alrededor de una lamparita”* (28:138). Mas é preciso entender que Ronald não admite uma realidade por acreditar definitivamente nela, mas por considerar essa a saída mais fácil, de menor esforço intelectual e com melhores resultados práticos. Não é defensor de uma ideologia ou de uma ética; ao contrário, é anarquista (12:47).

O que Ronald não quer é perder-se em especulações. Parece dizer que mais vale viver na realidade que se tem, mesmo que seja para mudá-la, do que tornar-se a si mesmo irreal. Por isso recomenda a ação a Oliveira, a favor da libertação da Argélia, por exemplo. *“La acción puede servir para darle un sentido a tu vida”* (28:142), diz, e completa: *“En cambio te quedás masturbándote como un mono, dándole vueltas a los falsos problemas, esperando no sé qué. Si todo esto es absurdo hay que hacer algo para cambiarlo”*. Oliveira contesta que para agir é preciso ter “uma atitude central prévia”; dessa forma, como diz Gregorovius, faz uso de palavras, faz o que havia desaconselhado enfaticamente (já que não consegue explicar exatamente o que entende por “atitude central”). Oliveira não consegue viver em harmonia com suas circunstâncias e assim fruir da vida e da arte, como o faz Ronald. Daí nasce um desconforto: na verdade, Oliveira não critica profundamente Ronald embora se oponha a ele nas discussões, já que queria ser como ele, ser dono de uma fé que lhe permitisse viver minimamente.

Perico Romero, espanhol e escritor, representa quase o oposto: uma confiança excessiva nas palavras, tal como um orador em bom estilo. É um defensor da linguagem verbal e da capacidade que ela teria para revelar a realidade. Geralmente lê durante as reuniões do clube, e em casa lia estudos críticos de literatura (10:43); num dos encontros, é apresentado pelo narrador como alguém que fala *“detrás de un diccionario”* (13:53). Era *“un hombre necesitado de certezas”* (141:440), e isso o faz rejeitar a teoria de Morelli, quando este desconstrói a

linearidade espaço-temporal, deixa as narrativas abertas e fala em reinventar a língua. Perico, aliás, faz uma crítica incisiva a Morelli: para defender sua teoria, Morelli “*se sirve de una lengua sumamente clara*” (99:367). Já havia manifestado anteriormente a contradição, ao dizer: “*Todas esas fantasias de corregir el lenguaje son vocaciones de académico, chico, por no decir de gramático*” (99:362), ao que havia respondido Etienne: “*Perico [...] nos salva de un excesivo confinamiento, de remontar a las abstracciones que a veces le gustan demasiado a Morelli*” (99:362).

Dessa forma, Perico expõe o ridículo não só de Morelli mas também de Oliveira: este vive em abstrações intelectuais, mas não prescinde das palavras, não só para expressar suas ideias, mas pela simples necessidade de formulá-las. Oliveira é também conhecedor de literatura e, além do mais, narrador. Perico pode ser tomado, dessa forma, como uma caricatura de Oliveira, uma exposição grosseira do que Oliveira não admite ser, da contradição consistente no fato de Oliveira recusar a língua e, ao mesmo tempo, fazer tão grande uso dela.

Wong, chinês, é a personificação do orientalismo. É o responsável por explicar o *Bardo* a Ronald e iniciá-lo no budismo, como o próprio Ronald relata a Oliveira. Representa, assim, uma inteligência alternativa, ou pelo menos complementar, à razão do Ocidente moderno (cf. 28:135). Ao mostrar fotografias borradas de torturas ocorridas em Pequim, diz que “*en China se tenía un concepto distinto del arte*” (14:54). Vai ao encontro, dessa forma, do desejo de Oliveira de alcançar experiências estéticas distintas daquelas que se fundamentam na ideologia ocidental.

É também Wong quem formula (de forma bastante grosseira, como o fazem os duplos ao explicitar algo que Oliveira tornava muito complexo) uma teoria sobre o erotismo, como diz Gregorovius a Lucía: “*según él [Wong] se podría avanzar en el conocimiento siempre que en un momento dado se lograra un coeficiente tal de amor (son palabras suyas, usted perdone la jerga china) que el espíritu cristalizara bruscamente en otro plano, se instalara en la surrealidad*” (27:119). Bem o que esperava Oliveira do encontro amoroso.

Guy Monod, por fim, personagem pouco participativo, espelha a pulsão por morte de Oliveira, sua tendência autodestrutiva. Nas reuniões do clube, Guy não faz mais que dormir (17:66), e antecipa o desejo de Oliveira: “*Si hubiera podido tirarse en la cama, quedarse dormido por un par de años*” (28:129). A tentativa de suicídio de Guy, quando “*se tomó un tubo de gardenal*” (28:130) pode também ser

entendida como uma antecipação da tentativa de suicídio do protagonista, quando este, no final do capítulo 56 (e fim da primeira alternativa de leitura) se atira (talvez) da janela do manicômio. A possível morte de Horacio, que pode ter sido simbolicamente apenas uma mudança de fase, uma crise profunda da qual sai transformado em outro, encontra assim em Guy uma duplicação bizarra.

5 Oliveira e a literatura

Oliveira não é apenas um grande conhecedor de literatura, mas um narrador que, buscando para si uma identidade, se autoconstitui pela narração, ao transformar-se em personagem e ao criar personagens que, girando em torno de si, servem-lhe de espelhos e vias de fuga.

Tanto Oliveira quanto os que com ele se relacionam parecem saber, por isso, o lugar de personagens que ocupam. *“La Maga había pretendido inocentemente hacer literatura, quedarse al lado de la ventana fingiendo mirar la calle mientras Oliveira verificaba la falleba de la puerta”* (5:31). O capítulo que narra o fim do primeiro encontro do Clube da Serpente termina assim: *“[...] un tal pianista con ar de tigre y felpa, un tal pianista triste y gordo, un tipo al piano y la lluvia sobre la claraboya, en fin, literatura”* (18:72). Além do mais, o próprio fato de que Oliveira e Lucía sejam latinoamericanos e outros personagens provenham de países “exóticos” aos olhos de quem vive em Paris (China, Espanha, por exemplo) faz com que pareçam personagens vivos andando pelas ruas, como o diz Gregorovius (afirmação que pode ser estendida aos demais personagens): *“Desde París cualquier mención de algo que esté más allá de Viena suena a literatura”* (28:128).

Mas se Oliveira recusa a formulação ocidental do sujeito, passa a recusar também a literatura nele fundada. Nisso reside um de seus paradoxos: sabe-se literatura e tenta afirmar-se enquanto sujeito, e, ao mesmo tempo, recusa a literatura, pelo menos aquela que só tem preocupações estéticas e que não desconstrói a linguagem, mas, ao contrário, utiliza-a confiantemente.

É condenado o leitor que se esconde detrás dos livros, utiliza-os como forma de fuga da realidade, sem perceber que o bom texto literário é aquele que o põe diante de si mesmo, apunhala-o para fazê-lo renascer transformado⁶⁵. A *“teoría*

⁶⁵ Há a possibilidade de interpretar nesse mesmo sentido o conto *“Continuidad de los parques”* (CORTÁZAR, 2007, p. 391-392).

del libro-más” (6:34), de Oliveira, aponta para o risco de fechar-se na biblioteca e desistir de viver. Oliveira quer que sua própria vida seja literatura, e uma literatura digna desse nome, ou seja, aquela que lhe permita encontrar-se, confrontar-se e transformar-se, e não aquela que lhe serviria de fuga da mediocridade da vida ou de entretenimento entorpecente. Não dá atenção à preocupação da Maga em conhecer autores (que ela não conheceria) e ler muitos livros (que ela esquecia logo após a leitura):

A eso Oliveira respondía con un desdeñoso encogerse de hombros, y hablaba de las deformaciones rioplatenses, de una raza de lectores a fulltime, de bibliotecas pululantes de marisabidillas infieles al sol y al amor, de casas donde el olor a tinta de imprenta acaba con la alegría del ajo. En esos tiempos leía poco, ocupadísimo en mirar los árboles, los piolines que encontraba por el suelo, las amarillas películas de la Cinemateca y las mujeres de barrio latino (6:34).

A literatura que pretende fazer Oliveira é aquela que é capaz de transformar a linguagem para, assim, perfurar as limitações do homem que por ela se define. A crítica da linguagem literária é, então, meio para a crítica do próprio sujeito, como o diz o próprio Cortázar, em entrevista: “*Lo que en Rayuela se dice – muy grosso modo – es que hasta que no hagamos una crítica profunda del lenguaje de la literatura no podremos plantearnos una crítica metafísica, más honda sobre la naturaleza humana*” (GARCÍA FLORES, 1996, p. 707).

Oliveira coloca-se esses problemas, que ecoam de forma mais explícita na voz de Morelli. Dessa forma, Morelli é, na obra, o mais importante duplo de Oliveira, já que coloca em termos um pouco mais teóricos aquilo que Oliveira sente num plano mais vivencial. Morelli é, além disso, *alter ego* do próprio Cortázar, porta-voz de suas reflexões dentro do romance.

Oliveira convive com Morelli no plano dos personagens: há o episódio do velho escritor atropelado (22:89-91), possível metáfora do “atropelamento” da arte num mundo urbano em que a velocidade, a facilidade e o anonimato favorecem a produção literária para o consumo fácil, e onde há a necessidade de criação de ambientes estereotipados (o mundo dos livros, do cinema...) em que o prazer e a felicidade sejam possíveis; há também o encontro de Oliveira com Morelli no hospital (cap. 154), talvez uma referência à necessária morte da literatura para que esta renasça de outra forma. As notas de Morelli são, ainda, lidas por Oliveira e pelos outros membros do clube: há um livro dentro do livro e, mais do que isso, os

personagens parecem ler as hipóteses que deram origem ao livro de que fazem parte; lêem assim, de maneira indireta, a própria obra de que são personagens.

É certo que as propostas de Morelli não se aplicam totalmente a *Rayuela*, mas apontam para a ansiedade dessa obra, mostram o que ela gostaria de ser (embora não o logre totalmente). Como Morelli apresenta teorias radicais, é compreensível que ele também tenha duplos caricaturais dentro de *Rayuela*, a saber, Berthe Trépat e Ceferino Piriz.

Como as *morellianas* explicitam a essência da discussão sobre literatura, da busca pela literatura empreendida por Oliveira (cujo maior símbolo, como dissemos acima, é a busca pela Maga), reservamos para elas o terceiro capítulo desse estudo.

3. Literatura

3.1 A teoria morelliana

A busca de Horacio Oliveira encontra expressão, num plano teórico-especulativo, nas reflexões de Morelli sobre a literatura. Os textos lidos e comentados por Oliveira e seus amigos do Clube, embora sejam muito esclarecedores quanto ao romance em que foram inseridos, são mais do que uma explicitação metanarrativa do que pretende ser *Rayuela*: são hipóteses para um romance ideal, em que a literatura, de acordo com os princípios ali apresentados, se realizaria plenamente. Literatura buscada, ainda não totalmente encontrada⁶⁶.

A coincidência dos temas de Oliveira e Morelli, tais como a destruição da linguagem, a nostalgia desconfiada do paraíso perdido, o debate sobre os valores estéticos e a esperança do encontro final com uma realidade menos determinada e mais autêntica, é apenas um dos fatores demonstrativos de que não se trata de buscas superpostas ou apenas análogas. Em ambos se pode notar o mesmo inconformismo e o desejo de superação do hábito.

Assim, os textos de Morelli são uma tentativa de formulação de uma busca que em Oliveira se realiza predominantemente pela tentativa de encontro com a Maga. Uma Maga narrada: literatura; para Morelli, uma literatura idealizada e buscada: literatura-Maga. Objetos esquivos do desejo, que poriam fim ao jogo se fossem definitivamente encontrados: uma busca, por isso, constante, permanente, com um horizonte móvel e sempre inalcançável, motivação para a continuação das tentativas e a negação do conforto do repouso em “*la Gran Costumbre*”.

Uma rápida análise da proposta morelliana é então necessária para que se compreenda melhor a busca de *Rayuela*. Morelli, mais do que um crítico-autor, a servir de porta-voz para o escritor Cortázar, é um personagem buscador, e sua

⁶⁶ Não há consenso da crítica quanto a isso. Apenas para ilustrar posições divergentes: Alazraki afirma que “*las observaciones sobre la novela incluídas en Rayuela representan su metatexto: son un comentario de la novela y ésta, a su vez, constituye la praxis de ese comentario*” (1996, p. 629); para Esquerro, numa posição distinta, “*las citas de Morelli, las discusiones entabladas en torno a sus ideas determinan la función del personaje en Rayuela: es la figura representativa, dentro de la novela, de la reflexión sobre la novela. Esta reflexión no es, a la manera cervantina, reflexión sobre la novela particular que la contiene, sino más bien un proyecto de novela ideal, de la novela tal como habría que escribirla. O sea que Rayuela incluye no la proyección de sí misma, sino la proyección de su ideal*” (1996, p. 620). O próprio Cortázar, em entrevista, ratifica a segunda posição: “*La hipótesis de Morelli está realizada parcialmente pero no totalmente. Yo no creo que sea practicable, incluso creo que no tiene interés literario*” (GARFIELD, 1996. p. 780).

busca é representativa não só do romance de que faz parte mas de toda a obra cortazariana⁶⁷, e, se se quiser abrir ainda mais a discussão, do ser mesmo literatura⁶⁸.

Morelli é antes de tudo um dos maiores inconformistas de *Rayuela*. Compartilha com estes o desejo de romper com a tirania “*de las tres dimensiones tradicionales*” (71:310), de superar a insuficiência “*del más que podrido principio de la razón suficiente*” (71:310), ao mesmo tempo que com uma esperança quase ingênua sustenta também o estandarte de “*que nada está perdido si se tiene por fin el valor de proclamar que todo está perdido y que hay que empezar de nuevo*” (71:310). O que Morelli não admite é uma nostalgia de um tempo remoto e irrecuperável, o desejo de alcançar de novo o paraíso perdido. Embora a nostalgia esteja presente e apareça em diversos momentos de seu discurso⁶⁹, ela é constantemente negada por ser apenas uma forma de fuga, uma desistência da busca pelo acomodamento no mito tranquilizador. Nos termos de Morelli:

De una vez por todas sería bueno ponernos de desacuerdo en esta materia. Hay quizá una salida, pero esa salida debería ser una entrada. Hay quizá un reino milenario, pero no es escapando de una carga enemiga que se toma por asalto una fortaleza. Hasta ahora este siglo se escapa de montones de cosas, busca las puertas y a veces las desfonda. Lo que ocurre después no se sabe, algunos habrán alcanzado a ver y han perecido, borrados instantáneamente por el gran olvido negro, otros se han conformado con ele escape chico, la casita en las afueras, la especialización literaria o científica, el turismo (71:310).

⁶⁷ Em “Do sentimento de não estar totalmente” Cortázar afirma: “Aqueles que me acusam de escrever romances em que quase continuamente se põe em dúvida o que foi afirmado ou se afirma teimosamente todo motivo de dúvida, insistem que o mais aceitável de minha literatura são alguns contos em que se nota uma criação unívoca, sem olhares para trás ou passeinhos hamletianos dentro da própria estrutura do que é narrado. Para mim, essa distinção taxativa entre duas maneiras de escrever não se baseia tanto nas razões ou nos resultados do autor como na comodidade de quem lê. Para que voltar ao fato conhecido de que quanto mais um livro se parece com um cachimbo de ópio mais satisfeito fica o chinês que o fuma, disposto a discutir a qualidade do ópio mas não seus efeitos letárgicos. Os partidários desses contos se esquecem de que a história de cada relato é também um testemunho de estranhamento, quanto não uma provocação que visa a suscitar-lo no leitor” (2008, p. 41). A seguir acrescenta: “*O jogo da amarelinha* é de alguma maneira a filosofia dos meus contos, uma indagação sobre o que determinou ao longo de muitos anos sua matéria ou seu impulso” (2008, p. 43).

⁶⁸ As “morellianas” parecem ecoar, nesse sentido, a questão que Cortázar já apresentava em 1950, no início de um texto sobre “A situação do romance”: “Tenho pensado algumas vezes se a literatura não merecia ser considerada (*sic*) uma empresa de conquista verbal da realidade” (2006, p. 61)

⁶⁹ Como afirma Oliveira, imediatamente antes de narrar uma história morelliana: “*Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevaremos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña*” (71:312).

O encontro com o paraíso então, se dará por uma atitude positiva: a afirmação da possibilidade de reconstruí-lo. Já que na concepção de Morelli, assim como na de Oliveira, a realidade só se oferece por meio da linguagem, a afirmação de algo novo se dará pela revisão e recriação desta. Morelli, por ser escritor, fará do romance, então, um instrumento privilegiado nesse processo, para, assim, provocar o desmoronamento das convicções e dos valores, inclusive estéticos, tanto do autor quanto do leitor. Poderia, dessa forma, chegar à meta da busca: um homem livre, autêntico e em contato com uma realidade que ele mesmo conquistou para si, responsável e ativamente, e da qual é senhor e não servo.

Um certo tipo de literatura que confirma o leitor e o autor em seus lugares sociais e ideológicos, assim como estéticos e intelectuais, já bem sedimentados, é negado violentamente. Só terá valor a literatura que for capaz de colocar o homem diante de si mesmo, servir de espelho para sua revelação, para o encontro. Há um duplo movimento em Morelli, de negação e ao mesmo tempo de afirmação da literatura; duplo movimento só aparentemente contraditório: nega-se a literatura que representa um mundo cuja ordem já está fechada, foi herdada e é retransmitida; não se nega, contudo, até por não haver para Morelli, enquanto escritor, outra possibilidade de atividade possível, o trabalho com a palavra, capaz de colocar em discussão a compreensão que o homem tem não só dos significados do mundo mas, e talvez sobretudo, dos sentidos que dá a si mesmo.

Uma repulsa parcial da literatura, portanto, afirmada em alguns momentos como num manifesto: “*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 e situaciones.*” (79:325); logo em seguida: “*Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre*” (79:326)⁷⁰, e ainda: “*Extraña autocreación del autor por su obra. Si de ese magma que es el día, la sumersión en la existencia, queremos potenciar valores que anuncien por fin la antropofanía, ¿qué hacer ya con el puro entendimiento, con la altiva razón razonante?*” (79:326).

Tudo isso pressupõe uma mudança radical no romance, pelo menos no romance como o desenvolvido no século XIX, com preocupações realistas e com

⁷⁰ Lembre-se aqui mais uma vez a analogia que temos tentado fazer entre a Maga e a literatura: Talita, um dos principais duplos da Maga em *Rayuela*, está no lugar da ponte entre Oliveira e Traveler, ou, se se quiser, da ponte que Oliveira estende para si mesmo.

linguagem rebuscada, retoricamente requintada. Não haverá mais, no romance morelliano, atenção à verossimilhança ou à organicidade da narrativa, tampouco à coerência temática. O romance prescinde da ligação entre as partes e da sequência cronológica, dos detalhes e das descrições; abre-se para a contingência de temas tal como a sensibilidade humana recebe a multiplicidade de informações sensoriais, de forma incoerente e desorganizada.

A sistematização das informações narrativas é negada para garantir assim uma rede aberta de interpretações, várias possibilidades de fechamento da trama, sem que uma delas seja a melhor ou a mais correta, e sem que nenhuma delas consiga dar conta de todos os dados textuais. O mesmo que ocorre na compreensão da realidade: compreender uma realidade é selecionar alguns dados da sensibilidade e excluir muitos outros, na tentativa de alcançar uma formulação.

O romance assume, assim, uma forma deliberadamente aberta, na esperança de se tornar um propulsor do encontro do homem com aquilo que está além de seus limites, *“porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios limites de los que tan lejos estamos cara a cara”* (79:326).

A abertura da obra se dá sobretudo pela destruição das formas tradicionais de articulação das partes do discurso narrativo, pela subversão do estilo retórico, pela inobservância dos critérios de criação de verossimilhança espacial e temporal e até mesmo pela desestruturação da sintaxe da língua. *“De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes harakiris”* (141:440). É ainda Morelli quem expõe seu próprio caminho: *“Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie”* (79:325).

A tematização da técnica narrativa em *Rayuela* não pretende ser, portanto, a explicitação narcisística de uma poética, mas a provocação do choque, a interrupção do embalo narrativo, a chamada de atenção para a necessidade de resistir ao hábito e, com isso, abandonar os valores que a língua carrega consigo e impõe a seus usuários. Destruir estruturas para narrar sem ser narrado, ou seja, sem deixar-se levar pelo ritmo confortador daquilo que é consensual e considerado normal e, conseqüentemente, sem deixar-se moldar nas formas prontas e estereotipadas dos conceitos já prontos; falar uma língua e não ser falado por ela,

ou seja, não aceitar passivamente os significados que ela impõe e que são herdados muitas vezes de forma acrítica.

Perfura-se assim o muro da linguagem, a barreira que impede de ver o que está por trás: o significado não loteado, o sentido sem delimitações conceituais; uma utopia, mas o objeto da busca. Sabe-se do risco de haver simplesmente a substituição de conceitos e valores por outros que podem rapidamente cristalizar-se: por isso, a busca é a tentativa de romper com todas as formas, e será, portanto, sempre incompleta. O problema de Morelli é, então: como chegar a uma realidade (e a uma literatura) não admitida pela linguagem convencional se, para alcançá-la, é preciso formulá-la em termos linguísticos? A realidade a ser alcançada existirá sempre como meta, e nunca poderá ser formulada definitivamente, sob pena de cair em outra redução; há em Cortázar, contudo, um desejo obsessivo e esperançoso de poder atingi-la.

Morelli sugere, nesse sentido, uma obra com uma página, final de um de seus muitos romances hipotéticos e inacabados, em que figuraria uma única frase: “*En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay*” (66:303); repetida do início ao fim da página, a frase apresentaria no aspecto gráfico seu sentido: “*un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada*” (66:303). Morelli deixa, contudo, um vazio: a ausência do pronome *lo* em uma linha sugere uma luz que entra, e que permite postular algo por trás do muro: “*Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa*” (66:303). Há, portanto, algo por trás da linguagem, embora seja necessário, para percebê-lo, suprimir a própria linguagem, ou ao menos parte dela. Essa é a tarefa do escritor, para Morelli/Cortázar: destruir as formas de linguagem viciadas para alcançar outras formas de encontro com a realidade do homem, e, dessa forma, revelá-lo.

Essa ideia já estava presente num dos primeiros escritos de Cortázar, *Teoria do túnel* (In CORTÁZAR, 1998). Lá ele distingue entre dois tipos de literatura: uma de ordem estética, em que o elemento expressado se conforma a sua forma de expressão, ou seja, a visão da realidade se deixa conduzir pela linguagem que se tem à disposição, produzida por escritores “vocacionais”, aqueles que “existem para escrever”, e outro tipo de literatura, de ordem existencial, que se recusa a aceitar as imposições da linguagem e parte em busca da expressão de algo que a supere, que penetre pelas frestas do muro e alcance o que lhe é transcendente; essa literatura é

praticada por escritores “inconformistas”, que “escrevem para existir”, atuantes, ainda segundo Cortázar, já na primeira fase do romantismo alemão e sobretudo na década da primeira grande guerra e período posterior. Essa literatura existencial “escapa simultaneamente de todo luxo estético e de toda pedagogia deliberada”, e serve como “instrumento de automanifestação integral do homem, de autoconstrução, *veículo e sede de valores que, em última instância, não são mais literários*” (CORTÁZAR, 1998, p. 33). Esse escritor, diz Cortázar, sofre a angústia de que o simples fato de tentar exprimir algo por meio da linguagem já vicia e limita o exprimível; ao sentir que a linguagem fatalmente condiciona o seu conteúdo, volta-se contra ela, promove um movimento de destruição do discurso estético para assim deixar fluir seu anseio existencial. O escritor construiria, então, uma espécie de “túnel” na linguagem: destruiria parte dela para assim construir um caminho que levasse a algo realmente novo. Não por um desejo de criar um novo estilo ou subverter os cânones estéticos; sua preocupação é usar a literatura como forma de alcançar o homem, expressar sua condição e inventar uma realidade onde seria mais livre:

Se até agora apenas mostramos como o nosso escritor perfura as muralhas do idioma literário por uma razão de desconfiança, por acreditar que se não o fizer se encerrará num veículo capaz de conduzi-lo somente por determinados caminhos, cabe reconhecer que essa agressão não responde a uma ansiedade de liberação em face das convenções formais, e sim revela a presença de dimensões essencialmente incabíveis na linguagem estética, mas que exigem formulação e em alguns casos são formulação (CORTÁZAR, 1998, p. 46).

Em romances desse tipo há, de acordo com o estudo de Cortázar, uma predominância dos recursos poéticos sobre os valores enunciativos do idioma. De forma diversa do que ocorria com o romance realista, regido e estruturado pelos valores enunciativos, relegando os valores poéticos ao adorno ou ambientação (a esse equilíbrio ele dá o nome de “ordem estética” ou “romance tradicional”), no romance defendido por Cortázar “a ordem estética cai porque o escritor não encontra outra possibilidade de criação senão a de ordem poética” (1998, p. 67):

O escritor rebelde dá o passo definitivo, e a reivindicação de uma linguagem exclusivamente poética prova que seu mundo romanescos é só poesia, um mundo em que se continua relatando [...] e ocorrem acidentes, destinos e situações complexíssimas, mas tudo isso dentro de uma visão poética que comporta, natural e necessariamente, *a linguagem que é a situação* (1998, p. 69).

As observações de Cortázar sobre o romance contemporâneo parecem expor análises que servem de preparação para seus próprios romances, de maneira especial *Rayuela*, onde não só os personagens mas todo o conjunto do texto aspira a romper com os padrões da narrativa tradicional e alcançar o céu simbólico do jogo da amarelinha. Mas antecipam, de forma especial, as morellianas, realizadas, como dito acima, apenas parcialmente em *Rayuela*.

Para Morelli não há distinção entre narrativa e poesia: a literatura que propõe quer sempre alcançar o máximo de realização poética, com o mínimo de adequação aos gêneros literários⁷¹. Não se trata, portanto, de formas poéticas, mas de uma linguagem sempre analógica e imagística que restabeleceria a unidade entre romance e poema. Por isso, talvez, quase não se encontre em *Rayuela*, dentro da diversidade de formas que a compõem, poesias propriamente ditas⁷², e não se possa dizer, por outro lado, que os textos sejam tipicamente prosaicos. Veja-se, por exemplo, a afirmação de Morelli:

Una prosa puede corromperse como un bife de lomo. Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura. Como yo, hace sus anginas, sus ictericias, sus apendicitis, pero me excede en el camino de la disolución final. Después de todo podrirse significa terminar con la impureza de los compuestos y devolver sus derechos al sodio, al magnesio, al carbono químicamente puros. Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza – con tanto trabajo – hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir ‘coherente’; un encabritamiento verbal me deja de a pie a los pocos pasos. *Fixer des vertiges*, qué bien. Pero yo siento que debería fijar elementos. El poema está para eso, y ciertas situaciones de novela o cuento o teatro. Lo demás es tarea de relleno e me sale mal (94:353).

Isso ratifica o que os críticos da obra cortazariana costumam observar: “Cortázar acredita que há um estado de intuição de acordo com o qual a realidade só pode revelar-se poeticamente; desse modo, é preciso formulá-la poeticamente” (COUTINHO, 1985, p. 22). Nos termos de Saúl Yurkievich:

Una clave fundamental de *Rayuela* se cifra en su aspiración poética. Ella obra como si el papel de lo narrativo o el montaje de lo misceláneo consistiesen no tanto en relatar una historia – las efemérides personales de Oliveira, su

⁷¹ A esse respeito escreve Graciela de Sola: “Sería necesaria una revisión del concepto de géneros para encubrir bajo nuevo rótulo a la poesía que se vale de formas narrativas, que hace de los materiales del cuento o la novela apenas puntos de apoyo para la expresión de un contenido que subyace a aquellos y los absorbe en una superior unidad de sentido” (1968, p. 43)

⁷² Exceto citação de uma poesia de Octávio Paz, no cap. 149, e partes do cap. 84.

transcurso existencial – insistentemente removida y perturbada por los desarreglos de la sucesión y por incisos intrusos, sino más bien en preparar o promover los ápices y alzamientos poéticos, relevados por la composición contrastiva, por la disonancia entre discurso prosaico y arrebatos líricos (2004, p. 196).

Para alcançar a poesia, a forma privilegiada por Morelli/Cortázar é o fragmento⁷³. A proposta de Morelli é escrever um romance que não se parece ao cinema, mas sim à fotografia, já que se registram instantes fixos sem “*rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto*” (109:386). Há uma constante tentativa de romper com as formações habituais, de maneira que o receptor não apenas é forçado a completar, por sua própria atividade, os hiatos da narração e da caracterização dos personagens, mas, além disso, é surpreendido o tempo todo por elementos que não são coerentes com o conjunto, ou que frustram sua expectativa. Assim, “*el libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban*” (109:386).

O romance não oferece, por isso, soluções fechadas, mas conta necessariamente com a atividade do leitor; como este não pode, por mais que tente, incluir todos os elementos num todo coerente sem deixar “fios soltos” que não se inserem coerentemente na trama, é obrigado a aceitar a diversidade e a incoerência. Isso faz com que abra mão também, se de fato entra no jogo do texto, da necessidade de ordenar, classificar e fechar a narrativa: a abertura passa a ser uma característica não apenas da obra mas do leitor⁷⁴ por ela formado, ou que com ela interage. A busca da obra assim é compartilhada por personagens, escritores e leitores: romper com as formas fechadas de compreensão da literatura e, conseqüentemente (na concepção morelliana) do homem, uma vez que literatura é antropofania, para seguir em busca de uma “realidade total”⁷⁵.

⁷³ Interessante lembrar aqui o pequeno trecho de Walter Benjamin, em *Rua de mão única*, intitulado “Relógio normal”: “Para os grandes, as obras acabadas têm peso mais leve que aqueles fragmentos nos quais o trabalho se estira através de sua vida. Pois somente o mais fraco, o mais disperso encontra sua incomparável alegria no concluir e se sente com isso devolvido à sua vida. Para o gênio, toda e qualquer cesura, os pesados golpes do destino como o suave sono, cai na industriiosidade de sua própria oficina de trabalho. E o círculo de sortilégio dela, ele o traça no fragmento. ‘Gênio é industriiosidade’” (1995, p. 14).

⁷⁴ A questão do leitor será mais desenvolvida à parte, adiante.

⁷⁵ “Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total” (109:386)

A constituição da obra como acumulação de fragmentos tem várias consequências, dentre as quais vale mais uma vez ressaltar: a abolição das estruturas, as quais “*constituyen la especialidad del Occidente*” (95:354); por conseguinte, a “*violenta irracionalidad*” (95:354) da obra, uma vez que a forma da razão ocidental é contestada; a aversão a uma linguagem literária estereotipada, ou seja, retórica e pedantemente culta, em favor de “*un desecamiento verbal, correlativo y paralelo a otro vital*” (112:391); o consequente empobrecimento da linguagem, no sentido de evitar o uso decorativo de termos que podem ser substituídos por outros mais comuns na fala corrente (cf. 112:391); o afastamento do meio artístico, tal como ocorre com o autor citado por Morelli, que, ao explicitar as razões que o levaram a “*edificar la obra sobre la base de partes sueltas*”, afirma também que quer esquivar-se não só das críticas que recebeu, mas dos próprios críticos⁷⁶; a constituição da obra enquanto colagem de diversos tipos de texto, assim como de citações e materiais diversos, não necessariamente oriundos de textos literários; um avance da narrativa “*hacia la mal llamada abstracción*”, ou seja, o romance perde descrição e perde a fábula assim como a música perde a melodia e a pintura perde a anedota (cf. 115:395).

Morelli, assim, e com ele Cortázar, pretende desenvolver o antirromance, ou, mais amplamente, subverter toda a concepção de literatura. “*¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura?*”, questiona Oliveira comentando as anotações morellianas. São constantes em *Rayuela* afirmações de Morelli, assim como de outros personagens do clube, como estas: “*Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literário posible*” (112:391); “*Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con psicologías. [...] Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas 'del comportamiento', meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes*” (116:396).

Seguindo o caminho apontado de Morelli, é quase unânime na crítica a classificação que *Rayuela* como antirromance⁷⁷. É preciso, contudo, considerar que o romance constitui-se, desde sua origem, um gênero em constante mutação e com

⁷⁶ “[...] yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportaros junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico!” (145:448)

⁷⁷ Para mostrar como a ideia se tornou praticamente senso comum, anotamos que Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários*, mesmo questionando a possibilidade de existência de antirromance, aponta como seus exemplos “*Ulysses*, de James Joyce, *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, *O Processo*, de Kafka, *Rayuela*, de Cortázar, *La Modification*, de Michel Butor, as obras de Alain Robbe-Grillet” (2004:30).

poucas características formais comuns a todas as obras que com este termo são denominadas: remetemos à afirmação já citada de Arrigucci Jr.: a história do romance sempre foi de contínua violação, e o que se entende por romance varia ao longo da história: “*Rayuela* parece ter reaprendido a voracidade das origens” (2003, p. 262). Além disso, Arrigucci Jr. lembra que o primeiro grande romance da história, o *Dom Quixote*, foi também o primeiro grande antirromance.

Rayuela, tanto nas propostas que explicita quanto na obra efetiva, faz oposição a certo tipo de romance, em geral romântico e realista, em que há preocupação com organicidade, modelos a seguir, estrutura típica e, sobretudo, tradição formal. É com esse romance que se rompe, na tentativa de resgatar para o romance seu caráter transformador, continuamente transgressor, aberto e provocador.

Daí a possibilidade de estabelecer relações, como tentamos acima, entre *Rayuela* e outros grandes romances (cada um, a sua forma, também antirromance) da história da literatura. *Rayuela*, assim como as obras hipotéticas de Morelli, é um grande romance se consideramos mais amplamente o conceito e a história do gênero; é um antirromance se consideramos a produção literária predominante e de maior prestígio no século XIX, ou seja, o romance de tipo folhetim. Está intimamente associada a outras grandes obras, contudo, que há muito tempo tentam uma renovação temática e formal constante para, com isso, provocar uma compreensão distinta da sociedade e do homem, indo muito além da confirmação de valores de vida adequados a uma classe letrada e (na época de maior prestígio do romance) burguesa que busca mais entretenimento que provocação.

Rayuela atende bem, dessa forma, ao que Umberto Eco chama de obra aberta. Tais obras, para Eco, não se constituem como “uma mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada”; ao contrário, apresentam várias possibilidades de leitura baseadas nas várias organizações possíveis das partes que as compõem, e a atividade organizativa é confiada ao receptor. Apresentam-se, portanto, “não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente” (1971, p. 39). Embora as obras organicamente fechadas e organizadas também sejam abertas pelas múltiplas interpretações que admitem, ou seja, pelo caráter ambíguo que a estrutura como um todo apresenta (pense-se por exemplo, no Brasil, nas obras de Machado de Assis), Eco distingue um outro tipo de obra aberta, em sentido mais

literal: “dito vulgarmente, trata-se de obras ‘inacabadas’, que o autor, aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas, entrega ao intérprete mais ou menos como as peças soltas de um brinquedo de armar” (1971, p. 41). A esse tipo específico de obra, cuja abertura é afirmada a tal ponto que a própria forma apresenta-se deliberadamente inacabada, entregando-se ao receptor fragmentos para que ele monte a forma que deseja fruir, Eco atribui uma segunda nomenclatura, a de “obra em movimento”⁷⁸.

A obra em movimento é um fenômeno das artes em geral, como da música e da arquitetura, mas é interessante o exemplo, oferecido por Eco, da obra pensada por Mallarmé como tentativa por excelência desse tipo de produção artística:

No *Livre* [pretendido por Mallarmé] as próprias páginas não deveriam obedecer a uma ordem fixa: deveriam ser agrupáveis em ordens diversas, consoante leis de *permutação*. Estabelecida uma série de fascículos independentes (não reunidos por uma paginação que determinasse sua sequência), a primeira e a última página de um mesmo fascículo deveriam ser escritas numa única grande folha, dobrada em duas, que marcasse o início e o fim do fascículo: no interior dela deslocar-se-iam folhas soltas, simples, móveis, intercambiáveis, mas de tal maneira que, fosse qual fosse a ordem de sua colocação, o discurso possuísse um sentido completo. Evidentemente, o poeta não pretendia obter de cada combinação um sentido sintático e um significado discursivo: a própria estrutura das frases e das palavras isoladas, cada uma delas encarada como capaz de “sugerir” e de entrar em relação sugestiva com outras frases ou palavras, tornava possível a validade de cada permutação da origem, provocando novas possibilidades de relação e, portanto, novos horizontes de sugestão. *Le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile – de mort il devient vie.* [...] O agrupamento da obra em fascículos, com certo limite imposto às possíveis permutações, embora “abrindo” o *Livre* a uma série amplíssima de ordens a escolher, amarava-o a um campo de sugestividade a que, aliás, o autor já visava através do oferecimento de certos elementos verbais e da indicação de sua combinabilidade (1971, p. 53).

Percebe-se em *Rayuela* uma necessidade de construir uma obra em movimento, embora o termo de Eco lhe seja posterior. Cortázar parece, a sua maneira e com um projeto bem mais modesto, adotar o sonho de Mallarmé, e destruir a forma “livro” para com isso destruir o gênero, a linguagem e a cultura que ela representa. Como não pode realizar sozinho o projeto, faz com que o leitor tome

⁷⁸ Num outro ponto, Eco sintetiza sua proposta: “Vimos portanto que: 1) as obras ‘abertas’ enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2) num nível mais amplo (como gênero da espécie ‘obra em movimento’) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo ‘abertas’ a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade de estímulos; 3) cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal” (1971, p. 64).

parte no trabalho, assuma um papel essencial. Além disso, como não pode pensar uma proposta como a de Mallarmé, mesmo que a tornando menos radical, sem cair no silêncio, no mutismo e na desistência da literatura, Cortázar faz da obra o seu próprio manifesto, seu ideal e sua proposta. Assim se esclarece bastante a função das morellianas no interior do texto literário: uma obra inalcançável pode ao menos ser postulada, idealizada e buscada.

Também na análise de Eco da obra de arte em movimento aparece a constatação de que não se trata apenas de uma renovação estética ou de estéreis exercícios formais: a obra em movimento surge de uma necessidade: a renovação da linguagem artística para, por meio disso, buscar a libertação de uma herança cultural demasiadamente fechada:

Instalados numa linguagem que já falou tanto: eis o problema. O artista compreende que a linguagem, à força de tanto falar, alienou-se na situação da qual nasceu para servir-lhe como meio de expressão; compreende que, se aceitar essa linguagem, alienar-se-á a si próprio na situação, então tenta romper e deslocar tal linguagem, colocando-se para isso em seu interior, a fim de que possa subtrair-se à situação e assim julgá-la; mas as linhas ao longo das quais a linguagem se rompe e desloca são, no fundo, sugeridas por uma dialética de desenvolvimento que pertence à própria evolução da linguagem, de maneira que a linguagem desagregada passa a refletir imediatamente a mesma situação histórica, também gerada pela crise da situação anterior. Dissocio a linguagem por recusar-me a expressar com ela uma integridade falsa, que não é mais nossa, mas ao mesmo tempo arrisco-me a expressar e aceitar a desagregação efetiva nascida dessa crise de integridade, da qual eu procurava falar para dominá-la. E não há solução possível fora dessa dialética; repetimos que a única saída está em esclarecer a alienação estranhando-a, objetivando-a numa forma que a reproduza (p. 1971, p. 272).

Se a desagregação é uma necessidade, o artista (no caso de *Rayuela*, o escritor) não hesita em assumir o risco da desorganização, e, mais que isso, em torná-lo sua bandeira, para assim forçar a linguagem a reorganizar-se, e com ela os valores e conceitos já gastos pelo uso, já improdutivos e estéreis. O movimento precisa, contudo, continuar: não se trata mais de substituir uma forma por outra, ou uma estética literária por outra, mas em estar sempre atento à força do hábito, sempre convidativo à instalação em uma situação cômoda e segura. A obra convida, assim, à desconstrução de uma estética para provocar a atividade, a sempre nova reflexão ativa, a participação e a busca do transcendente.

A relação entre a teoria de Eco e a proposta cortazariana, mais especificamente das morellianas, chama a atenção para o fato de que Cortázar não pensa apenas sua obra em particular, mas a própria literatura. É possível aplicar as

“morellianas” a outras obras, literárias ou não, e ainda é possível perceber que Cortázar não fala apenas da obra que ele gostaria de produzir, mas daquilo que gostaria de encontrar em toda a literatura. Assim, não se trata de uma poética individual em cena, mas de colocar em discussão todo o jogo literário. Instalado dentro mesmo do texto literário, sem limitar-se na fala do teórico ou do crítico, Morelli é o símbolo da literatura que pensa a si mesma, que busca infinitamente encontrar-se, que se renova continuamente para, resistindo ao costume, promover o encontro do homem consigo mesmo e a renovação da imagem encontrada no espelho.

Nesse sentido, é interessante também observar alguns pontos da teoria da recepção e do efeito. Wolfgang Iser inicia “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (2002b, p. 957ss) questionando a distinção entre ficção e realidade: nem a realidade ou os textos considerados não-ficcionais são isentos de ficção e nem toda ficção é isenta de realidade. Por isso, propõe a substituição do par opositivo por uma tríade: real, fictício e imaginário. A realidade vivencial é transgredida quando repetida na ficção; o imaginário, experimentado de maneira difusa e indeterminada, é configurado pelo texto ficcional; ocorre, dessa forma, uma dupla transgressão de limites:

O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central para saber-se até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão do mundo formulado, (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado (ISER, 2002b, p. 960).

A ficção (e, logo, a literatura) é uma forma de organização da realidade, e se dá por meio de dois processos fundamentais: a seleção dos dados dos sistemas contextuais preexistentes e a combinação dos elementos selecionados. Ambos são processos de transgressão de limites porque desvinculam os elementos dos sistemas semânticos em que estavam inseridos e dão a eles uma nova configuração de sentido⁷⁹. A ficção não se caracteriza, ao ser assim constituída, por ser simples

⁷⁹ Apresentamos aqui apenas alguns aspectos que nos interessam da teoria de Iser, já os direcionando para a aplicação à obra de Cortázar. Citamos, contudo, a pequena síntese que o próprio Iser faz de sua teoria: “Os atos de fingir, que aparecem no texto ficcional, apresentam um traço geral dominante: serem atos de transgressão. Na seleção, são transgredidos os sistemas contextuais do texto, mas também o é a imanência do próprio texto, por incluir em seu repertório a transgressão dos sistemas contextuais selecionados. Na combinação, ocorre uma transgressão dos espaços semânticos intratextualmente constituídos, o que vale tanto para a ruptura de limites do significado lexical, quanto para a constituição do acontecimento central da narração, o qual se manifesta na

mentira ou fingimento, mas por colocar entre parênteses elementos do mundo da vida, dar-lhes uma nova organização e jogar sobre eles uma luz inusitada, deixando entrever aspectos outros que não fazem parte da percepção cotidiana e habitual:

É característico da literatura, em sentido lato, que se dá a conhecer como ficcional, a partir de um repertório de signos, assim assinalando que é literatura e algo diverso da realidade. Normalmente, no entanto, os diversos signos ficcionais não indicam que por eles se opera uma oposição à realidade, *mas antes algo cuja alteridade não é compreensível a partir dos hábitos vigentes no mundo da vida (Lebenswelt)* (ISER, 2002b, p. 969, grifo nosso).

Assim, para Iser, o mundo representado retorna *como se fosse* um mundo, e isso se dá pelo desnudamento da ficção, o que não ocorre em outros textos, que se apresentam como reais (embora também não o sejam totalmente). Pode-se extrair da teoria da Iser a consequência de que o texto ficcional não desnuda apenas a sua própria ficcionalidade, mas o caráter seletivo e combinatório de todas as outras formas de fechamento da realidade em sistemas de significado. Assim, a literatura contribui para a abertura de sistemas anteriormente fechados e tomados como reais por mostrar a sua insuficiência, por um lado, e por abrir o receptor para outras perspectivas ainda não pensadas ou não compreendidas por esses sistemas, por outro.

Ainda para Iser (2002b, p. 978), o mundo do texto, posto entre parênteses, não tem por finalidade representar a si mesmo, mas aponta para aquilo a partir do qual foi elaborado (o real) e o que pretende alcançar (o imaginário). Aponta, assim, para um outro, e para a possibilidade de torná-lo perceptível. Isso causa “impressões afetivas no sujeito, que, de sua parte, causam atividades de orientação e, dessa forma, reações sobre o mundo do texto” (2002b, p. 978). Aqui se apresenta um dado fundamental da literatura, segundo Iser: ao causar reações sobre o mundo do texto, faz também com que o receptor reaja ao mundo por ele representado: “causar

transgressão de limites dos heróis do romance. No *como se*, a ficção se desnuda como tal e assim transgredir o mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. Ele põe entre parênteses este mundo e assim evidencia que não se pode proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo aí posto. Em princípio, o desnudamento assinala duas coisas. Em primeiro lugar, significa para o destinatário da ficção que ela deve ser tomada como tal. Além disso, afirma que aqui domina a hipótese de que há de se supor como mundo o mundo representado apenas para que assim se mostre que é representação de algo outro. Sucede por fim uma última transgressão que o texto provoca no repertório de experiência dos receptores; pois a atividade de orientação provocada se aplica a um mundo irreal, cuja atualização tem por consequência uma irrealização temporária dos receptores” (2002b, p. 982).

reações sobre o mundo seria então a função de uso produzida pelo *como se*. Para isso é necessário irrealizar-se o mundo do texto, para assim transformá-lo em análogo, ou seja, em exemplificação do mundo, para que com isso se provoque uma relação de reação quanto ao mundo” (2002b, p. 978).

Morelli é apresentado como um autor fictício que cria teorias sobre uma literatura que pretende provocar uma nova compreensão da realidade. Como portavoz de Cortázar, ou seja, como representação ficcional do autor “real”, é coerente que nele se desfaça a distinção comum entre ficção e realidade. Sua proposta visa a promover atos de transgressão dos sistemas de sentido consensuais fechados, em busca de algo outro, ainda não formulado. Não se trata apenas de uma busca do autor, contudo, mas de uma provocação ao leitor, que deve rever seus princípios a partir dos quais decide o que é real. O autor irrealiza-se na ficção para fazer com que o romance, os personagens e o leitor reconsiderem sua visão da realidade, reconheçam que a ficção na qual acreditam pode ter sido herdada passivamente e, sobretudo, percebam as frestas da realidade por onde brilha algo outro que pode estar atrás dos muros de linguagem⁸⁰.

A forma que Morelli (e Cortázar) emprega para isso é, como dito acima, o fragmento. Por não apresentar a sintaxe das partes da obra, a expectativa do leitor é quebrada e este é forçado a participar da constituição do texto, ou seja, a participar do processo de combinação intratextual. Além disso, por não encontrar no texto um correspondente ao hábito de organização espaço-temporal, à coerência do ponto de vista narrativo, à própria constituição dos personagens (sempre fugidios, pouco caracterizados a não ser por seu discurso), o leitor é forçado a preencher os vazios e a participar da constituição do texto literário. A digressão sobre a teoria lseriana acima tinha como pretensão chegar a este ponto: o lugar vazio enquanto espaço privilegiado da interação entre texto e leitor e do efeito do texto literário.

Para Iser:

Se a seleção provoca a apreensão e a combinação produz a compreensão, tal diferença indica que se trata no caso da seleção do acesso ao mundo do texto e no caso da combinação de sínteses dos elementos selecionados. Se a combinação visa à organização intra-textual, então o texto representa um sistema perspectivístico. [...] É a literatura narrativa que melhor evidencia o sistema da perspectividade. Em princípio são quatro as perspectivas através

⁸⁰ “No es la primera vez que [Morelli] alude al empobrecimiento del lenguaje – dijo Etienne –. Podría citar varios momentos en que los personajes desconfían de sí mismos en la medida en que se sienten como dibujados por su pensamiento y su discurso, y temen que le dibujo sea engañoso” (99:361).

das quais os elementos são selecionados; daí resulta a primeira combinação do repertório. Trata-se da perspectiva do narrador, da perspectiva dos personagens, da perspectiva da ação ou enredo e da perspectiva da ficção marcada do leitor. É evidente que essas perspectivas não se sobrepõem totalmente; sempre que ultrapassam uma certa medida do paralelismo, começam a confundir-se com as outras, de modo que em alguns casos resta apenas a diferença entre herói e personagens secundários na perspectiva dos personagens (1999, p. 179).

Ao problematizar a narração por meio dos diversos pontos de vista narrativos, os personagens por meio dos duplos e figuras, a ação pela falta de coerência espaço-temporal e o leitor pela discussão explícita no interior do texto sobre seu papel, Cortázar, aplicando os princípios postos na voz de Morelli, leva ao extremo o sistema perspectivístico apontado por Iser. Os fragmentos autônomos e recombináveis, além disso, radicalizam a estrutura entre tema e horizonte: um tema não é apenas determinado pelas sequências anteriores e posteriores na ordem narrativa, mas pelas várias possibilidades de segmentos anteriores e posteriores, uma vez que é possível recompor o texto em ordens diferentes.

Cortázar não pretende apenas fazer boa literatura ou discutir o que seria uma boa literatura, mas quer levá-la a seus limites, dar-lhe seu ser mais pleno; por isso é quase inevitável associá-lo a escritores reformadores e radicais, como foi feito nos capítulos anteriores, que, cada qual a sua maneira, propuseram-se projeto análogo.

No processo perspectivístico, ou, nos termos de Iser⁸¹, do ponto de vista em movimento, aparecem vazios funcionais que devem ser preenchidos pela atividade imaginativa do leitor. Os vazios, sobretudo na literatura do século XX, não são falhas do texto, mas são provocados deliberadamente para assim permitir ao leitor interagir com o texto literário:

Essa função principal do lugar vazio pode ser diferenciada em vista do que ela produz no processo interativo. Suspendendo a conectabilidade dos segmentos textuais, os lugares vazios condicionam ao mesmo tempo as possibilidades de relacionamento. Mas eles não têm um determinado conteúdo, pois indicam as conexões exigidas dos segmentos textuais sem todavia ter a capacidade de realizá-las. E eles tampouco podem ser descritos, uma vez que, sendo “pausas do texto”, nada são; desse “nada”, entretanto, resulta um importante impulso da atividade constitutiva do leitor (1999, p. 144).

⁸¹ Como não pretendemos, aqui, expor toda a teoria de Iser, mas apenas tomar dela alguns pontos que interessam mais diretamente ao nosso estudo, remetemos, para aprofundamento, a *O ato da leitura* (ISER, 1996;1999).

Os lugares vazios, para Iser, promovem a formação de imagens por parte do leitor. Como as imagens são geralmente negadas pelos demais segmentos do texto, no processo da leitura, o leitor é obrigado não só a rever sua formulação, mas a pensar a motivação que originou aquela imagem; dessa forma, a própria atividade imaginativa do leitor, ou seu hábito, é posto em cena quando a sua expectativa é interrompida e questionada:

Ao suspenderem a combinação dos esquemas, ou seja, ao fazerem com que se choquem as normas selecionadas do repertório e os segmentos das perspectivas, os lugares vazios superam a expectativa a respeito da *good continuation*. Por essa razão se intensifica a atividade das representações, pois agora se trata de superar as conexões aparentemente não ordenadas dos esquemas, criando na representação uma ligação com uma *Gestalt* integrada. Assim, a *good continuation* normalmente interrompida pelos lugares vazios, faz o leitor intensificar sua atividade combinatória; mesmo não cumprindo às vezes a expectativa da “boa continuação”, o leitor deve combinar normas e segmentos numa sequência contrafactual, opositória, contrastiva, telescópica ou fragmentada. Quanto maior o número dos lugares vazios, tanto mais a afluência das representações (1999, p. 131).

É característico do texto ficcional oferecer lugares vazios, mas isso pode ser feito com graus maiores ou menores. Iser identifica três tipos de romance: o romance de tese, de caráter didático ou propagandista, que busca preencher todos os lugares de forma a deixar ao leitor apenas a opção de concordar ou discordar com a mensagem do texto; o romance de folhetim, em que os poucos lugares vazios são compensados pelos cortes em pontos decisivos da trama, explorados comercialmente, de forma a deixar o leitor na expectativa da continuação; e o romance tal como o representado por Ivy Compton-Burneet, em que os lugares vazios são tematizados: “Os lugares vazios rompem com as expectativas em relação ao diálogo na medida em que o ponto de referência não é o que é dito, mas o não-dito” (1999, p. 142), e ainda: “Se a conduta dos personagens nos parece cada vez mais inverossímil, brutal, ou até ‘inimaginável’, então somos forçados a considerar o que determina nossas considerações de verossimilhança, brutalidade e inimaginabilidade” (1999, p. 143).

O romance proposto por Morelli, e com ele *Rayuela*, explora a tal ponto os lugares vazios que o leitor é forçado continuamente a rever seus critérios de valor estético e, por consequência, seus critérios de compreensão, aceitação e formulação da realidade. Assim, Cortázar toma como prática aquilo que Iser identifica em toda a literatura, especialmente na literatura como a de Joyce ou

Beckett, em que os lugares vazios são tantos que promovem uma irritação na atividade imaginativa do leitor até que ele desista de seus esquemas pré-definidos e se lance na aventura do sempre novo e inesperado⁸².

Mas a exploração dos lugares vazios não serve, tanto em Iser quanto em Cortázar, a uma simples finalidade estética: quer-se fazer do texto um forte instrumento de renovação do leitor e da realidade em que ele está inserido. Nos termos de Iser:

A estrutura de seleção do texto ficcional tem um outro objetivo [que não o de cópia ou reprodução dos sistemas de sentido dominante] e mostra, portanto, outras consequências. Através dele, não se atualiza nenhuma reprodução de sistemas de sentido dominante, ao contrário, o texto se refere àquilo que nos sistemas de sentido dominantes é virtualizado, negado e daí excluído. Esses textos são ficcionais porque não denotam nem o sistema correspondente de sentido, nem seu valor, mas têm antes como meta seu horizonte de matizes, ou seja, seu limite. Eles se referem a algo que não pertence à estrutura do sistema, mas que ao mesmo tempo se atualiza como seu limite (1996, p. 135).

O texto ficcional age sobre os limites excluídos pelos sistemas de referência dominantes; busca trazer para dentro da linguagem aquilo que não é ainda, ou não é mais, compreendido por ela, ou seja, os déficits de tais sistemas. Isso não ocorre apenas nos romances contemporâneos: é uma necessidade da própria da literatura. Iser dá o exemplo do romance e do drama do século XVIII: com sua moralização maciça, “eles equilibravam os déficits de orientação das relações intersubjetivas, os quais o sistema de sentido, dominante na época, produzira. Como toda esfera das relações humanas se ausentava desse sistema, a literatura a punha em destaque” (1996, p. 137).

Dessa forma, o que pretende Morelli e o que tenta fazer Cortázar em *Rayuela* atende não apenas a um propósito particular, ou seja, o enfrentamento empreendido em toda a obra cortazariana contra a percepção costumeira da realidade. Cortázar atende a um princípio fundamental da literatura, tal como colocado por Iser, e o torna o próprio tema da ficção. Assim, quer encontrar uma literatura que em sua época tenha um papel relevante na renovação das mentalidades, do mundo e, como fim do processo, que seja capaz de promover a manifestação e o encontro do homem.

⁸² Cf. ISER, 1999, p. 162-164.

É claro que tal tentativa corre um grande risco de fracasso, de tornar-se pedante ou ridícula, de ser totalmente rejeitada. O primeiro a apontar esse risco é o próprio Cortázar, e mais uma vez dentro da própria ficção. Morelli é duplo do escritor e do protagonista narrador, mas também tem seus duplos, que apresentam seu lado patético e ridículo. Os principais duplos de Morelli em *Rayuela* são Berthe Trépat e Ceferino Piriz.

A relação entre Berthe Trépat e Morelli é sugerida pela relação entre literatura e música, explorada constantemente em *Rayuela*; é assim que os personagens do clube pensam sobre Morelli: “*Si algún consuelo les quedaba era pensar que también Morelli se movía en esa misma ambigüedad, orquestando una obra cuya legítima primera audición debía ser quizá el más absoluto de los silencios*” (141:442). O silêncio é o elemento mais importante da obra interpretada por Berthe Trépat no concerto ouvido por Oliveira. Além disso, o início do capítulo 23 sugere textualmente a relação entre os dois artistas quando anota que Oliveira, tendo visto o acidente do velho Morelli na rua, “*pensaba en el viejecito herido*” (23:92) imediatamente antes de entrar na sala de concerto onde ouve a pianista, e a seguir acompanha-a até a casa dela⁸³. A própria caracterização masculinizante de Berthe Trépat mostra-a como uma paródia de Morelli: dentre outras coisas, usava “*unos zapatos tan de hombre que ninguna falda podía disimularlos*” (23:95), tinha “*una redonda cara como enharinada*” (23:95) e “*una voz de guacamayo asombrosamente parecida a la del caballero que la había presentado*” (23:98).

As três peças interpretadas por Trépat⁸⁴ são tipicamente vanguardistas. Ao ser a pianista anunciada, apresentam-se também, ridicularizando-se, as principais características de sua obra: inovadora, “*tendía a la ósmosis, a la interfusión e interfonía, paralizadas por el exceso individualista del Occidente*” (23:94) e tinha a missão de “*convertirse en puente mediúmnico a través del cual pudiera consumarse el encuentro de los grandes hijos de Francia*” (23:94); segundo o apresentador, podia-se resumir sua estética “*en la mención de construcciones antiestructurales, es decir, células sonoras autónomas, fruto de la pura inspiración,*

⁸³ As ligações continuam, durante o capítulo; mais explicitamente: “*Un viejo debajo de un auto, y ahora Trépat*” (23:96). A associação entre o sobrenome Trépat e o termo francês *trépas* (morte, falecimento), de igual pronúncia, é tentadora: tratar-se-ia da questão da morte do autor? Decidimos não tomar esse caminho, uma vez que *Rayuela* não parece segui-lo, ao menos não totalmente. Lembre-se da frase de Morelli: “*Extraña autocreación del autor por su obra*” (79:326).

⁸⁴ A saber: “*Tres movimientos discontinuos*’ de Rose Bob (primera audición), la ‘Pavana para el General Leclerc’, de Alix Alix (primera audición civil), y la ‘Síntesis Délibes-Saint-Saëns’, de Délibes, Saint-Saëns y Berthe Trépat” (23:93).

concatenadas en la intención general de la obra pero totalmente libres de los moldes clásicos, dodecafónicos o atonales” (23:94). Os movimentos de uma das peças apresentadas “partían de la reacción provocada en el espíritu de la artista por el golpe de una puerta al cerrarse violentamente, y los treinta y dos acordes que formaban el primer movimiento eran otras tantas repercusiones de ese golpe en el plano estético” (23:94). Entre os acordes, longos momentos de silêncio que causavam o desconforto ou irritação da plateia e a diversão de Oliveira (23:95).

É evidente que o capítulo parodia a própria obra em que está inserido, composta em fragmentos com largos vazios entre si. Alguns capítulos de *Rayuela* (sobretudo os denominados prescindíveis) são tão inesperados e incoerentes (por exemplo, o capítulo 156, que reproduz uma carta enviada por um leitor ao *Observer* indagando a razão da escassez de borboletas, ou o capítulo 150, com uma pequena notícia sobre o estado de saúde da Duquesa do Condado de York) que provocam o desconforto, o riso ou a irritação do leitor, e o forçam, por outro lado, a rever sua expectativa e a repensar toda a trama que estava formando. Mas não há segurança de que a recepção de *Rayuela* não seja um fracasso total, como ocorre com a obra de Trépat.

Si rechazamos las teorías de Berthe Trépat es porque nos han llegado ridiculizadas por su ser personaje; han sido psicologizadas hasta lo grotesco. Si aceptamos las de Morelli es porque parte de su atractivo reside en el prestigio que adquieren gracias a la relativa ausencia de su autor. Morelli y Trepát ejecutan juntos este momento de la composición de *Rayuela*. El fracaso de Trépat revela los garfios poderosos del discurso naturalista; la humillación de Oliveira va más allá del malentendido sexual que Trepát quiere propagar en su barrio. Se trata de enmarcar a Morelli, recuperarlo para la anécdota, humillar – por el momento – la visión de ese tercer ojo, emblema de las capacidades epistemológicas de su nueva escritura (BORINSKY, 1996, p. 655).

Mas é preciso ainda considerar que Oliveira é o único da plateia a sentir-se atraído pela pianista, e, ao levá-la para casa, ocorre um ambíguo sentimento de repulsa e atração, esta inclusive erótica. Em Oliveira a obra de Trépat alcança um dos propósitos enunciados por Morelli: o desconforto, o estranhamento, a necessidade de repensar-se. Por isso o nome da pianista aparece várias vezes na obra, embora só um capítulo seja a ela dedicado: a mistura de piedade, interesse e admiração que Oliveira experimenta acompanhá-la em diversas outras situações. Daí a pergunta, aparentemente deslocada, que fecha o capítulo 48: “¿Seguiría tocando el piano Berthe Trépat?”

Daniel Link (1991, p. 101) vê nessa questão um paralelo da questão inicial, “¿Encontraría a la Maga?”. A pergunta sobre Trépat põe em questão, para Link, o lugar da literatura no contexto da estética do modernismo, da mesma forma que a pergunta sobre a Maga representa a busca de Oliveira no contexto de crise da modernidade. Nos termos de Link:

Si la primera pregunta nos introduce en temas típicos de la modernidad (la cultura urbana, la contaminación de voces), la segunda trae como tema la vanguardia estética. Entre las dos, queda claro, *Rayuela* expone lo que tiene de más sorprendente: esa claridad (que a veces se vuelve irritablemente didáctica) para exponer y poner en cuestión los límites de las vanguardias históricas y para interrogarse sobre los modos en que la literatura puede inscribirse en los grandes proyectos de la modernidad (1991, p. 101-102).

Dessa forma, Berthe Trépat e a pergunta sobre sua possibilidade inserem-se nessa busca mais ampla de toda *Rayuela*: o lugar e a possibilidade da arte e da literatura. A destruição da linguagem e o arriscar-se no novo caracterizam tanto Morelli quanto Trépat. O fracasso da última é a representação do risco de não encontrar o que se procura; a possibilidade de continuação, contudo, marcada pelo tempo verbal de *encontraría*, corrobora a possibilidade e urgência da manutenção da busca.

Outro duplo de Morelli é Ceferino Piriz. A associação também é feita por Oliveira, quando conversa com Traveler: “*De paso y mucho más en serio, discutían el sistema de Ceferino Piriz y las ideas de Morell*” (127:411). Escritor de um livro chamado “*La Luz de la Paz del Mundo*” (129:413), Ceferino é senhor de uma linguagem retórica e inflamada, que denuncia, indiretamente, as pretensões megalomaniacas de Morelli. Além disso, a inúmeras e absurdas classificações e enumerações de Ceferino não deixam de estar ligadas à “*manía de clasificación del homo occidentalis*” (129:414), da qual Morelli também não escapa, embora se esforce por livrar-se dela. Ceferino deliberada e radicalmente pratica aquilo que Morelli quer evitar. Isso lhe dá um caráter paródico pela exposição inversa, e realça a rejeição morelliana.

Por outro lado, Ceferino é capaz de provocar um choque, uma surpresa no receptor. As associações incomuns, as repetições, as classificações em grupos absurdos, a utopia de uma nova civilização e a reorganização do mundo partindo da reorganização das categorias conceituais têm efeito parecido aos da obra que Morelli quer alcançar. Mas em Ceferino isso é ridículo, talvez mais pela forma como

é exposto do que por apresentar propostas realmente muito diferentes das de Morelli.

A sua maneira, Ceferino é mais um dos buscadores de *Rayuela*. Escritor, também busca a sua literatura, sem perceber que o que escreve é pura ficção; portanto, sem o saber, está fora da oposição entre real e fictício. Pensa um novo mundo possível, e busca, por meio de sua escritura, alcançá-lo, chegando para isso (como o faz Oliveira, como o quer fazer Morelli) muito próximo dos limites da loucura, ou seja, quase fora da razão ocidental. Aponta, por isso, para outra possibilidade de pensamento lógico, mas aponta também para o risco de tornar-se, assim, simplesmente ridículo. Há no *Cuaderno de bitácora* uma interessante anotação sobre ele, em que o parêntese aberto e a seta parecem ser mais que desatenção tipográfica: “(Ceferino ---> o sea una idea de un mundo otro” (CORTÁZAR, 1996, p. 499). Uma mente aberta, uma possibilidade de pensar diferente, que aponta para uma realidade nova.

Morelli (duplo, ao mesmo tempo, de Oliveira e de Cortázar), Berthe Trépat e Ceferino (duplos de Morelli) entram no jogo do texto de *Rayuela*. Esse é apenas um dos jogos da amarelinha: toda *Rayuela* é jogo. Assim se interrompe a seriedade e o pessimismo para entrar na esfera lúdica, ou, melhor ainda, abole-se a diferença entre ludicidade e seriedade, como se verá a seguir.

3.2 Jogo

Obsesión fundadora de la obra cortazariana, el juego es a la vez rito y creación. En el caso de *Rayuela*, el título mismo es significativo de la polisemia del juego: la rayuela es un juego de niños banal, pero es también, como ya lo hemos observado, una supervivencia de uno de los grandes mitos humanos: el Laberinto, símbolo iniciático por antonomasia. El juego en la obra de Cortázar es una actividad a la vez destructora y creadora que compromete totalmente al jugador como la misma vida (EZQUERRO, 1996, p. 622).

O jogo é um elemento tão importante na obra cortazariana que se poderia dizer que com ele se confunde, para Cortázar, a própria literatura. A tematização constante dos jogos⁸⁵ não é suficiente: o próprio texto se converte em jogo, onde todos jogam: autor, personagens e leitor.

⁸⁵ Bastaria observar, como exemplo, os títulos de algumas obras de Cortázar: *Final del juego*, *Los premios* (loteria), *62 modelo para armar*, *Último Round* (boxe), além, é claro, de *Rayuela*.

Ao jogo é dado um estatuto transcendental: possibilidade de acesso, saída da razão, ritual, consideração inabitual do tempo e do espaço: o jogo se converte em elemento da busca.

De qualquer modo, o jogo aparece na obra de Cortázar como uma experiência imantada de potencialidade reveladora, uma “diversão” que desvia a normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente. O que é importante frisar desde já é a possibilidade de tudo entrar nesse jogo: um anagrama, uma revolução, a busca de um sentido para a existência, a própria vida. Tudo pode entrar nessa dança lúdica e, de repente, remeter a outra coisa, como um elemento *epifânico*. Desde um momento espiritual privilegiado da existência até a vida inteira, tudo pode ser visto “*como el comentario de otra cosa que no alcanzamos*”, como se diz em *Rayuela* [cap. 104]. O jogo parece implicar uma possibilidade de passagem, uma abertura à participação, exatamente como o jazz e a poesia (ARRIGUCCI Jr., 2003, p. 54).

Em *Rayuela* a principal forma do jogo é o próprio texto: a forma busca simular o jogo infantil que lhe dá título, pelos saltos e pela meta de chegar ao céu. Mas, além disso, todo o texto é cheio de jogos, aos quais estão relacionados os principais temas e personagens do romance.

Em suas reflexões mais íntimas Oliveira joga: o desafio a recordar-se de detalhes insignificantes da infância, como um par de sapatos marrons, o rosto de senhoras que passaram por sua vida, o número de canetas levadas para a escola em determinada época: “*lo juego consistía em recobrar tan solo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido*” (1:14). Mas o jogo com elementos insignificantes assume um caráter sagrado: encontrar um objeto imaginado, como um retalho vermelho, por exemplo, torna-se uma condição para a salvação: “*algo horrible le va a ocurrir [à Maga] si no encuentra esa prenda de rescate, la señal del perdón o del aplazamiento. Sé lo que es eso porque también obedezco a esas señales*” (1:15). Aqui se manifesta o lugar dado ao jogo: não se trata de uma distração, mas de algo vital, fundamental.

Assim o erotismo é puro jogo: “[...] *entonces había que besarla [à Maga] profundamente, incitarla a nuevos juegos [...]*” (5:32); é preciso ter cuidado, nesse campo, com a repetição ou com a pretensão de finalidade: o jogo é ritual sempre inovador, paradoxalmente repetição criadora, e não apenas adequação a hábitos; por outro lado, o jogo tem sua finalidade em si mesmo, e, embora possa apontar para outra coisa ou efetivamente fazer com que se chegue a algo, não pode ser jogado com esse fim sob pena de perder-se, instrumentalizar-se, deixar de ser a

saída do lugar comum. O erotismo é o jogo sempre igual e sempre novo, de pura descoberta e encontro.

Também os debates do Clube da Serpente são encarados como jogos. “*Jugaban mucho a hacerse los inteligentes, a organizar series de alusiones*” (12:47). A tomada de posição na discussão tem mais o caráter de disputa do que propriamente de defesa de ideias; estas são jogadas como cartas na mesa, à espera do que pode suceder-lhes e de que resultado elas podem provocar.

Os jogos de palavras praticados entre Oliveira e a Maga, primeiro, e com Talita, depois, são os mais explicitamente narrados. Com a Maga, Oliveira fala o glíglico, numa demonstração de que a renovação da linguagem pretendida passa pela esfera lúdica, e não pela intelectual. Com Talita, há ainda uma espécie de zombaria das formas cristalizadas na língua. Juntos, Oliveira e Talita (e às vezes Traveler) jogam com o dicionário, o qual chamam de cemitério; criam frases sem sentido baseadas na sequência dos verbetes (cf. 40:191); formulam perguntas-balança, que consistem na associação de partes de definições de termos a princípio totalmente dissociados (cf. 41:207); elaboram diálogos de tipos que falam simultaneamente sobre assuntos distintos e clichês (cf. 41:198). Os jogos são assim uma forma de revitalização da língua amortecida no dicionário; ou melhor, são uma forma de alcançar a vida de que a língua já não dá conta.

O jogo é, assim, ao mesmo tempo uma saída e uma crítica ao logos. Etienne é o responsável pela formulação:

Y así ocurre que el hombre solamente parece seguro en aquellos terrenos que no lo tocan a fondo: cuando juega, cuando conquista, cuando arma sus diversos caparazones históricos a base de ethos, cuando delega el misterio central a *cura* de cualquier revelación. Y por encima y por debajo, la curiosa noción de que la herramienta principal, el logos que nos arranca vertiginosamente a la escala zoológica, es una estafa perfecta (28:137).

É compreensível, assim, que para Oliveira o jogo (nesse caso, o jogo da amarelinha) esteja tão intimamente relacionado à sua busca:

[...] sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz” (36:179).

Assim *Rayuela* atende à hipótese de Johan Huizinga, para quem o jogo é o mais antigo elemento da cultura, já que a precede (cf. 2008, p. 3). Ao jogar, Oliveira vai ao encontro do que é anterior (não apenas cronologicamente) às suas circunstâncias e determinações culturais. “A existência do jogo não está ligada a qualquer grau determinado de civilização, ou a qualquer concepção do universo”, afirma Huizinga (2008, p. 6), e isso se confirma no valor que Oliveira atribui aos jogos.

Coincide ainda em Cortázar e Huizinga a negação da distinção opositiva entre jogo e seriedade. Há jogos sérios; o jogo pode ser uma forma muito séria (embora lúdica) de desempenhar uma função *significante*⁸⁶. Para Huizinga, além disso, o jogo é uma atividade voluntária, em que a liberdade é requisito fundamental; promove uma saída da vida “real” em direção a uma esfera com orientação própria; promove uma alteração no espaço e no tempo por exigir uma demarcação própria e privilegiada; tem uma ordem específica e absoluta, não necessariamente a mesma daquela determinada pelos valores cotidianos; promove uma saída da previsibilidade e da lógica por basear-se na tensão, na incerteza e no acaso; baseia-se em regras consensuais e necessárias, que balizam a chegada à meta (a vitória) (cf. 2008, p. 10-16); aproxima o homem da infância⁸⁷. Em síntese:

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes (HUIZINGA, 2008, p. 16).

Huizinga, ao longo de sua obra, demonstra como o jogo, por apresentar essas características, está intimamente ligado à religião (sobretudo pelo ritual e pela demarcação do lugar sagrado), à cultura (nas culturas primitivas o jogo ocupava um lugar ainda mais importante do que na sociedade contemporânea), ao direito, à guerra, ao conhecimento (as disputas intelectuais, os debates, os concursos de

⁸⁶ “O jogo é uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (HUIZINGA, 2008, p. 3-4).

⁸⁷ “No verdadeiro jogo é preciso que o homem jogue como uma criança” (HUIZINGA, 2008, p. 221).

perguntas e respostas etc.), à poesia, à filosofia e à arte. Na lista figuram, não coincidentemente, a maioria dos temas de *Rayuela*.

A teoria dos jogos explicita, dessa forma, muitas características de *Rayuela*: entendendo literatura como jogo, e não apenas um texto sobre o jogo, Cortázar aproxima muito seu texto da descrição de Huizinga, e atinge, assim, o ponto de contato com todas as outras formas derivadas ou relacionadas ao jogo. O jogo deixa de ser, então, um tema periférico na obra para assumir o lugar de fundamento do que ela propõe⁸⁸.

Há, por fim, um importante ponto de interseção entre Cortázar e Huizinga: a afirmação do desencanto da civilização moderna, aliada a certo desprezo pelo caminho tomado pelo Ocidente, em que predomina a razão e a seriedade, que se julgam separadas do espírito lúdico. Para Huizinga (cf. 2008, p. 217-220), o esporte e o atletismo só ilusoriamente compensam a perda das formas lúdicas na sociedade contemporânea; o jogo se torna trabalho e comércio, e lhe falta um componente essencial: a espontaneidade. Nos termos de Huizinga:

Cada vez se nos impõe a triste conclusão de que o elemento lúdico da cultura se encontra em decadência desde o século XVIII, época em que florescia plenamente. O autêntico jogo desapareceu da civilização atual, e mesmo onde ele parece ainda estar presente trata-se de um falso jogo, de modo tal que se torna cada vez mais difícil dizer onde acaba o jogo e começa o não-jogo (2008, p. 229).

Talvez essa opinião o leve a basear grande parte de seu estudo nas comunidades primitivas. Já se falou suficientemente acima sobre negação de uma nostalgia de um tempo passado em Cortázar; embora negada, contudo, está presente, e serve de referência para a postulação da utopia. Uma das buscas de *Rayuela* é, então, devolver à literatura seu caráter de jogo, ou pelo menos explorar mais radicalmente e explicitar essa sua característica. Por isso se diz de Morelli, que iria morrer sem completar a obra (seria possível completá-la?): “*Lo malo era que todavía faltaba tanto y se iba a morir sin terminar el juego*” (154:459).

⁸⁸ Embora em *Rayuela* não seja determinante o princípio agonístico, observado por Huizinga na maioria dos jogos que analisa, primitivos ou contemporâneos, tal princípio não deixa de existir, sobretudo na disputa, geralmente disfarçada, de Oliveira com seus duplos e de Morelli com a linguagem.

A compreensão da literatura enquanto jogo encontra ainda, mais recentemente, em Wolfgang Iser (2002) um importante expoente. Assim Iser expõe o propósito de seu artigo “O jogo do texto”:

O presente ensaio é uma tentativa de dispor o conceito de jogo sobre a representação, enquanto conceito capaz de cobrir todas as operações levada a cabo no processo textual. Ele apresenta duas vantagens heurísticas: 1. o jogo não se ocupa do que poderia significar; 2. o jogo não tem de retratar nada fora de si próprio. Ele permite que a inter-relação autor-texto-leitor seja concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final (2002, p. 107).

Para Iser, da mesma forma que os jogos visam ao resultado da vitória, o jogo do texto visa ao estabelecimento do significado; este, contudo, só pode ser alcançado com a supressão do movimento do jogo, e será, por isso, redutivo. Daí a dualidade do texto ficcional: há uma tentativa de estabelecimento do significado pela remoção da diferença dos vários segmentos dispostos em perspectiva, por um lado; por outro, o jogo tende a perpetuar-se pela reiteração das posições dos diversos segmentos, contrapondo-se a chegar ao fim e mantendo em aberto as interpretações possíveis. O jogo do texto, neste último sentido, “se contrapõe à remoção da diferença e supera seus feitos de maneira a restabelecer sua própria liberdade como um movimento sempre descentrante. Em suma, o jogo preserva a diferença que procura erradicar” (ISER, 2002, p. 109)⁸⁹.

O que faz *Rayuela* é explorar mais radicalmente esse processo já típico do texto literário. A tentativa de manter o jogo aberto e sempre em movimento potencializa a diferença entre os elementos que compõem o texto (o capítulo, a narração, a ordem etc.); pelo fato de a obra se questionar a si mesma constantemente, tanto nas reflexões de Oliveira quanto nas de Morelli, dificulta-se a possibilidade de se estabelecer um significado absoluto e final.

Ainda segundo Iser (2002, p. 110ss), o jogo do texto, como espaço de interação entre autor e leitor, pode ser descrito em três níveis: o estrutural, o funcional e o interpretativo.

⁸⁹ Mais claramente: “Estes traços mutuamente excludentes se entremesclam e assim convertem o significado do texto em uma espécie de ‘suplemento’. [...] Se o ‘suplemento’ é o produto desses traços contrapostos, podemos extrair duas conclusões: 1. O ‘suplemento’, como o significado do texto, é engendrado através do jogo e, portanto, não há um significado prévio ao jogo. 2. A geração do ‘suplemento’ através do jogo admite diferentes desempenhos por diferentes leitores no ato de recepção – e isso mesmo na medida que pode ser jogado ou para que se alcance a vitória (o estabelecimento do significado) ou para que se mantenha o jogo livre (a conservação em aberto do significado)” (ISER, 2002, p. 109).

No nível estrutural, Iser destaca o contramovimento dos diversos segmentos textuais, que se dá sobretudo em três formas: 1) o significante fraturado (negação do uso denotativo, sem que este seja abandonado); 2) o esquema invertido (tensão entre as possibilidades de o receptor, no caso do texto, utilizar os esquemas para se acomodar aos objetos e, por outro lado, assimilar os objetos de acordo com suas próprias inclinações, ou seja, seus esquemas previamente formulados); e 3) o emprego das quatro estratégias que permitem diferentes tipos de jogos⁹⁰: *agon* (luta ou debate), *alea* (sorte e imprevisibilidade), *mimicry* (ilusão) e *ilinx* (subversão, recorte, cancelamento ou carnavalização das várias posições assumidas no jogo).

No nível funcional o jogo não é, segundo Iser, nem ganho nem perda, mas sim um processo de transformação de posições: “aquilo que o texto atinge não é algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém” (2002, p. 115). A transformação atinge também o leitor: “quanto mais leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado *pelo* texto” (2002, p. 116). Dessa forma, o jogo do texto pode ser concluído de diversas formas: em termos de semântica, quando é dominante a necessidade de compreensão; pela obtenção de experiência, quando o leitor se abre para o não-familiar e permite que seus valores sejam influenciados e revisados; pelo prazer, quando há no leitor um deleite no exercício incomum de suas faculdades, o que o capacita a tornar-se presente a si mesmo (cf. ISER, 2002, p. 116-117).

Quanto ao nível interpretativo, que busca responder à questão sobre a natureza e a razão do jogo, chamam a atenção as conclusões de Iser:

A transformação [levada a cabo pelo jogo do texto] é um caminho de acesso para o inacessível, mas a transformação encenada não só torna acessível o inacessível. Seu alcance talvez seja mais prazenteiro. Concede-nos ter coisas de dois modos: por tornar aquilo que é inacessível tanto presente como ausente. A presença acontece por meio da transformação encenada e a ausência pelo fato de que a transformação encenada é tão-só jogo. Daí que cada ausência apresentada é qualificada pelo aviso de que é apenas encenada na forma do faz-de-conta, pelo qual podemos conceber o que doutro modo escaparia de nossa apreensão. Aí está a façanha extraordinária do jogo, pois parece satisfazer necessidades tanto epistemológicas quanto antropológicas. Epistemologicamente falando, impregna a presença com uma ausência esboçada pela negação de qualquer autenticidade quanto aos resultados possíveis do jogo. Antropologicamente falando, nos concede conceber aquilo que nos é recusado. [...] Por nos conceder ter a ausência como presença, o jogo se converte em um meio pelo qual podemos nos

⁹⁰ Iser atribui a classificação à obra *Man, play, and games*, de Roger Caillois.

estender a nós mesmos. Essa extensão é um traço básico e sempre fascinante da literatura (2002, p. 118).

É desnecessário verificar, pelo exposto até aqui, como cada ponto da teoria de Iser se aplica à obra de Cortázar. De alguma forma, tanto as hipóteses morellianas quanto *Rayuela* propriamente dita atendem, de maneira mais ou menos intensa, às hipóteses iserianas sobre o jogo do texto. É merecido, contudo, novamente o destaque para o nível interpretativo do jogo, o que justifica a longa citação acima: enquanto convite para jogar, a literatura põe o homem diante de si mesmo e faz com que ele seja capaz de superar seus limites. Como no jogo da amarelinha, faz com que o homem salte dos quadros que o circunscrevem para tentar alcançar aquilo que lhe escapa, simbolizado no céu do desenho. Na obra, joga o leitor ao saltar pelos capítulos e participar da busca empreendida por autor, pseudo-autor e personagens.

Rayuela, dessa forma, ao apresentar-se como um jogo, mais uma vez explicita sua busca: a realização plena da literatura para alcançar, por meio dela, a realização plena do homem.

3.3 O leitor

Há, para os dois tipos de literatura a que se refere Oliveira e Morelli, a “fechada” pela linearidade narrativa e a aberta pela acumulação de fragmentos, também dois tipos de leitores: um, chamado de leitor-fêmea⁹¹, que busca na obra uma fuga de seus próprios conflitos, e outro, coautor, que participa da concretização final do sentido pretendido pela obra. A própria estrutura de *Rayuela* sugere essa distinção: as duas propostas de leitura (abertas a outras) do tabuleiro de direção indicam, na primeira proposta, uma leitura linear que segue mais ou menos uma ordem cronológico-sintática tradicional, mais próxima da ordem cotidiana e do romance psicológico, e, na segunda, a participação ativa do leitor no jogo literário,

⁹¹ O termo adotado por Cortázar (*lector-hembra*) sofreu muitas críticas, justas em nossa opinião, pelo preconceito contra as mulheres. Mais tarde, em entrevista, Cortázar se desculpou: “Pido perdón a las mujeres del mundo por haber utilizado una expresión tan machista y tan de subdesarrollo latinoamericano, y eso deberías ponerlo con todas las letras de la entrevista. Lo hice con toda ingenuidad y no tengo ninguna disculpa, pero cuando empecé a escuchar las opiniones de mis amigas lectoras que me insultaban cordialmente, me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner 'lector pasivo' y no 'lector-hembra', porque la hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho” (GARFIELD, 1996. p. 780).

para que também ele participe da busca. Somente na segunda proposta o leitor entra na oficina do autor, representado por Morelli, e participa de suas reflexões⁹².

Como observou Kathleen Genover, o duplo projeto do romance revela não apenas dois tipos de leitores, mas duas maneiras de interpretar o mundo (1973, p. 23). Trata-se de uma literatura ligada à aceitação e à passividade e outra, a que é buscada por *Rayuela*, ligada ao questionamento ativo e produtivo. Não há, contudo, radicalismos na dupla proposta: “*Ni la lectura corrida es tan lineal, ni la del tablero tan revolucionariamente salteada*” (BARRENECHEA, 1996, p. 554). *Rayuela* não poderia classificar de maneira excludente duas tipologias de leitores sem ferir um de seus propósitos fundamentais: a recusa do pensamento racional-classificatório ocidental. Há, mesmo assim, a caracterização de dois tipos hipotéticos para marcar aquele leitor que é enfeitado e aquele outro que é requerido pela obra.

O leitor-fêmea é aquele que pretende encontrar na literatura um refúgio, uma fuga de seu mundo cotidiano para isolar-se temporariamente de seus problemas. Para isso, agrada-o uma literatura já digerida, não lhe exigindo assim muito esforço. Contenta-se com descrições, coerência e bom estilo. A Morelli não interessa esse leitor e o tipo de obra que se lhe destina: “*le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno*”. (99:364). Oliveira explica:

En lo que acabás de leernos está bien claro que Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un *Organum* falsos o incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad. A él en el fondo no le importa demasiado el lenguaje, salvo en el plano estético. Pero esa referencia al *ethos* es inequívoca. Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo. En la Argentina, si puedo incurrir en localismos con permiso del Club, ese tipo de escamoteo nos ha tenido de lo más contentos y tranquilos durante un siglo (99:361).

Um romance como *Rayuela*, é claro, irritaria esse leitor, por lhe obrigar a sair da passividade sob condição de não compreender a obra. Mesmo a primeira

⁹² “La primera página del texto es el ‘Tablero de dirección’ que no funciona sólo como guía de lectura de los capítulos salteados – sistema por demás asegurado con la inscripción del correlato al pie de cada uno – sino como el establecimiento de una tipología de lectores en la que se incluye la de los ‘activos’ y los cómplices lanzados a la aventura de la mano de quien haya numerado los capítulos y los que no pueden seguir sino el orden de las páginas; está contemplada aunque no jerarquizada, la posibilidad de cualquier otro orden pero sabemos que el desafío del texto es seguir el tablero” (MONTALDO, 1996, p. 611).

proposta de leitura não atende completamente ao seu gosto por não apresentar uma fábula constituída coerentemente por uma sequência de acontecimentos emocionantes; pelo contrário, predominam nessa parte os monólogos de Oliveira, a busca da Maga e os debates do Clube da Serpente. Nesse sentido, a reação de D. Crespo, na parte de Buenos Aires, a um romance que lia parece se referir ao mesmo romance de que é personagem: *“En esta obra están todos plantados, a la mitad de una batalla se ponen a hablar de cosas que no tienen nada que ver”* (46:232).

Oliveira, contudo, não está tão livre da necessidade de refúgio e da espera de alguém que lhe mostre o caminho. Assim se demonstra como se desfaz a polarização radical. Por exemplo, durante um debate: *“El coñac le quemó la garganta a Oliveira, que resbalaba agradecido a la discusión donde por un rato podría perderse”* (99:362); ou antes do concerto de Berthe Trépat: *“También le hacía gracia refugiarse en un concierto para escapar un rato de sí mismo, ilustración irónica de mucho de lo que había venido rumiando por la calle”* (23:93). O que o caracteriza, contudo, não é esse desejo, mas a atitude crítica em relação a si mesmo, a coragem para encarar-se e aventurar-se, mesmo que a participação exija esforço e, não raras vezes, dor.

O romance aberto exige, assim, um leitor ativo; ambos se condicionam mutuamente, já que é também o leitor ativo que garante a manutenção da abertura do romance. Não há entre ambos uma exigência unilateral, mas um convite mútuo ao jogo. Por isso Morelli pretende *“intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos”* (79:325). Este leitor seria diferente, de acordo com Morelli, daquele formado pela tradição literária, em que o romancista esperava que o leitor o compreendesse ou participasse de sua experiência.

Morelli diz que o romancista romântico quer ser compreendido por si mesmo ou por meio de seus heróis, enquanto o clássico quer ensinar, deixando uma pegada no caminho da história (79:326). Propõe então uma terceira alternativa: *“la de hacer un lector cómplice, un camarada de camino, simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector e lo trasladará al del autor. Así el lector podría ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma”* (79:326).

Morelli/Cortázar pretendem, assim, deixar de ter o leitor como espectador para dar-lhe o estatuto de coautor, ou seja, dar-lhe importância fundamental. “*Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo*” (97:359), diz Morelli. Este é o leitor que participa do mesmo projeto de revisão dos princípios em que se baseiam as versões dominantes da realidade; assim, também o leitor a que se pretende chegar é um inconformista, um buscador.

Para esse leitor não é necessário oferecer psicologias ou estabelecer as pontes, já que ele se dispõe a trabalhar sobre os fragmentos e construir os meios para a travessia. Essa visão de Morelli/Cortázar vai mais uma vez ao encontro da formulação de Wolfgang Iser, quando este dá ao leitor um lugar privilegiado na constituição, e não apenas do consumo, do texto literário. Para Iser, “o lugar vazio permite então que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa [...] que o leitor incorpore as posições manifestas do texto, mas sim que aja sobre elas” (1999, p. 157). O processo de constituição do texto é também um processo de construção e revisão das imagens projetadas pelo leitor, que dá sentido aos segmentos textuais e, dessa forma, projeta e repensa o sentido de suas próprias representações.

Ao convocar o leitor para a participação no texto literário, Cortázar, por meio de Morelli e por meio da própria prática de *Rayuela*, não oferece algo totalmente novo à literatura, mas busca devolver-lhe aquilo que lhe é próprio. A rejeição é, portanto, de certo tipo de literatura de consumo fácil que induz o leitor à passividade e, simultaneamente, contra certo tipo de leitor que reduz o texto literário à uma forma fácil de fuga do mundo. O leitor ativo é aquele que se coloca diante da literatura como quem se coloca diante de um espelho, e, dessa forma, assume também ele seu papel de buscador.

3.4 Enfim, Literatura-Maga

A Maga, embora buscada e desejada por Oliveira, não faz parte do grupo dos leitores ativos. Paradoxalmente Oliveira não encontra nela aquilo que defende em suas reflexões e discussões, mas mesmo assim não deixa de desejá-la, não apenas num plano erótico, como foi dito acima. É que para a Maga não há

oposições, mesmo esta que se estabelece entre vida e ficção: ela própria é literatura.

Enquanto leitora, no plano dos personagens, Lucía/Maga⁹³ sentia necessidade de informar-se. *“La Maga se ponía a preguntar, guiándose por los colores y las formas. Había que situarle a Flaubert, decirle que Montesquieu, explicarle cómo Raymond Radiguet, informarla sobre cuándo Theophile Gautier. La Maga escuchaba, dibujando con el dedo en la vidriera.”* (4:29). Mas esse desejo de ler e aprender não é convencional, já que ela se esquecia do que lia⁹⁴ e tinha uma forma não-intelectual de lidar com os livros, guiando-se por cores ou formas e acreditando que a forma das mãos de quem segura o livro, por exemplo, seria suficiente para influenciar na recepção do que se lia (cf. 3:23).

Por isso causa não raro irritação e repulsa. O capítulo 34 é representativo, nesse sentido, quando interpola, em pares de linhas, um trecho de um romance lido por Lucía e os respectivos comentários críticos de Oliveira. O texto do romance é escrito numa linguagem predominantemente descritiva, com narração de detalhes e repetição dos valores baseados nos padrões de comportamento bem vistos pela sociedade. Os comentários de Oliveira são de repúdio desse tipo de linguagem: *“una lengua hecha de frases preacuñadas para transmitir ideas archipodridas, las monedas de mano en mano, de generación degeneración, te voilà en pleine écholalie”*; *“Ah Maga, como podías tragar esta sopa fría”* (34:161⁹⁵).

Por outro lado, essa repulsa esconde uma atração: *“Me pregunto si realmente te metías en la trama de esta novela, o si te servía de trampolín para irte por ahí, a tu países misteriosos que yo te envidiaba vanamente mientras vos me envidiabas mis visitas al Louvre”*. Há um desejo de não ser obrigado a estar sempre alerta, entregar-se passivamente para assim viver o que só a Maga sabe viver.

Nesse sentido compreende-se a afirmação de Alicia Borinsky:

La Maga es consumidora de novelas que no la consumen y, aun cuando esté descrita con el respeto que suscita su enigma para Horacio, es la encarnación del lector-hembra. Su gusto por novelas, el desasimiento simultáneo de su mundo indica una afirmación de sus propios límites, un autoconocimiento que le permite dejar de lado lo leído sin *dejarse* de lado. Los otros personajes,

⁹³ Neste ponto é difícil esclarecer a distinção, uma vez que uma postura de Lucía é narrada já de forma interpretada, ou seja, é-nos apresentada enquanto a Maga.

⁹⁴ “La Maga lee interminables novelas de rusos y alemanes y Pères Galdós y las olvida en seguida” (21:88).

⁹⁵ Nas citações deste capítulo mantivemos a continuação da frase, sem a interpolação; ou seja, pulamos uma linha.

definidos por sus opiniones políticas, artísticas y literarias están ineluctablemente unidos a las intrincadas recepciones que hacen de la lectura (1996, p. 657).

Mas a própria crítica continua da seguinte forma:

La Maga instituye un nivel de representación de lo propiamente “literario” en la novela. Más que lectora, está allí para ser leída. Observada y deseada en la novela, es a través de ella que se anudan encuentros afectivos y eróticos, es ella quien practica los precisos encuentros fortuitos tan caros a la fibra surrealista de *Rayuela*. La Maga oficia la ceremonia del libro y suscita entre lectores y personajes curiosidad con respecto a su naturaleza y su destino (1996, p. 657).

A Maga não é o melhor exemplo de leitor-fêmea pelo fato de que não necessita fugir à realidade: está plenamente inserida nela. Se tem sede de literatura, é mais para encontrar-se a si mesma do que para acumular conhecimentos ou evadir do mundo. Além do mais, à Maga não é necessário ser leitora ativa, porque ela já teria alcançado, pelo menos na forma em que é narrada por Oliveira, a vitória a que o jogo literário deve conduzir.

Sob a rejeição do leitor-fêmea, há uma espécie de nostalgia da narrativa⁹⁶, que se apresenta na Maga, esse espelho da obra. Nostalgia negada, como a que se percebe quanto àquele desejo de retorno à infância ou ao bom selvagem, mas que nem por isso deixa de existir. Esse é o ponto, aliás, que melhor liga *Rayuela* a obras como o *Dom Quixote* e *Werther*: uma espécie de nostalgia da literatura, que por estar ausente ou atrofiada precisa ser buscada. Isso se verifica textualmente, em Morelli:

Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla. Se iba alejando así cada vez más de la utilización profesional de la literatura, de ese tipo de cuentos o poemas que le habían valido su prestigio inicial. En algún otro pasaje Morelli decía haber releído **con nostalgia** y hasta con asombro textos suyos de años atrás. ¿Cómo habían podido brotar esas invenciones, ese desdoblamiento maravilloso pero tan cómodo y tan simplificante de un narrador y su narración? [...] Ahora sólo podía escribir laboriosamente, examinando a cada paso el posible contrario, la escondida falacia [...], sospechando que toda idea clara era siempre error o verdad a medias, desconfiando de las palabras que tendían a organizarse eufónica, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber

⁹⁶ Interessante, nesse sentido, o capítulo 75, que se divide em duas partes: a primeira, em itálico, iniciada por “*Había sido tan hermoso*” e segue num torpor narrativo e poético, e a segunda, em letras normais, separada apenas por uma vírgula, iniciando-se pela repetição das duas últimas palavras da parte anterior, “*como lo, como lo*”, como que interrompendo bruscamente um devaneio, e manifestando a volta do sentimento crítico: “*Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara*” (75:318).

hecho su primera víctima en el escritor mismo. (“*Sí, pero el verso...*” “*Sí, pero esta nota en que habla del ‘swing’ que pone en marcha el discurso...*”)
(99:362, grifos nossos).

Assim se desfaz esta espécie de oposição entre a Maga e Morelli, baseada na compreensão de que, enquanto Morelli defende o leitor ativo, a Maga seria a representação do leitor que ele recusa. Tanto a Maga quanto a literatura morelliana apontam para a mesma coisa: a superação do hábito, o encontro com uma outra realidade, a imersão final e completa no ser. Embora por caminhos distintos, a Maga, como principal representação da busca de Oliveira, e a literatura, como principal meio da busca de Morelli, apontam para uma e mesma coisa, e por isso acabam por se sobrepor e identificar.

Assim também se unem as duas principais perspectivas de recepção de *Rayuela* classificadas por Graciela Montaldo, a saber:

La primera de ellas se refiere a todas aquellas que han visto a *Rayuela* como una intensa *búsqueda* (de lo absoluto, de un centro) convirtiendo a esta perspectiva en el motor narrativo. Incluiremos también como motivos vinculados a este eje, las figuras, la topología, el viaje, los dobles. La segunda línea que trabajaremos se refiere a la operación que *Rayuela* realiza con la tradición literaria, es decir, la *ruptura* y la oposición. Desde esta perspectiva veremos entonces de qué modo el texto ha sido leído como una teoría de la novela a la vez que como una teoría de la lectura; también se incorpora a esa dimensión el carácter problemático de la estructura novelesca y el cuestionamiento del lenguaje” (1996, p. 609).

Na verdade as duas perspectivas estão intimamente ligadas, não podem ser dissociadas como se a forma não tivesse relação com o conteúdo. A busca do absoluto é a mesma que a busca pela literatura. E o maior símbolo disso é a busca pela Maga.

A Maga e a literatura morelliana, apreciada por Oliveira, apresentam a mesma característica da única arte praticada por Oliveira: a escultura com fios e folhas encontradas na rua. A armação era mínima, de forma que ficavam muitos espaços abertos. “*Le gustaba que todo lo que hacía estuviera lo más lleno posible de espacio libre, y que el aire entrara y saliera, y sobre todo que saliera; cosas parecidas le ocurrían con los libros, las mujeres y las obligaciones*” (56:269). Assim também é constituída a Maga, por muitos espaços livres e poucos traços claros e definidos; assim também se compõe a literatura morelliana, na qual ao vazio é dada uma importância fundamental.

A realidade possível, então, e a realidade buscada, é outra vez literatura. Compreende-se agora melhor o famoso trecho do capítulo 73, que inicia a segunda proposta de leitura e, de alguma forma, explicita antecipadamente algumas conclusões de *Rayuela*:

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntar-se se sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? (73:314).

Em toda a obra, dentre tantas coisas que surgem, destacam-se a figura da Maga e as discussões sobre literatura.

Y *la Maga* estaba llorando, Guy había desaparecido, Etienne se iba detrás de Perico y Gregorovius, Wong y Ronald miraban un disco que giraba lentamente, treinta y tres revoluciones y media por minuto, ni una más ni una menos, y en esas revoluciones *Oscar's Blues*, claro que por el mismo Oscar al piano, un tal Oscar Peterson, un tal pianista con algo de tigre y felpa, un tal pianista triste y gordo, un tipo al piano y la lluvia en la claraboya, en fin, *literatura* (18:72, grifos nossos).

Embora ambas pareçam estar em posições distintas, representam, uma por uma via poético-intuitiva e outra por uma via intelectual-argumentativa, um mesmo objeto de busca, o qual se pode identificar metaforicamente ao céu do jogo da amarelinha. Leitor, autor e personagens unem-se pela pergunta inaugural “*Encontraría a la Maga?*” e seguem juntos na busca pela literatura.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. Cortázar antes de Cortázar: *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: “Rimbaud” (1941). In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

_____. *Rayuela*: estructura. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996b.

_____. ; IVASK, Ivar; MARCO, Joaquín (org.). **Julio Cortázar**: la isla final. Barcelona: Ultramar, 1989.

ALEGRÍA, Fernando. *Rayuela*: o el orden del caos. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

AMESTOY, Lida Aronne. **Cortázar**: la novela mandala. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **O escorpião enalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

AYALA, Francisco. La invención del “Quijote”. In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. São Paulo: Real Academia Española, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. Borges, leitor do *Quixote*. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). **Dom Quixote**: a letra e os caminhos. São Paulo: Edusp, 2006.

BARRENECHEA, Ana María. Génesis y circunstancias. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

_____. *Rayuela*, una búsqueda a partir de cero. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996b.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas III)

_____. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas II)

BORINSKY, Alicia. *Rayuela*: avenidas de recepción. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. III. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

_____ **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRUN, Anie le. História de um desastre. In: BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CÂMARA, Leônidas. **O duplo registro na ficção de Cortázar**. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Fundarpe, 1983.

CAMPOS, Haroldo. Liminar: para llegar a Julio Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASTRO-KLARÉN, Sara. *Rayuela*: los contextos. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. São Paulo: Real Academia Española, 2004.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Ficção latino-americana**. Porto Alegre: URGs, 1973.

CLOSE, Anthony. Cervantes, o romancista dos romancistas. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). **Dom Quixote**: a letra e os caminhos. São Paulo: Edusp, 2006.

CONCHA, Jaime. Criticando *Rayuela*. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

CORREAS, Jaime. **Cortázar, profesor universitario**: su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.

CORTÁZAR, Julio. **O livro de Manuel**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____ **Los Reyes**. 5. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

_____ **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

_____ Cuaderno de bitácora. In: _____ **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996b.

_____ **O exame final**. Tradução de Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996c.

_____ **Diário de Andrés Fava**. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____ **Obra crítica 1**. Organização de Saúl Yurkievich. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____ **Todos os fogos o fogo**. Tradução de Glória Rodríguez. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____ **Divertimento**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____ **Prosa do observatório**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____ **62 Modelo para armar**. Tradução de Glória Rodríguez. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____ **Os prêmios**. Tradução de Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006b.

_____ **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa; Organização de Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006c.

_____ **Historias de cronopios y de famas**. 2. ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006d.

_____ **Cuentos completos 1**. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura: 2007.

_____ **Cuentos completos 2**. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura: 2007b.

_____ **Cuentos completos 3**. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura: 2007c.

_____ **A volta ao dia em 80 mundos**. Tomo I. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____ **A volta ao dia em 80 mundos**. Tomo II. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008b.

_____ **Ultimo Round**. Tomo I. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008c.

_____ **Ultimo Round**. Tomo II. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008d.

COUTINHO, Eduardo. Julio Cortázar e a busca incessante da linguagem. In: _____ (org.). **A unidade diversa**: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

DANTAS, San Tiago. **D. Quixote**: um apólogo da alma ocidental. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

DURAND, Manuel. Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas. In: JITRIK, Noé et al. **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Humberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EZQUERRO, Milagros. *Rayuela*: estudio temático. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

FINE, Ruth. Rumo a uma poética da personagem cervantina: reflexões sobre a construção do personagem no *Quixote*. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). **Dom Quixote**: a letra e os caminhos. São Paulo: Edusp, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

_____ **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FUENTES, Carlos. *Rayuela*: la novela como Caja de Pandora. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

GARCÍA FLORES, Margarita. Siete respuestas de Julio Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

GARFIELD, Evelyn Picon. **¿Es Julio Cortázar un surrealista?** Madri: Gredos, 1975.

_____ Cortázar por Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

GENOVER, Kathleen. **Claves de una novelística existencial:** (en *Rayuela* de Cortázar). Madri: Playor, 1973.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther.** Tradução e notas de Marcelo Bakes. Porto Alegre: L&PM, 2005.

GOLOBOFF, Mario. El “hablar con figuras” de Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. **Conversas com Cortázar.** Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HAMILTON, Edith. **A mitologia.** 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1942.

HARSS, Luis. Cortázar, o la cachetada metafísica. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

HERNÁNDEZ, Ana María. Conversación con Julio Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens:** o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

_____ **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999.

_____ O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor:** textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____ Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____ O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b.

JITRIK, Noé et al. **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

JOZEF, Bella. A busca ontológica e o drama da comunicação. In: _____ **Romance hispano-americano**. São Paulo: Ática, 1986. p. 99-120.

_____ **Jorge Luis Borges**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

_____ **História da literatura hispano-americana**. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ; Francisco Alves, 2005.

LEZAMA LIMA, José. Cortázar y el comienzo de la otra novela. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

LINK, Daniel. El regreso de Berthe Trépat. In: **Cuadernos hispanoamericanos**. Madri, n. 491, p. 100-107, 1991.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. O *Quixote* e a leitura. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). **Dom Quixote**: a letra e os caminhos. São Paulo: Edusp, 2006.

MARTYNIUK, Claudio. **Imagen de Julio Cortázar**. Buenos Aires: Prometeo, 2004.

MAQUERA, Enzo. **Julio Cortázar**: el perseguidor de la libertad. Madri: Ojos de papel, 2004.

MONTALDO, Graciela. Contextos de producción. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

MONTALDO, Graciela. Destinos y recepción. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996b.

MONTERO, Rosa. El camino de Damasco de Julio Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

_____ Destinos y recepción. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996b.

MORAES, Alexandre. **O outro lado do hábito**: modernidade e sujeito. Vitória: EDUFES, CCHN, 2002.

MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. **A cidade e seus homens**: representações da urbe em Julio Cortázar. Tese de Doutorado. UFRJ: Faculdade de Letras, 2001.

NOGUEIRA, Soraya Calheiros. **O grotesco em Miguel Jorge e Julio Cortázar**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2002.

OSORIO, Olga. Entender, no inteligir: sobre *Rayuela*, de Julio Cortázar. In: **Espéculo**: Revista de estudios literarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/rayuela.html>. Acesso em 20-07-2007.

PARODI, Alicia. O retrato de Dulcinéia a partir de uma leitura apofática do *Quixote* de 1605. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). **Dom Quixote**: a letra e os caminhos. São Paulo: Edusp, 2006.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **O outro modo de mirar**: uma leitura dos contos de Julio Cortázar. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____ **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução de Albertino Pinheiro. 2. ed. Bauru: Edipro, 2007.

PREGO, Omar. **O fascínio das palavras**: entrevistas com Julio Cortázar. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

RANK, Otto. **O duplo**. Tradução de Mary B. Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasílica, 1939.

RIQUER, Martín de. Cervantes y el "Quijote". In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. São Paulo: Real Academia Española, 2004.

ROITMAN, Ari. Prefácio. In: CORTÁZAR, Julio. **Os reis**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução de José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SAFIR, Margery Arent. Erótica y liberación. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

SCHÜTZ, Alfred. *Dom Quixote* e o problema da realidade. Tradução de Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SEIJAS, Pedro Días. La realidad latinoamericana en el tema de Rayuela. In: _____ **La gran narrativa latinoamericana**. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1992.

SOARES, Luís Eustáquio. **O jogo da amarelinha**: o fim-começo da aventura literária. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2464>. Acesso em 28/05/2007.

SOLA, Graciela de. **Julio Cortázar y el hombre nuevo**. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

SORIANO, Osvaldo; COLOMINAS, Noberto. Julio Cortázar: “lo fantástico incluye y necesita la realidad”. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VARELA JÁCOME, Benito. Análisis del experimento narrativo de *Rayuela*. In: VALCÁRCEL, Eva (org.). **Hispanoamérica en sus textos**. La Coruña: Universidad de la Coruña, 2002.

VARGAS LLOSA, Mario. Una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. São Paulo: Real Academia Española, 2004.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). **Dom Quixote**: a letra e os caminhos. São Paulo: Edusp, 2006.

WOLFF, Jorge Hoffmann. **Julio Cortázar**: a viagem como metáfora produtiva. Florianópolis: Obra Jurídica, 1998.

YURKIEVICH, Saúl. Para un mejor conocimiento de *Rayuela*. In: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.

_____ **Julio Cortázar**: mundos y modos. Barcelona: Edhasa, 2004.