

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LITERATURA COMPARADA

**“EM BUSCA DO CÉU NO INFERNO. AS IRONIAS DA
VONTADE EM : ‘O JOGO DA AMARELINHA’, DE
JULIO CORTÁZAR”**

MELISSA MAYER FERRAZ

Orientadora: Kathrin Rosenfield

**Dissertação para obtenção do título de Mestre em Literatura
Comparada**

Porto Alegre, julho de 2001

Para João

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho foi bastante facilitada pelo apoio das colegas e da Equipe Diretiva da E.M.E.F. Mário Quintana, que tiveram a flexibilidade de entender e aceitar minhas faltas e queixumes.

A colaboração sensível e a paciência da professora Kathrin Rosenfield com minhas angústias, ansiedades e dúvidas, sua palavra precisa e em perfeita sintonia com o sentir, foram um guia seguro e ao mesmo tempo prazeroso ao longo desse caminho. Este trabalho deve muito a seu rigor crítico, sempre aliado à extrema sensibilidade estética.

Agradeço, por fim, a meus pais e familiares, por compreenderem tantas ausências e pelo estímulo que me fez continuar; em especial à Carolina Wist, pelo auxílio generoso na elaboração da apresentação deste trabalho.

“Hay que desenterrar la palabra perdida, soñar hacia adentro y también hacia afuera
Hacia allá del centro vivo del origen, más allá de fin y comienzo.”

Octavio Paz, “El Cántaro roto”, 1955

SUMÁRIO

RESUMO	07
INTRODUÇÃO	11
PRELÚDIO	21
1 O JOGO	34
1.1 A opção revelada na escolha do nome	36
1.2 A infância e a inocência	46
1.3 Topologia	50
1.4 O Jogo que se pinta: literatura e pintura em “O Jogo da Amarelinha”	53
2 TERRITÓRIO DO JOGO	67
2.1 Ordem/Desordem	68
2.2 “Do Lado de Cá”: Cortázar e a Literatura Hispano-Americana	71
2.2.1 Real-maravilhoso, realismo maravilhoso e fantástico	73
2.3 “Do Lado de Lá”: Exílio – O latino-americano na Europa	82
2.4 “De outros Lados”: Ordem dos Contos x Ordem do Romance	88
2.4.1 Um paralelo com Musil	92
3 REGRAS DO JOGO	104

3.1 Manual: “Teoria do Túnel”	104
3.2 A pedrinha: Metafísica	110
3.3 O amor, um acesso pela ponta do sapato	125
3.3.1 Ascensão e Queda: O exílio em Dante	133
3.3.2 O amor como jogo: Acaso Objetivo	136
3.3.3 A Linguagem poética do amor	141
3.3.3.1 Amor de Vanguarda	144
3.4 Amante latino – espaço para a ironia	147
3.4.1 Mudança de território: o diálogo possível com Machado de Assis	154
4 PARTICIPANTES DO JOGO: ESPELHOS E DUPLOS	165
4.1 A ironia como método e conteúdo	174
4.1.1 O jogo solitário: incomunicabilidade e metalinguagem	185
5 FINAL DE JOGO (?)	192
6 ANEXOS	197
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	208

RESUMO

O presente estudo procura aprofundar a compreensão do romance de Julio Cortázar, **O Jogo da Amarelinha**, investigando o papel que a noção de jogo e o questionamento e mobilidade de fronteiras entre gêneros literários e literatura, arte e filosofia desempenham na busca de uma transcendência imanente e comunicável, que é o projeto da obra. Essa busca de um céu na terra, impulsionada por uma vontade que perde seus contornos e devora a si mesma, acaba por se converter em um irônica descida aos infernos. Pelas ironias da vontade e pelo cuidadoso trabalho do autor, porém, é nesse inferno que brilharão as centelhas do céu humano.

Por meio da comparação com outras obras da literatura latino-americana e universal, bem como das contribuições críticas e filosóficas pertinentes ao tema e de alguns trabalhos plásticos, nos quais se aborda a problemática do dizer/mostrar uma experiência que é humana e, ao mesmo tempo, está além do homem, foi se montando este trabalho.

Realizamos uma abordagem que partiu de indicações do próprio texto estudado e de contrapontos que ele, em sua vertiginosa empreitada irônica, insinuava, demonstrando que a unidade fundamental da produção cortazariana, dos gêneros literários e das diversas formas de arte e reflexão, repousa naquela experiência inefável, comunicada de formas variáveis.

Finalmente, notamos que a rede de relações que se tece na obra, a partir da temática do lúdico, unifica experiência amorosa, estética e intelectual, apontando para uma compreensão mais flexível e ampla de racionalidade, na qual a vontade, sempre equilibrada pela ironia, desempenha um papel fundamental.

RESUMEN

Este estudio busca profundizar la comprensión de la novela de Julio Cortázar, **Rayuela**, investigando el papel que la noción de juego y las cuestiones y movilidad de fronteras entre géneros literarios y literatura, arte y filosofía desempeñan en la búsqueda de una trascendencia imanente y comunicable, que es el proyecto de la obra. Esa búsqueda de un cielo en la tierra, estimulada por una voluntad que pierde sus contornos y consume a sí propia, termina por convertirse en un irónico descenso al infierno. Por las ironías de la voluntad y del cuidadoso trabajo del autor, sin embargo, es en este infierno que lucirán las centellas del cielo humano.

Por la comparación con otras obras de la literatura latinoamericana y universal, como de las contribuciones críticas y filosóficas pertinentes al tema y de algunos trabajos plásticos en los cuales trátase la problemática del decir/enseñar una experiencia humana y, a la vez, más allá del hombre, fue montándose este trabajo.

Realizamos un abordaje que se hizo desde indicaciones del propio texto estudiado y contrapuntos que él, en su vertiginosa búsqueda irónica, insinuaba, demostrando que la unidad fundamental de la producción cortazariana, de los géneros literarios y de las diversas formas de arte y reflexión, reposa en aquella experiencia inefable, comunicada de maneras variables.

Al fin, notamos que la red de relaciones tejida en la obra desde lo lúdico unifica experiencia amorosa, estética e intelectual, apuntando hacia una comprensión más flexible y amplia de la racionalidad, en la cual la voluntad, siempre equilibrada por la ironía, cumple una función fundamental.

INTRODUÇÃO

A obra que passaremos a analisar é a um só tempo um e vários livros, segundo o autor nos coloca no “tabuleiro de direção”, que é o roteiro de leitura sugerido no início do romance.

Trata-se de um relato de viagem e de uma história de amor que transformam totalmente o gênero romanesco oriundo do molde medieval da “busca”. Nos romances tradicionais, encontramos como estrutura básica o duplo movimento de ida para o mundo (hostil, estranho, etc.) e de retorno para o que há de familiar. Neste esquema, que culmina no romance de formação, realiza-se o encontro com a alteridade e a reconciliação entre interioridade e realidade concreta (Lukács, 1962, p. 91 e 141). O romance de formação acrescenta, às singelas tramas romanescas, inúmeras peripécias de encontros e desencontros.

Cortázar exacerba este aspecto, levando sua narrativa a uma verdadeira capilarização dos desencontros; assim recua o “desfecho” tradicional, que se torna infinitamente aguardado, mas nunca se realiza. Conciliação, auto-reconhecimento, inserção social, etc., isto é, os núcleos-chave do romance de formação tornam-se um tênue horizonte inalcançável.

Isto se nota na construção formal e temática do romance. Se a anedota básica é simples e banal (o latino-americano em Paris), a narrativa desfaz e complica esta história. Ao lado das “realidades” vividas empiricamente, surgem possibilidades que brotam dos desejos e da imaginação – tanto do personagem como do narrador que inventa o personagem. O dentro e o fora do romance se entrelaçam e as fantasias, longe de serem meras fantasias do personagem dentro da narrativa, se materializam:

- a) na vivência dos personagens (nível da história narrada);
- b) nas virtualidades da leitura e da escrita (narração da história), conforme as diferentes possibilidades de construção e de leitura sugeridas pelo próprio autor.

Analisaremos estes deslizes do dentro-fora na obra da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, começando pelo título, procuramos estabelecer o conceito de jogo que perpassará a narrativa. A brincadeira infantil da amarelinha está presente não apenas nesse título, mas no próprio nome do meta-autor Morelli, trocadilho com o termo francês **marelle**, que significa amarelinha. (Bravo, 1997, p. 286). De um lado, o conceito encerra a dimensão prazerosa e delimitada, fundamental na educação e como categoria para compreensão do humano, a partir dos estudos kantianos, mas, de outro, se apresenta angustiante, jogo sem fim e sem limites, que produz um sabor amargo.

Na **Crítica da Razão Pura**, investigando os limites da razão humana para pensar o mundo, Kant estabelece a distinção entre fenômeno e coisa em si, afirmando que ao nosso entendimento só é dado conhecer o mundo enquanto fenômeno, o múltiplo dado no espaço e no tempo (formas da sensibilidade), que reunimos no conceito por uma síntese realizada pela imaginação (Kant, 1999, p. 71-73, § 1º da Estética Transcendental e p. 130-131, § 24 da Analítica dos Conceitos).

Esse papel relevante da imaginação para o conhecimento no sistema kantiano será ampliado na **Crítica do Juízo**, quando Kant atribui o sentimento do belo ao **jogo** livre das faculdades entre si na contemplação desinteressada de um objeto (Kant, 1961, § 49, p. 158). Esta noção de jogo será o fio condutor de nosso estudo em sua dimensão estética (possibilidades abertas pela arte e pela literatura) e ética (o papel do amor, como jogo, dentro da busca cortazariana).

Na terceira seção do primeiro capítulo, tratamos das noções de topologia, conhecimento do espaço, como aprendizagem socializante de um espaço

ordenado. Na obra de Cortázar, o situar-se dentro/fora ou certo/errado tornam-se posições duvidosas na experiência “existencial” do personagem, cujos jogos são marcados por uma incomunicabilidade fundamental.

Na última seção desse capítulo, a problemática da ambigüidade do espaço que perde os limites e, pelo jogo, se transforma em movimento contínuo, é tematizada na pintura, pelo breve estudo comparado de artistas citados em **O Jogo da Amarelinha**.

O espaço cindido nos leva à análise do território, no segundo capítulo, e da oposição ordem/desordem, que encerra a oposição mais duvidosa entre real e irreal, revelada na relação ambígua de Cortázar com os gêneros do real-maravilhoso e do fantástico. O fantástico torna-se mais real do que a própria realidade, que parece ser um fantoche, uma encenação macabra, e é uma das coordenadas para delimitar o território do jogo em que estamos metidos.

Mas veremos como o autor mantém-se no limiar entre os gêneros, reforçando sua condição de estrangeiro e exilado, impossibilitando uma identificação positiva, conforme a análise da segunda seção desse capítulo, que situa a obra no contexto latino-americano, e da seção seguinte, que aborda o problema do exílio e da identidade latino-americana.

Na quarta seção do segundo capítulo, estudamos a relação entre a problemática e a forma dos contos de Cortázar e de **O Jogo da Amarelinha**, traçando um paralelo entre a sua concepção destes gêneros e a de Robert Musil, um dos nomes relacionados na lista de agradecimentos escrita por Morelli no capítulo 60 da obra (Cortázar, 1996, p. 388).

Tendo delimitado o território, o caráter e o objetivo do jogo, a partir do terceiro capítulo entramos na discussão de suas regras. Na primeira seção discutimos as regras que o próprio autor estabeleceu para o jogo romanesco em seu escrito teórico **Teoria do Túnel**, procurando encontrar suas pistas na construção de **O Jogo da Amarelinha**. Na segunda elegemos a pedrinha necessária para jogar: a metafísica, e tecemos as relações intertextuais e interdisciplinares que a obra articula

em seu diálogo com a Filosofia, especialmente com os pensadores Kant, Schopenhauer e Nietzsche.

Na tentativa de superação dos limites impostos pela crítica kantiana para investigação do real, que abordamos acima, Schopenhauer e Nietzsche seguirão caminhos diversos.

Enquanto Schopenhauer encontra sua resposta na resignação e no quietismo diante de um mundo desastroso, impulsionado pela força cega da vontade que gera a vida e o sofrimento (Schopenhauer, s/d, § 71, p. 542), Nietzsche prefere, ao contrário, afirmar essa mesma vontade em toda sua dimensão, ainda que terrível. (Nietzsche, 2000, § 24, p. 82-83)

A oscilação de Cortázar entre estes extremos é o jogo dramático que tem lugar na aparente inocência da amarelinha, traçada com o riso amargo e sarcástico ou o choro caricato de Oliveira, mas também com sua infinita ternura.

Na terceira seção do terceiro capítulo, o tema do amor é aprofundado e entendido como regra fundamental do jogo, ponta do sapato que empurra a pedrinha, ou mesmo como jogo paralelo que revela traços sagrados e iniciáticos, conforme textos de Octávio Paz e Kathrin Rosenfield.

Na quarta seção, buscamos o contraponto pela exploração do tema em Dante, enamorado de forma sublime por sua Beatriz, enquanto na seguinte nos aprofundamos na correspondência entre a concepção de amor de Cortázar e o **acaso objetivo** que Breton expõe na relação concreta/sonhada com **Nadja**. Nesse ponto, a força do surrealismo como meta e como método para Cortázar se impõe, revelando o papel que a sorte e a fatalidade desempenham nesse jogo, e sua forma de compreendê-las.

Ainda dentro do terceiro capítulo, encontramos na poesia modernista – Darío – e na poesia de vanguarda – Huidobro – o clima amoroso que Cortázar cria em seu jogo, com nuances particulares que o afastam e aproximam tanto de um como de outro, mantendo o jogo à beira do abismo ou no fio da navalha.

O amor que não se realiza tanto pela excessiva análise como pela repressão do sentimento, que diz, com ironia, o contrário do que é, abre espaço para a articulação desse tema com obras da Literatura Latino-Americana, como **Todo Verdor Perecerá**, **Dom Segundo Sombra** e **Dom Casmurro**, nas seções finais do terceiro capítulo.

Definidas as regras desse jogo iniciático (metafísica-poesia-amor-ironia), passamos para a interação com os participantes. No quarto capítulo trabalhamos com a problemática dos duplos e dos espelhos, com os referenciais teóricos de Freud e Umberto Eco; e deixamos para o final o personagem principal: a ironia, que se apresenta como método e conteúdo da obra de maneira tão viva e marcante que participa decisivamente do jogo, dominando os demais jogadores – personagens, narrador, escritor, leitor - e determinando um tratamento especial à linguagem, que procuramos explicitar na última seção.

Importa, contudo, ressaltar que a escolha destes referenciais críticos obedeceu a um princípio talvez muito semelhante, sem pretensão de comparar-se método ou resultado da pesquisa, àquele enunciado por Erich Auerbach em seu **Mímesis**:

“(...) em longos trechos deixei-me levar pelos textos. Os textos também são, em sua grande maioria, escolhidos ao acaso, muito mais graças ao encontro casual e à inclinação pessoal que à intenção precisa. Em pesquisas desta espécie não se mexe com leis (...)” (Auerbach, 1971, p.501)

Por outro lado, em consonância com a racionalidade tal como compreendida por Cortázar, sabemos que o acaso ao qual alude Auerbach não é tão casual assim. Os encontros com os textos e autores, dos quais foi nascendo este trabalho, obedecem ao mesmo princípio de “acaso objetivo” (Paz, 1995, p. 131) que norteava os encontros de Horácio com a Maga ou de Breton e Nadja. Esta noção, que relativiza escolha e destino no caso do amor, também se aplica à arte, pois é a idéia do todo do qual fazem parte os amantes, textos e autores que unifica e dá sentido aos detalhes contingentes, tanto do cotidiano dos apaixonados como dos fragmentos esparsos nas obras. Cada um desses encontros vai traçando o desenho, embora seja necessária muita concentração para que sua lógica não nos escape.

Aceitando o convite de Cortázar, nos esforçamos para ser cúmplices de seu jogo, e foi nesse conceito que encontramos a lógica que possibilitou o trabalho crítico. A lógica que unifica, portanto, este trabalho é a lógica do jogo e em particular do jogo da amarelinha, que inverte a perspectiva de compreensão dos conceitos céu e terra, colocando-os, segundo o autor, no mesmo plano. Assim:

“(…) não já subir ao Céu (subir, palavra hipócrita, Céu, flatus vocis), mas caminhar com passos de homem por uma terra de homens até o kibbutz lá longe mas no mesmo plano, como o Céu estava no mesmo plano da Terra na calçada imunda dos jogos, e um dia talvez se entraria em um mundo no qual dizer Céu não seria uma evocação manchada de gordura, e um dia alguém veria a verdadeira figura do mundo, patterns pretty as can be, e talvez, empurrando a pedra, acabasse por entrar no kibbutz” (Cortázar, 1996, p. 241) ¹

Daí vem nosso título: **Em busca do céu no inferno. As ironias da vontade em: O Jogo da Amarelinha, de Julio Cortázar**. Enquanto a palavra céu remete ao infinito, a um outro mundo e também ao imperceptível, a terra, onde se desenha e joga a sapata, se transforma num verdadeiro inferno por impulso de uma vontade que, exacerbada, despedaça com ironia as formas do romance.

O desejo amoroso que move a busca, enquanto força vital, escapa à representação, mas se transforma em ironia pelo meio utilizado nessa busca, que é a palavra, domínio da representação. Mais: a vontade sem limites forçosamente age com ironia e nela se abriga, pela consciência da distância entre mundo subjetivo e objetivo, qualquer que seja a forma de representação (pintura, por exemplo).

Conforme dissemos anteriormente, é na filosofia de Schopenhauer, que transcende e amplia a idéia do hiato insuperável entre o real e a coisa em si estabelecida por Kant, que encontraremos a dupla raiz desse jogo (vontade e representação); mas Cortázar não admitirá a hipótese de calar a vontade, pois não

1. No original: “(…) no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), 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.” Foi utilizada, como auxílio ao trabalho de tradução, a edição em português do texto (Civilização Brasileira, 1987). Esta passagem encontra-se, naquele volume, na página 190.

busca um céu fora do mundo, e sim dentro dele. Por isso, na fruição estética e nas demais formas de jogo, incluindo-se aí o amor, arriscará suas fichas, aproximando-se mais de Nietzsche e de seu riso trágico.

Schopenhauer, como Nietzsche, também encontra a vontade como essência do mundo, mas não fundamento (Schopenhauer, s/d, p.149-150), pois pretende manter-se fiel à distinção kantiana de fenômeno e coisa em si (Kant, 1999, p. 43). Porém, vê com horror essa essência que nada mais faz que gerar sofrimento por sua eterna insatisfação e, com simpatia pelas filosofias orientais, percebe o mundo fenomênico (incluído aí o amor) como simples ilusão criada pela vontade para continuar dominando o homem (Schopenhauer, 1993, p. 47-48). A arte, em especial a música que é análoga à própria vontade, apenas abre os olhos do homem e descortina diante dele o triste espetáculo dessa vontade (Schopenhauer, s/d, p. 352-353). Cabe então àquele que chegou ao conhecimento da verdade (o gênio, o artista ou o filósofo) fazer cessar o sofrimento por meio da renúncia ao mundo, optando pelo silêncio e êxtase dos santos (Schopenhauer, s/d, p. 527).

Nietzsche, ao contrário, não vê sentido em negar a vontade, pois, em que pese todo seu horror, ela é a força afirmativa da vida, o valor supremo da existência. Também a arte terá aqui um papel fundamental, porém diferente. A embriaguez dos sentidos que ela provoca, aliada à lucidez racional, torna o homem capaz de enfrentar o sem sentido do mundo e, mais que isso, de **engendrar** seu sentido: a beleza. (Nietzsche, 1999, p. 50)

Em **O Jogo da Amarelinha**, escrito no registro ambíguo entre as posturas acima comentadas, a busca formal de uma linguagem que possa dizer essa experiência estética, gozo de um espaço não fragmentado, está, dessa forma, entrelaçada com a busca existencial. Como que antecipando os textos interativos ou os eventos multimídia, Cortázar estimula todos os sentidos na criação de um texto que pode ser visto como uma pintura, um filme, um álbum de fotografias, ouvido e dançado como uma música ou uma poesia e, por fim, lido como se vive.

O movimento pela palavra e para além dela nos levará a traçar um paralelo com três pintores citados em **O Jogo da Amarelinha**: Paul Klee (1879-

1940), Mondrian (1872-1944) e Vieira da Silva (1908-1992). Em especial a pintura de Vieira da Silva, em cuja obra também se pinta o espaço contínuo propositalmente fragmentado por uma perspectiva que se esconde para além dos limites do quadro, nos fornecerá o material para comparação com o tratamento deste tema em Cortázar. Essa pintora portuguesa nos apresenta em seus quadros uma superfície em movimento que lembra ruínas, fragmentos ou labirintos (cf. as reproduções no anexo ao final deste trabalho). Os objetos representados perdem os contornos e se misturam ao fundo, deixando às vezes entrever uma estrutura que **deveria** estar ali, se apenas pudéssemos observar de um outro ponto de vista.

A transformação do espaço implica na transformação do tempo. O jogo do amor, experiência unificadora análoga à estética na perspectiva em que se apresenta aqui, redesenha o espaço e suspende o tempo. Isto é, tanto na relação sexual como nos encontros precipitados por um **acaso objetivo**, está em pauta a noção de que os gestos dos amantes, o fragmento de espaço que ocupam e os diversos lugares de onde vieram não são aleatórios, mas fazem parte de um todo, um desenho que existe, ainda que não possa ser visto. Da mesma forma em relação ao tempo, o êxtase amoroso proporciona a vivência da unidade em meio à pluralidade e faz cessar, ainda que por instantes, o devir.

Contudo, essa unidade também se desfaz. O olhar que procura sua permanência não pode deixar de ser irônico e, por essa ironia, remete outra vez ao começo de tudo: o jogo. A ironia, palavra que vem do grego **eironeia** e quer dizer dissimulação (Nestrovski, 1996, p. 10), é a consciência do intervalo, que sempre adivinha a distância entre o eu e o outro, o eu e o mundo e, por fim, a distância do eu em relação a si mesmo. Conforme veremos, para o romantismo alemão representado aqui por Schlegel na análise de Márcio Suzuki, essa ironia dá a liberdade para que o eu possa multiplicar seus pontos de vista e **ser** um outro, de maneira indiferenciada. Assim entendida, ela é a maior forma de amor, já que anula, pela capacidade criadora do eu, a distância em relação ao outro e propicia a amizade (Suzuki, 1998, p. 165).

Por outro lado, Hegel criticará essa posição de Schlegel, mostrando como o eu irônico, perdendo os limites entre externo e interno, na verdade não se aproxima do mundo, mas acaba por desvalorizá-lo e mesmo desprezá-lo (Hegel, 1999, p. 89-90). A arte, para Hegel, não se realiza nas potencialidades infinitas do sujeito criador, mas no tempo histórico em que a idéia se efetiva para uma sociedade. (Hegel, 1999, p. 28)

Cortázar, porém, ainda que reverencie os românticos, não vive mais a ironia como bem-aventurança, mas com amargura e ambigüidade. Tem consciência do caos que gera a demultiplicação de sentidos e de pontos de vista e sofre com o movimento incessante da vontade descontrolada, alimentada e atormentada pela ironia. Não renuncia, porém, à esperança de atingir, em meio às torturas infernais, o céu de sua busca, por meio das mesmas ironias dessa vontade.

Resumindo, podemos dizer que a lógica que perpassa nosso trabalho se assenta no conceito de jogo que Cortázar emprega em sua obra: o jogo que procura colocar céu e terra em um mesmo plano, como a amarelinha, leva à busca de um espaço em que ambos não estejam hierarquicamente separados, fragmentando a realidade por uma perspectiva que a ultrapassa. Esse espaço é também um movimento incansável, que traça uma espiral ritmada, análoga à dança que se realiza no amor erótico.

Contudo, essa dança infinita impulsionada pelo desejo se esfacela no espelho da ironia que, obrigando a vontade a rir de si mesma, multiplica os pontos de vista e remete, enriquecida e diferenciada, de volta ao jogo.

Por essa ambigüidade, veremos que o jogo cortazariano não pode ser acomodado tranqüilamente na caixinha do gênero “fantástico” ou “realismo maravilhoso”. Não se trata aqui de duas ordens antagônicas em conflito ou que convivem pacificamente, e não se aplicam, portanto, as categorias de Todorov ou Irlema Chiampi, que veremos no segundo capítulo. Céu e Terra/Inferno estão no mesmo plano, há uma única ordem que contém as mais diversas. Como esclarece Mario Goloboff em **Julio Cortázar, a biografia**:

“Para Cortázar, ao contrário, a realidade, nossa realidade, abarca tudo, inclusive o fantástico. O que, em sua opinião, acontece é que uma lógica cartesiana invadiu, ou melhor dito, limitou os contornos da realidade. Mas dentro dela cabem, devem caber, os sonhos, as fantasias, as desordens. (...) O mundo fantástico, para Cortázar, está dentro do nosso”. (Goloboff, 1998, p. 79)²

Sendo assim, fica mais fácil perceber o fundo desse projeto, que se inscreve numa crítica à racionalidade, não porque a negue, mas porque tem dela uma compreensão mais generosa e inclusiva e sabe que o homem é feito de um furor infernal, mas também de centelhas fulgurantes de céu.

PRELÚDIO

Cortázar nos propõe, então, a experiência das esperanças e desesperanças do sujeito irônico que, ao contrário das expectativas de Schlegel, não confia mais na capacidade de se expandir nas representações demultiplicadas, porém sente o medo de aí se perder, perdendo a unidade do todo, que é o objeto da vontade nietzscheana.

2. No original: “Para Cortázar, en cambio, la realidad, nuestra realidad, lo abarca todo, inclusive lo fantástico. Lo que, en su opinión, sucede, es que una lógica cartesiana ha invadido, o, mejor dicho, limitado, los contornos de la realidad. Pero dentro de ésta caben, deben caber, los sueños, las fantasías, los desórdenes.(...) El mundo fantástico, para Cortázar, está dentro del nuestro.”

Dessa forma, a leitura e a escrita se tornam cancerosas, pois a busca do todo e do prazer se defronta com a angústia da infinitude perversa e da repetição.

Na edição crítica do texto³ aparece a nota ao leitor que Cortázar tinha colocado no manuscrito com diferenças substanciais: o livro se deixava ler da maneira corrente até a “passagem” 60, e não capítulo 56, e a leitura salteada deveria iniciar-se no “parágrafo” 77, e não capítulo 73. O leitor que optasse por esta última forma era avisado de que as razões de tal leitura seriam explicadas por “um tal Morelli” no próprio texto, enquanto a primeira sugestão de leitura era produto de uma simples vontade de “novelar” (Cortázar, 1996, p. 3 a). Como veremos no decorrer deste estudo, o silêncio e a morte da literatura rondam o projeto cortazariano, mas, nessa nota não incluída no texto final, fica claro o que impede tal morte: **a vontade de novelar**, que se insere no campo semântico da teia, da rede tecida para enlevar e enosar o leitor, enredando-o no fios da narrativa. O desejo em suas diversas formas será, portanto, a pedrinha a nos guiar nesse jogo nem sempre inocente.

Antes de se iniciarem os capítulos propriamente ditos, há duas citações que são como advertências e assinalam os propósitos do autor de discutir, nas páginas seguintes, ética, filosofia e “reformulação dos costumes”, como diz a frase, inserida de maneira um tanto irônica, de um certo abade Martini (Cortázar, 1996, p. 15)⁴. Estas citações anunciam o desejo do autor de que aquilo que escreveu possa ser útil para alguém que “olhe bem seu comportamento e não se arrependa quando for tarde e tudo tenha ido por água abaixo por sua culpa”, nas palavras de César Bruto (Cortázar, 1996, p. 17), presumivelmente, referentes ao próprio Oliveira

3. Cf. Cortázar, J. **Rayuela**, Edición Crítica, Coordinadores Julio Ortega y Saul Yurkievich, Madrid, 1997, ALLCA XX e Scipione Cultural, 857 p. Para elaboração deste trabalho, tomamos por base os textos críticos e os escritos preparatórios de Cortázar reunidos nesta edição, bem como a tradução brasileira editada pela Civilização Brasileira (1987) e o texto em espanhol da Alfaguara (1996).

4. No original: “(...) y de contribuir a la reforma de las costumbres en general(...)”

que nos conta, com Morelli e Cortázar, sua história, “balanço elegíaco em que já sabemos que o jogo está jogado” (Cortázar, 1996, p. 459).⁵

Na epígrafe propriamente dita, temos um trecho de uma carta de Jacques Vaché a André Breton, que, além de apontar o surrealismo como horizonte de diálogo da obra, se refere especificamente ao caso do exilado Oliveira ao trazer à baila o tema de “representar um país”⁶. Essa condição de estrangeiro do protagonista fica evidenciada na organização dos blocos de capítulos feita por Cortázar: **Lado de lá, Lado de cá e Outros lados**.

Afinal, o que se conta nessas possibilidades de leitura? A primeira conta a história do argentino Horácio Oliveira que vaga por Paris e depois por Buenos Aires em uma busca vaga e nebulosa, que também é a busca de um amor encontrado e perdido (não à toa o romance começa com a pergunta: “Encontraria a Maga?”, no capítulo 1). A narrativa ocorre de forma relativamente linear, com lembranças que se interpenetram, pluralidade de vozes, paródias, multiplicidade de espaços, interferências metalinguísticas e procedimentos estilísticos que obrigam a participação mais ativa do leitor, namoro explícito com a linguagem poética e ensaística, jogo de humor e ironia conforme mostraremos adiante, evidenciando um caráter transformador da novela que já está presente desde o nascimento do gênero.⁷

A segunda leitura radicaliza a proposta transformadora do romance. Aqui a mesma história de Oliveira se descortina em um abismo de referências intertextuais que remetem a reflexões sobre o relato, mas também sobre sua construção mesma, pois descobrimos Horácio escrevendo sua história e lendo a de Morelli, que é lido também por nós, assim como Cortázar.

5. No original: “ (...) para que mire bien su comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya!” – César Bruto. A outra passagem pertence ao capítulo 93 e está assim, no original: “(...) balance elegíaco em que ya sabemos que el juego está jugado.”

6. No original: “Rien ne vous tue um homme comme d’être obligé de représenter um pays.”

7. Cf. Schüler, D. **Teoria do Romance**, Ática, 1989, São Paulo, SP, 72 p. e as diversas passagens de **O Jogo da Amarelinha** em que Morelli é metanarrativamente criticado, visto como bruto, obscuro e mais compreensível por citações que escolhe do que por seus “meandros personales” (cap. 86). Cortázar admite, como Etienne atribui à Morelli, a não-originalidade.

No jogo de espelhos da segunda leitura são desnudados os fundamentos filosóficos/literários dos procedimentos do autor, e operam com mais vigor as rupturas de causalidade e de semântica pela introdução dos textos extra-literários, como notas de jornal, citações de filosofia, teoria literária e experiências diversas, que fazem fluir com mais intensidade o significado.

Aprofundando a busca iniciada no primeiro capítulo da leitura “tradicional”, temos agora os encontros e desencontros de Oliveira em um ritmo mais caótico, e talvez, por isso, mais natural. São inseridos no relato textos outros, que funcionam possivelmente como pausas na leitura, adequando o tempo da história ao tempo do leitor, mas também como comentários não explicativos e sugestões de significância para os fatos ocorridos. Estes recursos não impedem que se identifique uma relação causal em diversos momentos dessa amarelinha ululante que se pretende a segunda leitura, como por exemplo: no final do capítulo 99 Babs quer ir embora e o próximo sugerido - 35- inicia-se com uma resposta afirmativa a Babs; no capítulo 34 Oliveira toma contato com as leituras exdrúxulas da Maga quando ela já não está e o próximo - 85 - reflete sobre a necessidade de dizer que amou algo no passado; após a morte de Rocamadour, no capítulo 28, seguindo a seqüência proposta por Cortázar, nos deparamos com a notícia de uma estranha doença que afeta as crianças, no capítulo 130.

Portanto, o relato sobrevive, apesar da troca intensa e sutil de pontos de vista narrativos e da intensificação do diálogo com o leitor, no qual sua construção é desmascarada. A intertextualidade caótica na linha do **collage**, (conforme analisaremos na quarta seção do primeiro capítulo deste estudo), contribui para a criação de um texto que se propõe “anti-novelístico mas não anti-novelesco” (Cortázar, 1996, p. 426)⁸. Isto quer dizer que, ainda que truncada para possibilitar uma dimensão mais vivida, a ordem novelesca se impõe pelo mais tradicional de seus temas: narrativa de um amor malogrado. Além disso, essa ordem se esgueira pelas frestas do labirinto armado pelo autor, unificando o texto fragmentado.

8.No original: “(...) antinovelístico (aunque no antinovelesco).”

Tanto na primeira como na segunda leitura da obra, a busca é entremeada por episódios que se interpenetram ou se conectam pelas visões e vivências diversas dos personagens. Procuraremos dar um resumo dessa organização utilizando como referência a separação em núcleos temáticos que Davi Arrigucci Jr. propõe em **O escorpião encalacrado** (Arrigucci, 1995, p. 269 a 271).

Começando pela leitura tradicional, os capítulos de 1 a 9 narram o tempo idílico do amor entre Oliveira e a Maga, seus encontros nos quartos de hotéis, os encontros não marcados mas mesmo assim esperados, num jogo com o acaso, a dicotomia e a complementariedade entre ambos. Contudo, neles já se faz referência aos acontecimentos que o leitor só conhecerá posteriormente, como a existência de Rocamadour ou alusões a Berthe Trépat.

Do capítulo 9 ao 18, temos a vivência das noitadas de jazz no clube da serpente, na verdade uma única noite, que está repleta de memórias de infância da Maga e outras de Oliveira, onde os personagens se trocam e tocam, onde a história do ciúme de Oliveira de seu duplo Gregorovius é contada sutilmente e plena de auto-ironia, no ritmo do **swing**.

Logo após, nos capítulos 19 e 20, ocorre a separação entre Oliveira e a Maga e, no núcleo de 21 a 23, Horácio vaga solitário pelas ruas de Paris até seu magistral encontro com a pianista Berthe Trépat. Nos capítulos 24 a 27, a Maga e Gregorovius conversam sobre Oliveira, enquanto no 28 o Clube se reencontra e ocorre a morte de Rocamadour. Nos capítulos 29 a 36 temos o retorno de Horácio, a descoberta da partida ou morte da Maga e a expulsão do Clube. O último degrau da primeira descida do protagonista a seu inferno particular se dá no encontro com Emanuelle, uma **clocharde** que já tinha observado à distância com a Maga. Aí ocorre o paralelo com a história de Heráclito, que teria se enterrado em esterco para curar uma hidropesia⁹. Oliveira também está se enterrando em excremento, não apenas

9. O verbete do Dicionário Enciclopédico Salvat, na p. 723 do Tomo VII, 2 ed, nos informa que a hidropesia é uma “acumulação anormal de humor seroso em qualquer cavidade corporal, ou sua infiltração no tecido celular”. Ora, essa alteração das células nos lembra um pouco o “câncer literário” com qual estamos lidando e, de outro lado, o inchaço, a retenção de líquidos parece ser uma das características dessa narrativa que se expande sem limites. Horácio também precisa se curar do mal de Heráclito?

metaforicamente, nessa sua descida para a sarjeta, para a marginalização completa onde também entrevê seu “kibbutz”. Acabará por ser expulso de Paris pelos policiais, com o conseqüente retorno forçado a Buenos Aires, encerrando-se, assim, os capítulos do **lado de lá**.

Os capítulos do **lado de cá**, do 37 ao 56, começam com a vida dos “Traveler” em Buenos Aires. Embora “Traveler” seja o apelido do amigo argentino de Oliveira que nunca viajou, ele e a mulher, Talita, são assim chamados, como se esse fosse seu sobrenome, no capítulo 78 (Cortázar, 1996, p. 422). No capítulo introdutório dos episódios de Buenos Aires - 37 - que relata sarcasticamente os costumes da classe média portenha exposta ao ridículo pelos jogos de Traveler e Talita, Horácio aparece como um duplo que traz uma nuvem escura para sombrear a felicidade do amigo.

No núcleo composto pelos capítulos 37 a 40, a “repatriação” de Horácio é narrada do ponto de vista de Traveler e depois do de Oliveira. Já na seqüência que se inicia no capítulo 41, com a famosa cena do tabuão, e vai até o capítulo 46, o modo de vida em Buenos Aires, as ocupações de Traveler e Talita no circo e o emprego que arranjam para Oliveira vão se desenhando no pano de fundo nebuloso do conflito velado entre os dois homens, que culminará no enfrentamento do capítulo 56. No capítulo 47 Talita tenta resistir à influência de Horácio e no 48 a nebulosa começa a se dissipar, justamente com a recordação do aparecimento da Maga na neblina do navio que trouxera Oliveira de volta.

Ainda nesse capítulo, Oliveira se dá conta de que sua busca não é tão transcendental como ele imaginava. Ao fim e ao cabo, talvez seu centro tenha um nome de mulher e então estamos no nível mais ingênuo e pessoal do romance e da busca que, no entanto, contém os demais níveis.

No capítulo 49 se inicia o núcleo **manicômio**, para onde vão todos trabalhar após a venda do circo. Estes dois espaços –circo e manicômio-, que

No original: “Derrame o acumulación anormal de humor seroso en cualquier cavidad del cuerpo, o su infiltración en el tejido celular”.

representam o lúdico e a transgressão dos limites da razão, também funcionam como alusões à situação política da Argentina na época em que escreve Cortázar. Os capítulos 50 e 51 contêm críticas ao sistema público e os personagens sentem-se ironicamente preparados para o trabalho no manicômio, em vista da situação da realidade exterior (peronismo)¹⁰. Ali aparecem também a cerimônia fantástica da troca de donos da clínica e a atmosfera labiríntica, quente e pesada em que se encerrará a primeira narrativa.

A problemática do duplo e a traição de Horácio e Talita em relação a Traveler, que ocorre em um dos níveis da narrativa, vão se colocando subrepticamente. No início do capítulo 52, Horácio, de maneira bem mais recatada do que acontece na 2ª leitura, na qual a interferência da metalinguagem chega a seu ápice, nos fornece uma pista sobre a impossibilidade da narrativa, refletindo sobre o abismo que o separa do amigo, e, no capítulo 53, os personagens se aclimatam ao necrotério, onde ocorrerá a segunda descida de Oliveira a seu Hades.

Finalmente, no capítulo 54, ocorre a descida final, quando Horácio se encontra com Talita e a beija como se fosse a Maga. Nos capítulos seguintes teremos a recusa de Talita e Traveler em atender ao chamado de Oliveira para a transgressão e a opção de ambos pela ordem, até o enfrentamento final entre os dois amigos que ocorre no capítulo 56, o qual encerra a primeira leitura. Se não fizermos a segunda leitura é possível pensar que Oliveira tenha se suicidado, mas, na leitura salteada, essa possibilidade é praticamente eliminada pela continuidade dos capítulos em que ele aparece sendo tratado por Gekrepten, Talita, Traveler e o médico da clínica.

A metalinguagem consciente, clara e explícita, presente nas referências a poetas, escritores, pintores, personagens literários, músicos e filósofos, seguirá por todos os demais capítulos, prescindíveis ou não. Ela nos dá o tom dessa narrativa e amplia o horizonte da busca, miticamente encarnada na Maga. O próprio apelido da personagem, cujo nome é Lúcia, do latim, luz (Tibón, 1956, p. 336 e 339),

10. Exploraremos melhor este tema na seção dois do segundo capítulo, ao situar Cortázar em relação à literatura latino-americana. De qualquer forma, os ensaios de Graciela Montaldo que constam nas referências bibliográficas são elucidativos sobre o assunto.

nos indica o desprendimento da razão que exige essa busca, a dimensão inconsciente e talvez irracional que será preciso percorrer.

Os amigos do grupo também indicam algo: Perico Romero, o espanhol, representa o escritor que Cortázar denuncia em artigos como **/que saiba abrir a porta e ir brincar** (Cortázar, 1974), abordando a dificuldade que a literatura latino-americana demonstra para abordar temas sexuais. O personagem é associado, como mostra um capítulo que não chegou a ser incluído no texto definitivo, com a tradição hispânica de escrever “bonito”, dissociado da oralidade e sem verdadeiramente escutar o outro (Cortázar, 1997, p. 528).

Há também Wong, o chinês que coleciona fotos de tortura e pretende iniciar Ronald na filosofia oriental. O próprio Ronald e sua companheira Babs, ambos norte-americanos, parecem fazer referência a todo o imaginário hippie que, de alguma forma, está presente em **O Jogo da Amarelinha**¹¹.

Para completar a mistura de raças que é esse Clube da Serpente, temos o francês Etienne - nome que faz pensar no grande amigo de Montaigne - e Ossip Gregorovius. Etienne é um pintor com quem Horácio debate pela supremacia da literatura ou da pintura no intuito de comunicar as experiências transcendentais que buscam e Gregorovius, outro duplo de Horácio, é um personagem de origem misteriosa, hilariamente metalingüístico. A ele é dedicado o capítulo 65, **Modelo de Ficha do Clube**, que mais parece um fichário do autor para a construção do romance. Seu nome sugere várias ligações: com o artista russo Ossip Zadkine, pintor e escultor que viveu em Paris e teve contato com Apollinaire, Picasso e Mondrian; o poeta, e também russo, Ossip Mandelstan; ou o historiador alemão Ferdinand Gregorovius, cronista do início de uma nova civilização a partir da queda de Roma.

11. No capítulo 95 da obra, Morelli faz referências um tanto irônicas a **beat generation** e suspeita-se uma ligação pela época em que o texto é escrito e pelo papel que o zen budismo tem no horizonte de **O Jogo da Amarelinha**. Contudo, tal abordagem transcende os limites deste trabalho e, no próprio cap. 95, já se demarca uma fronteira entre os interesses dos “jovens californianos bêbados de palavras sânscritas e cerveja em lata” e o radicalismo de Morelli.

No original: “(...) jóvenes californianos borrachos de palabras sânscritas y cerveza en lata” (Cortázar, 1996, p. 461).

Além disso, o nome do clube dialoga com o início da civilização de uma maneira mais ampla: foi a serpente que despertou em Eva o desejo de comer o fruto do conhecimento da árvore da vida e foi essa atitude que, se por um lado causou a expulsão do paraíso e a queda, por outro trouxe a liberdade e o prazer. E não foi no jardim das **oliveiras** que essa queda se resolveu para a tradição ocidental cristã?

A nostalgia de um reino milenar é um tema caro a Morelli e a noção de queda já está presente no capítulo 1, na cena do guarda-chuva encontrado no parque, pelas lembranças que Oliveira procura encontrar no fundo da memória e pela busca do torrão de açúcar embaixo das mesas.

Mas a busca não se dará apenas para baixo. Quando Oliveira define o amor entre ele e a Maga como sendo estarem um diante do outro, já no primeiro capítulo da obra, coloca a busca em um mesmo plano, assim como ela está no jogo da amarelinha desenhado nas calçadas, ao qual se refere no final do capítulo 36, conforme vimos na introdução. A possibilidade de subida, por outro lado, aparecerá na abertura da lona do circo de Buenos Aires, sobre a qual Oliveira reflete no capítulo 54. No entanto, a ascensão representaria aqui a evasão para um outro mundo e tem um peso moralizante que não pode ser aceito pela obra.

As referências ao espelho, por outro lado, trazem a busca para um mesmo plano, que poderíamos chamar horizontal, e que é o da literatura. Nesse âmbito, a metalinguagem e a ironia constituem uma busca que se faz no mesmo espaço e no mesmo tempo, ainda que paralela, insistindo na esperança de coincidir com seu objeto.

No capítulo 36, Oliveira dirá a Emanuelle que seu kibbutz não é um “espelhismo” (Cortázar, 1996, p. 236)¹², mas as figuras, os tapetes, as pinturas, as colagens e toda metáfora possível da literatura nos deixam em dúvida quanto a esse ponto. O espelhismo também se dá formalmente, na construção e articulação das diversas partes dessa obra, cujo processo de leitura privilegia o conceito de

12. No original: “– No es un espejismo, Emanuelle”

montagem, conforme explorado por Arrigucci Jr. em **O escorpião encalacrado** (1995, p. 89-90), e, fundamentalmente, o de **jogo**, tanto como divertimento como quanto categoria para pensar as possibilidades humanas de vivência de algo transcendental, seja na experiência do belo, seja na literatura, seja no amor.

Essa montagem, conforme veremos na terceira seção do primeiro capítulo de nosso estudo, é aberta, e a relação entre os capítulos que compõem a primeira leitura, inalterada dentro da segunda, forma uma figura como uma espiral, pois o espelho cortazariano aponta sempre para algo além de si mesmo, num jogo incessante.

No **Cuaderno de Bitácora de O Jogo da Amarelinha** (Cortázar, 1997, p. 478, 507) o autor coloca em oposição o círculo e a espiral, enfatizando o caráter de abertura e descentralização desta última. Na construção da obra, os temas tratados em um capítulo são revistos e ampliados por outros, tanto na perspectiva narrativa, que ora se dá de um foco ora de outro, quanto no conteúdo dessa narrativa, e não apenas para lembrar o leitor devido ao volume do livro, como é assinalado pelo autor no mesmo **Cuaderno de Bitácora** (Cortázar, 1997, p. 479).

Os capítulos chamados prescindíveis formam o bloco **De outros lados** e estão agrupados após o 56, mas, na segunda leitura, entrelaçam-se com os núcleos da primeira sem alterar sua ordem. Assim vai se desenhando a espiral em que temas levantados em capítulos e seqüências temáticas anteriores são retomados e ampliados nos seguintes, ainda que fragmentariamente, formando o autêntico quebra-cabeça a ser montado pelo leitor. Por exemplo: no capítulo 22, ocorre o acidente com Morelli, mas a seqüência de capítulos prescindíveis que tornará clara a dimensão desse acontecimento para as personagens e para o desenrolar dos fatos no romance estará inserida apenas após o capítulo 28, morte de Rocamadour, o filho da Maga “que em Montevideú se chamava modestamente Carlos Francisco” (Cortázar, 1996, p. 39) ¹³.

Este prelúdio é uma tentativa de situar o leitor, dando-lhe na introdução um pequeno resumo dessa obra, cujo encantamento/desencanto me

obrigou à investigação. No entanto, a tarefa mais simples se configura a mais difícil. Como fica claro pela tentativa acima, resumir **O Jogo da Amarelinha** é reviver o esplendor da vida e o câncer que nos ataca em sua leitura/vivência. Sentimos as células se reproduzirem não apenas para renovar o órgão, mas para parasitá-lo, confundi-lo e enovelá-lo, estendendo suas metástases pelos confins do corpo literário. Afinal, uma das amantes de Horácio Oliveira morre de câncer no peito, e, em algum momento, ele se refere à ordem dos deuses como sendo o “ciclone ou a leucemia”. (Cortázar, 1996, p. 94)¹⁴

Essa (des)ordem é uma preocupação constante em **O Jogo da Amarelinha**, texto em louvor ambíguo ao caos e à fragmentação, porque os reconhece e os deseja como inseparáveis do todo e da organicidade. Assim como o câncer causa a desordem nas células do organismo sadio, mas segue **sua própria ordem** para fazê-lo, os nós e teias narrativos tecidos por Cortázar possuem uma organização peculiar, ainda que aparentemente fragmentada e caótica.

O problema se instaura quando a ironia acena com a possibilidade de perdermos o fio da meada desse novo, inoculando a dúvida no seio da vontade e revertendo-se de ironia romântica otimista em ironia moderna pessimista, rancor cancerígeno. Porém, nesse texto, no qual os caminhos se bifurcam a cada poucos passos e cada bifurcação se multiplica a ponto de causar vertigem ao leitor que, além de tudo, deve estar equilibrado em uma perna só e com uma pedrinha na mão, nada é definitivo, a não ser a esperança de se chegar ao fim do jogo.

Nesse labirinto canceroso, os espelhos, cuidadosamente dispostos para fazer refletir o abismo e a clivagem, não nos permitem o passeio cego, e abrindo os olhos perguntamos: Tanta vida pode gerar morte? A vida assim desenfreada, reproduzindo-se caoticamente deixa, como no câncer, de ser vida para engendrar o tumor, cuja loucura sem limites faz todo o organismo sucumbir? A busca de autenticidade acabará em cinismo? A procura do amor resultará em solidão? A vontade de viver se transformará em pulsão de morte? Ou será que a luz

¹³ No original: “(...) que en Montevideo se llamaba modestamente Carlos Francisco”.

¹⁴ No original: “El orden de los dioses se llama ciclón o leucemia” .

contém a escuridão, que as estrelas são feitas de lama e que é preciso descer ao inferno para que se possa subir ao céu, no melhor estilo heraclítico que Oliveira evoca no capítulo 36? E, por fim, a pergunta da serpente que enrola a cauda sobre si mesma: tanta ânsia de proporcionar uma experiência vivida por meio da literatura pode ser um salto no abismo do silêncio?

Angustiado, o leitor que foi fisgado pela pergunta proposta no início da primeira leitura: “Encontraria a Maga?” (Cortázar, 1996, p. 21), ou pela resposta-pergunta da segunda: “Sim, mas quem nos curará do fogo surdo...” (Cortázar, 1996, p. 413)¹⁵, irá percorrendo o labirinto, mas, se for atento, encontrará o fio de Ariadne que, com citações bem plantadas e sutilezas de manejo, o autor nos estende.

Na verdade, acreditamos que existe mais de uma saída e que, portanto, é possível tecer fios diversos como meio de orientação nesse labirinto. Nos restringimos, contudo, àquele que nos pareceu mais adequado à nossa habilidade como tecelões.

Como nasce esse “câncer literário” e de onde pode vir sua cura? Existem pesquisas que associam o surgimento de um tumor maligno a certas características psicológicas como mágoa e rancor, sentimentos cultivados no silêncio e na solidão. Embora este não seja o âmbito do presente trabalho, essa idéia nos fornece uma pista interessante. Qual é a mágoa, do que se ressentem a narrativa em **O Jogo da Amarelinha** para que o tecido literário se faça propício à irrupção desse câncer corrosivo que é a ironia, que a tudo destrói no momento mesmo de seu nascimento? A ironia otimista dos românticos como Schlegel, com sua crença no infinito poder criador do eu, se tingem de um cinza pessimista e schopenhaueriano. Mas a narrativa que se recusa à renúncia da vontade e que mantém a esperança de viver o absoluto, serpenteia na tentativa de chegar até ele e, ao mesmo tempo, procura se livrar de seu peso. Essa narrativa se destrói e se recria a cada salto.

¹⁵ No original: “¿ –Encontraría a la Maga?” e “Sí, pero quién nos curará del fuego sordo(...)”.

Escrita de tal forma que a melhor tentativa de resumo do texto descamba para o caos em virtude das diversas redes paralelas em que se tece a narrativa, essa obra é uma construção sólida que se fragmenta pelas ironias de sua vontade. Sendo assim, cabe ao crítico a tarefa, talvez enfadonha, com certeza difícil, mas que espera ser elucidativa, de fazer os cortes necessários, amputar os membros afetados e reorganizar as células por meio da quimioterapia, a fim de que, ao serem conhecidos sua origem e seus antecedentes, essa doença possa oferecer a cura de si mesma.

Se a vida oferece o caos, a literatura, enquanto dimensão simbólica do humano e, portanto, potencialmente racional, intervém com a ordem. Queremos crer que é desse dilema que nascem a doença e a cura na obra de Cortázar. A tentativa de aproximar vida e literatura na busca de uma autenticidade e de um absoluto em que não se pode estar humanamente por mais de poucos segundos geram a dor da consciência de que tudo é representação, e, portanto, clivagem, fissura, fragmento e separação, mas, por outro lado, é na capacidade humana de rir dessa dor que se encontra a possibilidade de ser saudável.

Trata-se aqui, portanto, como já esclarecemos no título deste trabalho, de uma busca. Em cada página da obra de Cortázar encontramos a angústia da busca, vivenciada e relatada por um intelectual argentino de meia-idade que encontrou e perdeu em Paris seu grande amor. Contudo, esse amor em suspenso talvez seja apenas símbolo da busca mais profunda e difícil de nomear: busca da unidade, do centro, da transcendência, da autenticidade, da linguagem e também da forma, da literatura; busca do eu e do outro, de um sentido solidário, lúdico e sagrado, procura que se expande indefinidamente em progressão que extrapola os limites do livro, atinge o próprio fazer literário, e se pretende infinita.

A nostalgia da unidade que se revela nessa busca nos leva de volta à questão do amor. Este é, ainda que atenuado e mascarado pela corrosiva

ironia do autor, o tema central da obra e via de acesso ao centro, “kibbutz do desejo” (Cortázar, 1996, p. 228)¹⁶.

A dimensão coletiva da busca se encontra neste nome que, entre outros, procura traduzi-la: “kibbutz”. O que é um “kibbutz”? Graciela de Sola, em sua análise de **O Jogo da Amarelinha** intitulada **Convite à viagem**, remete à condição de exilado de Oliveira e afirma que a busca por um kibbutz é o anseio por uma “casa”, uma residência (Sola, 1968, p. 61). Mas o kibbutz não é uma casa qualquer. É uma comunidade organizada com base na cooperação, em que cada indivíduo trabalha para o bem estar de todos (Mirador Internacional, 1995, v. 12, p. 6258).

Não será o “kibbutz do desejo” o sonho bem humorado de uma vontade que se impõe limites e gera vida e comunhão, ao invés de consumir a si própria na distância da ironia? Este sonho poderia, talvez, ser o céu desta peculiar amarelinha, jogo jogado com seriedade infantil, brincadeira perigosa e fascinante, que reafirma o papel fundamental do lúdico, da vontade e da ironia para uma transcendência na imanência, ou seja, humana.

1 O JOGO

Em função da importância do lúdico na obra de Cortázar, expressa já no título de **O Jogo da Amarelinha**, procuraremos fazer um breve histórico do valor filosófico atribuído ao conceito de jogo, com base no estudo **O Jogo, de Pascal a Schiller**, escrito por Colas Duflo (1999). Nesse texto se aponta a proximidade do

¹⁶ No original: “(...) kibbutz del deseo”

conceito com a própria literatura, pelo seu caráter simbólico. O jogo, como a literatura, é o domínio em que as coisas deixam de ser o que se convencionou que sejam no cotidiano e passam a ter um outro estatuto, carregado pela função simbólica, como a bola no futebol, por exemplo (Duflo, 1999, p. 19).

Nesse estudo, o autor nos mostra como o jogo, embora inicialmente considerado apenas um contrário da atividade, o repouso necessário do trabalho, no decorrer do tempo passa a ser concebido como possibilidade de treinar habilidades (cognitivas, sensoriais, motoras ou sociais) e, por fim, parte fundamental do desenvolvimento e da caracterização do ser humano (Duflo, 1999, p. 14).

Passando pelas concepções filosóficas que vêm no jogo a possibilidade de fugir do tédio da vida ou a oportunidade de observar um tipo peculiar de pensamento que atua nos jogos matemáticos, por exemplo, Duflo considera a publicação da **Educação Estética do Homem**, de Schiller (edição brasileira de 1995), um marco para a concepção moderna em relação ao conceito de jogo (Duflo, 1999, p. 14-15).

Mas observa também que esta nova concepção só é possível em função do sentido original que Kant confere ao termo em sua **Crítica da Faculdade do Juízo**, como vimos na introdução deste trabalho, orientando os filósofos depois dele (Duflo, 1999, p. 55). Para Kant, o jogo não tem o caráter de brincadeira ou divertimento, mas sim de mediação entre as faculdades do espírito (entendimento e imaginação), que ocorre a partir de sua concordância no juízo de gosto:

“(...) como, no juízo de gosto, a comunicabilidade universal subjetiva do modo de representação deve ter lugar sem pressupor um conceito determinado, não pode ser outra coisa que o estado de ânimo no jogo livre da imaginação e do entendimento (enquanto coincidem entre si como se requer para chegar ao conhecimento) (...)” (Kant, 1961, p. 57)¹⁷

17. No original: “Como, en un juicio de gusto, la comunicabilidad universal subjetiva del modo de representación debe tener lugar sin presuponer un concepto determinado, no puede ser otra cosa que el estado de ánimo en el libre juego de la imaginación y el entendimiento (en cuanto coincidan entre si como se requiere para llegar a un conocimiento) (...)”

A este jogo que se processa entre as faculdades e propicia o juízo estético, Kant atribui um valor de destaque em seu projeto:

“Mas aquilo mediante o que esse princípio aviva a alma, a matéria empregada no efeito, é o que coloca idoneamente as energias espirituais em vibração, quer dizer, um jogo que se sustenta por si mesmo e que, por sua vez, robustece as energias que requer.” (Kant, 1961, p. 158)¹⁸

Assim, o jogo passa a ser compreendido, especialmente a partir das conclusões que Schiller tira daí, como dimensão constitutiva do humano e, mais que isso, privilegiada dessa humanidade, já que é por meio dele, na apreciação estética, que razão e sensibilidade se unificam naquilo que Schiller nomeia **impulso lúdico**:

“Na mesma medida em que toma às sensações e aos afetos a influência dinâmica, ele [o impulso lúdico] os harmoniza com as idéias da razão, e na medida em que despe as leis da razão de seu constrangimento moral, ele as compatibiliza com o interesse dos sentidos.” (Schiller, 1995, p. 79).

Contudo, a noção de jogo com a qual trabalhamos aqui engloba não apenas a dimensão estética do homem, mas procura ampliá-la, considerando-a uma possibilidade da ética. O jogo, para Schiller, unificando sensibilidade e razão, realiza, por meio do amor e da liberdade, a união do sujeito moral com o sujeito do conhecimento, que, por meio da contemplação de “tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por **beleza**” (Schiller, 1995, p. 81), vivencia um prazer livre de coerção externa, capaz de ordenar as sensações sem o peso das categorias puramente racionais:

“O impulso lúdico, entretanto, em que os dois atuam juntos [impulso sensível e formal], imporá necessidade ao espírito física e moralmente a um só tempo; (...) Quando cercamos de paixão quem mereça nosso desprezo, sentimos penosamente o **constrangimento da natureza**. Quando temos intenções hostis a quem mereça nosso respeito, experimentamos penosamente o **constrangimento da razão**. Tão logo, entretanto, ele interessa nossa inclinação e conquista nosso respeito, desaparecem tanto a coerção do sentimento quanto a da razão e começamos a amá-lo, isto é, jogamos a um tempo com nossa inclinação e com nosso respeito.” (Schiller, 1995, p. 78)

18. No original: “Pero aquello mediante lo cuál ese principio aviva el alma, la materia empleada al efecto, es lo que pone idóneamente las energías espirituales en vibración, es decir, en un juego que se sostiene por sí mismo y que a su vez robustece las energías que requiere”.

O jogo é, portanto, como o amor, uma experiência de profunda unidade, em que todas as dimensões do homem atuam em um mesmo sentido e as oposições razão/sensibilidade, pensamento/intuição ou corpo/mente deixam de ter validade pela vivência de uma concordância harmônica entre si.

Não por outras razões o jogo é o centro do universo cortazariano e fio condutor desse estudo.

1.1 A opção revelada na escolha do nome

Pelo tom das perguntas que abrem ambas as possibilidades de leitura, **O Jogo da Amarelinha** se configura como uma busca em vários planos, que poderíamos esquematizar da seguinte forma: busca pessoal – identidade, amor e o outro - e busca coletiva – cultura, linguagem e literatura. No **Cuaderno de Bitácora**, notas de Cortázar para construção da obra, constam os seguintes títulos como pensados e sucessivamente recusados para o texto: **Mandala**, **A aranha**, **Os Jogos**, **Log-book** e **Almanaque**. Este último é o título pensado por Morelli para o livro que está escrevendo dentro de **O Jogo da Amarelinha** (Gallo, 1986, p. 223).

A possibilidade de título **A aranha** que, segundo Marta Gallo, implicaria em um signo negativo da busca como um desejo desdobrado em medo, está presente na rede de fios que Oliveira tece como uma armadilha para Traveler no cap. 56 (Gallo, 1986, p. 225), bem como na noção do narrar como tecer um fio, uma teia que aprisiona o leitor e o enreda na poesia para finalmente libertá-lo.

Mas nos parece importante notar que o título definitivo é aquele que condensa a singularidade do lúdico (o jogo da amarelinha como brincadeira infantil, cf. Yurkievich, 1994, p. 123) e a transcendência imanente proposta pelo autor no jogo como metáfora da cerimônia de iniciação, pois nele o céu e o inferno se fazem presentes e estão ligados por uma escala numérica, que poderíamos relacionar a degraus do rito iniciático a serem seguidos, tanto para cima – céu – quanto para baixo – inferno.

Assim, no dizer de Ana Maria Pucciarelli em um volume que reúne textos comemorativos em homenagem à obra de Cortázar, no caso de **O Jogo da Amarelinha**:

“... de qualquer maneira, como é freqüente no poema e menos habitual na novela, seu título a contém cifrada, condensada”.
(Pucciarelli, 1972, p185)¹⁹

Contudo, o nome **Mandala** assombra como um duplo as páginas da novela, aparecendo na própria noção que Morelli tem da escrita como sendo “desenhar minha mandala” (Cortázar, 1996, p. 432)²⁰, além da conotação de ritual de iniciação que contém e que Cortázar tinha em mente ao pensar no título para seu livro (Pucciarelli, 1972, p. 184). E o que é a amarelinha? Cada casa não corresponderia a uma dessas etapas do rito?

No entanto, a palavra **mandala** remeteria a um imaginário sagrado com um peso que a obra não quer suportar. A própria referência que aparece no texto à filosofia oriental é colocada de maneira ambígua. Por exemplo, no capítulo 28, ao discutir sobre o que é ou não a realidade, o orientalismo acaba sendo depreciado, nas palavras de Etienne, o pintor:

“Olha, argentino de merda, o oriente não é tão diferente como querem fazer supor os orientalistas.” (Cortázar, 1996 p.181)²¹

Nessa obra, nada parece ser o que quer fazer supor o próprio autor, se não é exatamente isso que ele quer fazer supor... Os sentimentos mais puros se revertem em comédias, o carinho é pantomima, o desejo de entrega se transforma em dominação e a ordem narrativa se espalha no caos. Sendo assim, **Mandala** seria um título por demais definitivo, inscrito no horizonte firme da unidade e da eternidade que a obra, marcada pela angústia moderna da finitude, do temporário e do transitório, não comporta. Procuraremos elucidar o porquê no capítulo que tratará

19. No original: “De todas maneras, como es frecuente en el poema y menos habitual en la novela, su título la contiene cifrada, condensada.”

20. No original: “Escribir es dibujar mi mandala(...)”

21. No original: “Mirá, argentino de mis pelotas, el Oriente no es tan otra cosa como pretenden los orientalistas.” Consultamos, para a tradução, a edição brasileira, p. 141.

do binômio ordem/desordem e dos diálogos entre **O Jogo da Amarelinha** e a tradição literária do realismo e da literatura latino-americana.

Contudo, já é possível perceber que, se a busca do autor é por uma vivência fundamental que dê sentido a seu estar no mundo, que lhe abra as portas de um outro mundo dentro deste, ela precisa ocorrer em um espaço diferente e privilegiado. No mundo moderno, onde os referenciais religiosos e unificadores se perderam, Cortázar opta pelo espaço do jogo, assim como da arte e do amor também entendidos como jogos, que são nada mais, nada menos, do que ritos dessacralizados. Os restos modernos dos mitos se refugiam na arte, esse espaço sagrado-laico.

Afirma ainda a crítica Marta Gallo:

“Como o rito sagrado o jogo ocorre na história, ainda que em um tempo e espaço limitados dentro da realidade cotidiana, mas ao mesmo tempo separados dela. O tempo e o espaço do jogo, como o culto religioso, são limites ou pontos de contato com um tempo e espaço outros, fora dos da realidade cotidiana”. (Gallo, 1986, p. 227)²²

Portanto, a opção pelo jogo se aclara quando compreendemos essa dimensão sagrada, ao mesmo tempo imanente e transcendente da atividade lúdica, que traduz a busca cortazariana:

“O problema estava em apreender a sua unidade sem ser um herói, sem ser um santo, sem ser um criminoso, sem ser um campeão de boxe, sem ser um mestre, sem ser um pastor”.(Cortázar, 1996. p. 99)²³

Para uma diferenciação das nuances que compõem os personagens de Oliveira e da Maga, pintados como opostos complementares, é importante notar a forma distinta que eles têm de encarar esses jogos, por exemplo, o de catar objetos pela rua.

22. No original: “Como el rito sagrado, el juego ocurre en la historia, aunque en un tiempo y espacio limitados dentro de la realidad cotidiana, pero a la vez separados de ella. El tiempo y el espacio del juego, como el del culto religioso, son límites o puntos de contacto con un tiempo y espacio otros, fuera de los de la realidad cotidiana.”

23. No original: “El problema estaba en aprehender su unidad sin ser un héroe, sin ser un santo, sin ser un criminal, sin ser un campeón de box, sin ser un prohombre, sin ser un pastor.”

Enquanto a atitude da Maga se reveste de um cunho sagrado, sendo o objeto buscado por ela comparado a uma prenda de resgate, para Oliveira, ainda que a motivação seja a mesma, em sua busca se acentua o aspecto lúdico e humorístico que se revela tragicômico, como no caso do torrão de açúcar que cai da mesa em um restaurante quando está com Ronald e Etienne.

Horácio cultiva, desde a infância, uma crença peculiar: se deixar cair um objeto e não levantá-lo imediatamente, algo terrível pode acontecer a uma pessoa querida, cujo nome teria a mesma inicial do objeto. Por isso, quando o torrão de açúcar – T, de Traveler ou Talita?- lhe escapa e vai parar debaixo de uma mesa distante no restaurante, nada pode detê-lo.

Embora o personagem leve a situação muito a sério, o narrador, ainda que seja o mesmo Oliveira, introduz a comicidade na descrição das gargalhadas de Ronald e Etienne, do aspecto das mulheres na mesa sob a qual está o torrão, na solicitude dos garçons que pensam tratar-se de algo de “real” valor e se põem pasmos ao descobrir o motivo da busca.

Porém não é por acaso que a motivação dessa busca já explicitada no início desse primeiro capítulo se especifica agora no âmbito da linguagem e, sobretudo, na crença de um poder terrível atribuído a essa linguagem, (nesse jogo representada pela inicial do objeto caído). Trata-se, nos capítulos seguintes desse romance, de buscar a amada perdida e o apaziguamento, mas, sobretudo, de questionar o poder da palavra, as possibilidades e limites do jogo com as palavras que é a literatura, arma da busca.

Como a citação seria muito longa, vamos fazer alguns recortes que permitirão notar, pois fazem parte de um mesmo imenso parágrafo, a mudança de tom da narrativa para descrever a sutil diferença entre a busca da Maga e a de Oliveira :

“Por fim, não é fácil falar da Maga que a essa hora anda seguramente por Belleville ou Pantin, olhando aplicadamente o chão até encontrar um pedaço de qualquer coisa vermelha. Se não

encontrar seguirá assim por toda a noite, revolverá os latões de lixo, os olhos vidrados, convencida de que algo horrível vai lhe acontecer se não encontra essa prenda de resgate, o sinal do perdão ou do apaziguamento. Sei o que é isso porque também obedeco a esses sinais, também há vezes em que me cabe encontrar um pano vermelho. (...) e me caiu o torrão de açúcar(...) Ronald, que me conhece, olhou onde havia ido parar o torrão e se pôs a rir. (...) E todo mundo enfurecido, até eu com o açúcar apertado na palma da mão e sentindo como se misturava com o suor da pele, como asquerosamente se desfazia em uma espécie de vingança pegajosa, essa classe de episódios cotidianos.” (Cortázar, 1996 p. 27)²⁴

Assim se vê que o próprio jogo é, aqui, transfigurado. A ação que ocorre na passagem citada é entre Horácio e o torrão de açúcar, elevado, por obra de suprema ironia, superstição e, portanto, falta de fé em algo maior, a uma “prenda de resgate”. Dessa forma, o jogo perde seu caráter de trânsito que é, em última instância, comunicação.

Com efeito, segundo Luis Iñigo-Madrigal, no texto **O Jogo da Amarelinha: Jogos no cemitério** (1986), os jogos nesse romance têm uma característica peculiar: tendem para a incomunicabilidade.

Além da amarelinha do título, que aparecerá nos capítulos finais da primeira leitura desenhada no pátio da clínica em que trabalham Traveler, Talita e Oliveira, há também os jogos com o dicionário e as perguntas-balança, por exemplo, que os três se comprazem em jogar. Tais jogos, fundamentalmente irônicos com o próprio idioma, embora possam ser jogados por duas pessoas, não propiciam entre os participantes uma verdadeira interação, pois estes apenas podem admirar-se ou não da habilidade um do outro em transformar as definições do dicionário em perguntas que se equivalem, reunindo elementos diversos. O jogo, na verdade é mesmo **com o dicionário** e não com o outro (Madrigal, 1986, p. 290).

24. No original: “En fin, no es fácil hablar de la Maga que a esta hora anda seguramente por Belleville o Pantin, mirando aplicadamente el suelo hasta encontrar un pedazo de género rojo. Si no lo encuentra seguirá así toda la noche, revolverá en los tachos de basura, los ojos vidriosos, convencida de que algo horrible le va a ocurrir 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, también hay veces en que me toca encontrar trapo rojo.(...) y a mí se me cayó un terrón de azúcar (...) Ronald, que me conoce, miró hacia donde había ido a parar el terrón y se empezó a reír. (...) Y todo el mundo enfurecido, hasta yo con el azúcar apretado en la palma de la mano y sintiendo cómo se mezclaba con el sudor de la piel, cómo asquerosamente se deshacía en una especie de venganza pegajosa, esa clase de episodios todos los días.”

Se ocorre o caso de o jogo ser **com o outro**, o contato se dá em uma dimensão diferente daquela em que o jogo de fato está se desenvolvendo, como no caso do capítulo 41, na cena do tabuão. A rigor não se trata ali de um jogo, mas está sim em jogo, naquela brincadeira, a disputa entre Oliveira e Traveler pela atenção de Talita.

Luis Iñigo-Madrigal, em seu artigo acima citado, analisa dois tipos de jogos que se desenvolvem no **Jogo da Amarelinha**, quais sejam:

1) os **jogos com o cemitério** em que, tomando-se o dicionário e alguma palavra como ponto de partida lista-se outras às quais ela remete ou é citada a definição de algo que deverá ser descoberto pelo interlocutor;

2) as **perguntas-balança**, que consistem em combinar uma série de definições de palavras propostas em um dicionário sustentando uma relação de equivalência entre elas.

As aproximações propostas pelo crítico são de ordem lexicográfica, retórica, lúdica e intratextual.

Na abordagem lexicográfica, analisa os dicionários que o autor consultou para elaborar os jogos e revela, assim, a concepção de linguagem de Cortázar, com seu caráter eminentemente associativo. Madrigal utiliza o dicionário citado por Cortázar e traduz um destes jogos, revelando o sentido que, a princípio fica oculto. Para melhor visualização, transcreveremos o trecho da edição em português, da Civilização Brasileira que mantém as palavras esdrúxulas no original e, logo após, a tradução do crítico:

“-Que grande foda!-exclamou Oliveira com admiração. Pensou que a palavra foder também poderia servir como ponto de partida para um jogo, mas ficou decepcionado ao descobrir que não figurava no dicionário; em troca, no **jonuco** estavam **jonjobando** dois **jobs**, ansiosos por **joparse**; o pior era que o **jorbín** os havia **jomado**, **jítándolos** como **jocós** infectados” (Cortázar, 1987, p. 209)²⁵.

25. No original: “-Joder-dijo admirativamente Oliveira. Pensó que podia servir como punto de arranque, pero lo decepcionó descubrir que no figuraba en el cementerio; en cambio

Segundo a análise de Madrigal o trecho ficaria mais ou menos assim:

“... *no quarto escuro* estavam *lisonjeando* dois *homens de muita paciência*, ansiosos por *escapar*; o pior era que o *feiticeiro* os tinha *amolado, expulsando-os* como *orangotangos infectados*”.²⁶

Pela tradução para um espanhol mais contemporâneo e coloquial, como faz o comentarista, fica clara a relação do jogo com a situação que estão vivendo, no capítulo 41 e na história, Traveler e Oliveira, homens amaldiçoados por um feiticeiro, que se enfrentam e se enfrentarão lisonjeiramente, mas ansiosos por escapar.

Na aproximação retórica, analisando as perguntas-balança, Madrigal assinala que estes jogos, em função de sua obscuridade, provocam uma certa alienação, entendida como “efeito anímico que exerce no homem o inesperado como fenômeno do mundo exterior” (Laussberg, apud Madrigal, 1986, p. 297).²⁷

Essa obscuridade, por outro lado, faz com que o público sintam-se tomado em alta conta, capaz de esclarecer esse significado obscuro e por isso atue na obra, cumprindo o papel de cúmplice solicitado pelo autor, ao mesmo tempo em que, por tratar-se de um vocabulário de dicionário, acentua a ironia dessa linguagem (Madrigal, 1986, p. 284-285). Veja-se um exemplo de pergunta balanço:

“(...) reverdecer, verdejar o campo, emaranhar o cabelo, a lã, entrar numa briga ou luta, envenenar a água com veratrina ou outra substância análoga para estontear os peixes e pescá-los, não é o desenlace de um poema dramático, especialmente quando é doloroso?” (Cortázar, 1987, p.220)²⁸

en el jonuco estaban jonjobando dos jobs, ansiosos por joparse; lo malo era que el jorbín los había jomado, jítándolos como jocós apestados”. (Cortázar, 1996, p. 263)

26. No original: “en el cuarto oscuro estaban lisonjeando dos hombres de mucha paciencia, ansiosos por escaparse; lo malo era que el hechicero los había jorobado, expulsándolos como orangutanes apestados” (Madrigal, 1972, p. 277).

27. No original: “La alienación es el efecto anímico que ejerce en el hombre lo inesperado como fenómeno del mundo exterior” (Heinrich Lausberg, Elementos de retórica literaria, versión española de Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975, párr. 84)

28. No original: “Reverdecer, verdear el campo, enredarse el pelo, la lana, enzarzarse en una riña o contienda, envenenar el agua con verbasco u otra sustancia análoga para atontar los peces y pescarlos, ¿no es el desenlace del poema dramático, especialmente cuando es doloroso?” (Cortázar, 1996, p. 278)

Nessa pergunta-balança vemos novamente a metáfora recorrente da literatura como o ato de novelar (emaranhar o cabelo, a lã), explicitamente definida pela comparação com o poema dramático. Essa forma de contar histórias tanto areja o horizonte literário (reverdece o campo), como acena com a morte das palavras ou daqueles que se encantam com elas (envenenamento dos peixes para pescá-los). Importante notar que a maneira de pescar os peixes é “estonteá-los”, ou seja, embaralhar e confundir sua consciência, diminuindo assim, no caso da literatura, pelo encantamento negativo (envenenamento, doloroso) a distância irônica que a constitui.

Madrigal sustenta, ainda, usando a terminologia de Aristóteles, que os jogos em que se seguem várias palavras que iniciam com o mesmo som sugerem, à primeira vista, um **barbarismo**, que seria o uso de formas dialetais na elocução que se compõe de palavras pouco usuais. Mas o crítico sustenta que Cortázar proporia um **enigma**, que é composto por metáforas, uma vez que as palavras antigas são usadas com intenção irônica, acentuada pela aparência de “travalínguas” que a elocução ganha pelo fato de as palavras começarem pelo mesmo som (cf. a cadeia que se segue a **joder**, no exemplo acima citado) (Madrigal, 1986, p. 285).

Essa intenção irônica está associada ao projeto corrosivo da linguagem que Cortázar procura empreender, mostrando-a como supérflua ou inverossímil.

De uma perspectiva lúdica, chama a atenção o que já relatamos acima, a condição de incomunicabilidade desses jogos que podem (e efetivamente o são), ser jogados por uma pessoa sozinha. Sendo assim, há mais uma vez aí um grande espaço para a ironia pelos elementos colocados em ação nesse jogo, pelo autor, para subvertê-lo.

Desde o início, na análise intratextual, a subversão já se faz presente pelo uso do signo da ponte que deveria significar comunicação e passagem e, no entanto, no caso do episódio do capítulo 41, parece ligar o nada a lugar nenhum, mas serve para deslocar o leitor e, violando o senso comum, abrir caminho para uma revelação (Madrigal, 1986, p. 291). É pela construção da ponte e pelo convite à

Talita para que a atravessasse para levar erva-mate e pregos a Oliveira, que os amigos disputam o amor da mesma mulher e, cada um observando de sua janela, jogam assim seu destino.

Luis Iñigo-Madrigal ressalta também o caráter metafórico da ponte na obra, associada por Oliveira ao amor (Cortázar, 1996, p. 456) e por Morelli à literatura (idem, p. 426). O crítico lembra, ainda, que a própria amarelinha é uma ponte entre céu e terra, e que o livro pretende ser uma ponte entre os opostos que enuncia, mas, nos jogos com o cemitério, se manifesta a ambigüidade e a contradição desse desejo na linguagem sem enganos que Oliveira parece buscar. (Madrigal, 1986, p. 292-295)

Ocorre que nesses jogos, como dissemos anteriormente, aparece o caráter associativo e, nas palavras de Madrigal, **analógico** da linguagem e do mundo para Cortázar, (Madrigal, op. cit., p 294), como se evidencia nesse trecho de **Para uma Poética**:

“Essa urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica, nascendo no homem desde as primeiras operações sensíveis e intelectuais, é o que leva a suspeitar uma força, uma direção do seu ser para a concepção simpática, muito mais importante e transcendente do que todo racionalismo quer admitir.” (Cortázar, 1974, p. 86)²⁹

Ou seja, de um lado, Cortázar valoriza o analógico – poético por excelência - em oposição ao racional, mas, por outro, sua busca de uma linguagem pura, manifesta na tendência de Oliveira a escovar as palavras, evidencia o desejo contraditório de uma literatura denotativa (Madrigal, 1986, p. 295), tão presente para o autor como a brincadeira séria ou o jogo fatal.

Octavio Paz, em **O signo e o traço**, refletindo sobre Baudelaire e a pintura, já apontava para a importância do paradoxo na modernidade, em que sua vitória – no caso, o triunfo do pictórico – parece ser sua ruína – a “descarnação da presença” (Paz, s/d, p. 40). O poeta mexicano reconhece na analogia uma ponte entre as diversas linguagens artísticas e a possibilidade de resolver contradições de

29. Vale lembrar a importância que a analogia terá na filosofia de Schopenhauer.

maneira harmônica, sem dissolver a tensão entre os contrários, conjugando análise e síntese da realidade. Contudo, Paz aponta uma grande diferença entre a analogia dos antigos e a do universo atual, excessivamente carregado de signos, inclusive heterogêneos e contraditórios (op. cit., p. 39). Hoje, o sentido se dissolve como num câncer em que “metáfora gera metáfora, gera metáfora, gera metáfora”... (idem) e a analogia passa a dar corpo a uma imensidão que não é corpórea e converte a arte em “uma experiência de fronteira; o espaço se estende tanto que na verdade é invisível e inconcebível” (Paz, s/d, p. 40)³⁰.

Diante dessa vastidão ilimitada é possível que o poeta se sinta pequeno e frágil como uma criança, mas tão aberto quanto ela às experiências de crescimento proporcionadas por esse mundo aparentemente (?) caótico.

1.2 A Infância e a inocência

O crítico brasileiro Davi Arrigucci Jr., profundo conhecedor de Cortázar, em sua obra **O escorpião encalacrado** (1995), faz uma anotação importante quanto à visão infantil no autor argentino, citando o parágrafo inicial de **Do Sentimento de Não Estar de Todo**, texto teórico em que Cortázar define as motivações de seu fazer literário. Leiamos:

“Sempre serei como um menino para muitas coisas, mas um desses meninos que, desde o começo, levam consigo o adulto, de maneira que quando o monstinho chega verdadeiramente a adulto ocorre que, por sua vez, este leva consigo o menino, e **nel mezzo del cammin** dá-se uma coexistência poucas vezes pacífica de pelo menos duas aberturas para o mundo” (Cortázar, 1974, p. 72).

Segundo Arrigucci, o autor elabora esteticamente a visão infantil do jogo, buscando assim uma fusão do ser com o todo pelo retorno ao original (Arrigucci, 1995, p. 73). Contudo, é preciso lembrar o que o próprio Cortázar coloca nessa passagem: **ele é um adulto** que traz consigo o “monstinho”. Isto quer dizer que a visão infantil do jogo não é apenas elaborada esteticamente, mas, nessa mesma elaboração, transformada. Oliveira não se entrega aos jogos com a paixão e a

30. No original: “la desencarnación de la presencia(...)” e “Una experiencia de frontera; el espacio se extiende tanto que en verdad es invisible e inconcebible(...)”

inocência de uma criança que, quando está jogando, vivencia aquele momento de tal forma que é capaz de abstrair do mundo lá fora e embarcar, em sua fantasia, no mundo do jogo.

Para Horácio, há nesse jogo um sabor amargo. No final do capítulo 20, em que ocorre a separação entre ele e a Maga, a amargura aparece em seu diálogo:

“-Por quê?

-Ah, tu quieres saber por que tudo isto. Sei lá, eu acredito que nem eu nem tu temos muita culpa. Não somos adultos, Lúcia. É um mérito mas se paga caro. As crianças sempre se pegam pelos cabelos depois de brincar. Deve ser algo assim. Teria que pensar.”
(Cortázar, 1996 p. 111)³¹

O tom debochado da resposta vai contrastar vivamente com a melancolia que toma conta de Oliveira no capítulo seguinte, mas é o recurso que impede a narrativa de cair no melodramático. Por quê? Porque não é verdade que Oliveira não seja adulto. Embora se enrede nos jogos que ele mesmo cria, já não possui a inocência infantil que faz com que se viva o jogo com intensidade e abertura. Esta mesma impossibilidade se oferece a Cortázar em seu projeto literário, e é por isso que nessa obra não há lugar para Rocamadour.

O filho da Maga, cujo nome pode ser uma alusão à cidade do interior da França que é santuário da Virgem, numa referência simbólica à inocência própria da criança, morre, no capítulo 28 da obra, em meio a discussões filosóficas sobre o estatuto da realidade. Essa morte o torna um emblema da impossibilidade da manutenção de uma visão infantil do real em **O Jogo da Amarelinha**.

Ela desencadeará os acontecimentos seguintes que culminarão com a expulsão de Horácio do Clube e posteriormente de Paris, pois os amigos não perdoarão seu comportamento em relação à Maga, sua ausência no enterro e em todas as tratativas que se seguiram. Sobretudo essa morte e a ausência de Horácio, sua incapacidade de lidar com a situação dando vazão aos sentimentos ao invés de

31. No original: “¿– Por qué?

-Ah, vos querés decir por qué todo esto. Andá a saber, yo creo que ni vos ni yo tenemos demasiado la culpa. No somos adultos, Lucía. Es un mérito pero se paga caro. Los chicos se tiran siempre de los pelos después de haber jugado. Debe ser algo así. Habría que pensarlo.”

racionalização e intelectualização, serão as possíveis causas do desaparecimento da Maga que, segundo é sugerido no texto, pode ter optado pelo suicídio.

Por que Oliveira não vai ao enterro de Rocamadour? Acreditamos que a recusa em participar dessa cerimônia é, paradoxalmente, uma afirmação de sua recusa em aceitar a própria finitude, uma forma de fugir de sua angústia travestida de tempo e uma declaração da impossibilidade de conviver com os limites da experiência; e dentre eles o limite máximo que é a morte.

A vontade hipertrofiada quer ignorar essa limitação e não se envolve com o luto, rito organizado socialmente para torná-la parte da vida. Essa negação, no entanto, levará Oliveira a ser expulso de seu paraíso parisiense, precipitando então sua queda, num paralelo com a queda de Adão e Eva.

Na segunda leitura, à morte de Rocamadour se seguem capítulos prescindíveis que são recortes de jornal sobre acidentes que podem ocorrer com crianças (cap. 131), reflexões de Morelli sobre a renúncia à mortalidade, que se aplicam tanto à criança morta quanto ao próprio escritor acidentado (cap. 151), trechos de um livro sobre a representação e a verdade, que introduzem a reflexão de Cortázar-Horácio acerca da oposição entre sono/vigília (cap. 152). Esta reflexão se aprofunda no capítulo seguinte, o 143, que é a única interferência de Traveler e Talita, pertencentes aos capítulos do **lado de cá** e ao núcleo Buenos Aires, no núcleo francês da narrativa, relatando sonhos um ao outro.

No capítulo 100, a relação entre sonho e infância se aclara quando Horácio relata a Etienne um sonho com um pão francês de Buenos Aires que chorava ao ser cortado e o pintor lhe conta, por sua vez, o sonho de um sobrinho seu, dizendo que as crianças podem ter sonhos assim (Cortázar, 1996, p. 483). Contudo, a criança desta história já está morta.

Nesse momento da narrativa, é introduzida uma seqüência de capítulos que tratam do relacionamento com Pola: 76, 101, 144, 92, 103, 108 e 64. Por quê?

Toda essa seqüência referente a Pola, personagem que se identifica com a cidade, sendo chamada de “Pola-Paris” (Cortázar, 1996, p. 455), é colocada entre os capítulos 28 e 29 da narrativa tradicional. Neste momento Horácio já se separou da Maga e já ocorreu a morte de Rocamadour. Traça-se, portanto, segundo nos revela o autor no **Cuaderno de Bitácora**, um paralelo entre Eros – impulso amoroso, força vital, relação com Pola - e Tânetos – impulso de morte, morte de Rocamadour e do amor pela Maga. (Cortázar, 1997, p. 491).

Este paralelo já havia se desenhado na cerimônia erótica entre Oliveira e a Maga, no capítulo 5, e lança luzes sombrias por todo o livro, pesando na oscilação de Oliveira entre levar a cabo seu projeto de busca de autenticidade que implica destruição, revolução e silêncio ou se deixar levar pelas águas do amor e da piedade.

Essa incapacidade de se deixar levar e de se entregar como uma criança é que carrega a narrativa de um tom artificial. O homem moderno não pode mais negar as descobertas da técnica, os avanços da ciência e as transformações da literatura e retornar ao mundo natural, ao éden perdido com uma falsa inocência; seu desafio é ainda maior.

Aceitando o desafio, Cortázar cria esse romance em que o jogo ultrapassa o relato e se estabelece na própria estrutura narrativa. Da constituição lúdica de **O Jogo da Amarelinha** são testemunho a colagem de textos de diversos teores e formas (letra de música no capítulo 106, trecho de jornal no capítulo 130, citação de Lévi-Strauss, no capítulo 59, por exemplo) e a variedade de tratamentos narrativos e de tempo e de espaço (lembranças que se interpenetram, como os episódios de Pola, que aparecem após a seqüência da morte de Rocamadour e que aconteceram antes, o sonho em que os espaços de Paris e Buenos Aires se confundem e a oscilação do ponto de vista narrativo entre Oliveira, a Maga, Talita, Traveler e Morelli, por exemplo). Nas palavras de Arrigucci Jr., o livro é um autêntico “quebra-cabeça iniciatório” (Arrigucci, 1995, p. 74).

Esse jogo também pode ser entendido em relação à definição kantiana da faculdade do juízo, que tem importância capital na trajetória cultural com a qual

dialoga a obra de Cortázar. Já observamos que Kant define o juízo estético como o “jogo livre das faculdades do ânimo” (Kant, op. cit., p.158) , em que a razão, a imaginação e a sensibilidade atuam em conjunto para configurar o objeto e o juízo desinteressado dele. Certamente é no domínio da arte, e especificamente da arte literária, que Cortázar aposta suas esperanças na possibilidade de um encontro com a unidade, que parecia minado pelo tom pessimista da incomunicabilidade e, como veremos em nosso terceiro capítulo, do fracasso do amor.

Contudo, o sabor amargo é aqui, mais uma vez, a consciência dessa impossibilidade de mergulhar completamente na fantasia, a fissura, o hiato, a separação entre desejo/realidade, enfim, a representação. O humor, assim como a ironia, será a possibilidades encontrada de resistência, e que justifica a opção pelo jogo.

Mas por que **O Jogo da Amarelinha**?

1. 3. Topologia

As crianças em fase de alfabetização são submetidas a uma série de exercícios destinados a desenvolver a motricidade fina e ampla, entre outras habilidades necessárias para o aprendizado da leitura e da escrita.

Os estudos de Piaget mostram que a criança aprende em sua interação com o mundo e, no estágio operatório concreto, que corresponde à faixa etária escolar, entre sete e oito anos (Piaget, 1990, p. 28), ela já está apta a lidar com jogos que envolvem regras (Piaget, 1985, p. 43-44). Dessa forma, sua aprendizagem precisa se fazer de maneira lúdica, por meio do jogo que abre espaço para a socialização e a construção do conhecimento.³²

32. Para um maior aprofundamento na área pedagógica, que não é nosso objetivo no momento, cf. FERNÁNDEZ, Alicia. **A inteligência Aprisionada**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991, 261 p. No capítulo 12 dessa obra, a psicopedagoga, apoiada nas análises de Winnicott, afirma que “o jogo é um espaço transacional entre o dentro e o fora do indivíduo em sua construção de conhecimento” (p. 165).

Pois bem, algumas das noções que a criança precisa desenvolver para facilitar o aprendizado da leitura e da escrita, inclusive para que possa perceber a diferença de traçado entre uma letra e outra, são as noções topológicas: dentro, fora, aberto, fechado, em cima, embaixo, etc.

Estas noções podem ser desenvolvidas de uma forma lúdica através do uso, em sala de aula e nos pátios escolares, como efetivamente acontece, do jogo da amarelinha ou sapata, para nós gaúchos.

O título escolhido por Cortázar encerra, portanto, toda a ligação com o universo infantil, com a categoria fundamental na literatura que é o espaço, e com a aprendizagem de uma nova linguagem, que é a proposta do autor.

No texto **Espaço e Linguagem**, o crítico francês Gerárd Genette diz que o homem moderno, para refugiar-se de um universo caótico e fragmentário e da angústia do tempo que lhe impõe sua época, procurou, na arte e na literatura, criar um espaço tranquilizador. Porém este mesmo espaço acabou se transformando, até pelo diálogo com as ciências e com a Filosofia, em um espaço de vertigem, que desinstala ao invés de abrigar e que, ao contrário do fechamento que buscava, é preenchido por aberturas, vácuos e horizontes sem fim (Genette, 1972, p. 100).

Nossa época, marcada pela consciência da finitude e, portanto, carregada de uma tristeza do tempo, ao procurar fugir dela, como Oliveira no episódio da morte de Rocamadour que analisamos acima, depara-se com toda sua angústia travestida de espaço. Espaço fragmentado - Paris, Buenos Aires, Montevideú, manicômio, clínica, circo - que se sobrepõe e se faz labirinto, marcado pela errância; espaço que se desfaz em viagem, e se torna tema e objeto, não mais apenas **forma da sensibilidade** como queria Kant (Kant, op. cit., p. 71-73), mas porta aberta por onde entra o desassossego. Em **O Jogo da Amarelinha** a própria busca do personagem apresenta-se em termos espaciais: **território, centro, zona, lado de lá, de cá, outros lados** e a novela é, às vezes, vista como uma **espiral** ou um **labirinto**. (Cortázar, 1996, p. 502)

Genette já havia apontado a manifestação do espaço em nossa linguagem cotidiana em termos como **perspectiva**, mas, de uma maneira análoga ao lapso para o inconsciente, ele seria mais sugerido do que conotado, e se trairia na metáfora. Na arte, na filosofia e na ciência, pelo contrário, ele é conteúdo e se coloca com uma intenção bem clara, com uma consciência peculiar de que “há sempre espaço na linguagem, mesmo que seja só o intervalo entre a letra e o espírito”. (Genette, 1972, p. 105)

Não será esse o espaço que Cortázar tematiza? Espaço-intervalo, espaço-abismo, espaço simbolizado em queda ou em ascensão, espaço que toma conta da obra ainda que nela haja o mínimo de descrição.

Essa espacialidade da obra já foi vista pelo crítico brasileiro Davi Arrigucci Jr. como um diálogo com a técnica da montagem cinematográfica.

Em **O escorpião encalacrado**, Arrigucci analisa o ensaio **Montagem**, de 1938, do cineasta russo Sergei Eisenstein, identificando ali algumas características fundamentais dessa técnica que são importantes para a elucidação do projeto cortazariano. Vejamos como o diretor define montagem:

“(.) se assemelha mais ao produto que à soma (...) porque o resultado da justaposição difere sempre qualitativamente (...) de cada um dos seus elementos componentes tomados em separado” (apud Arrigucci, 1995, p.87).

Esta definição também se aplica ao **O Jogo da Amarelinha**, pois sua organização de capítulos oferece ao leitor a perspectiva de alteração entre todo e partes. Dessa maneira o leitor, como para Eisenstein, é autor da obra, podendo escolher os rumos e desdobramentos da construção.

Por outro lado, na análise de Arrigucci fica claro que o conceito de montagem com o qual trabalha o cineasta russo, ou seja, o de uma busca da unidade através do fragmentário, é também o da busca surrealista com a qual dialoga Cortázar (Arrigucci, 1995, p.89-90). O crítico conclui que a montagem é o meio de obtenção dessa unidade, que se aglutina em uma imagem reveladora, conforme podemos observar também na declaração de Morelli:

“(…) uma narrativa que atue como coagulante de vivências, como catalizadora de noções confusas e mal-entendidas e que incida em primeiro lugar naquele que a escreve.” (Cortázar, 1996, p. 427)³³

Por meio da técnica de espargir fragmentos de situações criando a clivagem e inter-relação do espaço, usando a alternância da ordem temporal (interior-exterior, antes-depois-agora) e os diversos pontos de vista entrelaçados, que postos lado a lado vão dando o contorno da figura que o escritor, sutilmente, mas com traços firmes, desenha, Cortázar escreve seu romance como essa sucessão de noções confusas que, pela ação do leitor na montagem, pode fazê-lo alcançar a plenitude do sentido, a vivência do momento transcendente.

É preciso lembrar, contudo, o caráter lúdico ao qual obedece essa montagem, fazendo com que a noção de jogo prevaleça e ordene sua execução. Assim, a montagem de **O Jogo da Amarelinha** é, na verdade, uma colagem que se realiza, no espaço literário, com os mesmos objetivos e procedimentos análogos aos dos pintores que iniciaram esta técnica em sua busca por um novo espaço e uma nova linguagem. Não apenas o surrealismo, mas a arte abstrata como um horizonte mais amplo (especialmente nas obras de Mondrian, Klee e Vieira da Silva, como veremos em seguida) se tecem com os mesmos fios que fazem a textura de **O Jogo da Amarelinha** fragmentada e aparentemente caótica. E também se jogam no mesmo espaço-tabuleiro.

1.4. O jogo que se pinta: literatura e pintura em “O Jogo da Amarelinha”

O movimento constante do jogo traduz, em Cortázar, a busca de um novo espaço, como procuramos demonstrar na seção anterior. A partir de agora, vamos verificar o que esta busca têm em comum com determinadas formas de pintura que surgem no século XX, com a mesma problemática. Perseguidos pela

33. No original: “(…) una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe.”

angústia da ineficácia da palavra que falha em dizer a experiência fundamental, traçamos, com Cortázar, um eixo que leva para fora da literatura, procurando na pintura o espelho que reflete a realidade textual.

A técnica da colagem, utilizada primeiramente em literatura por Apollinaire, no poema **Lettre-Océan**, de 1914, está na base do conceito de montagem cinematográfica (Yurkievich, 1994, p. 107). Naquele poema, Apollinaire mistura o texto de uma carta, a qual é endereçada a alguém que partiu para o México, com o carimbo do correio, ruídos do porto, da rua, frases escutadas do cais. Essa técnica nos oferece uma interessante possibilidade de comparação com este romance em que variados tipos de texto são justapostos.

A composição do trabalho artístico pela colagem é um modelo praticado inicialmente pela pintura cubista e apropriado pelos surrealistas que integra elementos diferenciados em um conjunto, sem comprometer sua identidade (Yurkievich, op. cit., p. 107). Por exemplo: pedaços de papel, fios, arames, vidros ou panos, exatamente como é possível imaginar as construções que Oliveira realiza catando objetos pelo chão.

As colagens feitas de pedaços de papel ou lixo eram um gesto antiarte dos dadaístas, que traziam uma mensagem de grande importância para a arte moderna: não apenas o quadro com uma bela moldura dourada poderia ser considerado arte, mas também os restos e as coisas banais da vida cotidiana, desde que elaborados por uma certa visão artística do autor e do observador. (Swinglehurst, 1997, p. 14)

No caso de **O Jogo da Amarelinha** (colagem intertextual), a simples citação como parte do pensamento de um personagem ou do próprio narrador faria com que o texto perdesse, no fluxo narrativo, essa sua alteridade. A disposição espacial é fundamental ali, pois, mantidos lado a lado como capítulos que se remetem uns aos outros, os textos de diversos registros - narrativo, informativo, jornalístico, musical, teórico ou filosófico - se comunicam mas não se fundem.

Durante suas perambulações pela Paris metafórica Oliveira junta fios (que serão de grande utilidade no capítulo 56 para uma construção mais dramática e também objetiva, se é possível chamar assim a armadilha preparada como última defesa frente ao esperado ataque do duplo), arames, papéis e folhas secas, com os quais fabrica objetos que a Maga o ajuda a pintar. Em Buenos Aires, construirá delicadas tramas de fios só para depois se deliciar com sua destruição, deixando Gekrepten apreensiva.

Estas práticas são levadas a cabo também pelo autor ao trazer para o âmbito de sua novela a vulgaridade do lunfardo portenho³⁴ e intertextos outros que não exclusivamente literários (ditados populares, trechos de música, notícias de jornal ou crônicas de revistas, diálogo com a filosofia, a crítica literária, a música e as artes plásticas). No convite ao leitor para ser cúmplice na montagem da história, o escritor, assim como seu personagem, revive o ideal dadaísta da colagem.

Um exemplo deste trabalho que se articula perfeitamente com **O Jogo da Amarelinha** é o quadro **Espelho**, que Kurt Schwitters (1887-1948) pintou nos anos 20 (ver figura 1 no anexo final deste trabalho). Este artista cultivava o mesmo hábito que Cortázar atribui a Oliveira e à Maga, ainda que com conotações distintas, como vimos na primeira seção do capítulo 1 deste estudo. Schwitters era também um catador de lixo contumaz que construía seus trabalhos com pedaços de madeira, papel velho, pequenos objetos descartáveis e sobras abandonadas pelas pessoas. No quadro **Espelho**, sobre a armação arredondada do objeto-título, o pintor dispôs papéis rasgados, entre os quais um pedaço de envelope com carimbo do correio. O espaço é preenchido com pinceladas de linhas e cores fortes, demonstrando assim um equilíbrio entre o planejamento racional da pintura e a dimensão caótica e aleatória do mundo, a qual esse planejamento confere forma (Swinglehurst, 1997, p. 15).

Não é, portanto, surpreendente, que um dos nomes que Morelli lista no capítulo 60 da novela, como dignos de reconhecimento, seja o de Kurt Schwitters.

34. O lunfardo é a gíria da periferia de Buenos Aires, que tem relações estreitas com o universo do tango e da marginalidade.

Tal reconhecimento se dá, também, porque a técnica da colagem está impregnada de uma visão da realidade como superposição de estímulos e decorrência do avanço da tecnologia do mundo moderno (Yurkievich, 1994, p. 109), que é uma das frentes em que se debate, paralisado, Oliveira:

“Eu diria, para começar, que esta realidade tecnológica que aceitam hoje os homens de ciência e os leitores de France-Soir, este mundo de cortisona, raios gama e explosão de plutônio, tem tão pouco a ver com a realidade como o mundo do Roman de la Rose”. (Cortázar, 1996, p. 476)³⁵

Aqui o problema da realidade e da técnica aparece em três níveis distintos:

- 1) Negação da relevância da realidade positiva e banalização dela pelo hábito, a vivência cotidiana vulgar expressa no “mundo de cortisona”;
- 2) Afirmção da técnica como uma outra realidade possível;
- 3) Valorização de uma terceira realidade, distinta da cotidiana, da tecnológica e dos registros literários de experiências místicas (**Roman de la rose**).

A verdadeira realidade, portanto, poderíamos dizer, não está nem nos inventos tecnológicos que se tornam vulgares à força do hábito e da repetição, nem nos arquivos documentais cristalizados de uma experiência inefável como o romance tradicional. O que conta para Cortázar é a busca, a vivência do encontro místico **aqui e agora**. Esse desejo exasperado, que se frustra no devir do tempo comum do dia-a-dia, sedimentará a amargura que gera o “câncer literário”. Nos deparamos mais uma vez com as ironias da vontade.

Cortázar nos propõe aqui mais uma vez a reflexão que, como veremos, aparece com muita frequência em seus contos ditos fantásticos, que é a possibilidade de existência de uma outra realidade dentro da nossa, a qual podemos atingir por meio da experiência que a leitura de um texto poético propicia. O desafio

35. No original: “Yo diría, para empezar que esta realidad tecnológica que aceptan hoy los hombres de ciencia y los lectores de France-Soir, este mundo de cortisona, de rayos gama y elusión del plutonio, tiene tan poco que ver con la realidad como el mundo del Roman de la Rose.”

da literatura seria, portanto, fazer acontecer na escrita, em que necessariamente é preciso seguir uma seqüência temporal, a simultaneidade que ocorre na experiência vivida.

Uma forma artística privilegiada para expressão dessa simultaneidade é a pintura, capaz de condensar a multiplicidade de uma experiência na imagem de um quadro, capturando assim um momento e fazendo um recorte da realidade não poucas vezes comparado à fotografia.

O diálogo de **O Jogo da Amarelinha** com a pintura se dá não apenas na opção pela colagem como forma e conteúdo, mas também nas citações de pintores e nas discussões sobre essa arte com um dos membros do Clube da Serpente que também é pintor, o francês Etienne.

No **Cuaderno de Bitácora**, Etienne aparece esboçado como um personagem carismático, positivo e ativo, oposto complementar do hesitante Oliveira (Cortázar, 1997, p. 483). É ele que acompanha Horácio na visita à Morelli no hospital, após o atropelamento, e é para ele que o argentino telefona a fim de relatar seus sonhos perturbadores. Etienne é o francês, o europeu que não duvida, como o latino-americano, de seu direito de possuidor do território e que se lança, na pintura e na admiração por Mondrian, na busca de um absoluto que não lhe parece inalcançável.

Tanta segurança pode ser também reflexo de seu instrumento de trabalho? A opção de ambos fica clara quando, para encerrar uma discussão no hospital, Oliveira lhe chama, em tom acusatório, “pintor”, apenas para ouvir a resposta no mesmo tom: “metafísico”. (Cortázar, 1996, p. 520)

No capítulo 9 da obra, a Maga, Oliveira, Perico Romero e Etienne caminham numa noite chuvosa em direção ao apartamento de Ronald e Babs para mais uma sessão do clube. No caminho, antes de encontrar Gregorovius, discutem a relação entre pintura e literatura:

“A pintura é algo diverso de um produto visual – disse Etienne-
Eu pinto com todo o corpo e nesse sentido não sou tão diferente de

teu Cervantes ou teu Tirso de não sei o quê. O que me irrita é a mania das explicações, o Logos entendido exclusivamente como verbo.” (Cortázar, 1996, p. 55)³⁶

Mais uma vez a linguagem é posta em questão, pois Etienne advoga não tanto uma superioridade da pintura em relação à literatura por seu meio de expressão quanto a necessidade de não limitar a possibilidade da experiência sensível/estética apenas à palavra. Para clarear sua intenção, compara o pintor suíço Paul Klee e o holandês Mondrian, atribuindo ao primeiro uma pintura refinada e para poucos, enquanto para a apreciação de Mondrian, que “pinta o absoluto”, a sensibilidade pura seria suficiente. (Cortázar, 1996, p. 54)

Essa discussão se apresenta como fundamental do ponto de vista crítico. Tanto Klee como Mondrian são pintores importantes da arte abstrata contemporânea que procuram, através de suas obras, mostrar um universo diferente daquele que é contemplado no cotidiano. Esse universo essencial não admite mais a transposição puramente figurativa; o quadro busca propiciar uma experiência que está além da racionalidade e da representação, e que se abre para diversas interpretações, plena de movimento e vazio.

No entanto, há mesmo notáveis diferenças entre Klee e Mondrian, assim como entre Horácio e Etienne e, portanto, dentro do âmbito de **O Jogo da Amarelinha**, bem como muitas correspondências entre as biografias e trabalhos desses pintores e as posições de Cortázar, expressas e construídas esteticamente em seu romance (sem esquecer de Vieira da Silva, cujo trabalho, conforme anunciado anteriormente, se fará presente no capítulo 19 da obra, a ser analisado a seguir).

Tais diferenças se traduzem claramente num tratamento peculiar do espaço. Enquanto o pintor suíço Paul Klee o preenche com sonhos, alegorias, signos diversos, o holandês Mondrian pinta o vazio, de onde surgem todos os elementos.

36. No original: “- La pintura es otra cosa que un producto visual – dijo Etienne -. 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.”

Mondrian notabilizou-se por suas telas geométricas, composições de linhas negras paralelas que parecem continuar para fora do quadro, sugerindo um espaço infinito e alternado, em sua monotonia, pela energia das cores primárias (vermelho, amarelo e azul), que remetem ao início da criação (cf. figura 2 no anexo ao final deste trabalho). Daí, certamente, a comparação de Cortázar com o pré-adanismo de Mondrian no capítulo que citamos anteriormente.

David Sylvester, em um ensaio crítico sobre arte moderna, diz que Mondrian se parece mais a um cientista ou um padre do que a um artista (Sylvester, 2000, p. 1). Esse é o primeiro ponto interessante a explorar em sua relação com **O Jogo da Amarelinha** e com Horácio Oliveira porque, no capítulo 19 da obra, a Maga compara Horácio a um Mondrian e diz que ele, Horácio, “é como um médico, não como um poeta” (Cortázar, 1996, p. 96)³⁷.

Essa assepsia e essa rigidez que facilmente se associa à ciência e que efetivamente transparece nos quadros de Mondrian, porém, dá lugar a nossa reflexão sobre a natureza dual do estético, a possibilidade única que se manifesta na arte de conjugar sensibilidade e intelecto. Vale lembrar que os primeiros trabalhos desse pintor ainda são de um relativo realismo, como **Amarilis**, de 1910 (ver figura 3 no anexo ao final deste trabalho). De nosso ponto de vista, eles antecipam, sem contradizer, a necessidade que toda abstração tem de partir da realidade para propor sua deformação, transformação, destruição ou recriação, como veremos mais adiante no aprofundamento do estudo sobre o realismo-fantástico (capítulo dois).

Mas não é apenas por aí que podemos aproximar Mondrian e Horácio. Ainda no artigo de David Sylvester, encontramos um retrato do pintor como um ermitão, cuja realidade é uma realidade de solidão e fortaleza em que progressivamente o foco interno e o foco nos objetos são recusados porque trazem envolvimento e este, por sua vez, gera sofrimento (Sylvester, 2000, p. 2). A busca pelo absoluto é também uma busca pela paz e pela quietude, que ecoa acordes de

37. No original: “Sos como un médico, no como un poeta.”

uma música schopenhauereana, familiar também no **Jogo da Amarelinha**. Assim, em 1920, Mondrian escreve:

“Se você segue a natureza, não estará apto a conquistar o trágico de qualquer gradação real de sua arte. É certamente verdade que a pintura naturalista nos faz sentir uma harmonia que está além do trágico, mas não expressa isso de uma maneira clara e definitiva enquanto não é limitada a expressar relações de equilíbrio. (...) Precisamos nos libertar de nosso apego ao exterior, pois só assim transcenderemos o trágico e estaremos lucidamente aptos a contemplar o repouso que está no interior de todas as coisas” (apud Sylvester in [www. Artchive.com/artchive/M/mondrian.html](http://www.Artchive.com/artchive/M/mondrian.html))³⁸

Essa busca de quietude com uma certa nota schopenhauereana se afasta da natureza e acaba por cair na própria arte, pois as linhas de Mondrian, que já não falam do exterior, remetem às linhas da tela mesma. Nesse sentido, próximos pela metalinguagem, Cortázar e Mondrian se afastam. Enquanto Cortázar opta pela colagem surrealista, que poderíamos considerar afirmativa no sentido nietzscheano, em Mondrian não se trata de uma justaposição ou mistura de elementos, mas de linhas infinitas que se movem paralelas, criando um espaço vazio e aberto, que, na busca da pureza, encontra o nada. A infinitude desse espaço, porém, volta a aproximar esses artistas, já que a obra se apresenta, então, como fragmento de algo maior – a vida?

Por fim, é digna de nota a importância do projeto de destruição na arte para Mondrian. O pintor se declarava fã do “boggie woogie” pela decomposição de melodia que ele operava na área da música, enquanto, de maneira análoga, sua proposta era destruir o espaço na pintura (Deicher, 1995, p. 88). Cortázar, também amante do jazz e da improvisação, tentará destruir a representação na literatura, para que dela surja algo novo. Voltaremos a esse tema na análise do projeto literário de Cortázar exposto no texto **Teoria do Túnel**, na terceira parte deste trabalho.

38. No original: “If you follow nature, you will not be able to vanquish the tragic to any real degree in your art. It is certainly true that naturalistic painting makes us feel a harmony which is beyond the tragic, but it does not express this in a clear and definite way, since it is not confined to expressing relations equilibrium. (...) We must free ourselves from our attachment to the external, for only then do we transcend the tragic, and are enabled consciously to contemplate the repose wich is within all things.”

Continuando nossa comparação, na pintura do suíço Paul Klee, que antes de se decidir pelas artes plásticas cogitava ser músico, observa-se também a tentativa de amálgama de diversas formas de arte (cubismo, surrealismo, arte primitiva e arte infantil) e de diversas técnicas (desenho, mosaico, águas-fortes) na busca de uma unidade, mais uma vez, entre abstração e realidade. (<http://sunsite.auc.dk/cgfa/klee/klee-bio.htm>)

Além de títulos evocativos (ver figura 4 no anexo ao final deste trabalho), a pintura de Klee é marcada pela incorporação de letras e números, pelo humor e pela alusão a sonhos, música e poesia, num diálogo profícuo com as diversas formas de arte, inclusive a literatura que, como afirma Cortázar no capítulo citado acima, convida o leitor à participação. Suas pinturas, aquarelas e desenhos são pequenos e delicados, evocando muitas vezes a inocência e a lucidez próprias do universo infantil que parece ser, em alguns momentos, a nostalgia de **O Jogo da Amarelinha**.

Contudo, ainda que por caminhos diversos, se processa em Klee a mesma busca interior de uma experiência estética fundamental que se depreende dos trabalhos e da teoria de Mondrian ou Cortázar, manifesta nesta frase do pintor suíço: “A arte não reproduz o visível, ela torna visível” (Chipp (org.), 1999, p. 183).

Entretanto, é em Vieira da Silva que encontraremos a correspondência perfeita entre projeto literário e projeto pictórico no tratamento do espaço.

No capítulo 19 de **O Jogo da Amarelinha**, Horácio e a Maga estão morando juntos no apartamento dele em Paris, com Rocamadour doente. Horácio está descontente com a situação e tem ciúmes da Maga com Gregorovius preparando, pela discussão iniciada nesse capítulo a respeito de um colar de pedras verdes, o fim de seu relacionamento.

O que nos interessa agora para fins críticos, contudo, é o início do capítulo, em que a Maga afirma entender Horácio e sua procura, embora ambos

busquem coisas diferentes. Ela acredita que Horácio é um Mondrian, enquanto identifica a si própria com um Vieira da Silva.

Vieira da Silva, pintora portuguesa cujas telas impactam o observador pela maneira intrigante de mostrar o espaço, relata o mesmo anseio de unidade que, de maneiras diversas, aparece em Klee, Mondrian e no próprio autor de **O Jogo da Amarelinha**:

“Sentia que um quadro tinha que ser assim um **amálgama**. Eu própria juntava algo que só existia dentro de mim, um encanto, um **espaço contínuo**. Era isso que era preciso pintar.” (apud Rosenthal, 1998, p. 13)

Essa tentativa de condensar a realidade fragmentária em uma imagem (amálgama), leva Vieira a um estudo intensivo da pintura de seu tempo e situa seu trabalho em um âmbito de certa forma alheio a filiações e escolas, resultado da criação de uma espacialidade própria (Rosenthal, 1998, p. 15-16).

A perspectiva dos antigos pintores, numa oposição entre fundo e distância, era dominante desde a renascença, e os contemporâneos marcavam sua inovação dando outro tratamento do espaço, que vinha mudando desde os impressionistas, com a diluição da superfície da tela em pequenos pontos, tal como registrados pelo olho humano. Mas é na observação do afresco **O bom governo**, de Lorenzetti (1337-1340) (ver figura 5 no anexo ao final deste trabalho), que Vieira tem a intuição da modelagem do espaço para que contenha a unicidade na pluralidade (Rosenthal, 1998, p. 17). Posteriormente, no estudo de Cézanne (especialmente **Os jogadores de cartas** – cf. figura 6 no anexo ao fim deste trabalho) ela encontrará também o tratamento que a interessa da continuidade e da descontinuidade plástica (Rosenthal, 1998, p. 21).

A partir de 1930 passará a pintar aberturas e portas, numa primeira apreensão da “dimensão existencial do espaço” e com a explícita intenção modernista de “pintar mal”, (Rosenthal, 1998, p. 23 e 25). Estes temas e formas a colocam em estreita relação com o universo poroso de Cortázar e com as metáforas usuais do autor, símbolos de passagem, acesso e iniciação.

No trabalho de Vieira da Silva também aparece a tendência à colagem, não de materiais, mas de perspectivas diversas. Quanto à referência na realidade, a artista hesita entre o abstrato e o figurativo que, para ela, não estão em contradição:

“Não sei o que seja pintura não-figurativa. Os meus quadros têm sempre um ponto de partida real. É preciso não esquecer que o pintor se habitua a olhar para as coisas e sabe como elas realmente são, enquanto os não pintores só vêm por fórmulas” (op. cit.. p. 71)

Para Vieira da Silva a pintura é, portanto, como a literatura para Cortázar, uma possibilidade de acesso a uma outra realidade que nada nos garante que não seja a **verdadeira**.

Esta busca **da** realidade também a aproxima de Mondrian. Observando os quadros **Composição nº 10 (Cais e Mar)**, 1915, de Mondrian (ver figura 7 no anexo ao final deste trabalho) e **Composição Branca**, 1953, de Vieira da Silva (ver figura 8 no anexo ao final deste trabalho), percebemos que eles não se assemelham apenas no título. Embora Vieira distorça a perspectiva e imprima um movimento mais caótico ao quadro, enquanto Mondrian, em sua tendência linear, construa um movimento mais seguro e totalizante, ambos reduzem a realidade a algumas linhas expressivas que dão margem a uma infinidade de interpretações. Essa redução da realidade, como vimos na introdução, é também consequência da atuação de um eu criador irônico que a multiplica em diversos pontos de vista e joga com eles. No entanto, Vieira da Silva, assim como Cortázar, registra com ambigüidade essa ironia, pintando um espaço que transmite a sensação da queda, da confusão e do movimento constante.

A pintora dilui a tela em linhas que não abandonam a perspectiva central e se transformam, assim, em vias desordenadas:

“O ponto de fuga perde-se no seu centro, lembrança do princípio de perspectiva central, destituído de sua predominância sem que outra ordem tivesse preenchido seu lugar. O que fica é um espaço inacessível desmoronando-se sobre si mesmo” (Rosenthal, 1998, p. 31)

Como em Cortázar, a constatação da ausência de ordem é dolorosa e desafiadora, e se reflete na construção de um espaço labiríntico que se duplica,

aprisionando pelo hermetismo ou pela vastidão. Este espaço se revela como sendo o palco da existência humana, que é representada pela dança e pelo jogo, na figura recorrente dos bonecos (Rosenthal, 1998, p. 37). Na verdade, como é possível notar no quadro **Floresta de Enganos** (ver figura 9 no anexo ao final deste trabalho), pintado durante o exílio da pintora no Rio de Janeiro, as figuras perdem seus contornos e se misturam no espaço, não havendo já **quase** distinção entre figura e fundo. A obra tematiza, assim, a problemática dos limites da representação.

No quadro **A partida de xadrez** (1943) (ver figura 10 no anexo ao final deste trabalho), tem lugar um jogo bastante sério, cuja crítica foi feita pelo escritor Murilo Mendes, amigo da pintora durante sua estada não muito reconhecida no Brasil. Ele registra que é como se estivessem se enfrentando ali, naquele jogo de xadrez, dois poderes antagônicos, duas ordens diversas. (Rosenthal, 1998, p. 51). Observando o quadro, se percebe que as figuras estão dispostas como se olhadas de cima:

“sujeitas a um jogo de perspectivas que encontra seu ponto de fuga muito além de suas margens, as respectivas linhas começam no exterior, isto é, abaixo da margem inferior da composição e prolongam-se acima dela, levando ao infinito”. (Rosenthal, 1998, p.49).

Mais uma vez a arte parece querer saltar do espaço em que é confinada e abocanhar a vida. E esse querer é reconhecido pela pintora na evolução de sua obra: “O que foi feito mais tarde estava latente, estava latente nas obras precedentes. As coisas existiam como um querer.” (op. cit, p. 54)

A maneira como as figuras dos jogadores parecem se desfazer para se misturar ao espaço da tela, impede que se possa distinguir claramente quem é o quê, e lembram o poema de Cortázar , **O Grande Jogo**, no qual o escritor afirma que:

“mas não sei se o baralho
o mistura a sorte ou o anjo,
se estou jogando ou sou as cartas” (apud Passos, 1986, epígrafe)³⁹

39. No original: “pero no sé si la baraja/la mezclan el azar o el ángel,/si estoy jugando o soy las cartas.”

Contudo, o jogo de Vieira não é feito para se jogar sozinho. Da mesma maneira, como vimos anteriormente, embora alguns desafios em **O Jogo da Amarelinha** sejam solitários, a proposta da obra é ser “jogada” pelo leitor, que deve ser um cúmplice do autor, mesmo sem ter poderes absolutos de decisão. Ironicamente, ainda que a incomunicabilidade seja a tônica, o desejo e a esperança de comunicação estão sempre presentes. Assim também se expressava a pintora em relação a seu público:

“Queria que as pessoas não ficassem passivas. Queria que vissem, queria que participassem nos jogos, que passeassem, subissem, descessem”. (op. cit. p. 71)

É sobretudo, porém, na ambivalência entre ordem e desordem que Vieira e Cortázar se encontram e trocam olhares cúmplices que justificariam a resposta dada a Maga por Horácio. Quando, no início do capítulo 19, a que aludimos anteriormente, a Maga diz a Horácio que ele é um Mondrian e ela uma Vieira da Silva, Horácio pergunta se ela não suspeita que, por trás da realidade Mondrian exista uma realidade Vieira da Silva. Embora a Maga afirme que Oliveira não consegue chegar a essa realidade, quando observamos os quadros de Vieira, nos quais a ordem “normal” a que estamos acostumados parece ter sido borrada sem contudo ter sido suprimida, em que se tem a nítida impressão de poder ver “algo” que parece longe demais ou fora de foco mas que **está** ali, sugerido, pressentido, insinuado, tão próximo e tão distante quanto o centro de Oliveira, quando observamos estes quadros a busca de ambos não se afigura tão diversa.

Vieira explica:

“Na minha pintura vê-se a incerteza, esse labirinto terrível. É o meu céu, esse labirinto, mas talvez que, no centro desse labirinto se encontre um bocadinho de certeza” (op. cit. p. 83-88)

A incerteza de que nos fala Vieira é a incerteza do que virá após a morte, angústia de finitude, mas é, também, e talvez sobretudo, um desejo de certeza, uma nostalgia de ordem e de unidade que pulsa no espaço fragmentário da modernidade, tanto em seus quadros quanto na busca e no exílio de Horácio Oliveira. Esse desejo, que é consciente de si mesmo, se faz irônico e acaba por separar quando quer unir.

Assim, a colagem em **O Jogo da Amarelinha** não se dá apenas na disposição dos capítulos e no uso de diversos registros lingüísticos. Ela aparece na ambientação pela interpenetração dos espaços de Paris e Buenos Aires, toma conta da disposição rítmica, da representação do mundo, unifica relato e discurso e nos impulsiona para o salto cortazariano, disposto a transpor o abismo entre linguagem e real e as fronteiras entre poesia, prosa, filosofia, literatura, pintura e música numa discussão de gêneros, não apenas literária, que procuraremos fazer a seguir.

2 TERRITÓRIO DO JOGO

Pode ser útil para aquele que se aventura a participar de um jogo que procura, a todo momento, subverter as fronteiras, limitar um território minimamente fixo, um pedaço de terreno em que se possa pisar seguro para continuar apreciando a partida.

Segundo Duflo, no texto em que nos baseamos na análise inicial do primeiro capítulo deste estudo, o jogo tem a particularidade de estar ao mesmo tempo dentro e fora da sociedade (Duflo, 1999, p. 19). É digno de nota que, se de um lado o jogo pode ser encarado de forma preconceituosa ou como vício, sendo em alguns casos proibido pela sociedade, por outro transporta seus participantes para um tempo e um espaço diferenciados. Quem está engajado efetivamente em um jogo não vê o tempo passar e esquece de onde está: concentrado no jogo está aqui, e, ao mesmo tempo, não está.

O Jogo da Amarelinha parece ampliar estes deslizes de dentro-fora, tanto na obra quanto na brincadeira em si, onde esta noção de limite topológico é fundamental.

O termo **território** ilustra esta preocupação com os limites que gravita na obra. Horácio diz que Traveler é um “homem do território” (Cortázar, 1996, p. 377)⁴⁰ e ele inveja e repudia esse pertencimento do amigo. Mas onde é o território

40. No original: “(...) hombre del territorio”

onde ocorre este jogo? Por que Horácio está fora? Até que ponto quer entrar? O anseio de pertencer ao território exilando-se dele é mais uma das ironias da vontade?

Procuraremos responder a estas perguntas traçando as coordenadas de referência para **O Jogo da Amarelinha** em relação à literatura hispano-americana e à tradição filosófica com a qual dialoga.

2.1 Ordem/desordem

Embora em entrevistas Cortázar se refira à possibilidade de o leitor construir seu próprio **Jogo da Amarelinha**, em carta a seu editor, datada de 30-05-62 (Barrenechea, in Cortázar, 1997, p. 567), atribui importância crucial à ordem dos capítulos constante no **tablero de dirección**. Assim percebemos, como uma estudante americana já havia apontado em carta ao próprio Cortázar, que esta ordenação anticonvencional de capítulos não rompe efetivamente com o poder do autor (Cortázar, 1997, p. 775).

Na mesma perspectiva, a disposição inalterada da ordem seqüencial dos capítulos 1 a 56 na segunda leitura, apenas intercalados os capítulos prescindíveis e suprimido o 55 por estar contido no 129 que consta, ainda assim, entre o 54 e o 56, sugere que a leitura corrente ou convencional não é efetivamente destruída por essa segunda leitura, ainda que mais dispersa e fragmentada. O que ocorre é um aprofundamento de certos temas – a metalinguagem, a situação e função do romance, a tensão Eros/Tânatos e uma disposição que visa comprometer o leitor, tornando vida e romance uma coisa só.

O sonho identificado como matriz da novela (Barrenechea, op. cit., p. 560) está colocado nela como um sonho de Oliveira em que os espaços de Paris e Buenos Aires se confundem, no capítulo 123. Esta superposição de espaços é o que dará a tônica labiríntica e invertida do romance, sendo que Oliveira encontra a Maga

perdida em Paris na Talita de Buenos Aires e procura as ruas de Buenos Aires nos **boulevards** de Paris.

Assim o espaço na obra não está construído apenas de maneira fragmentada, mas principalmente sobre um princípio de oposição, clivagem e duplicação que, na busca da unidade, se parte ironicamente num universo poroso feito de espelhos, pontes, passagens, labirintos.

O entrelaçamento das narrativas se manifesta não apenas nos encontros e desencontros dos duplos, mas também, por exemplo, em detalhes como o do cap. 155, quando Etienne e Horácio vão ao hospital verificar se o idoso atropelado é mesmo Morelli. Lá encontram uma fonte com peixes vermelhos, no pátio aberto, que faz pensar na fonte do pátio do manicômio, em que Oliveira trabalhará com Traveler e Talita em Buenos Aires.

Importa, portanto, ao crítico, analisar o papel que ordem e desordem desempenham na obra como uma das oposições fundamentais sobre as quais é construída sua estrutura especular. Parece haver, por trás da desordem aparente uma ordem bastante rígida, como no processo canceroso. A consulta ao texto mesmo pode elucidar essa questão.

No capítulo 54, penúltimo da leitura corrente e do **Lado de Cá**, ocorre a segunda descida de Horácio ao seu inferno particular, representado ali pela morgue da clínica em que trabalha com os Traveler e onde beijará Talita, efetivando a “traição”. Contudo, o que precipita essa descida e motiva o beijo é a confusão que Oliveira faz entre Talita e a Maga. A visão de Talita brincando na amarelinha que está desenhada no pátio da clínica e que para Oliveira é a Maga, lança todos os acontecimentos em uma outra ordem:

“Quando a figura de rosa saiu de alguma parte e se aproximou lentamente da amarelinha, sem atrever-se a pisá-la, Oliveira compreendeu que tudo voltava à ordem, que necessariamente a figura de rosa escolheria uma pedra lisa das muitas que o 8 amontoava na borda do canteiro, e que a Maga, porque era a Maga, dobraria a perna esquerda e com a ponta do sapato

projetaria a pedra para a primeira casa do jogo” (Cortázar, 1996, p. 343)⁴¹

A ordem parece ser, portanto, para Oliveira, justamente aquilo que “normalmente” chamaríamos desordem: quando alguém real é tomado por um fantasma, as coisas para ele voltam à **ordem**.

Com efeito, não se trata de dispersar as coisas no caos e comemorar a ausência de sentido do mundo, mas, pelo contrário, pela vivência desse caos, descobrir o sentido oculto que se espera que ele ainda possua. Assim:

“Ir da desordem à ordem, pensou Oliveira. - Sim, mas que ordem pode ser essa que não pareça a mais nefanda, a mais terrível, a mais insana das desordens?” (op.cit. p. 94)⁴²

Logo a seguir Oliveira se refere à ordem dos deuses como sendo o ciclone ou a leucemia, ou seja, eventos que para o comum dos mortais representam as mais cruéis desordens. Não podemos deixar de suspeitar que, por trás dessa relação de verso e reverso em que Cortázar situa ordem e desordem, há uma lição aprendida na proposta nietzscheana de transvaloração, e que estudaremos no capítulo que procura situar o **Jogo da Amarelinha** com relação às contribuições de Kant, Schopenhauer e Nietzsche para a estética.

Cabe lembrar aqui, contudo, mais uma vez, o que já dissemos na introdução: se os românticos descobriram no intervalo entre fenômeno e coisa em si a alegria irônica de inventar o próprio mundo, Schopenhauer desvendou o caráter perverso desse desejo e prescreveu como solução a renúncia. Nietzsche, por outro lado, abraçou essa vontade ilimitada, generosa mas também cruel, com um riso orgulhoso e trágico. Para Cortázar, por fim, a verdadeira dança se realizará no movimento alternado entre estes dois caminhos. As ironias da vontade desmascararão a cada passo as tentativas de heroísmo, mas o desejo de infinito não

41. No original: “Cuando la figura de rosa salió de alguna parte y se acercó lentamente a la rayuela, sin atreverse a pisarla, Oliveira comprendió que todo volvía al orden, que necesariamente la figura de rosa elegiría una piedra plana de las muchas que el 8 amontonaba al borde del cantero, y que la Maga, porque era la Maga, doblaría la pierna izquierda y con la punta del zapato proyectaría el tejo de la primera casilla de la rayuela.”

42. No original: “‘Ir del desorden al orden’ pensó Oliveira. ‘Sí, ¿ pero qué orden pude ser ése que no parezca el más nefando, el más terrible, el más insanable de los desórdenes?’”

poderá ser aplacado. Contra todas as evidências, o encontro continuará sendo aguardado com lucidez infantil.

Por ora, será importante trabalhar com a noção de ordem e desordem que está em jogo na relação da literatura fantástica com o realismo e a verossimilhança, contextualizando nosso autor e obra no cenário da América Latina.

2.2 “Do lado de Cá”: Cortázar e a Literatura Hispano-Americana

Quando se publica **O Jogo da Amarelinha**, em 1963, desde Paris, o panorama da Literatura Latino-Americana já havia conhecido luzes rebeldes e muitas das inovações modernas, estando portanto pronto para receber o golpe fatal desse texto fragmentado e único que é a obra de Cortázar.

Mas, com toda fragmentação que existe em sua estrutura clivada em dois **lados**, que se erige sob o conceito da montagem cinematográfica e da efervescência da mídia, num diálogo com as diversas artes que visa um novo modo de narrar capaz de vencer a impossibilidade do simultaneísmo na literatura, **O Jogo da Amarelinha** se equilibra entre o uso revolucionário de novas técnicas e o desejo de encontrar uma unidade tranquilizadora.

Segundo o crítico Davi Arrigucci Jr., por volta de 1940 começa a surgir no continente uma literatura que não apenas toma de empréstimo, mas reinventa as inovações européias na técnica do romance, e cria então a amplitude necessária para redimensionar a **Terra**, tema do romance hispano-americano nessa década e no qual a inovação técnica ainda era pequena. (Arrigucci Jr., 1995, p. 109)

Num romance como **Homens de Solidão**, de Manuel Gálvez, publicado em 1942, o tema da identidade nacional e do escritor que procura o retorno à própria terra para solucionar o conflito de identidade vivido pelo argentino, sempre

voltado para a Europa, é tratado de maneira linear, por um narrador onisciente e distanciado que não chega a refletir sobre seu próprio fazer, mas se disfarça em seus personagens.

A geração posterior, da qual fazem parte, por exemplo, Borges e Cortázar, ataca diretamente a estrutura literária. De acordo com Emir Rodriguez Monegal, no texto **Tradição e Renovação**, isso acontece porque, em função das dificuldades sociais, em nosso continente o meio pede que a literatura não seja literatura, e ela acaba por se concentrar fanaticamente na análise de seu próprio processo:

“Na América Latina a posição do intelectual e do escritor é de um crítico, daquele que não depõe a faculdade de questionar, apaixonadamente, a realidade na qual está inserido”. (Monegal, 1979, p. 134)

Por outro lado, a mídia terá decisiva influência nesse processo. Juan José Saer, escritor e crítico latino-americano da geração posterior a Cortázar e Borges, no ensaio **A literatura e as novas linguagens**, nota que toda literatura desse século no continente foi escrita em paralelo com o desenvolvimento social e, nas décadas de 50 a 70, em plena efervescência da cultura de massas. Assim, a linguagem jornalística e cinematográfica tomou conta do literário, e grandes autores inovadores, como Robert Arlt, foram também jornalistas (Saer, 1979, p. 309 e 312).

Contudo, Saer faz uma importante distinção entre a linguagem da mídia e a da imaginação criadora. Para esse autor, a mídia é da ordem da fantasia e trabalha com um mundo fechado, alienante, onde as carências não são apresentadas enquanto tais e seu registro é o prazer; a literatura, ao contrário, é da ordem da imaginação criadora e seu registro é o trágico, ainda que transfigurado, pois ela começa sempre inteira, pondo em suspenso o mundo, sem saber se o recuperará no final (Saer, 1979, p. 322). Essa distinção é importante porque, paradoxalmente, aponta o compromisso da literatura com a verdade de sua busca, que acaba por transcender o ficcional, enquanto a mídia, reprodutiva, acaba por perder-se na fantasia inútil.

Nos anos 60, na Argentina, ocorre a emergência de várias perspectivas de escritura, num processo cultural que tem início provável em 1955, com a queda do peronismo. Várias revistas humorísticas surgem e entre seus colaboradores estão amigos caros a Cortázar, como Esteban Fassio, do grupo “patafísico” que, por seu próprio nome, se abre ao diálogo com o surrealismo. Estes autores trabalhavam com uma sátira política e paródica do cotidiano que terá ressonância nas páginas portenhas de **O Jogo da Amarelinha** (Montaldo, 1997, p. 591 e 593).

Revistas como **Primera Plana** e **Contorno**, nascidas das novas possibilidades abertas pelo progresso econômico, fazem com que se renove o fluxo da literatura e da arte na sociedade e, nesse contexto, ao ser publicada, a obra de Cortázar, nas palavras de Graciela Montaldo “impactou o horizonte de expectativas dos anos 60”, encontrando um público aberto à modernização das práticas culturais e sensível à temática existencial e libertária abordada. (Montaldo, 1997, p. 597)⁴³

Este público já tinha sido preparado pelas inovações literárias dos escritores cuja obra se enquadra na classificação de literatura fantástica ou no realismo maravilhoso, que caracterizou o “boom” da literatura latino-americana. A relação destes conceitos com **O Jogo da Amarelinha** e a obra de Cortázar é o que estudaremos a seguir.

2.2.1 Real Maravilhoso, realismo-maravilhoso e fantástico

A literatura produzida na América Latina desde **História Universal de la Infamia**, de Borges, em 1935, conforme marco delimitado por Angel Flores (apud Chiampi, 1980, p. 24), recebeu da crítica a classificação de real-maravilhoso, ou realismo mágico. O termo ganhou expressividade na esteira do conceito cunhado por Alejo Carpentier no famoso prólogo a **El reino de este mundo**, obra na qual o escritor associa esse fazer literário à própria riqueza da natureza e da história do continente.

43. No original: “(...) impactó el ‘horizonte de expectativas’ del público de los años sesenta y colmó sus aspiraciones.”

O romance, que conta a história da escravidão e das rebeliões de negros no Haiti, procura desenvolver na tessitura do texto literário o conceito de realismo mágico, narrando os fatos históricos com toda sua carga de acontecimentos “incríveis”, permeados pela consciência mágica da cultura negra do vodu. Com toda estatura literária de seu barroco, Carpentier articula, no romance, o ideal de uma América mítica, primitiva e pulsante que questiona a visão única de realidade até então aceita e realiza, assim, a crítica anunciada no prefácio ao surrealismo, considerado retórico e vazio⁴⁴.

Em um estudo intitulado **Realismo-Maravilhoso**, Irlemar Chiampi faz a crítica da categorização dos gêneros realismo-mágico, fantástico e realista, nos moldes de teóricos como Todorov. Ela propõe o termo realista-maravilhoso por ser mais ligado à série literária e desvenda a estrutura dessa forma de discurso em que a significação reúne natural e sobrenatural de forma não-excludente, sem que uma ordem se sobreponha a outra, em permanente diálogo com o ideologema cultural da mestiçagem, na perspectiva da linguagem narrativa, evitando o erro do enfoque temático ou fenomenológico. (Chiampi, 1980, p. 28-29, 43 e 153)

Essa abordagem contribui para nossa análise pelo fato de Cortázar ter se destacado primeiramente, enquanto escritor, pelos contos fantásticos que publicou em grande número antes de escrever romances, justamente durante o período que se convencionou chamar de “boom” da literatura latino-americana.

Irlemar Chiampi aponta para a ambivalência do fantástico como gênero literário pela característica de operar com duas lógicas diferentes sem dissolver a oposição entre elas, o que acaba por reforçar a lógica tradicional, uma vez que a possibilidade de sua ruptura amedronta e angustia. Nas palavras de Irene Bressière, ali citadas: “A marginalidade do fantástico é expressão de exigência de ordem permanente” (apud Chiampi, op. cit, p. 68).

44. “Eis a razão por que o maravilhoso invocado sem fê – como o fizeram os surrealistas durante tantos anos – nunca foi senão uma artimanha literária, tão aborrecida ao prolongar-se demasiadamente, quanto certa literatura onírica “arranjada” e certos elogios à loucura tão comuns hoje em dia.” Carpentier, Alejo. “O reino deste mundo”, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985, prefácio

Enquanto o maravilhoso está ligado ao natural, sendo justificativa para esse discurso a própria diferença e diversidade da América aos olhos dos conquistadores⁴⁵, o fantástico estaria mais próximo do sobrenatural por causar um estranhamento no leitor pela justaposição de duas ordens contraditórias, sem que lhe sejam dadas condições suficientes para optar por uma delas (Chiampi, 1980, p. 57-62).

Para Todorov o discurso do estranho dissipa a dúvida em relação a um fato natural, apesar de raro; o maravilhoso dissipa a dúvida e mantém o sobrenatural e o fantástico manteria essa dúvida (Todorov, 1992, p. 31, 51 e 58). Chiampi critica essa definição por entender que ela sobrevaloriza o relato, a vacilação **intelectual**, que é a dúvida, enquanto em seu ponto de vista o discurso, que é a vacilação **emocional**, é a pedra de toque do fantástico. (Chiampi, 1980, p. 55)

Chiampi encontra no realismo-maravilhoso uma superação da função estético-lúdica da literatura, que seria privilegiada no fantástico. Distingue, contudo, dessa função limitada e limitante, o relato cortazariano que não se reduz mais à bifurcação antinômica das probabilidades de explicação do ocorrido mas generaliza o insólito em contos como “**A noite deitada de costas**”, no qual o sonho mostra ser realidade, e vice-versa (Chiampi, 1980, p. 70).

Nessa perspectiva, realizando um levantamento histórico, Selma Calazans Rodrigues, em **Fantástico** (1988), alerta para o fato de que, quando de seu surgimento, esse gênero necessitava ser colocado dentro de um quadro de verossimilhança rígido por pressão do racionalismo crescente, e cita como exemplo dessa necessidade os contos de Hoffman. A autora diferencia o que chama de fantástico tradicional do moderno, em função das alternativas de explicação propostas para o fenômeno sobrenatural, de acordo com o seguinte esquema:

-Policial - o mistério é esclarecido no final;

45. Para um estudo vasto desse imaginário que não é objeto do presente trabalho, ver Pizarro, Ana. “América Latina: Palavra, Literatura e Cultura”, Ed. da Unicamp, Memorial da América Latina, SP, 1993, 1994 e 1995, vol. 1.

-Tradicional- há mais de uma possibilidade de explicação do mistério: sonho ou realidade, por exemplo;

- Atual: não há explicação do mistério (Rodrigues, 1988).

A vacilação emocional e a angustiada necessidade de retorno à ordem que estaria por trás da estrutura do fantástico, é dramaticamente vivida por alguns personagens dos contos de Cortázar. Délia, protagonista de **Circe**, espera, juntamente com seus pais, o fim de seu suplício na figura de um noivo que a faça parar de chorar e voltar à razão⁴⁶. Também os irmãos de **Casa Tomada** (Cortázar, 1985) observam impotentes o avanço de uma nova ordem que os exclui, e um desalentado Oliveira, em **O Jogo da Amarelinha**, lamenta “a quebra total da idéia clássica de homo sapiens” (Cortázar, 1996, p. 480)⁴⁷. Mas a pergunta que fica é: lamenta ou comemora? Nesse ponto, opera a oscilação, que apontamos anteriormente, entre resignação ou rebeldia diante da vontade, descoberta como potência vital.

É preciso ressaltar que, ao mesmo tempo em que denuncia a ordem natural, o fantástico necessita dela para existir, assim como, ao denunciar o caos em que se encontra a civilização ocidental, Oliveira, na verdade, procura encontrar a ordem que adivinha nesse caos, por meio da criação que faculta a vivência transformadora.

Cortázar procurará subverter a ordem racional entendida como falsa e rígida, utilizando, entre outros, o instrumental do realismo maravilhoso tal como descrito por Chiampi, a começar pela força que tem em sua obra o questionamento do narrador, a problematização da perspectiva narrativa que põe em cheque a autoridade do escritor (Chiampi, 1980, p. 72).

46. “Tuvo mucha lástima de los Mañara, que habían estado ahí agazapados y esperando que él – por fin alguno- hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia”. Cortázar, J. “Circe”, in “Cuentos – Biblioteca Personal Borges”, Hyspamerica, BsAs, 1985, p. 43

47. No original: “(...) la quiebra total de la idea clásica del homo sapiens(...)”

A operação metanarrativa se manifesta em **O Jogo da Amarelinha** pelo uso da paródia que satiriza o próprio romance latino-americano⁴⁸, pela remissão a outros textos, tanto nos capítulos prescindíveis, de maneira subversiva, pela colagem que rompe, ainda que nem sempre, com a estrutura tradicional de texto com seqüência linear e causal explícita, como nos capítulos da primeira leitura. Mesmo ali já se evidencia, entre outros recursos, a alternância do tempo numa mescla de passado, presente e mesmo futuro. Por exemplo, no capítulo 31, Horacio afirma ter ouvido Ossip dizer que “Paris é uma grande metáfora” (Cortázar, 1996, p. 205)⁴⁹. No entanto, isso ocorreu em um diálogo de Gregorovius com a Maga no capítulo 26, em que Horacio não estava presente.

Já na segunda leitura se aprofunda a impressão de que estamos lendo um romance e, ao mesmo tempo, um compêndio de teoria literária ou, melhor ainda, o caderno de notas que o autor manteve para escrevê-lo, sua correspondência, seu diário. O que mais são as anotações de Morelli que o Clube da Serpente encontra e discute, nas quais se desenham estranhas semelhanças com a própria história que estamos lendo, numa circularidade que, ao se descobrir, abre uma espiral infinita, movimento crescente para fora do texto?

Personagens como Gregorovius são pura ficção mesmo dentro da ficção e parecem ficcionais aos olhos dos demais personagens, tendo sua construção desnudada por um capítulo prescindível: o modelo de ficha do clube. E o que dizer do capítulo 124, entre outros, em que os personagens da obra refletem sobre a busca que Morelli empreende por meio de seus personagens que são, na verdade, como eles próprios?

No capítulo 93, encontramos outra manifestação dessa rebeldia metalingüística: a culpa da angústia de Oliveira é atribuída a Morelli; será porque o personagem está obcecado por esse outro personagem ou porque é criação dele e

⁴⁸ O exemplo mais flagrante deste procedimento é o capítulo 34. Segundo Davi Arrigucci Jr., os trechos de romance que se intercalam na escritura são de “Lo prohibido”, de Benito Pérez Galdós. Cf. Arrigucci, 1995, p. 262

⁴⁹ No original: “-Es una metáfora. Y como París es otra metáfora (te lo he oído decir alguna vez) me parece natural haber venido para eso”. Outro exemplo de alteração temporal se dá na troca de tempos verbais do capítulo 8, p. 52.

assim duplamente personagem? A pluralidade de vozes nesse jogo contado por Horácio, pela Maga, do ponto de vista de algum companheiro do clube, de Talita, Traveler, ou de outro personagem qualquer, como um narrador às vezes onisciente e exterior, mas também construído e criticado por um metanarrador como Morelli, que é lido por nós e pelos personagens (autores - autor?) denuncia o desejo de controle da narração objetiva que esconde o narrador. Assim, é aberto espaço para a atuação do leitor-cúmplice, que deve pensar sobre os rumos da narrativa, em virtude da colagem na qual o sentido, aparentemente aleatório, pode ser construído por esse leitor.

Na narrativa tradicional, que se utiliza da primeira pessoa apenas para disfarçar o controle absoluto que pretende ter sobre os destinos do texto (Chiampi, 1980, p. 78), não corremos o risco de mergulhar, como no **Jogo da Amarelinha**, a qualquer momento no silêncio, tensão da qual só nos alivia o peso do livro entre as mãos, garantindo que ainda haverá pelo menos palavras no papel por mais algumas páginas.

Mas, além do tratamento crítico da narrativa, Irlemar Chiampi aponta outro elemento como concorrente para a desestabilização da visão única do real na nova narrativa latino-americana: o barroquismo. (Chiampi, 1980, p. 84)

Tendo na obra de Carpentier seu referencial de análise, a pesquisadora demonstra como a proliferação de significados e a distorção da linearidade do discurso, com a linguagem se acumulando na tentativa de dizer o indizível, são uma erotização da escritura, gozo verbal, rebelião através do jogo (Chiampi, op. cit., p. 87).

Sabemos da importância da noção de jogo para a obra de Cortázar, mas, ainda que sua escrita seja abundante em metáforas na tentativa de ser poesia e possa ser chamada com propriedade de “esbanjamento lingüístico” (Yurkievich, 1994, p. 155), é preciso diferenciá-la desse barroco que não é do gosto do próprio autor porque se proporia a uma função outra, com diferentes pressupostos :

“Isso que Alejo Carpentier insiste em chamar barroco, considerando-o como signo distintivo da literatura latino-americana que outra coisa é que uma avalanche de vocabulário poético, de metáforas, aliteraões, metonímias que empapam a prosa e que fazem de toda descrição uma espécie de grande peitoral enjoiado?” (apud Yurkievich, 1994, p. 64)⁵⁰

A escrita de Cortázar também está cheia de vocabulário poético, metáforas, aliteraões e metonímias, mas não na tentativa de **descrever** uma realidade que considera mágica e indizível, e sim de **fazer-se ponte** até ela pela poesia.

Cortázar, vinculado às obras inovadoras que surgem no cenário hispano-americano por volta de 1940 (escritas por Borges, por exemplo, conforme Arrigucci, 1995, p. 109), busca a força das imagens para transcender a literatura. Seus fluxos associativos, seus “condensados simbólicos de experiência pré-conceitual” (Yurkievich, op. cit. p.156)⁵¹, pretendem a fruição de um ritmo análogo ao jazz, que seria produzido mediunicamente, como na possessão romântica, e que carrega e transporta o leitor.

Essa escritura se quer viva e não artificial, quer dizer, não-escritura; é como se as palavras se juntassem espontaneamente e o discurso se torna “expansivo, frenético, emoliente”, (Yurkievich, op. cit.160)⁵² com a linguagem transformando-se vertiginosamente de doce e suave em agressiva e atávica, pulsante.

Na contramão do escrever **bem**, está plena do tom coloquial e do argentinismo, presente no “voseo” pelo qual se tratam os personagens e no lunfardo, falado até mesmo pelos que não são portenhos: “argentino de mis pelotas”, diz Etienne no capítulo 28⁵³. Sua sintaxe truncada é construída com sentenças feitas de lacunas a serem completadas pelo leitor, como nesta descrição da situação de Traveler ao ouvir o relato de sua experiência com Oliveira:

50. No original: “Eso que Alejo Carpentier insiste en llamar barroco, considerándolo como signo distintivo de la literatura latinoamericana ¿ qué otra cosa es que una avalancha de vocabulario poético, de metáforas, aliteraciones, metonimias que atiborran la prosa y que hacen de toda descripción una especie de gran pectoral enjoiado?”

51. No original: “(...) condensados simbólicos de la experiencia preconceptual”

52. No original: “(...) expansiva, se torna frenética, emoliente”.

53. Ver nota 21

“Ouvia confusamente que o medo, que Horacio, que o elevador, que a pomba (...)” (Cortázar, 1996, p. 354)⁵⁴

A arte cuidadosa da palavra, contra a palavra gasta e com o propósito de revivê-la, cria as repetições e mistura de idiomas, presente na menção aos gatos no capítulo 4, por exemplo, e a necessidade de concretude faz com que os objetos sejam chamados não por seus nomes, mas pelas marcas: a máquina de escrever é Lettera 22, o cigarro é gauloise e a caneta, birome. (Gregório, 1966, p. 56)⁵⁵

Por fim, como no exemplo óbvio do capítulo 7, mas em diversos outros trechos, essa linguagem se embriaga de poesia.

O cuidado excessivo com a linguagem, porém, implica alto grau de consciência do próprio fazer e estimula a participação do leitor, desejado como cúmplice, sendo responsável também pela quebra do foco narrativo e da linearidade da narração, como vimos acima:

“Tu acreditas que há uma realidade postulável porque estamos falando nesse quarto e sabemos que dentro de uma hora ou algo assim vai acontecer aqui uma determinada coisa” (Cortázar, 1996, p. 184, a posição do autor e do leitor) ou:

“(...) um tal pianista triste e gordo, um tipo ao piano e a chuva sobre a clarabóia, **enfim, literatura**” (idem p. 95) grifo nosso.⁵⁶

Nestas passagens, o leitor é tomado de assalto; o autor sussurra em seu ouvido e, logo adiante, puxa-lhe o tapete, enlevando-o e revelando o artifício usado para fazê-lo, desnudando-se sempre num processo caricatural e auto-destrutivo, mas fortemente sedutor.

54. No original: “Oía confusamente que el miedo, que Horacio, que el montacargas, que la paloma (...)”

55. Estes exemplos, bem como a referência anterior ao preenchimento de lacunas, estão no ensaio **Rayuela**, incluído no Boletín de Literaturas Hispano-Americanas, nº 6, p. 52 a 57, no qual Maria Isabel de Gregório analisa o tratamento peculiar da linguagem em Cortázar. Pretendemos abordar este tema de um ponto de vista filosófico na última seção deste trabalho.

56. No original: “Vos creés que hay una realidad postulable porque vos y yo estamos hablando en este cuarto esta noche, y porque vos y yo sabemos que dentro de una hora o algo así va a suceder aquí una cosa determinada.”

“(...) un tal pianista triste y gordo, un tipo al piano y la lluvia sobre la claraboya, en fin, literatura.”

Esse processo aproxima Cortázar, no cenário da literatura latino-americana, mais de Jorge Luis Borges do que de Carpentier. No universo criado por Borges, repleto de espelhos, labirintos e duplos, podemos encontrar uma correspondência intertextual com a escritura de Cortázar, embora ambas apontem para horizontes bastante distintos.⁵⁷ Contudo, é possível invocar um pouco da teoria borgiana para ampliar este debate sobre ordem/desordem em **O Jogo da Amarelinha**.

Em **A postulação da realidade**, Borges distingue entre escritores clássicos e românticos, considerados arquétipos de escritores que estão em oposição porque os primeiros confiam na linguagem enquanto os outros se baseiam na ilusão. Essa noção de confiança na linguagem lhe servirá para propor um método para tornar mais verossímil uma narrativa fantástica: é preciso despregá-la progressivamente do real, dando-lhe uma notificação geral dos acontecimentos, postulando uma realidade mais complexa e exercendo o mais difícil que é a “invenção circunstancial”, estratégia segundo a qual o escritor adorna a ficção com pequenos detalhes de realidade na descrição. (Borges, 1994, p. 42)

Na mesma linha, Tomachevski (apud Rodrigues, 1988) afirma que “todos os detalhes particulares devem ter um caráter cotidiano, mas considerados em seu conjunto eles devem indicar outro tipo de causalidade”, isto porque a incoerência provocada não deve ser ficcional, mas intelectual, ou seja, dentro do universo da ficção é preciso haver coerência, ainda que o efeito da leitura seja incongruente.

Mas é em **A Arte Narrativa e a Magia** que Borges tocará no tema que para ele é o problema da novelística: a causalidade (Borges, op. cit., p. 57). Em Cortázar, que busca com seu texto propiciar ao leitor uma experiência vívida e vivida, um transporte análogo ao da música e da poesia, será o leitor o responsável pelo significado do nexos causal. É a leitura que dá sentido à obra, mas nem por isso esta deixa de ter estrutura e de propor sentido.

57. Sobre o tema das semelhanças e diferenças de visão de mundo e fazer literário entre Borges e Cortázar, confira Arrigucci, 1995, cap. 3 e Yurkievich, 1994, cap. 3.

Em Borges, a causalidade da novela é entendida como sendo contra a lógica do real, mas não apenas no fantástico; essa lógica distinta da lógica do mundo cotidiano está presente em qualquer ficção e é mágica, ocorrendo em um processo que é “lúcido e limitado, no qual profetizam os pormenores” (Borges, 1994, p. 60). Nessa mesma passagem ele fala da “honradez” da novela em oposição ao romance psicológico, que deprecia. Já Morelli tinha a pretensão de abolir a psicologia de sua novela, de acordo com o projeto exposto no capítulo 62 de **O Jogo da Amarelinha**, o qual dará origem a outro romance de Cortázar (ou de Morelli?): **62 – Modelo para armar**. Vejamos a proposta:

“Em algum tempo Morelli havia pensado em um livro que acabou em notas soltas. A que melhor o resumia é esta: ‘Psicologia, palavra com ar de velha(...)’ (Cortázar, 1996, p. 391)⁵⁸

Contudo, tanto a psicologia como a causalidade não poderão estar ausentes da novela. Se concordamos com Borges, ainda que mágica, a escrita possui uma causalidade, instaura-se em seu terreno metanarrativo uma necessidade de coerência e verossimilhança internas, pois a intertextualidade não abole a imitação no sentido aristotélico de criação de formas com existência e leis próprias (Aristóteles, 1966, p. 69-70). Ou seja, existe uma causalidade própria do campo da imaginação, com tudo que essa palavra possa vir a significar depois de Kant.

2.3 “Do lado de lá”: Exílio - O latino-americano na Europa

Não nos parece plausível, portanto, prosseguindo na análise que vínhamos fazendo, classificar **O Jogo da Amarelinha** como romance realista-maravilhoso ou fantástico, ainda que a crença no poder criativo da linguagem professada pelo realismo maravilhoso apareça nessa obra pela utilização de recursos técnicos como repetição, uso de palavras em outras línguas, neologismos, etc.. Cortázar dialoga, como mostramos acima, com todo o referencial teórico desse novo

58. No original: “En un tiempo Morelli había pensado en un libro que se quedó en notas sueltas. La que mejor lo resumía es esta: ‘Psicología, palabra con aire de vieja(...)’.”

realismo latino-americano, mas sua obra mantém a especificidade na recusa em assumir qualquer classificação, mantendo-se fiel apenas às ironias de sua vontade.

De qualquer sorte, Gabriel García Márquez resolve estas questões classificatórias ao incluir Rocamadour em seu **Cem anos de Solidão**, em conexão com o próprio Gabriel, o amigo escritor de Aureliano que vai viver em Paris:

“Aureliano poderia imaginá-lo então com um suéter de gola alta que só tirava quando os terraços de Montparnasse se enchiam de namorados primaveris, e dormindo de dia e escrevendo de noite para enganar a fome no quarto cheirando a espuma de couve-flor fervida onde haveria de morrer Rocamadour”. (Record, 26ª edição, p. 356)

No entanto, articulada com o contexto mais amplo da literatura latino-americana, a identidade cultural desse romance se manifesta sobremaneira na errância parisiense do argentino Oliveira. Suas caminhadas sem rumo, com o objetivo claro de perder-se para encontrar-se, não são apenas ecos do romantismo. Elas denunciam uma busca de identidade que também não é apenas metafísica, mas histórica e cultural. A oscilação Paris-Buenos Aires, **lado de lá e lado de cá**, é metáfora da condição de um continente em busca de identidade, o que leva à procura de **outros lados**. Essa procura se dá na tensão gerada pela negação de toda cultura que levou o homem à bomba atômica (Prego, 1985, p. 107) e que utiliza essa mesma cultura como arma para recusa.

Essa ambigüidade que vive no interior mesmo da obra cortazariana, em seu projeto de acabar com a literatura de dentro da literatura, Davi Arrigucci Jr. (1995, p. 31) chamará de **escorpiônica**, baseado no próprio texto:

“O escorpião cravando-se o ferrão, farto de ser um escorpião mas necessitando da escorpionidade para acabar com o escorpião.” (Cortázar, 1996, p. 181)⁵⁹

Mas essa não é apenas uma tensão literária. No ensaio **Sobre os dois Borges**, Ernesto Sábato, escritor, físico e pintor, autor de importantes obras da literatura argentina como **O Túnel**, em que trata fundamentalmente da incomunicabilidade e da solidão humanas e **Sobre heróis e tumbas**, um amálgama

da história argentina com temas existenciais, resgata as origens do problema do argentino e da metafísica.

Para Sábato, as planícies imensas do pampa, os imigrantes ou colonizadores que chegavam “para tentar fortuna neste gigantesco território vazio, nesta paisagem abstrata e desolada”, fizeram desenvolver-se um tipo metafísico e meditativo que se manifesta na filosofia do tango, esse “pensamento triste que se dança”. (Sábato, 1994, p. 33 e 38). O escritor aponta a argentinidade de Borges justamente nessa disposição metafísica e na valorização da cultura européia, que é a identificação paradoxal do argentino.

A tristeza ou melancolia **tanguera** aparece reiteradamente na atmosfera de **O Jogo da Amarelinha**, como nessa frase, por exemplo: “Oliveira cantarolava o tango. A Maga chupou a bomba e encolheu os ombros, sem encará-lo” (op. cit. p. 103)⁶⁰

E é também no chimarrão, outro símbolo pampeano, que Oliveira encontra abrigo: “Se acaba a erva estou frito, pensou Oliveira. Meu único diálogo verdadeiro é com essa jarrinha verde” (op. cit. p. 98)⁶¹

Nesse tom carinhoso com que trata os símbolos da terra, ao lado da exagerada tendência do protagonista à reflexão e às operações dialéticas inclusive com a sopa, (Cortazar, 1996, p. 450)⁶² o autor revela a nostalgia que assalta Oliveira e, ao mesmo tempo, aponta como a distância opera para clarear as significações nesse protótipo de portenho exilado que, para valorizar seu canto no mundo, precisa ir para tão longe dele. Há inúmeros outros exemplos de “patriotismo” protagonizados por Oliveira⁶³, mas nessa relação de distância também se registra claramente sua ambigüidade e ironia.

59. No original: “El alacrán clavándose el aguijón, harto de ser un alacrán pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán.”

60. No original: “Oliveira canturreaba el tango. La Maga chupó la bombilla y se encogió de hombros, sin mirarlo.”

61. No original: “‘Si se me acaba la yerba estoy frito’, pensó Oliveira. ‘Mi único diálogo verdadero es con este jarrito verde’”.

62. No original: “Hasta de la sopa hago una operación dialéctica, pensó Oliveira”.

63. Cf., por exemplo, os capítulos 28 e 104.

Seu amor pela Buenos Aires distante é um amor que ressalta tanto qualidades quanto defeitos. Nos capítulos iniciais, curiosamente **do lado de lá**, encontram-se críticas ao pretense intelectualismo, à rigidez de pensamento e conduta do argentino médio, ao lado da apologia de uma abertura até certo ponto ingênua para o mundo, dada pela juventude da terra, como neste trecho elegíaco do capítulo 28: “Oh Argentina, horários generosos, casa aberta, tempo para atirar para o alto, todo o futuro pela frente, todíssimo...” (op. cit. p. 175)⁶⁴

Assim, a terra é dubiamente evocada: de um lado a crítica sarcástica e a ironia feroz e, de outro, a nostalgia do exilado que a defende da ignorância dos demais companheiros do clube. Não serão a ironia e a crítica apenas o reverso desse amor?

Em seu estudo sobre o realismo-maravilhoso que abordamos na seção anterior, Irlemar Chiampi faz uma análise exaustiva do discurso ideológico da identidade cultural da América Latina, que é oportuno parafrasear aqui pela relevância do tema na compreensão do itinerário de exílio e retorno de Horácio Oliveira.

Chiampi afirma que a América foi antes de tudo uma invenção dos poetas e, depois, dos cronistas, os quais associam às maravilhas do novo continente com todo repertório de monstros e coisas extraordinárias que povoava o imaginário dos navegantes. Nesse sentido, o novo mundo nasce como um “vazio original”, terra da utopia que precisa, para reconhecer-se, constituir-se como o diferente da Europa (Chiampi, 1980, p. 101).

Nos séculos seguintes ao descobrimento, com a vinda das Missões, começa o embate entre uma concepção de cultura que se pauta pela inferioridade da América em relação à metrópole, e outra que advoga o desenvolvimento de uma cultura autóctone com o direito de figurar no mundo ocidental sem a mediação européia (Chiampi, op. cit., p. 104).

64. No original: “Oh Argentina, horarios generosos, casa abierta, tiempo para tirar por el techo, todo el futuro por delante, todísimo(...)”

O nacionalismo americano, na literatura, revitaliza o utopismo, apropriando-se da cultura dos conquistadores e mesclando-a com a imagem da América como paraíso. Assim, a própria independência é planejada de acordo com as idéias do iluminismo que vingam em solo europeu, de forma que, quando fracassa a Revolução Francesa, a América passa a ser a depositária das esperanças de liberdade e renovação da cultura (Chiampi, op. cit., p. 106).

Esse conflito entre pontos de vista opostos continua no século XIX com a proposta de Bolívar de uma nova utopia, a da Educação, em contraponto a uma europeização inevitável pela ausência de uma filosofia própria do continente. (Chiampi, op. cit., p.108) Nesse contexto, surge o positivismo. Este pensamento considera a mestiçagem da América uma doença a ser curada pela imigração, num processo de branqueamento que curaria a sociedade (Chiampi, op. cit., p. 110).

No século XX, todo esse legado cultural passa por uma enorme transformação. O anti-positivismo se pautará pela valorização da cultura indígena e crítica da cultura anglo-saxã, procurando reconstruir a imagem eufórica da América, mas com base na aceitação de sua condição histórica. Essa articulação entre o sonho utópico e a realidade histórica levará a auto-descoberta e à valorização da diferença (Chiampi, 1980, p. 112).

Nos anos 30 e 40 inicia-se a construção de um conceito positivo da mestiçagem, acompanhado do desejo de libertar-se dos colonizadores culturalmente. Escritores como Carpentier, Octavio Paz e até mesmo Borges em seus estudos sobre o **criollismo**, o idioma argentino e o escritor argentino e a tradição, revitalizam a auto-estima da América mestiça, resultado da miscigenação das culturas (Chiampi, op. cit., p. 123-124).

Nas análises da época, a cultura latino-americana é vista como depositária de influências diversas mas, ao mesmo tempo, como devoradora dessas influências. Dessa forma, pela valorização da mescla que a conforma culturalmente, a América passa a considerar a si mesma como superior à Europa, pela visão de mundo mais ampla que sua gênese e desenvolvimento lhe outorgam (Chiampi, op. cit., p. 125).

Contudo, pela expectativa em relação ao futuro que este discurso americanista provoca e contém, o sujeito que o enuncia se define pela fragilidade e pela inconsistência do que “não é, mas pode vir a ser”, como fica claro neste fragmento de Mayz Valenilla citado por Chiampi:

“nosso ser, antes que um não ser, é plenamente ser, e por ser tal (mas extasiado no futuro por obra de uma fundamental expectativa) constitui um sempre e reiterado não-ser-sempre-todavia, sendo, sem embargo, já, em absoluta plenitude.” (Valenilla, apud Chiampi, 1980, p. 132)⁶⁵

O desejo que impulsiona para o futuro é, portanto, o mesmo que impede de viver o presente e que provoca, em parte, a sensação de inadequação que atormenta Horácio Oliveira. Sua condição de estrangeiro não é apenas existencial de maneira subjetiva, é também objetiva, nacional e cultural. A nostalgia de Buenos Aires que o açoitava pelas ruas de Paris, e o anseio por Paris que o faz suspirar em Buenos Aires, a impossibilidade de se entregar ao amor da Maga quando ela está presente, e a busca desesperada pela amada quando ela já não está são sintomas de uma identidade truncada, de um olhar que abriga sempre, e conscientemente como podemos perceber por sua ironia corrosiva, o olhar de um outro. Se esta é a constituição do ser humano em geral, o é especialmente do latino-americano.

A consciência de Horácio é marcada pela diferença que não apenas faz brotar a conseqüente ironia como também impulsiona para o contato com aquele outro pela certeza de que, nesse olhar estrangeiro, poderá reconhecer o seu próprio. Após a análise da dicotomia entre ordem e desordem nesse romance e na obra de Cortázar, voltaremos a este tema pela abordagem da problemática do duplo, no último capítulo deste estudo.

2.4 “De outros lados”: Ordem dos Contos X Ordem do Romance

65. No original: “nuestro ser, antes que un no ser, es plenamente ser, y por ser tal (pero extasiado en el Advenir por obra de una fundamental expectativa) constituye un siempre y reiterado no-ser-siempre-todavía, siendo, sin embargo, ya, en absoluta plenitud.”

Para Graciela de Sola, **O perseguidor** é o conto que cria o clima novelesco em Cortázar, por trazer personagens “totalmente viventes” (Sola, 1968, p. 80)⁶⁶, embora por outros críticos seja apontada justamente a aparência falsa dos personagens de **O Jogo da Amarelinha** (Link, 1991, p.103)⁶⁷.

De qualquer forma, a história do saxofonista e aprendiz de filósofo dotado de sentimento metafísico puramente intuitivo, e inspirado em Charlie “Bird” Parker, assinala uma preocupação nova com a vida interior dos personagens na obra de Cortázar, e é invariavelmente citada como um intertexto possível de **O Jogo da Amarelinha**⁶⁸.

A busca pelo céu, embalada pelo **swing** jazzístico, já se manifesta nesse conto. Nele temos os traços essenciais da ficção cortazariana: a inadequação frente ao mundo cotidiano, compartilhada por Oliveira, Johnny Carter e pelo próprio Bruno, o crítico, consciente de que sua racionalidade e saber o distanciam do centro em que vive o saxofonista como Oliveira sente em relação à Maga; a arte como possibilidade de ascensão às portas desse céu ansiosamente buscado e apenas entrevisto, a inocência x saber intelectual e, no âmbito formal, o uso da linguagem poética e coloquial.

Ainda que em **O Jogo da Amarelinha** Cortázar aprofunde vertiginosamente o abismo formal, sobretudo no tratamento do espaço, enquanto que no conto discutirá mais a questão do tempo, **O perseguidor** poderia ser uma foto no bolso molhado de Oliveira.

Malva E. Filer, no ensaio intitulado **A busca de autenticidade**, argumenta que a maior parte do que Cortázar escreveu é manifestação de rebeldia em relação aos modos de vida e representação vigentes em nossa sociedade, e expressão

66. No original: “Pero sin duda es ‘El Perseguidor’ el cuento que crea al fin el clima ‘novelesco’ en la obra de Cortázar, al encarnar a personajes totalmente vivientes(...)”

67. Neste ensaio, Link critica os diálogos muito pouco verossímeis de **O Jogo da Amarelinha** e conclui que Cortázar pretende mostrar, assim, uma impossibilidade do humano. Embora realmente as discussões que ocorrem na obra sejam um tanto difíceis de se imaginar entre pessoas reais, esperamos demonstrar neste estudo que aludem, na verdade, a uma experiência transcendente que, ainda que pouco freqüente, é profundamente humana.

68. Cf. Gregório, 1966; Filer, 1972; Barrenechea, 1997, Arrigucci, 1995.

de uma profunda busca de autenticidade, conforme já esclarece no título (Filer, 1972, p. 197). Nessa perspectiva, aponta como contos precursores de **O Jogo da Amarelinha**, além de **O Perseguidor**, **A Banda**, cujo protagonista é também um intelectual expatriado e tangencia o tema da música, caro à Cortázar, bem como **Os bons serviços**, exemplo de autenticidade que surge em meio ao falso e sórdido (como a piedade em liquidação de Oliveira).

Ana Maria Pucciarelli, em outro ensaio do mesmo volume, agrega a estes dados, como fundamental traço de identidade da produção cortazariana, o **sentimento de não estar de todo** (Pucciarelli, 1972, p. 183). Essa expressão é o título de um artigo de Cortázar que aparece no volume **A volta ao dia em oitenta mundos**, uma desbaratada colagem que o autor publica em 1967 com poemas, fotos, desenhos, artigos e ensaios. Nesse artigo específico, Cortázar faz sua profissão de fé como escritor e, como frisamos na segunda seção do primeiro capítulo desta dissertação, esclarece sua opção pelo lúdico, pelo infantil e pelo jogo, não apenas na literatura, mas na vida. O autor atribui tal opção a uma característica pessoal que é a coexistência de duas aberturas para o mundo, a visão do adulto e a visão da criança (Cortázar, op. cit., p. 165).

Contudo, essa coexistência, segundo o autor, nem sempre é pacífica e produz este estranho sentimento de não estar completamente envolvido, um distanciamento e uma radicalização da observação, da crítica e da autoconsciência que o impulsionam a escrever para convidar os demais a encontrarem também suas “zonas de interstício” (Cortázar, op. cit., p. 166).

É nesse sentimento lúdico que vemos, como Malva E. Filer, a unidade da produção cortazariana, seja conto, poesia ou romance. Ressaltamos, porém, o caráter irônico e reativo desse sentimento que é distância e, como tal, frustra o desejo de encontro, exigindo a busca sempre renovada de outras formas para se realizar. Aí temos a própria ironia da vontade oscilando entre Schopenhauer e Nietzsche, de acordo com nossa análise na introdução: desejo de coincidir com as coisas que se sabe impossível mas não pode cessar, consumindo, nesse processo, a si mesmo, como o organismo que é atacado por um câncer.

Voltando ao problema da relação entre conto e romance. O próprio Cortázar distingue entre estas formas narrativas classificando o conto como testemunho e intencionalidade de um mundo mais fechado, de uma experiência única e limitada. O romance, por outro lado, seria construído de maneira mais aberta e ampla (apud Yurkievich, 1994, p. 62).

Concordando com esta definição, procuraremos mostrar, por meio do referencial teórico do autor austríaco Robert Musil, que as diferenças entre conto e romance são apenas contingentes. Na perspectiva da transgressão de fronteiras entre os gêneros proposta por **O Jogo da Amarelinha**, é preciso olhar além, buscando a afinidade da experiência que engendra cada uma destas formas literárias.

De qualquer maneira, vale a pena insistir que o amálgama de teoria literária e novela que é **O Jogo da Amarelinha**, condensa uma experimentação que já é feita nos contos, como podemos verificar citando apenas alguns exemplos mais significativos:

1) Em **As portas do céu** (Cortázar, 1985), a música orchestra seqüências narrativas na história do homem que não aceita a morte da mulher, descrita como um ser visceral e apaixonado, que acaba por aparecer como um fantasma no final do conto. Tanto a importância da música como a descrição da mulher e sua aparição estarão presentes em **O Jogo da Amarelinha**;

2) A metalinguagem aparece em quase tudo que Cortázar escreveu. Escolhemos para exemplos alguns momentos marcantes dessa produção como **Continuidade dos parques** (Cortázar, 1985), pela referência explícita à participação do leitor com uma concisão que desarma a construção literária no final inesperado e **Diário para um conto** (Cortázar, 1995), onde a história do tradutor que se envolve em uma relação ilícita com um marinheiro e uma prostituta é contada de forma tão auto-reflexiva como o **making-off** de um filme. Outro conto em que o processo metalingüístico se exacerba é **As babas do diabo** (Cortázar, 1994). Nele, o narrador divaga sobre a possibilidade ou não de contar a história de um fotógrafo-tradutor chileno que vive em Paris e sai para tirar fotos em um parque numa manhã

ensolarada de outono. No parque fotografa uma cena que parece ser a sedução de um menor. Obcecado por sua fotografia e fascinado pela situação, faz uma ampliação em tamanho natural da cena, na qual acaba por penetrar transformando-se em sua própria câmera.

3) Por fim, **A noite deitada de costas** (Cortázar, 1985), com sua hábil fusão entre sonho e realidade, que nos transforma a todos e ao nosso avançado mundo tecnológico no sonho de um índio mexicano, é um relato que trabalha de forma diferenciada com um outro tema de **O Jogo da Amarelinha**: o questionamento da distinção entre sono e vigília.

Mas essa experimentação dos contos pode estender suas metástases pela novela sem que se altere a ordem narrativa? Dito de outro modo, a experiência que Cortázar busca propiciar ao leitor e viver com seus contos pode ser a mesma da novela? No capítulo 104 do **Cuaderno de Bitácora** ele ressalta que é preciso “não ter medo do fantástico.” (Cortázar, 1997, p. 496)⁶⁹

Esta intrigante observação é feita em relação ao capítulo 41, em que se estende uma ponte improvisada entre os apartamentos de Oliveira e Traveler para que Talita possa alcançar ao primeiro um pacote de erva-mate e pregos. A situação, por si só, daria certamente um conto fantástico. Mas por que Cortázar precisa anotar essa frase como um lembrete para não ter medo desse tipo de narrativa?

Essa afirmação, juntamente com a depreciação que faz Oliveira, no capítulo 56, das “soluções fáceis, contos fantásticos para antologias”, (Cortázar, 1996, p. 374)⁷⁰ denuncia a preocupação de Cortázar em não se enredar em problemas de verossimilhança ou alegorias, que poderiam sacrificar a poesia que pretende que seja seu romance, mas sem fechar a porta para a experiência de dúvida em relação à realidade que se expressa na ficção fantástica. E por que ele teria medo?

Talvez a resposta a esta pergunta esteja na distinção entre conto e novela que veremos a seguir. Se Cortázar acredita que a experiência que ambos

69. No original: “No tener miedo a lo fantástico.”

querem comunicar é a mesma, mas os caminhos trilhados são diversos, a técnica do fantástico, que sempre utilizou nos contos, penetrando na novela, poderia ser problemática. No entanto, acreditamos que ele anota que não há o que temer porque tem clareza suficiente da unidade de base entre os gêneros.

2.4.1 Um paralelo com Musil

A distinção entre conto e novela/romance nos interessa diretamente para análise do projeto cortazariano que está em jogo na obra que, não por acaso, se chama **O Jogo da Amarelinha**. Cortázar é mais facilmente classificável pelos contos que produziu do que pelos romances. Em sua grande maioria obras-primas de construção literária, em que cada palavra do texto exerce uma função específica e insubstituível na engrenagem, esses contos se inserem na categoria do fantástico seja pela temática, seja pela forma, ou pelo tratamento especular dado à linguagem, sendo capazes de provocar no leitor o medo, a angústia, a dúvida sobre o que é, afinal de contas, “real”.

O conto **Distante** exemplifica essa maquinaria cortazariana, pois duplica a narrativa de um encontro com o duplo que vai num crescendo de angústia até o desenlace final⁷¹.

Conforme expressa em **Alguns aspectos do conto**,⁷² entre outros textos, o conto para o autor argentino é como uma fotografia da realidade, um recorte, um fragmento fechado, que deve funcionar como um nocaute que derruba o leitor e o coloca para ver estrelas em pleno dia, ou uma outra realidade. Já o romance seria mais parecido com o cinema, colocando as imagens em movimento e

70. No original: “(...) soluciones fáciles, cuentos fantásticos para antologías.”

71. A construção deste conto é magistralmente desvendada por Davi Arrigucci Jr. em **O escorpião enalacrado**, São Paulo, Cia. das Letras, 1995, 337 p.. Registre-se que o mesmo conto pode ser lido com um olhar desconstrutivista, sendo outro possível jogo com o nome Alina Reyes “América Latina”. Esse olhar nos interessará aqui para situar o Horácio Oliveira de Rayuela.

72. “Não sei se os senhores terão ouvido um fotógrafo profissional falar de sua própria arte; sempre me surpreendeu que se expressasse tal como poderia fazê-lo um contista em muitos aspectos”. Cortázar, Julio. In **Valise de Cronópio**, São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 151

possibilitando a intervenção mais ativa do leitor pela manifestação dinâmica de uma realidade mais ampla.

No capítulo 109 de **O Jogo da Amarelinha**, o meta-escritor Morelli, ao refletir sobre sua escrita, levanta um problema para a analogia acima citada:

“(...) procurava justificar suas incoerências narrativas sustentando que a vida dos outros, tal como nos chega na chamada realidade, não é cinema, mas fotografia, quer dizer, não podemos apreender a ação, mas tão somente seus fragmentos eleaticamente recortados”. (Cortázar, 1996, p. 500)⁷³

Cortázar já havia escrito que a analogia não fosse tomada literalmente (Cortázar, 1974, p. 152). E, justamente por isso, nos parece que a experiência que o autor quer provocar através do romance guarda uma semelhança maior do que se poderia supor com aquela dos contos ou novelas. Para esclarecer esse ponto é pertinente recorrer a um escritor reverenciado por Cortázar e presente em **O Jogo da Amarelinha**.

No capítulo 71 do livro, o leitor é convidado a conferir o conceito de “ilhas” de Musil (Cortázar, 1996, p. 407) para compreender melhor a nostalgia do reino, o anseio de encontrar o éden, o outro mundo cujo caminho é apontado a Oliveira pela Maga, sem que ela o saiba. Em outros momentos Horácio se refere a **O homem sem qualidades** (idem, p. 468), e há ainda a referência ao escritor austríaco no capítulo 60 (entre os capítulos 25 e 26, que se passam após a separação entre a Maga e Horácio, quando este vaga por Paris lendo seus autores favoritos e “anacrônicos”), no qual seu nome figura, entre outros, em uma lista de reconhecimentos que Morelli nunca chegou a publicar (ibidem, p. 388). Essas menções pagam o tributo de Cortázar a Musil. Seria, pois, de interesse, bisbilhotar um pouco as idéias do autor de **O Homem sem qualidades**; afinal, que outra coisa é Oliveira?

73. No original: “(...) procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleaticamente recortados.” Por aí percebemos que a analogia conto-fotografia e romance-cinema já está se revelando insuficiente.

Robert Musil era um homem severo em seus juízos, viveu em situação de pobreza desde sua opção de se dedicar à literatura e era um crítico mordaz de seus colegas contemporâneos pela superficialidade que, em seu entender, o público confundia com gênio. Para Musil, estes escritores tinham como tarefa descrever um tempo que estava além de sua compreensão e na superficialidade residia a razão de seu sucesso. (Beers, J. 1999, p. 01)

Enquanto a primeira parte de sua grande obra – **O Homem sem qualidades** - é publicada após dez anos de trabalho sobre ela, outro escritor publica cinco livros no mesmo período (Beers, op. cit., p. 02). Este fato e a consciência que Musil dele tinha, ilumina o sarcasmo com que se refere aos autores prolixos no texto **A novela como problema**. (Musil, 1914, p. 1465)

Sua obra pode ser definida como romance ensaístico, e partilha da concepção de Goethe de que não existe incompatibilidade entre pensamento lógico e imaginação artística, aceitando o desafio que se coloca, esse pensamento, para a tradição do realismo no romance.

O realismo surge na literatura, segundo Ian Watt, em consonância com a modernidade filosófica, marcado pelo mesmo espírito crítico e inovador, o método investigativo das experiências individuais, como utilizado por Descartes em suas **Meditações**, e a problemática da correspondência entre as palavras e as coisas (Watt, 1984, p. 18-19). A importância que adquire então o indivíduo dá nova dimensão ao caráter do tempo e do espaço, que passam a ser fundamentais e vistos como definitórios do próprio homem. O objetivo comum do romancista e do filósofo passa a ser a produção do que se pretende um autêntico **balanço** da experiência verdadeira e individual (Watt, op. cit., p. 39).

Como nem todas as palavras representam objetos reais, o problema semântico logo se impõe e a conclusão de Locke no fim do terceiro livro do **Ensaio sobre o entendimento humano** de que “a eloquência, como o belo sexo, serve de capa a um agradável engano”, (apud Watt, op. cit., p. 39-40) não tarda a chegar à

literatura, coibindo o uso abusivo de figuras de linguagem em nome da autenticidade do texto.

Musil aprofunda esse mesmo trabalho de concisão do texto e concentração no detalhe como forma de fazer fruir o jogo estético kantiano e a união entre sensação e entendimento. Essa união se manifesta no profundo respeito e interesse de Musil pelas transformações trazidas pela técnica em sua época. Sua obra é marcada pela ironia, a precisão matemática, a mudança de pontos de vista narrativos, a influência da técnica no homem moderno, uso consciencioso da linguagem e conhecimento enciclopédico (Beers, 1999, p. 1).

A referida precisão matemática, sempre a serviço da grande experiência buscada pelo autor, se desdobra em geometria nesta passagem de **O Melro**, em que Musil descreve como o narrador escapou de ser atingido por uma flecha aérea:

“E, de repente, o canto tornou-se um som terreno, a dez pés, a cem pés, sobre nós e esmoreceu. Ele estava ali. Entre nós, ali no meio, mas antes em mim; algo se calara e fora engolido pela terra, algo explodira num silêncio profundo, irreal. (...) Eu me encontrava no mesmo terreno, só que meu corpo havia sido violentamente atirado para o lado, numa inclinação profunda, em semi-círculo.” (Musil, 1996, p. 112)

Em **O homem sem qualidades**, retrato do homem moderno que não pode mais ser descrito em termos de “qualidades”, pois as certezas foram substituídas por diversidade e não há um ponto de observação em que se possa concentrar, ele ironiza o sentimentalismo e se apropria dessa técnica para, utilizando-a como ferramenta, fazer brotar a experiência sentimental. (Beers, 1999, p. 01). Musil chega a afirmar que, pelos sonhos que consegue realizar, “a pesquisa atual não é apenas ciência, mas magia”.⁷⁴

Para essa tradição literária, que assume como tarefa as conclusões kantianas quanto aos limites de nosso conhecimento, é fundamental traçar fronteiras com precisão entre o que é possível e o que não é possível conhecer.

74. Tal afirmação se encontra no artigo “Goethe, a ciência com Imaginação”, distribuído em aula pela prof. Kathrin Rosenfield.

Na **Crítica da Razão Pura**, conforme colocamos na introdução deste estudo, Kant se propõe a investigar os limites de nossa razão especulativa e conclui que:

“Conquanto não possa *conhecer* a minha alma, considerada sob este último aspecto, mediante razão especulativa alguma (menos ainda pela observação empírica) e por conseguinte tampouco a liberdade como propriedade de um ente ao qual atribuo efeitos no mundo sensível, pois teria que conhecer um tal ente como determinado em sua existência e todavia como não determinado no tempo (o que é impossível, não podendo eu pôr intuição alguma sob o meu conceito), posso contudo *pensar* a liberdade, isto é, sua representação não contém pelo menos nenhuma contradição em si desde que ocorra a nossa distinção crítica entre ambos os modos de representação (o sensível e o intelectual) e daí proveniente limitação dos conceitos puros do entendimento e portanto também dos princípios decorrentes dos mesmos.” (Kant, 1999, p. 44)

É esse trabalho de delimitação que traz a desconfiança em relação aos “grandes sentimentos” que vemos em Musil. (Rosenfield, 1999, p. 04)

Os “grandes sentimentos” devem se manifestar no detalhe, nas situações banais que ganham complexidade pela técnica narrativa: ironia, diversidade de pontos de vista, etc. A experiência maravilhosa é agora adaptada ao rigor, à precisão, à minúcia e à disciplina, à experiência da metodologia científica, e é da aplicação dessa técnica que o sentimento poderá ressurgir depurado. (Rosenfield, op. cit., p. 04).

Esse procedimento obriga à ascese da imaginação e da linguagem, que Cortázar procura praticar pelo açoitamento às palavras da maneira mais ambígua, e que permite que sobre, ao final, apenas o acontecimento inefável e raro que é buscado. Segundo Musil, como vemos em **A novela como problema** exposto teoricamente e em **O Melro** poeticamente, a experiência do verdadeiro abalo é pouco freqüente: “quem deseja provocá-la reiteradamente está enganado” (Musil, 1914, p. 1465).

Cortázar assume, de sua parte, uma outra tarefa que explicamos na introdução a este trabalho. Ele descobre, após Kant e com Schopenhauer, a força da vontade que movimenta o mundo e, seguindo a trilha aberta por Nietzsche, quer se

render a seus encantos. Desejará, então, “provocar reiteradamente” a experiência do abalo de que fala Musil. Consciente do fracasso ao qual está fadada esta tarefa, a vontade em sua escritura serpenteará ironicamente, com a esperança sempre renovada na possibilidade de satisfação.

Sendo assim, Cortázar terá outra forma de abordar a problemática do detalhe e dos sentimentos mais profundos em seu texto. Um torrão de açúcar, um guarda-chuva, um elevador, a sopa ou o lavabo, detalhes corriqueiros da vida cotidiana, ganham uma proporção desmesurada, de um lado.

De outro, cada vez que Horácio Oliveira tangencia o sentimentalismo, o narrador recorre à mordaz ironia e o próprio personagem, que também é escritor, ao se ver às voltas com os “grandes sentimentos” em suas reflexões, faz uso da letra **h** no início das palavras, como sinal a indicar o perigo. Este procedimento revela a ambigüidade: o autor prefere indicar sua consciência de que corre o risco da banalização, mantendo as palavras no texto, ainda que alteradas, a ter que calar e não se servir delas no papel. A “liquidação da piedade” (Cortázar, 1996, p. 451)⁷⁵, que Horácio percebe em suas relações com o “semelhante”, é também reflexo da ausência de referência que sofrem os valores tradicionais no contexto que abordamos.

Os diários de Musil, dos quais faz parte a reflexão **A novela como problema**, foram planejados pelo autor como as aventuras de **Monsieur le Vivisecteur**, na primeira parte, e conjunto de observações filosóficas, literárias e históricas na segunda. Imaginou a publicação desses diários, que não deviam ser notas pessoais, mas de interesse filosófico, iniciando com uma imagem de si mesmo criança, olhando pela janela para nada em particular; lembrança contemplativa que parece ser uma cristalização de memórias de infância e também uma referência ao olhar, a experiência a um só tempo banal e fantástica de ver o mundo (Beers, 1999, p. 01).

75. No original: “ ‘La piedad está liquidando’ ”

Nesse texto, distingue entre novela (conto) e romance pela forma de lidar com a intensidade da experiência da qual surge cada uma dessas formas literárias: a novela surge da experiência que é um autêntico abalo, enquanto o romance é esse abalo que se desdobra e estende no tempo. Para o autor austríaco, a experiência da novela ou conto e do romance se originam da mesma abertura para o inefável. Nesse texto ele faz, ainda, o elogio da habilidade em descrever as pequenas experiências que são a base desse abalo, onde ele se dá. Musil reverencia a concisão da linguagem e a capacidade do escritor de conter a expressão fácil e eloqüente, ainda que por isso venha a parecer esquisito aos seus contemporâneos, como era visto ele mesmo (Musil, 1914, 1465).

Para Musil, o tema da novela é banal; pode ser dado pelos contornos de um caráter ou pelas ações de alguém, mas, fora da utopia que é a experiência do abalo, o gênero só é definido pelo tamanho e, nessa perspectiva, nem vale a pena falar em construção estética. (Musil, 1914, p. 1465).

Analisando obras que não caberia comentar aqui, Musil aponta nossos preconceitos e a dificuldade que temos em ler um autor que se pauta apenas pelo lúdico, pela sensação, e que busca a experiência inefável na simplicidade da descrição do verde de uma paisagem, por exemplo (Musil, 1914, p. 1466). Ali, afirma o autor, a literatura se expõe plena de ironia romântica e metalinguagem, cheia de associações entre sentimento e pensamento, realizando, diríamos com Kant, um verdadeiro jogo livre das faculdades na contemplação desinteressada do belo (Kant, op. cit., p. 57).

Da mesma forma, Musil destaca a construção refinada da ingenuidade literária, que é superior à ingenuidade verdadeira porque suporta o pensamento (Musil, 1914, p. 1466). Aqui também aparecem “qualidades” que são caras a Horácio Oliveira e presentes em sua relação com a Maga: a ingenuidade literária de que fala Musil é um ideal, é complicada e adquirida por meio de todo um trabalho de depuração de pressupostos e preconceitos. A desconfiança em relação aos “grandes sentimentos” e a criação de uma nova sensibilidade se expressam aqui na referência

ao artista muito consciente, que se digna prestar atenção às “humildes sensações”. (Musil, 1914, p. 1467)

Musil recusa interpretações teóricas e abstratas em termos de arte, colocando o acento na sensibilidade espontânea. Persegue os alvos teóricos partindo dos sentimentos e sensações que sustentam a lógica poética de uma obra. Esse procedimento fica claro nas análises de **A novela como problema**. Ele procura apenas descrever a técnica utilizada pelos escritores e seu estilo que, respondido afetivamente pelo leitor, dá à obra coerência. (Rosenfield, 1999, p. 08). Dessa forma, demonstra como a lógica poética se dá na operação conjunta de razão e sensação: é a construção racional do texto que permite a sensação vivenciada pelo leitor, e é a vivência do leitor que ilumina essa construção; portanto, o escritor necessita como nunca dessa **cumplicidade**.

Porém, Musil se preocupa com a possível perda desse equilíbrio pela excessiva experimentação do romance moderno, que pode deixar a construção frouxa demais e impedir, dessa maneira, a surpresa estética, o abalo que é dado pelo núcleo cognitivo da obra. (Rosenfield, 1999, p. 08)

A definição da novela como um estímulo repentino, espiritualmente delimitado, em oposição ao romance, que a tudo absorve e se espraia no tempo e no espaço, e a comparação destas experiências com um abalo sofrido pelo escritor são interlocuções possíveis para o pensamento de Morelli explicitado no capítulo 82. Ali Cortázar afirma pelo texto de Morelli (ou será vice-versa?) que a escrita só tem sentido se for uma forma de possessão, embalo, **swing**, no qual uma matéria confusa se diz por força própria e permite ao escritor, que nem sequer tem idéias e escreve movido pelo ritmo e não pelo que chamam pensamento, o contato com o **centro**, ainda que a ironia final nos roube um pouco a exaltada profissão de fé deste capítulo, denunciando, mais uma vez, a oscilação do autor:

“Assim pela escritura desço ao vulcão, me aproximo das Mães, me conecto com o Centro – seja o que for. Escrever é desenhar minha mandala e ao mesmo tempo percorrê-la, inventar a

purificação purificando-se; tarefa de pobre shamán branco com cuecas de nylon.” (Cortázar, 1996, p.432) ⁷⁶

Após esta exposição, deverá ter ficado claro que Cortázar dialoga com a definição de Musil, não só nesses capítulos de **O Jogo da Amarelinha** como também em textos críticos como **Alguns aspectos do conto** (1974), citado acima, quando compara esse gênero à fotografia e ao nocaute e o romance ao filme ou à vitória por pontos no boxe.

Assim vamos montando o quebra-cabeça, juntando não só as referências esparsas em capítulos distantes e não dispostos em seqüência, mas vasculhando outros textos que, de fora, vão compondo a cena: um **shamán** branco com calções de nylon, consciente de sua triste figura e de seu pertencimento ao tempo e à cultura, mas impelido, mesmo assim e por isso mesmo, a encontrar na renovação do ritual, no caso o literário, a passagem para a verdadeira fruição do sagrado que se confunde, dessa maneira, com a experiência estética. No âmbito pessoal, essa renovação ritual se dará na reinvenção das cerimônias amorosas.

Do mesmo modo, o tipo de escritor descrito por Musil tem certas semelhanças com o Horácio-Morelli composto por Cortázar, ainda que a fantasia desse último seja propensa a fluir como “um chafariz em praça pública” da forma criticada por Musil no texto **A novela como problema** (Musil, 1914, p. 1465). O recurso do humor, da ironia e a encarniçada busca de autenticidade do personagem fazem com que ele seja uma pessoa esquisita, cuja capacidade crítica vai justamente no sentido de minar o que é “tão facilmente belo e mostrar o beco sem saída”, procurando suportar orgulhosamente o fato de que “falhou em dizer muitas coisas e que elas perecerão com ele” (idem, ibidem).

Oliveira age assim negando-se a socorrer a Maga no momento da perda de seu filho, negando-se não apenas ao luto e aceitação da finitude, como vimos na segunda seção do primeiro capítulo deste estudo, mas ao papel de companheiro. O personagem mostra-se igualmente incapaz de dizer (contar) algo a

76. No original: “Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro – sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala e a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon.”

seus amigos, como fica claro em seu retorno pelas respostas evasivas a Traveler e no capítulo 31, quando responde aos questionamentos de Gregorovius com uma lista de telefones e endereços de farmácias argentinas, por exemplo. Se essa lista sugere, por um lado, a necessidade de ser curado, de obter remédio, e também a saudade de um exilado, por outro se refere às infinitas possibilidades de compreensão e aos níveis de linguagem que embaralham o discurso, denunciando a precariedade da palavra para comunicar uma experiência:

“Instâncias de realidade. Te explico: Reconquista, uma coisa que fizemos aos ingleses. Córdoba, a douta. Esmeralda, cigana enforcada por amor a um arcediogo. Sarmiento, deu um peido e o levou o vento. Segunda estrofe: Reconquista, rua de brigas e restaurantes libaneses. Córdoba, manjares estupendos. Esmeralda, um rio colombiano. Sarmiento, nunca faltou ao colégio. Terceira estrofe: Reconquista, uma farmácia. Esmeralda, outra farmácia. Sarmiento, outra farmácia. Quarta estrofe...” (Cortázar, 1996, p. 208)⁷⁷

No **Cuaderno de Bitácora** Cortázar aponta o caráter inquietante que Oliveira apresenta para os outros (Cortázar, 1997, p. 511) e o personagem mesmo se reconhece como uma pessoa “esquisita” quando diz a Traveler que “Eu também não o odeio, irmão, mas o denuncio e isso é o que você chama encurrular.” (Cortázar, 1996, p. 369)⁷⁸. Morelli reforça a referência a Musil no cap. 62, que já citamos anteriormente, quando diz que seus personagens, sem psicologia, são como macacos a quem nada acontece, ficando abaixo do **homo sapiens**. O autor austríaco também afirma que o escritor de novelas talvez nem seja mesmo um “homem, mas um algo em vários seres”. (Musil, 1914, p. 1465).

A novela trata, então, da minúcia, do detalhe, da condensação de uma experiência radicalmente transformadora que nos coloca em contato com outra

77. No original: “Instancias de realidad. Te explico: Reconquista, una cosa que le hicimos a los ingleses. Córdoba, la docta. Esmeralda, gitana ahorcada por el amor de un arcediano. Sarmiento, se tiró un pedo y se lo llevó el viento. Segundo cuplé: Reconquista, calle de turras y restaurantes libaneses. Córdoba, alfajores estupendos. Esmeralda, un río colombiano. Sarmiento, nunca faltó a la escuela. Tercer cuplé: Reconquista, una farmacia. Esmeralda, otra farmacia. Sarmiento, otra farmacia. Cuarto cuplé...” Utilizamos, para tradução, a edição brasileira de 1987, p. 163.

78. No original: “Yo tampoco te odio, hermano, pero te denuncio, y eso es lo que vos llamas acorrular.”

realidade. A vivência efetiva dessa experiência é o objetivo de **O Jogo da Amarelinha**, mas a impossibilidade de vivê-la todo o tempo no romance é reconhecida por Cortázar-Morelli, que afirma no capítulo 94:

“Minha prosa apodrece sintaticamente e avança – com tanto trabalho- para a simplicidade. (...) Mas eu sinto que deveria fixar elementos. O poema serve para isso, e certas situações da novela ou conto ou teatro. **O resto é tarefa de recheio e não executado bem.**” (grifo nosso) (op. cit. p. 460)⁷⁹

Tanto Oliveira quanto Morelli e Cortázar estão, pois, conscientes de que sua obra está cheia de momentos alheios ou acessórios à experiência fundamental que dá acesso ao tão falado reino, que se compõe de momentos privilegiados: certas situações em que chegamos quase lá, como na leitura de um poema, quando roçamos a face da plenitude antes de experimentar mais uma vez a queda. Esse “recheio” entre os momentos privilegiados e poéticos da obra, que sai mal a Morelli, vai por conta do que Musil chama de razões pragmáticas e cobra o tributo da lógica e da racionalidade necessárias ao funcionamento da literatura na constituição da verossimilhança interna, sem a qual não haveria obra de arte.

Mas a busca a que alude a morelliana do capítulo 71 não cessa, resiste no assalto à linguagem para que liberte a centelha de infinito nos ínfimos detalhes, ainda que, e preferencialmente, cômicos, como no caso do torrão de açúcar do capítulo 1 ou propriamente estéticos, como nas folhas desenhadas na mão da Maga no capítulo 4, nos objetos construídos por Oliveira, na pintura de Etienne, nas **discadas** ou na relação com o duplo, na experiência ontologizante do amor, mas sobretudo, na aventura literária de inventar as palavras que finalmente possam dizer essa experiência maravilhosa do encontro com o reino.

79. No original: “Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza – con tanto trabajo – hacia la simplicidad.(...) 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 y me sale mal.”

3 REGRAS DO JOGO

O território no qual se joga é, portanto, comparável à areia movediça ou a algum elemento fluido como a água que, pela referência constante ao verde, cor da Maga, aos rios, à chuva e às lágrimas, toma conta das páginas da novela. Pode,

ainda, ser um território aéreo, constituído de um material etéreo, volátil e inconstante como os sonhos.

Encontramos, na constância desse deslizar e no lugar único que ocupa, na literatura latino-americana, a obra de Cortázar, o terreno firme de sua especificidade poética, que nos fornece sustentação para continuar dançando o ritmo pulsante desse jogo, e agora nos impulsiona a perguntar por suas regras.

Qual é a pedrinha que se usa nessa amarelinha? Quantas casas possui? Como se faz para saltar de uma à outra e quem ou o que se encontra pelo caminho?

No texto crítico **Teoria do Túnel** (Cortázar, 1998) podemos encontrar algumas pistas.

3.1 Manual: “Teoria do Túnel”

O texto **Teoria do Túnel**, publicado por Cortázar em 1947 (dezesseis anos antes de **O Jogo da Amarelinha**), pode ser um instrumento útil para verificar se a obra-almanaque alcançou na prática as intenções teóricas de seu autor, visto que é um plano arquitetônico do que Cortázar entende por romance.

Começemos evocando um trecho do capítulo 79 da obra, pertencente ao bloco de capítulos prescindíveis e intercalado, na segunda leitura, entre o 21 e o 22, que narram as andanças de Oliveira por Paris após o rompimento com a Maga e o atropelamento de Morelli. Esse capítulo, uma “nota pedantíssima de Morelli”, nos apresenta a reflexão daquele autor sobre o tipo de romance que deseja escrever:

“Tentar o ‘roman comique’ no sentido de que o texto consiga insinuar outros valores e colabore assim nessa antropofania que continuamos acreditando ser possível(...)Provocar, assumir o texto desalinhado, sem nós, minuciosamente antiromanesco (ainda que não antiromanístico) (...) Tomar da literatura isso que é ponte viva de homem a homem, e que o tratado e o ensaio só permitem a especialistas” (Cortázar, 1996, p. 426)⁸⁰

80. No original: “ Intentar el ‘roman comique’ en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible. (...)”

A busca da antropofania, o viés existencialista, o método “terrorista” e a pretensão da literatura de fazer filosofia já estavam presentes na reflexão de Cortázar sobre a literatura desde **Teoria do Túnel** e, por isso, conforme veremos, **O Jogo da Amarelinha** é a contrapartida prática daquele escrito.

Em um trecho do texto de 1947, podemos facilmente reconhecer a figura de Morelli como um dos escritores poetistas que Cortázar opõe aos vocacionais, não sem um certo perfume nietzscheano exalado pelo martelo que também nos lembra o episódio do tabuão, quando Oliveira procurava desentortar pregos, aparentemente sem nenhuma finalidade.

O escritor poetista (Cortázar, 1998, p. 102) é um protótipo do jovem escritor que procura renovar a tradição literária, viciada pelos escritores vocacionais, que apenas se preocupam com o refinamento da linguagem e esquecem a dimensão vivencial da literatura. Neste trecho, Cortázar nos apresenta esse jovem escritor preparando sua revolução:

“Ele não pensa que o homem mereça continuar encerrado no uso estético da língua, não pensa que deva prosseguir entre as grades da gaiola. Esse escritor parece ver no literato vocacional o homem que, de etapa em etapa, de escola em escola, vem aperfeiçoando um martelo desde o fundo dos séculos, polindo-o, melhorando sua forma, mudando detalhes, adornando-o como sua obra-prima e culminação de seu esforço, mas sem o sentimento essencial de que todo esse trabalho deve finalmente levá-lo a empunhar o martelo e começar a martelar. (...) E, desde que começou, muitas vezes esmagou os dedos por não olhar o martelo”. (Cortázar, 1998, p. 42).

Para Cortázar, os escritores vocacionais vêm a literatura como comunicação e profissão, e escrevem por motivos puramente estéticos, enquanto os poetistas ou existenciais procuram atingir, por meio do ofício de escritor como poderiam por qualquer outro, ainda que menos eficaz, atingir uma outra dimensão da realidade mais plena de vivências significativas e exteriores à própria literatura. Haveria então duas categorias de escritores: uma tradição formalista e estética, que tem na literatura sua vocação, e a tradição da escrita por razões existenciais, que

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). (...) Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas.”

utiliza a literatura apenas como um recurso mais cômodo de expressão (Cortázar, 1998, p. 39-41).

Teoria do Túnel inicia-se com uma análise da “crise do culto ao livro”, quando Cortázar identifica, investigando a história da literatura, uma tradição de valorização do livro como objeto estético, que começa a desaparecer com o advento do romantismo, que, embora de um lado hipervalorize a forma na vertente hedonista do movimento, traz em sua evolução a marca revolucionária da rebeldia a valorizar as bases existenciais do livro, ou da literatura (Cortázar, 1998, p. 31).

Cortázar aponta o esteticismo como tendência dominante no fim do séc. XIX, citando como exemplos a obra de Wilde e o simbolismo, mas vê renascer, na segunda década do século XX, a visão da literatura como expressão total do homem. Nesse momento, o escritor passaria a perceber que o livro é veículo e sede de valores que não são literários e passa, então, a desprezá-lo (Cortázar, op. cit., p. 32-33).

É esse desprezo que, de nosso ponto de vista, está por trás da necessidade tantas vezes proclamada em **O Jogo da Amarelinha** de escrever **mal**, como na morelliana do capítulo 112. Por outro lado, a estrutura “salteada” da obra também é uma tentativa de pular fora do livro e do literário, atingindo o tempo vivido do leitor, tanto pela simulação dos cortes com a introdução de notas de jornal, trechos de música ou sonhos, como na circularidade infinita de seu final, que, por isso mesmo, é falso (Gregório, 1966, p. 45).

A ambivalência e a clivagem que perpassam todo o romance de Cortázar não deixam de ser reflexo daquele desprezo ambíguo e irônico, que ama o objeto que afirma ser necessário destruir, e precisa fazer uso dele mesmo para levar a cabo sua tarefa. Da mesma maneira o jovem escritor poeta deve se contentar em usar um velho martelo – a linguagem –, que vem sendo preparado para esse fim desde o início dos tempos.

A ambigüidade se manifesta porque o autor não quer, na realidade, afirmar a destruição, mas sim um movimento construtivo que surge dessa destruição inicial. Trata-se de ir além da literatura, mas **através** dela, pela poesia como forma privilegiada de dizer a experiência fundamental.

O título **Teoria do Túnel**, aliás, paga tributo a esta idéia: para Cortázar, a revolução na literatura se dá como a execução de um túnel, em que é preciso destruir para poder construir (Cortázar, 1998, p. 49). Suspeitamos, então, que o túnel escavado por operários iuguslavos no capítulo 71 de **O Jogo da Amarelinha** é este túnel da transformação da literatura, que acrescenta, em sua construção, a valorização do humor ao lado da poesia, o que não era tão evidente no texto de 1947.

Mas é a valorização da poesia, para Cortázar, que invalida a distinção entre os gêneros literários e, por sua característica de rebeldia, se vincula ao surrealismo como atitude extraliterária pautada por uma concepção exclusivamente poética da realidade, que sente a necessidade da destruição da tradição estética para o alcance da antropofania.

Se de um lado o surrealismo renova a literatura, de outro ela ganha expressividade coletiva e se traduz em possibilidade de encontro com o outro através do existencialismo.

Em **O Jogo da Amarelinha**, os temas existencialistas mais explorados são sartreanos: a náusea – que Gregorovius chama de “doença da coisidade” (Cortázar, 1996, p. 86)⁸¹ – e o problema da ação engajada (confira o capítulo 90 em que Oliveira reflete sobre a possibilidade de colar ou não cartazes em prol da independência da Argélia). Mas é num texto de Heidegger que encontramos subsídio para a concepção de poesia que o autor argentino apresenta em **Teoria do Túnel**.

Em **A verdade e a arte**, capítulo de **A origem da obra de Arte**, Heidegger afirma que toda arte é, em essência, poesia, no sentido de expressão de ser, mas que a poesia enquanto literatura ocupa um lugar marcante na totalidade das

artes porque é feita de linguagem, que é expressão humana privilegiada e abertura para o ser (Heidegger, 1997, p. 232-233). Ele se expressa da seguinte maneira:

“Onde não existe nenhuma linguagem, como no ser da pedra, da planta, do animal, também não existe nenhuma abertura para o ente e, conseqüentemente, nenhuma manifestação do não-ente ou do vazio”. (Heidegger, 1997, p. 233)

Para Heidegger, a poesia é, também, um lugar ambivalente. Segundo o filósofo ela é um “dizer projetante” (idem, p. 234) que tem origem num “fundo obscuro” (ibidem, p. 235). De uma perspectiva schopenhauereana não poderíamos deixar de notar que esse fundo obscuro é, também, desejante.

O dizer da poesia é o “lugar da distância e da aproximação dos deuses”, ou seja, um lugar de conflito e de clivagem entre mostrar e esconder. (Heidegger, op. cit., p. 234). O mesmo o conflito é a base da literatura que querem fazer Cortázar e Morelli: Como fazer aparecer, no texto literário, os sinais que levarão o leitor a trilhar seu próprio caminho rumo à epifania ou, (em um sentido mais existencialista de transcendência na imanência como quer o autor em **Teoria do Túnel**), antropofania?

Em outras passagens do capítulo 79 e diversas ainda da obra, Morelli e Horácio parecem recitar a mesma fórmula que Cortázar encontra, em seu texto de 1947, para solucionar o conflito desvelado por Heidegger: o humor, a fragmentação e a desorientação aparente do leitor por um lado e, por outro, o ritmo, a palavra poética e a cumplicidade desse leitor para que ele vivencie a experiência desejada.

Nesse sentido, o romance passa a ser uma forma diversa de se fazer filosofia, que talvez possa atingir um público maior por sua forma mais agradável aos sentidos:

“Termos antes privativos do indagar filosófico como liberdade, ação, moral e escolha, ingressam crescentemente no vocabulário romanesco, conservando sua acepção e latitudes filosóficas, e com uma intenção que excede o individual (...)” (Cortázar, 1998, op. cit. p. 85)

A concepção de filosofia que Cortázar explicita nesse escrito reforça a ambivalência na qual o situamos em nossa análise, e coloca Kant, mais uma vez, como marco a partir do qual escritores ou filósofos, como Nietzsche e Schopenhauer, tomaram seus próprios rumos, diferenciados. Um destes escritores é o rebelde de **Teoria do Túnel**:

“O que o kantismo postula no entendimento humano, nosso escritor transfere esperançosamente para a ordem verbal; esperançosamente porque se libera em parte dessa carga, presumindo-se capaz de transcender as limitações impostas apenas por um uso imperfeito, tradicional, deformante das faculdades intelectuais e sensíveis criadoras da linguagem. Ele suspeita que o homem levantou essa barreira ao não ir além de um desenvolvimento de formas verbais limitadas, em vez de refazê-las, e que cabe à nossa cultura derrubar, com a linguagem “literária”, o cristal esmerilado que nos impede a contemplação da realidade”. (Cortázar, 1998, p. 49)

Alia-se, então, ao desejo filosófico de ultrapassar os limites postos por um determinado uso da linguagem, a uma busca de suavizar o peso dessa tarefa do pensamento, sem diminuí-la.

É nessa busca de leveza que encontramos a grande novidade de **O Jogo da Amarelinha** em relação à **Teoria do Túnel**: o elemento lúdico. Aqui reaparece a função do jogo tal como expressa por Schiller, de suavizar a rigidez dos conceitos da razão a fim de tornar mais agradável ao homem o ser guiado por eles. Cortázar reforça, ainda, esse sentido e sua dimensão ética, afirmando que o surrealismo (representando a arte, a beleza), persegue o mesmo drama humano do existencialismo (razão, filosofia), mas “de maneira mais leve, efetuando num jogo mais hedônico e irresponsável sua caça ao ser” (Cortázar, 1998, p. 101).

Por fim, o que Cortázar propõe em sua **Teoria do Túnel**, e pretende colocar em prática dezesseis anos depois, é uma troca de ponto de vista literário: ao invés de a palavra orientar e determinar a literatura, o autor adota a poesia como sedução verbal que propicia a **apresentação** ao invés da **representação**, optando pelo mostrar ao invés de colocar algo no lugar para representar o que se quer dizer e, assim, acabar por esconder.

Cortázar compreende que o impulso do romance está no afeto, e procura suas bases existenciais para superar a insuficiência que lhe é imposta pela linguagem.

Dançando de maneira ambígua entre o fundo silencioso da empreitada irônica e o ritmo pulsante da vontade sem limites, o romance torna-se romance-poema e romance-ensaio, e, numa dimensão não pensada antes, romance-jogo, tentativa de responder às questões mais fundamentais do ser humano de forma lúdica e prazerosa, sem deixar de ser sério nem um só minuto e sem esconder o sabor amargo da brincadeira, exatamente como **O Jogo da Amarelinha**.

3.2. A pedrinha: metafísica

Dada a característica cancerígena da obra que analisamos, o tema que será necessário analisar com mais vagar agora já foi tangenciado nos capítulos anteriores. Trata-se da relação de **O Jogo da Amarelinha** com a problemática colocada por Kant, trabalhada de maneira diversa por Schopenhauer e relida ainda por Nietzsche, qual seja, a dos limites da representação para nosso conhecimento do mundo. Será importante, para tanto, situar a obra em um contexto mais amplo que o latino-americano, estabelecido no segundo capítulo desta dissertação.

Em artigo sobre Cortázar, o crítico Luis Harss se refere ao **Jogo da Amarelinha** como uma “bofetada metafísica” (Harss, 1997, p. 680)⁸². A filosofia é, sem dúvida, uma das temáticas dessa obra, presente nas discussões do Clube da Serpente, evocada nas reflexões de Morelli, colorida de um humor histriônico nas meditações de Oliveira, e já colocada como interlocutor da literatura no texto **Teoria do Túnel**, conforme vimos acima. Mas, afinal, qual o papel da filosofia nessa obra e, sobretudo, de que filosofia se trata aqui?

A articulação entre filosofia e literatura em **O Jogo da Amarelinha** se fará exatamente pela noção de jogo, mas também pelos conceitos de ironia e

82. No original: “Cortázar, o la cachetada metafísica”

vontade, apontando claramente para uma relação com o pensamento do romantismo e dos filósofos alemães.⁸³

Em **O Gênio Romântico**, livro no qual Márcio Suzuki analisa a obra de Friedrich Schlegel, um dos grandes românticos alemães, é possível encontrar uma boa perspectiva de crítica. Lá Suzuki afirma que, desde Kant, a leitura do mundo e o papel da interpretação têm um papel cada vez mais relevante na filosofia. Suzuki mostra como o próprio conceito de crítica kantiano provém da crítica de arte, literatura e gosto dos ingleses :

“(...) crítica é a palavra que os ingleses empregavam, no séc. XVIII para designar a apreciação estética de obras artísticas e literárias” (Suzuki, 1998, p. 20)

Como já vimos, após a **Crítica da Razão Pura**, de Kant, a arte, bem como a filosofia, se deparam radicalmente com os limites do conhecimento e seus próprios. Dada a impossibilidade do conhecimento da coisa em si e do “eu penso” que acompanha todas as representações do sujeito (Kant, 1999, p. 121-123) será na imaginação, a qual ocupa um lugar destacado naquele sistema, que os românticos (companheiros de jogo invocados por Cortázar) encontrarão a possibilidade de “salvação” para a impossibilidade do conhecimento fora do mundo fenomênico concluída pela investigação da crítica (Kant, op. cit., p. 43 e p. 90).

Para o filósofo crítico, a imaginação é responsável pela primeira síntese, a síntese figurada que ordena o múltiplo da sensibilidade percebido no espaço e no tempo sem ser ainda conhecimento; só o entendimento poderá transformar essa síntese do múltiplo em conceitos, mas para isso precisará da imaginação (Kant, op. cit., p. 130-131). É na **Crítica do Juízo** que esse papel fica mais claro, sendo que o filósofo chega a afirmar:

“A imaginação como faculdade de conhecimento produtiva é, com efeito muito poderosa na criação, por assim dizer, de uma outra

83. A propósito dessa ligação com a filosofia alemã, algumas informações que nos traz Mario Goloboff em Julio Cortázar - La Biografía (Buenos Aires: Seix Barral, 1998): A mãe de Cortázar, com quem o escritor manteve uma ligação muito estreita por toda a vida e que teve grande influência em seu gosto pela leitura, era de ascendência alemã e dominava a língua, tendo sido educada em uma escola germânica.

natureza, com base nos materiais que lhe dá a natureza real”.
(Kant, op. cit., p. 158)⁸⁴

Cortázar mesmo se reconhece, projetado na figura do jovem romancista rebelde de **Teoria do Túnel**, na mesma situação dos filósofos depois de Kant:

“Constata, então o que constatarem os filósofos a partir de Kant: a primeira etapa é viciada precisamente por ser a primeira, por preceder a segunda, a gnosiológica, a única que podia facultar o homem a passar do eu à realidade”. (Cortázar, 1998, p. 92)

Porém, embora todos os filósofos após o trabalho de Kant tenham que se deparar com os limites de nossas possibilidades de conhecimento da realidade, estarão em jogo formas diferentes de encarar esse problema.

Hegel, por exemplo, tentará uma superação objetiva, criticando o caminho seguido pelos românticos e encontrando na História a realização da idéias da arte, conforme vimos na introdução deste trabalho (Hegel, op. cit., p. 28).

Schopenhauer, por outro lado, verá na história apenas uma farsa encenada pelos homens e dirigida pela vontade:

“(…) mas é-lhe impossível [ao historiador] possuir todos os dados, ter visto tudo, apreendido tudo; em cada momento escapa-lhe o original do seu quadro, ou então um falso modelo substitui-o, e isto tão freqüentemente, que creio poder dizer que, na história, há mais de falso do que de verdadeiro” (Schopenhauer, s/d, p. 324).

Nietzsche, por fim, sem temer a vontade, procurará fazer a interpretação da história, assumindo, paradoxalmente, uma posição mais humilde e investigativa, que talvez seja preciso chamar de **irônica**, no sentido que procuraremos explicitar a seguir:

“Mas tudo veio a ser; *não há fatos eternos*: assim como não há verdades absolutas. – Portanto, o *filosofar histórico* é necessário de agora em diante e, com ele, a virtude da modéstia” (Nietzsche, 1999, p. 71).

84. No original: “La imaginación (como facultad de conocimiento productiva), en efecto es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza a base de los materiales que le da la real.”

Cortázar, na tentativa de superar aquela primeira etapa do conhecimento da realidade (a sensível) pela criação artística, se enredará nas tramas da vontade. Mas com Nietzsche ou Schopenhauer? A questão exige uma análise mais detalhada.

Identificado com o romantismo alemão na busca da verdade além do mundo fenomênico, mas fiel a seu modo à doutrina kantiana que busca superar, o filósofo pós-kantiano Schopenhauer encontrará, na apreensão imediata que tenho de meu próprio corpo como vontade, a possibilidade de um conhecimento de outra ordem da coisa em si (Schopenhauer, s/d, p. 133, § 18). E é com esse filósofo que dialogará, veladamente, Cortázar, em sua busca por esse conhecimento de outra ordem, que passa igualmente pelas doutrinas orientais, pela valorização da música, pela problematização da piedade e do amor, pela busca da poesia como forma mais imediata de aderência ao ser, não mediatizada pela representação, reconhecida como parte do binômio formador do mundo – **vontade e representação**.

Esse diálogo velado é quase exposto por um Oliveira meio bêbado, mas suficientemente lúcido para referir-se nesses termos a seu “kibbutz”, sem contudo assumir as conseqüências mais rígidas de uma reflexão deveras filosófica:

“(…) ele sabia que estava porque era filho de seu desejo, e o mundo ou a representação do mundo eram desejo, eram seu desejo ou o desejo, não importava muito a essa hora”. (Cortázar, 1996, p. 229)⁸⁵

As dificuldades com o conceito, com a linguagem, com a interpretação, representação e expressão do mundo levam Cortázar a um namoro com o orientalismo, como em Schopenhauer. Sobre este assunto, veja-se o capítulo 95, em que Oliveira lê e comenta uma nota de Morelli:

“Em uma que outra nota, Morelli tinha se mostrado curiosamente explícito acerca de suas intenções. Demonstrando um estranho anacronismo, se interessava por estudos ou desestudos tais como o budismo zen (...) Essa violenta irracionalidade lhe parecia **natural** no sentido em que abolia as estruturas que constituem a especialidade do Ocidente, os eixos onde se apóiam o

85. No original: “(...) él sabía que estaba porque era hijo de su deseo, era su deseo así como él era su deseo y el mundo o la representación del mundo eran deseo, eran su deseo o el deseo, no importaba demasiado a esa hora.”

entendimento histórico do homem e que têm no pensamento discursivo (e inclusive no sentimento estético e até poético) seu instrumento de eleição” (Cortázar, 1996, p. 461)⁸⁶.

Conforme fica claro pelos adjetivos pouco lisonjeiros empregados no texto (desestudos, anacronismo), há uma ambigüidade também nessa relação com as filosofias orientais. A prática do budismo zen é apenas uma maneira de colocar em cheque a racionalidade.

Schopenhauer vê no orientalismo, especialmente na doutrina do véu de Maya, a mesma verdade a qual chega com sua filosofia, mas pretende ir além desse pensamento, usando a racionalidade e descortinando o nada da existência:

“Vale mais isto do que enganar o nosso terror, como os Hindus, com mitos e palavras vazias de sentido, tais como a reabsorção em Brama, ou o nirvana dos budistas. Nós, nós vamos audaciosamente até o fim” (Schopenhauer, s/d, p. 546).

Tanto o escritor como o filósofo, conforme vimos, têm restrições diferentes ao pensamento oriental. Enquanto o primeiro se beneficia dele para uma crítica da racionalidade, mas com desconfiança, o segundo apontará justamente a supremacia de nossa razão sobre aquela forma de pensar.

Contudo, a solução encontrada para todos os males da existência, por Schopenhauer, será a renúncia ao mundo, muito próxima à santidade perfeita (Schopenhauer, s/d., p. 542). Essa solução não servirá a Cortázar, que se recusa a perder as esperanças de encontrar o céu na própria terra, com tudo de infernal que ela representa e contém. Nas palavras do pintor Etienne, nem o próprio Morelli, envolvido com o budismo zen “parecia querer trepar na árvore bodhi” e era um “perfeito ocidental” (Cortázar, 1996, p. 462)⁸⁷. Portanto, mais uma vez cabe lembrar que Oliveira, humanista sarcástico e irônico, é também um existencialista, o qual

86. No original: “ En una que otra nota, Morellí se había mostrado curiosamente explícito acerca de sus intenciones. Dando muestra de un extraño anacronismo, se interesaba por estudios o desestudios tales como el budismo Zen(...) Esa violenta irracionalidad le parecía **natural**, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente, los ejes donde pivota el entendimiento histórico del hombre y que tienen en el pensamiento discursivo (e incluso en el sentimiento estético y hasta poético) su instrumento de elección”.

87. No original: “De ninguna manera Morelli parecía querer treparse al árbol bodhi(...) Etienne veía en Morelli al perfecto occidental(...)”

busca uma transcendência na imanência sem o desejo de ser herói ou santo, como expressa nessa frase: “(...) quer dizer que, se há conciliação tem que ser outra coisa que um estado de santidade” (Cortázar, 1996, p. 528)⁸⁸

Essa outra coisa é o que Oliveira busca sem conhecer e nesse desconhecido é possível ver o mesmo fundo obscuro e desejante encontrado por Schopenhauer, pois é justamente o desejo que leva à busca o tocado por fim. Não é à toa que o centro buscado por Oliveira seja também chamado “...kibbutz do desejo, não tem nada de absurdo, é um resumo isso sim bastante hermético de andar dando voltas por aí, de rua em rua” (Cortázar, 1996, p. 228)⁸⁹.

Como vimos no prelúdio, o kibbutz representa a busca de um lugar em que a vontade esteja organizada de maneira desinteressada, racional e coletiva, como é o caso da experiência estética.

O fracasso dessa busca, no entanto, é certo, determinado pela própria característica da vontade como entendida por Schopenhauer que, fiel à separação kantiana entre fenômeno e coisa em si, só admite seu conhecimento de uma forma diferente, na intuição imediata do próprio corpo e reconhece que ela, por estar fora do espaço e do tempo não pode ser determinada pelo princípio de razão suficiente e carece de fundamento:

“A ausência de qualquer finalidade e de qualquer limite é, com efeito, essencial à vontade em si, que é um esforço sem fim”
(Schopenhauer, s/d, p. 214)

A frustração constante que nasce daí se converterá no desespero e na melancolia que inoculam no tecido literário o câncer, assim como o fazem no organismo humano. Estes sentimentos foram compartilhados pelos românticos, na França e na Alemanha, onde o movimento foi marcado pelo coletivismo, com seus pares nas “confrarias filosofantes”, descritas pelo crítico Arnold Hauser, em **História Social da Literatura e da Arte**, de um modo que nos faz ver facilmente o

88. No original: “(...) es decir que si hay conciliación, tiene que ser otra cosa que un estado de santidad.”

89. No original: “(...) kibbutz del deseo no tiene nada de absurdo, es un resumen, eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí, de curso en curso.” Para a tradução utilizamos a edição brasileira, p. 181

Clube da Serpente. As principais características desses círculos seriam: distância da vida prática e rebeldia em relação aos valores burgueses, (embora a subsistência de Oliveira seja garantida por seu irmão advogado em Rosário), o ambiente de discussão e a presença de um “mestre”, que seria Morelli. (Hauser, 1995, p. 691)

Hauser aponta no romantismo, com efeito, a melancolia pela beleza que é negação da vida e pela realidade sempre fora do alcance do poeta, como tudo que é inocente, natural e permanentemente instintivo (Hauser, 1995, p. 711). Tal é a angústia de Oliveira diante da desenvoltura com que a Maga se move em dimensões que ele apenas entrevê:

“Há rios metafísicos, ela nada neles como essa andorinha está nadando no ar, girando alucinada em torno do campanário, deixando-se cair para levantar-se melhor com o impulso. Eu descrevo, defino, e desejo esses rios, ela nada neles” (Cortázar, 1996, p. 116)⁹⁰

A comparação com um autor clássico que iniciou sua obra no romantismo poderá ser útil nesta altura de nossa análise. Será possível conceber Horácio Oliveira, esse triste vagabundo ardorosamente irônico, como um leitor de Goethe?

O capítulo 84 de **O Jogo da Amarelinha** é um dos capítulos **prescindíveis**, que fica **de outros lados** do jogo se o leitor optar pela 1ª leitura proposta pelo autor, que é a **corrente** e vai do capítulo 1 ao 56, conforme colocamos no prelúdio. Nesse capítulo, encontramos uma referência a Goethe que será interessante analisar após situarmos este capítulo na estrutura narrativa da obra.

Se seguirmos a 2ª leitura proposta pelo autor no tabuleiro de direção, e que nos faz saltar de um capítulo a outro sem seguir a seqüência numérica comum, o capítulo 84 faz parte do conjunto temático composto pelos capítulos de 1 a 8, tal como proposto por Arrigucci Jr, conforme esclarecemos no prelúdio desta dissertação. Este núcleo trata detalhadamente da relação Oliveira-Maga, e está ampliado, na 2ª leitura, pelos capítulos 73, que inicia agora o romance, 116, 84, 71,

90. No original: “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.”

81, 74, 93 e 98, visto que no capítulo 9, proposto a seguir, tem início a transição para o núcleo temático “jazz”, ainda em Paris.

Que faz aí o capítulo 84? Deve ser lido após o 3, no qual Horácio reflete sobre a maneira de ser argentina e o problema da ação, em uma noite de insônia ao lado da Maga, critica o intelectualismo superficial dos argentinos e divaga sobre as noções de representação e possibilidades do conhecimento, ironizando tudo que chama de “grandes vozes da história” e recusando a solução dos “santos, escapistas perfeitos” (Cortázar, 1996, p. 37)⁹¹.

Construído tipograficamente como uma colagem dentro da colagem maior que é o **Jogo da Amarelinha**, o capítulo 84, misto de poesia e prosa com alusões às artes plásticas e à música, é uma grande divagação bem humorada de Horácio, que assim que se aproxima um pouco mais da profundidade das questões que ele mesmo se coloca, apela para a auto-ironia: “Heste Holiveira sempre com seus exemplos. Sejam sérios.” (Cortázar, 1996, p. 436)⁹²

No início do capítulo, o personagem reflete sobre uma composição com folhas secas que colou no abajur de seu apartamento em Paris, e que lhe oportunizou a observação da diversidade da reação de dois amigos frente a ela. Ossip, que cumpre uma função de duplo de Horácio na sua relação com a Maga, mostra-se absolutamente insensível ao objeto plástico, mas é capaz de perceber claramente a preocupação do amigo com Pola (uma amante que está doente). Em contrapartida, Etienne só tem olhos para a colagem de folhas no abajur, sendo imediatamente tocado por sua beleza, possibilidades de luz, etc., e permanecendo inconsciente em relação ao sofrimento emocional do outro.

Horácio, sempre apanhado nas tramas do dualismo do qual quer fugir, procura a partir dessa experiência explicar, com variações sobre o mesmo tema, o

91. No original: “Las grandes voces de la Historia(…)” e “(...) santos, los escapistas perfectos.” (A menção à santidade apenas reforça a rede de relações que se tece aqui com a filosofia schopenhauereana).

92. No original: “Heste Holiveira siempre con sus hejemplos. Seamos serios.”

problema dos limites da representação, consciente de que tal problema passa justamente pela impossibilidade de dizê-lo.

No capítulo 3 (o anterior pela seqüência salteada), a Maga o acusa, por meio da metáfora pictórica do museu, de ser um espectador, alguém que não vive as situações, mas as observa de fora. Agora ele amplia essa imagem identificando, nesse estado geral de análise racional, momentos em que é capaz de ver além e ver a si próprio como é visto pelos outros, alargando sua perspectiva representativa, ou finalmente conseguindo, ainda que por instantes, estar além da representação:

“... uma aptidão instantânea para sair de mim mesmo, para desde fora apreender-me, ou de dentro mas em outro plano, como se eu fosse alguém que está me olhando (melhor ainda – porque na realidade não me vejo – como alguém que me está vivendo)” (Cortázar, 1996, p. 435)⁹³.

Se este pensamento atinge em cheio ao leitor, que é justamente alguém que está vendo e vivendo Oliveira e sua história, toca também no cerne do problema que ocupa Cortázar – Horácio nesse jogo: o problema da representação e dos limites do nosso aparato conceitual para viver certas experiências e comunicá-las, que é a intencionalidade mais profunda da literatura para o autor.

Para Kant, a experiência do belo deve ser necessariamente comunicável, como vemos nesse fragmento da **Crítica do Juízo**, quando analisa o problema da objetividade do juízo de gosto:

“O estímulo de ambas as faculdades (imaginação e entendimento) para uma atividade determinada, em concordância graças a ocasião da representação dada, ou seja, para o tipo de atividade própria de todo conhecimento, é a sensação, cuja comunicação universal postula o juízo de gosto. (...) Belo é o que, sem conceito, agrada universalmente.” (Kant, 1999, p. 58-59)⁹⁴

93. No original: “(...) una aptitud instantánea para salirme, para de pronto desde fuera aprehenderme, o de dentro pero en otro plano, como si yo fuera alguien que me está mirando/(mejor todavía – porque en realidad no me veo - /como alguien que me está viviendo).”

94. No original: “El estímulo de ambas facultades (imaginación y entendimiento) para una actividad determinada, concorde gracias a la ocasión de la representación dada, o sea, para el tipo de actividad propio de todo conocimiento, es la sensación, cuya comunicabilidad general postula el juicio de gusto. (...) Bello es lo que, sin concepto, gusta universalmente”.

Para Cortázar, o sentido da literatura vai além da simples comunicação. Ele pretende propiciar ao leitor/escritor a oportunidade de **viver** estas experiências de gozo estético, que possibilitam a sensação de plenitude pela unificação de inteligência e sensibilidade, aquilo que chamamos **a vivência do céu na terra**, com tudo de infernal que, por força da vontade e de suas ironias, ela possa vir a ter.

O **swing** da escrita cortazareana, desejo cego que se deixa embalar na volúpia da contemplação e busca da beleza, ainda que jogando com a ironia que refreia essa volúpia narcísica da palavra, é a ponte que nos leva para além da representação e nos deixa cara a cara com a vontade schopenhauereana.

Em Schopenhauer, como vimos no início desta seção, o conhecimento dessa vontade, que é coisa em si e portanto não poderia ser conhecida seguindo-se a distinção entre fenômeno e coisa em si kantiana, por ele respeitada, se dá de uma outra forma, pela apreensão imediata que tenho de meu corpo como vontade. Esse conhecimento será estendido ao resto do mundo por um procedimento eminentemente poético: a analogia. (Schopenhauer, s/d., p. 139).

Conforme exposto nos §§ 18 e seguintes do 2º livro de **O Mundo como Vontade e Representação**, para Schopenhauer o sujeito do conhecimento não pode ser pensado como incorpóreo, pois é a partir de sua identidade com o corpo que se torna indivíduo (Schopenhauer, s/d., p. 132-133). Este corpo lhe é dado a conhecer como objetivação da vontade, uma vez que todo ato da vontade é imediatamente um ato do corpo (idem, p. 142): a sede nos obriga a procurar água, erguer um copo e beber, o desejo por alguém nos torna gentis e delicados para com essa pessoa, faz com que corramos para lhe alcançar algo, ou, ao contrário, que, por timidez (ou ironia da vontade), nos escondamos dela ou sejamos rudes com o objetivo de causar impressão. Mesmo que, na luta da vontade com a razão, acabemos por agir na direção contrária ao nosso desejo, isso só fará com que ele aumente e fique mais indócil.

Se o estímulo exterior for contra a vontade lhe chamaremos dor; estando em consonância com ela será chamado prazer, mas, de qualquer forma, podemos observar que os atos cotidianos do nosso corpo são manifestação da vontade de viver, “força natural cega” (Schopenhauer, op. cit., p. 134 e 146). Esse reconhecimento da vontade em meu próprio corpo, ou melhor, de meu corpo como vontade posso estendê-lo, por analogia, à natureza (idem, p. 165-166 e 201). A analogia é o procedimento que me permitirá afirmar que o mundo não é apenas representação, mas igualmente vontade, que, ainda que não seja causa (ibidem, p. 183), pois está fora do tempo e do espaço, é a própria essência da natureza, força que está por trás da luta obstinada que cada elemento trava pela própria existência. (ibidem, p. 211).

Deixando mais uma pista para este corte oblíquo que procuramos traçar na análise, no capítulo 84 de **O Jogo da Amarelinha**, Cortázar-Horácio declara sua admiração por Goethe, um indivíduo excepcional que não deve ter tido muitas experiências frustrantes de consciência dos próprios limites. Ele tinha o campo de visão muito mais amplo, pois era um gênio, um clássico, como fica definido não sem uma ponta de corrosiva ironia.

Sabemos que, enquanto as conclusões da crítica kantiana deprimem fortemente um Kleist, que as vê sob a perspectiva da impossibilidade de se alcançar a verdade pelo interdito da coisa em si, Goethe exulta por entendê-las como resgate da dignidade da arte e da literatura em uma relação de igualdade com a ciência. (Rosenfield, 1999, p. 04). Para Cortázar, por outro lado, o status da poesia é superior ao da ciência, pois a tecnologia e a ênfase no desenvolvimento científico trouxeram o homem à beira desse abismo em que poderá se auto-destruir.

Contudo, no final do capítulo 84, Horácio faz um esboço de equilíbrio que esclarece a referência a Goethe; reconhece que “se elogiou em excesso a imaginação” e afirma que ela sozinha não nos fará alcançar os “ventos cósmicos” de que fala Rilke (Cortázar, 1996, p. 438)⁹⁵. Pela poesia, nos traz de

95. No original: “Se ha elogiado en exceso la imaginación(...) pero en el otro espacio, donde sopla el viento cósmico que Rilke sentía pasar sobre su cabeza, Dame Imagination no corre.”

volta e conecta com o fato de que também a emoção passa pelo entendimento, de que a viagem para o outro lado só será possível se o pensamento conceitual e a sensibilidade estética estiverem aliados, se Oliveira e a Maga puderem, de alguma forma, realizar seu amor.

Assim, em Cortázar, a vontade schopenhauereana perde sua trágica seriedade e seu peso insuportável e se torna possível, pela experiência estética, a vingança, a zombaria, o riso que procura sua satisfação, ainda que ninguém possa nos curar do “fogo surdo”; ou seja, enquanto para o filósofo alemão marcado pelo pessimismo a arte abre os olhos do homem, descortinando o triste espetáculo de um mundo regido pela vontade cega, que só pode ser vencida pelo quietismo, para o autor argentino a opção do silêncio ainda se coloca como um namoro lascivo, uma dança à beira do abismo, pontuada pelo humor e pela esperança, um risco que se corre nesse jogo ao procurar vivificar a literatura e a arte, mas que nos emancipa no próprio fazer artístico, além dele e nele mesmo a uma só vez.

Por essa tendência afirmativa, que encontra na arte e em seu jogo mais que um consolo para a tragédia ou o sem sentido da existência humana, poderíamos aproximar Cortázar de um outro filósofo alemão que bebeu o veneno da vontade schopenhauereana, mas se recusou a curar a embriaguez que ele provoca: Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Em sua juventude, Nietzsche saudou Schopenhauer, ao lado de Kant, como um grande mestre⁹⁶. Com o amadurecimento de suas reflexões, porém, e o aprofundamento da idéia de inversão de todos os valores como cura para uma sociedade enferma por se afastar da vontade, Nietzsche passa a ver em Schopenhauer mais um dos homens “fracos e sem caráter” que pretendia domesticar essa vontade e reprimir a magnífica e natural força presente em todo ser humano. (Nietzsche, 1999, p. 394).

96. Cf. os textos Schopenhauer como educador e O Nascimento da Tragédia no espírito da Música, por exemplo (Nietzsche, 1999).

Ainda que não possa negar o trágico fundo da existência tal como pintara Schopenhauer, Nietzsche vê a possibilidade de redenção do sofrimento não na negação da vontade, mas em sua afirmação e, como seu predecessor, atribui um papel capital entre as artes à música e, dentre todas as formas de expressão do ser humano, à arte. Revendo a idéia de arte em **O Nascimento da tragédia no Espírito da Música**, ele escreve:

“Esse livro é, de certa forma, até mesmo antipessimista: ou seja, no sentido em que ensina algo que é mais forte do que o pessimismo, que é mais *divino* do que a verdade: *a arte*. Ninguém, ao que parece, diria a palavra de uma negação mais radical da vida, de um dizer-não, mais ainda, de um efetivo fazer-não à vida com mais seriedade do que o autor desse livro. Só que ele sabe – ele o viveu, e talvez não tenha vivido nada outro! – que a arte tem *mais valor* do que a verdade.” (Nietzsche, 1999, p.50 “A Vontade de Potência”, § 853) .

No texto original de **O Nascimento da Tragédia** se manifesta, ainda, a crítica nietzscheana à racionalidade, colorida pela interpretação que o filósofo dá aos mitos e papéis de Apolo e Dioniso na tragédia grega (Nietzsche, 1999, p. 32-34). Essa crítica busca ampliar o conceito de razão, abrindo nele espaço para a arte entendida como conhecimento e ciência, ainda que de ordem diversa do conhecimento e da ciência puramente racionais. Nietzsche chega a afirmar que Sócrates, para quem a realidade se deixava apreender pelo puramente lógico, deve ter se perguntado no final de sua vida:

“Será que há um reino da verdade de que o lógico será banido? Será que a arte é até mesmo um correlato e suplemento necessário da ciência?” (Nietzsche, 1999, “O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música”, p. 37)

A valorização da arte, como forma de conhecimento da realidade ou de uma outra realidade, que a abordagem puramente intelectual não pode acessar, é uma das idéias básicas sobre as quais está construído **O Jogo da Amarelinha**, como procuramos demonstrar neste trabalho. Não é por acaso que, no **Cuaderno de Bitácora**, Cortázar anota que é preciso ler, entre outros autores, justamente a Nietzsche (Cortázar, 1997, p. 484). E, além disso, a figura do escorpião, a qual ele alude para ilustrar seu projeto de transcender a palavra através dela mesma, já havia

sido usada por Nietzsche em **Aurora**, ao comentar a capacidade paralisante da moral, que é capaz de “cooptar” sua própria crítica:

“Às vezes com apenas um olhar consegue paralisar a vontade crítica ou também atraí-la, captá-la, semelhante ao escorpião que enterra seu ferrão no próprio corpo.” (Nietzsche, 1967, p.14)⁹⁷

Por outro lado, no aspecto moral, Horácio Oliveira parece às vezes tentar, de maneira um tanto desastrosa, é verdade, pela dificuldade mesma da tarefa que se auto-impõe, levar a cabo uma “transvaloração dos valores” no estilo nietzscheano (Nietzsche, 1999, p. 323 – **Para além de Bem e Mal**). Horácio questiona, em suas ações, o que é bom e mau, desconfiando dos preconceitos que instituíram estas noções, e de si próprio.

Age assim, por exemplo, no capítulo 20, quando decide abandonar a Maga, deixando-a com um filho doente, ou no capítulo 28, recusando-se a ampará-la no momento da morte do bebê. Porém, o “cínico” Horácio não passa incólume aos olhos do amigo Etienne:

“- Não, pra quê? Não vão gostar de encontrar tanta gente a essa hora. Seria melhor que ficasse com Babs, duas mulheres são sempre um bom argumento nesses casos. É mais íntimo, compreendes?

Etienne o olhou.

- Gostaria de saber por que tua boca treme tanto- disse.

- Tiques nervosos - disse Oliveira.

- Os tiques e o ar cínico não combinam muito. Te acompanho, vamos.” (Cortázar, 1996, p. 195)⁹⁸

Estamos, portanto, diante da máscara a que alude o próprio Nietzsche em **Para além de Bem e Mal**? No parágrafo 289 daquele escrito o filósofo ironicamente adverte que “cada opinião é um esconderijo” e que é preciso buscar sentido justamente onde o filósofo se deteve ao escrever (Nietzsche, 1999, p. 336).

97. No original: “A veces, con una sola mirada consigue paralizar la voluntad crítica, o también atraerse a ésta, captársela, y hay casos también en que sabe volverla contra sí misma; de suerte que, semejante al escorpión, hunde su aguijón en su propio cuerpo.”

98. No original: “- No ¿para qué? No les va a gustar si encuentran tanta gente a esta hora. Mejor sería que se quedara Babs, dos mujeres son siempre un buen argumento en estos casos. Es más íntimo, ¿entendés?

Etienne lo miró.

- Me gustaría saber por qué te tiembla tanto la boca – dijo.

- Tics nerviosos – dijo Oliveira.

- Los tics y el aire cínico no van muy bien juntos. Te acompaño, vamos.”

Será, então, que devemos buscar o sentido da afirmação nietzscheana no choro do filósofo abraçado a um cavalo doente nas ruas de Turim⁹⁹ e que seu sim desesperado à vida não é feito de alegria, mas de ressentimento e ironia? Finalmente: será preciso ler Nietzsche, como Cortázar, com ironia?

Em um de seus últimos escritos, **Crepúsculo dos Ídolos – ou como filosofar com o martelo**, (o mesmo martelo de **Teoria do Túnel**?) o convite fica claro:

“Não nos estimamos mais o bastante quando nos comunicamos. Nossas vivências mais próprias não são nada tagarelas. Não poderiam comunicar-se, se quisessem. É que lhes falta a palavra. Quando temos palavra para algo, também já o ultrapassamos. Em todo falar há um grão de desprezo” (Nietzsche, 2000, p. 83)

O sopro dilacerante da ironia se faz sentir nesse fragmento que nos coloca mais uma vez face a face com o abismo, suspensos por uma frágil corda, dançando. Como acreditar em quem nos diz que não é possível acreditar? Como ler um escritor que proclama a morte da literatura?

Pois é dessa dança, jogo arriscado e perigoso, que nasce a possibilidade de transcendência humana pela via lúdica, como vimos inicialmente, pela via artística no próprio fazer literário, como vimos até agora e, finalmente, como veremos adiante, na busca pessoal do amor, marcada sempre pela ironia.

3.3 O amor, um acesso pela ponta do sapato

Em **A dupla chama - amor e erotismo**, o poeta mexicano Octavio Paz reflete sobre a semelhança entre erotismo e poesia, fornecendo, assim, uma possível pedrinha para avançarmos algumas casas no jogo proposto por Cortázar.

99. No ensaio **O corpo esquecido** (1994) a professora Muriel Maia-Flickinger lembra essa cena de Nietzsche chorando abraçado a um cavalo maltratado em uma rua suja de Turim e escreve: “Para mim a filosofia de Nietzsche inicia-se nesse abraço e nesse arruinamento. É a partir daí que sua força e seu limite impressionam-me mais. Chegados aí, isto é, diante desse quadro patético, é preciso recomençar a ler o filósofo Nietzsche, buscando em sua obra os traços de uma tragédia bem maior do que aquela que vemos desdobrar-se no seu pensamento” p. 101. Trata-se de voltar o olhar não para o que a ironia mostra, mas para o que ela talvez esconda.

Para Paz, a quem escolhemos para guiar essa análise pela afinidade eletiva de sua poesia erótica com a visão cortazariana do amor, exposta em **O Jogo da Amarelinha**, tanto o sonho como a poesia, o amor e o erotismo nos fazem ver o imperceptível e revelam outro mundo dentro desse nosso mundo cotidiano. Erotismo e poesia são metáfora, um da sexualidade e outra da linguagem, sendo que ambos desfiguram e desviam a função primordial de sua matéria básica, seja a reprodução, no primeiro caso, ou a comunicação, no segundo (Paz, 1995, p. 12-13).

A metáfora do erotismo é também ambígua, pois diz prazer e morte, uma vez que os amantes vivem no êxtase sexual a contradição de um segundo eterno, uma tensão que é relaxamento e entrega, um encontro em que se perdem. O caráter indizível dessa experiência a aproxima não apenas da poesia, mas também da mística religiosa (Paz, op. cit., p. 19). O poeta nos informa que há textos religiosos, entre os quais o Cântico dos Cânticos, que comparam o prazer sexual ao deleite místico e a beatitude da união física com a própria divindade (idem, p. 22-23).

Segundo Paz, a tradição que liga o erotismo à castidade vem desde o platonismo que, dividindo o mundo em espírito e matéria, supervalorizou o primeiro em detrimento do segundo. Ele salienta que as próprias religiões orientais, como o taoísmo, consideravam o orgasmo perda de vitalidade. A castidade seria uma prova e a desfiguração final da sexualidade que, dessa maneira, nos faria transcender o humano em direção ao espírito (Paz, 1995, p. 21-22).

Existe, contudo, no outro extremo do erotismo, uma tradição que se aproximará mais de uma crítica e uma filosofia, da qual o maior expoente foi o Marquês de Sade: a libertinagem (Paz, 1995, p.25). Deste ponto de vista não se trata de transcender o humano, mas de libertar-se dele, regredindo a uma condição quase animal, não havendo outro fim para o erotismo a não ser o alcance do prazer dos sentidos. Mas Octavio Paz lembra uma frase de André Breton – “meu ateísmo é uma crença” – para nos fazer pensar que o libertino nega o sobrenatural com uma força tão grande que se transforma em afirmação (idem, p. 24); apontando para o horizonte irônico de nossa análise.

Na continuidade de seu estudo, o poeta mexicano afirma que o amor como atração passional por um outro sempre existiu, mas sua significação mudou para a tradição ocidental a partir do mito de Apuleio, **Eros e Psique**, em que um deus se apaixona não pelo corpo, mas pela alma de uma mortal, que se elevará à condição dele pelo amor (ibidem, p. 31-32).

Essa mudança aparece na fórmula constituída pela transgressão (Psiquê desobedece a Eros, procurando vê-lo enquanto o deus dorme), o castigo (Afrodite impõe uma série de provas à Psiquê e Eros, ferido, a abandona) e a redenção (após falhar na última prova imposta pela “sogra”, abrindo a caixinha de beleza de Perséfone, a qual fora buscar no Hades, e não deveria abrir, Psiquê é resgatada por Eros, levada ao Olimpo e transformada em imortal). Aqui já podemos diferenciar claramente amor de erotismo, observando como características do primeiro a escolha de uma outra alma exclusivamente, e do segundo a aceitação de um corpo ou vários (Paz, op. cit, p. 32-34).

O surgimento de uma nova concepção de amor, inédita e estruturada, com uma ética e estética próprias ocorrerá, no entanto, apenas em Provença, no séc. XII, com o surgimento do amor cortês. A partir daí no ocidente o amor estará desvinculado da tradição religiosa e a serviço da liberdade e da alma individual (idem, p. 35).

Até então, a idéia de amor que tínhamos devia muito ao platonismo e especialmente ao texto fundador que é **O banquete**. No mito do andrógino, discurso de Aristófanes, Platão tangencia o ponto nevrálgico da aventura amorosa, que é nossa incompletude fundamental, mas o centro do diálogo é o discurso de Sócrates – Diotima. Nesse discurso, o amor nos é apresentado como um ser **entre** deuses e homens, uma mistura de vários elementos animados por uma carência essencial que é carência da imortalidade. A experiência amorosa se processa em um caminho que leva gradativamente à contemplação do Belo, do Bem e do Verdadeiro (ibidem, p. 41-42).

É, porém, nas grandes cidades como Alexandria e Roma, com a situação mais livre da qual goza a mulher, que o amor começará a adquirir a face

que vislumbramos hoje, como testemunham relatos poéticos acerca do ciúme ou do êxtase erótico (Paz, 1995, p. 51).

Não havia, porém, ali, uma teoria do sentimento como encontramos nos trovadores provençais criadores do amor cortês. As condições para o surgimento dessa teoria foram o progresso social que a Europa vivenciava naquele momento, o contato com o Oriente através das Cruzadas e a maior liberdade que era usufruída pelas mulheres, posteriormente perdida pela ação da Igreja e da Monarquia absoluta (Paz, 1995, p. 69-71, 73).

A professora e crítica literária Kathrin Rosenfield, orientadora do presente estudo, no artigo **Figuras do Amor Medieval**, analisa o conceito de amor tal como elaborado na Idade Média e sua relação com a cultura e o imaginário social daquela época. Concebe esse sentimento como um dos mais importantes na sociabilidade humana pelas dimensões que coloca em jogo: o aspecto físico, de um lado, configurando uma dimensão material do amor, e o aspecto místico, religioso, de outro, configurando a dimensão ideal do sentimento (Rosenfield, 1992, p. 21). Essa concepção ilumina a importância atribuída por Cortázar ao amor, a arte e ao jogo, pois em todos estes fazeres humanos trata-se de superar nossa dualidade fundamental (emoção/pensamento, material/espiritual).

Tendo o amor, já em seu conceito, essa dualidade, não é de estranhar que a idéia que nossa sensibilidade moderna faz desse sentimento seja bastante diversa da realidade social da Idade Média, fundamentalmente hostil à mulher que, no entanto, originou nossa concepção, na esteira da tradição legada pelos trovadores e pela poesia do séc. XII (Rosenfield, op. cit., p. 21).

A autora nos mostra como, até os séc. X e XI há, na mitologia indo-européia, dois modos de relação entre homem e mulher, correlatos às dimensões do amor que citamos anteriormente: de um lado, o arrebatamento dos jovens (iuniores) e, de outro, os casamentos dos mais velhos (seniores), representando a estratificação social do sentimento amoroso (Rosenfield, 1992, p. 22-23).

Na verdade, aos primeiros é dado o prazer da conquista, mas serão os segundos que estarão aptos a governar e exercer efetivamente o poder, sendo senhores de uma linhagem. Como exemplo dessa situação o texto revela o desejo, que muitas vezes aparece na narrativa medieval, de conquistar uma dama maravilhosa que permitiria ao jovem fundar sua própria linhagem. (Rosenfield, 1992, p. 23)

Porém, o advento do ano 1000 trará mudanças nessa situação pois, por medo de uma catástrofe ou apocalipse, a sociedade passa a condenar as relações amorosas mais naturais ou informais e a repressão sexual se inicia (Rosenfield, op. cit., p. 23).

A introdução do culto à Virgem Maria, nessa época, procura, na valorização de uma imagem pura de mulher, conciliar o imaginário da religião católica com os cultos ancestrais de deusas telúricas como Deméter, Afrodite, Atena e Minerva, e conter a influência do misticismo árabe, que vinha crescendo (idem, p. 25).

O imaginário árabe oferece aos trovadores um novo tipo de amor que é fonte de beatitude e eleva a mulher a um lugar simbólico. O desejo físico acaba por inverter, no poético, a relação efetiva entre homem e mulher porque, enquanto na estrutura social medieval a mulher é subjugada pelo homem, no amor cortês ela é representada como igual ou superior, tendo nele seu servo (ibidem, p. 25).

Aí se torna clara a relação entre amor e morte, numa perspectiva distinta, mas complementar à adotada por Octavio Paz no texto que citamos acima pois, segundo a professora Kathrin Rosenfield, a relação do vassalo com a suserana, no amor cortês, é impedida por um obstáculo que os separa irremediavelmente. Assim, este é o amor não satisfeito e impossível, e a solução para contornar esse interdito se apresenta na morte (Rosenfield, 1992, p. 26).

Desde então, para nossa sensibilidade, o amor sublime está sempre ligado à idéia de sofrimento e morte e estas parecem ser, inclusive, suas formas de

realização plena, em detrimento de uma união concreta que seria apenas **comum**. (Rosenfield, op. cit., p. 26)

O peso dessa afirmação ecoa nas páginas de **O Jogo da Amarelinha** e perpassa toda a busca de Oliveira, que não pode viver o cotidiano de um amante ou companheiro com a Maga, sendo incomodado pelo choro de Rocamadour, pelos objetos pertencentes à amiga, por seus afazeres rotineiros como escovar o cabelo, por exemplo. A tragédia de Oliveira, pintada com coloridos às vezes ridículos por Cortázar, é a tragédia de perceber tarde demais, de dar-se conta de seu amor apenas no navio que o traz de volta à terra, por sobre as águas, que, ainda que outras, possivelmente já tenham tragado o corpo da Maga.

No entanto, a busca crítica que se realiza por sobre a busca do personagem acaba por encontrar as pistas que permitem reconstruir a trajetória e afirmar que, dado seu ponto de partida, Oliveira não poderia ter outro fim, se essa afirmação pode ter alguma utilidade.

Desde o início Cortázar nos convida a este jogo lúcido, escolhendo como tema para sua novela revolucionária aquele que é o mais tradicional argumento na história do romance: o amor. Mas esse é, ainda que paradoxalmente, o tema privilegiado para colocar em pauta suas idéias de rebelião e mostra, ao mesmo tempo, os limites da proposta.

Ao abordar o mito de Tristão e Isolda, texto medieval fundador da concepção de amor moderna e que será citado também por Octavio Paz, nos informa ainda a professora Kathrin Rosenfield que o problema da paixão, na literatura, se articula com o da ordem e da condição humana:

“(...) a paixão instala-se na literatura como signo de um desafio – o da possibilidade (ou da impossibilidade) de o homem assumir sua condição terrena, fazendo do Eros um princípio vital, transcendente e benéfico. A indeterminação e a precariedade inscritas no mito de Tristão vão marcar doravante a cultura ocidental. Da paixão sublimada por Beatrice à paixão nefasta do marquês de Sade a dos Diaboliques de Barbey d’Aurevilly assistimos a uma reversão do amor impossível ao amor impossível – amor da morte e propensão à auto-destruição”. (Rosenfield, 1992, p. 28)

Essa auto-destruição está presente na obra de Cortázar não apenas na radicalização da busca da linguagem, mas também na radicalização da busca amorosa, na expansão de um querer quase místico que busca o absoluto e, desandando seus limites, se vê à beira do nada.

Voltando ao tema do amor medieval especificamente, e à análise de Octavio Paz, percebemos também as grandes transformações que aqueles poetas provençais trouxeram ao identificarem o corpo e a sexualidade com possibilidades de refinamento e purificação da alma, não entendidos como mero instrumento de prazer, nem com finalidade exclusivamente reprodutiva. O uso da língua corrente e não do latim, pela necessidade vital de se fazer entender, também foi responsável por um grande impulso renovador na literatura (Paz, 1995, p. 70-71).

Por estes caminhos, o amor se torna subversivo e desvinculado da religião, mas se configura como uma espécie de culto, exacerbando-se sua dimensão ideal. Para Paz, o amor é um culto, pois possui uma escala de estágios (pretendente, suplicante, aceito, amante carnal). No entanto, é um culto humano, que se resolve como iniciação ou subida (Paz, op. cit., p. 80-81).

A subida se caracteriza pelo transporte para outro mundo pelo êxtase amoroso, mas a iniciação implica o conhecimento de uma realidade diversa, por um meio que não seja o intelecto, e se compõe de provas. No amor cortês, essa figura era representada pelo **assai**, a prova de amor, que poderia consistir em contemplar a mulher desnuda ou deitar com ela na mesma cama, sem consumir o ato sexual. A recompensa do amor era a felicidade em seu estado mais puro e indefinível, expressável apenas pela poesia (Paz, 1995, p. 82).

Ainda segundo Octavio Paz, várias foram as mudanças sofridas pelo amor cortês no decorrer dos tempos. A lenda de Tristão e Isolda, por exemplo, é como um duplo trágico desse amor que, pelo uso das poções mágicas, realça o caráter irracional do erotismo (Paz, op. cit., p. 87-88). Essas lendas celtas, mescladas à cortesia, se fazem presentes mesmo na **Divina Comédia**, de Dante, especialmente no episódio em que o autor encontra os amantes Paolo e Francesca no inferno e nos conta que eles foram parar lá por conta de uma traição, a qual foi consumada a partir

da leitura daquela lenda. Dante foi também um grande transformador dessa maneira de cantar o amor ao procurar aliá-la à teologia escolástica (Paz, op. cit., p. 88-89). Contudo, apesar de diversas inovações na história do amor que, para Paz, é a história da literatura, resistem, em sua caracterização, desde o séc. XII, cinco elementos que são da cortesia e constituem nossa imagem do amor:

- **Exclusividade:** ao contrário do erotismo, o amor exige dedicação exclusiva e valoriza a liberdade do outro, pois depende de seu acordo para acontecer, rigoroso como um ascetismo;

- **Obstáculo/Transgressão:** representam as dificuldades enfrentadas pelo casal de amantes para ficarem juntos;

- **Domínio/Submissão:** também diferentemente do erotismo, no amor ocorre a entrega e, assim, negação da própria soberania;

- **Fatalidade/Liberdade:** o encontro amoroso é um destino que estou livre para escolher aceitar ou não;

- **Corpo/Alma:** o amante anseia tocar a alma encarnada no corpo. (Paz, 1995, p. 106-115)

Se em Dante a metamorfose do amor se dá pela ligação com a teologia escolástica, na literatura moderna se dará pelo papel cada vez mais significativo que a crítica ocupará dentro da obra. Nos romances modernos não apenas se “conta” os heróis, sua ascensão, sua queda, suas aventuras, mas também e sobretudo se **analisa** a esses heróis (Paz, op. cit., p. 95). Para o poeta mexicano, essa literatura crítica moderna, da qual cita como heróis emblemáticos o Raskolnikov de Dostoiévski e o Frédéric de Flaubert, entre outros, é herdeira do cristianismo por sua ênfase no exame de consciência, entendido como uma “descida à caverna interior” feita à luz da idéia da morte, que mostra os fantasmas dos outros e do que nós próprios fomos (Paz, 1995, p. 95 e 119).

Essa característica crítica irá aproximar cada vez mais a literatura dos estudos científicos e filosóficos, o que já é uma reivindicação de Cortázar em **Teoria do Túnel**, como vimos na primeira parte deste capítulo.

Sendo, porém, que o jogo da amarelinha que vemos riscado pelas calçadas por aí se parece com uma ponte entre céu e terra, poderá ser útil soltar a imaginação e buscar as correspondências entre a peregrinação religiosa de Dante por inferno, purgatório e céu em busca de seu grande amor, e as tentativas de ascensão de Horácio Oliveira, que ocorrem também numa descida infernal, invertendo a lógica da busca do mesmo/diverso amor:

“Detendo-se ao lado do buraco do elevador olhou o fundo negro e pensou nos Campos Flegreos, outra vez no acesso. No circo tinha sido ao contrário, um buraco no alto, a abertura comunicando com o espaço aberto, figura de consumação; agora estava na margem do poço, buraco de Eleusis, a clínica envolta em vapores de calor acentuava a passagem negativa, os vapores de enxofre, o descenso”. (Cortázar, 1996, p. 345)¹⁰⁰

Estas passagens evidenciam o caráter iniciático da busca de Oliveira, a continuidade da inversão de valores que o obriga a procurar o objeto de seu desejo, seja território, kibbutz ou mesmo céu, passando necessariamente pelo inferno.

Dante, por outro lado, ainda que exilado como Oliveira, conhecerá as torturas do inferno apenas como observador, com o objetivo de encontrar seu rumo na vida e mudar de conduta para obter a recompensa de contemplar Beatriz no paraíso mais tarde, afinal, seiscentos e cinquenta anos separam estas duas obras...

3.3.1 Ascensão e Queda: o exílio de Dante

O poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321) foi exilado literalmente de sua cidade em maio de 1300, por motivos políticos, e faleceu no

100. No original: “Deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos, otra vez el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación; ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfatara, el descenso.”

exílio. Sua grande obra foi a **Comédia** (1314), como ele a intitulou, querendo com isso significar uma história que começa na tristeza e acaba na alegria. Outros escritores, posteriormente, referindo-se à obra lhe deram o adjetivo **Divina**. (Donato, in Alighieri, 1981, p. 8-13).

A obra narra a peregrinação de Dante por Inferno, Purgatório e Paraíso. O poeta Virgílio foi enviado pela amada de Dante, Beatriz, que, sendo morta, está no Paraíso, para guiá-lo nessa viagem através do Inferno e Purgatório, que é também uma viagem de auto-conhecimento, retomada do rumo certo na vida e arrependimento dos pecados. No paraíso o guia de Dante será a própria Beatriz.

Trata-se, portanto, como em **O Jogo da Amarelinha**, de uma busca. O texto de Dante, porém, será um dos clássicos do romance de formação e sua busca seguirá linearmente aquele modelo de duplo movimento: saída do herói para o mundo hostil, retorno e reconciliação consigo mesmo.

Beatriz, a jovem pela qual Dante foi apaixonado e que lhe devotava apenas desprezo, é a grande personagem da **Comédia**. Pela influência do amor cortês e de uma grande paixão, sua natureza é divinizada e o sentimento que Dante nutre por ela aparece apenas em sua dimensão incorpórea, idealizada.

Há uma interpretação, baseada em uma afirmação de Dante no livro de poemas **Vita Nuova**, que inclusive atribui à sua necessidade de enaltecer Beatriz a escrita da **Divina Comédia** (Donato, op. cit., p. 10). Essa é a interpretação que privilegia, no poema, a busca amorosa; porém, nessa obra que tem muitos sentidos além do literal, há quatro níveis de leitura, segundo o próprio autor esclarece em uma carta ao senhor de Verona: o literal ou histórico, o moral, o figurado ou alegórico e o místico (idem, p. 11).

De qualquer forma, seja uma peregrinação religiosa, uma viagem moral ou uma tentativa de encontro da amada, estamos diante de uma busca que se faz por um caminho claro, seguro e bem planejado.

Em **O encontro num sonho** (1999), Jorge Luis Borges lança uma outra luz sobre esse amor sublime, uma luz que ilumina sua dimensão mais material, ainda que obliquamente.

Nesse texto, Borges narra a cena da **Divina Comédia** em que ocorre o encontro de Dante e Beatriz, para ele uma das “mais espantosas que a literatura jamais alcançou” e faz um apanhado dos comentaristas a seu respeito, para, finalmente, lançar uma interpretação particular (Borges, 1999, p. 414).

No encontro, de fato, além de uma profusão de imagens monstruosas – grifo atrelado à carruagem, animais com asas pontilhadas de olhos abertos, uma mulher de três olhos-, Beatriz se mostra impiedosa e reprova Dante diante dos anjos, cena em que este acaba balbuciante e humilhado (Borges, op. cit., p. 414-415).

Para Borges, o efeito desastrado e sobretudo inesperado da cena se deve ao fato de que Dante sonhou encontrar Beatriz, mas a sabia de antemão perdida para sempre e inalcançável. Assim, seu sonho se transforma no pesadelo que se efetiva no canto seguinte, com o desaparecimento da amada e a ocupação de seu lugar por um gigante e uma rameira (Borges, op. cit., p. 417).

A tortura desse amor sublimado tem, no entanto, um espelho, no qual ele se reflete para conseguir, enfim, ser. Para Borges, os amantes Paolo e Francesca, que foram parar no furacão do segundo círculo do inferno pelo adultério cometido a partir da leitura de um romance medieval, como é **Tristão e Isolda**, e aos quais, na voz de Francesca, Dante ouviu com profunda compaixão, “são emblemas obscuros – ainda que ele próprio não o entendesse ou não quisesse entender – dessa felicidade que não logrou” (Borges, 1999, p. 417). A felicidade de ser amado, de significar para a pessoa amada o mesmo que ela significa para si, mas também, a felicidade do beijo, do contato, da concretização do aspecto físico do amor.

Essa felicidade que Dante não logrou é, contudo, o motor de sua busca pelos caminhos da **Comédia** e ali, como bem observou Borges: “(...) um sorriso e uma voz que ele sabe perdidos são o fundamental” (Borges, 1999, p. 419).

Da mesma forma para Horácio Oliveira, trata-se de buscar, com esperanças renovadas, através da lembrança pela literatura, algo que já se sabe perdido no devir do tempo. Contudo, a busca de Oliveira pelo seu centro e ao mesmo tempo por sua amada não se dará pelo caminho seguro e amparado, ainda que difícil e tortuoso, pelo qual seguiu Dante.

Cortázar não conta mais com a precisão geométrica com que é construído o inferno dantesco e sua amada não é uma visão beatífica e angelical, incorpórea e inacessível, mas uma pessoa de carne e osso que vaga, como autor e personagem, pelos intrincados labirintos da cidade, metáfora moderna do paraíso/inferno na terra. Nesse vagar importam agora, sobretudo, daquelas oposições levantadas por Paz como constituintes de nossa moderna imagem do amor, o binômio fatalidade/liberdade, que nos leva a comparação da Maga com **Nadja**, de Breton, e com seu conceito de “acaso objetivo” (Paz, op. cit., p. 131).

3.3.2. O amor como jogo: Acaso objetivo

Em **Nadja**, nas palavras de Walter Benjamin em **Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia**, Breton nos mostra que “basta levar a sério o amor para descobrir, também nele, uma iluminação profana” e afirma, ainda, a semelhança entre o amor provençal, cortês, com a concepção surrealista (Benjamin, 1985, p. 24).

Nadja, nome escolhido pela protagonista do romance de Breton porque em russo é o começo da palavra esperança, mas que também lembra a serpente indiana e, portanto, o Clube da Serpente, é o romance com o qual **O Jogo da Amarelinha** estabelece um diálogo profundo e fraterno, reconhecendo nele sua raiz, sua problemática.

No texto ao qual aludimos acima, o filósofo alemão Walter Benjamin diz que as obras do movimento **não tratam de literatura, mas de experiências**, que não se limitam ao sonho ou ao uso do haxixe e do ópio, e buscam a superação da

iluminação religiosa por uma iluminação profana que se dá também, como mostra **Nadja**, no amor (Benjamin, 1985, p. 23). Mais uma vez procuramos o céu em uma terra que o desencontro tornará infernal.

Nesse romance, Breton procura fazer um relato de uma dessas experiências, no caso, seu encontro com a protagonista e todo o clima que o envolve: suas andanças por Paris, os espetáculos teatrais que assiste ou os livros que lê, os amigos com os quais conversa, as impressões diante de determinadas pinturas ou das previsões de uma cartomante, estão todos presentes nessa espécie de diário daqueles dias, escrito numa atmosfera de sonho e poesia que pinta com cores nebulosas o lusco-fusco da razão que vive **Nadja**, com suas visões, ocupações estranhas e internação final.

Dentre os elementos subversivos da ordem racional que desfilam por esse romance e ecoam nas páginas de **O Jogo da Amarelinha**, poderíamos ressaltar a oposição razão/loucura, o uso do referencial extraliterário (em **Nadja** as fotos, em **O Jogo da Amarelinha** os textos científicos e jornalísticos), a ausência de descrição, a incorporação da linguagem poética e de outras artes como a música e a pintura e, sobretudo, a articulação da oposição complementar ordem/desordem no narrar.

Contudo, será mais profícuo para nossa análise, nesse momento, destacar o tema do acaso, dos encontros não-marcados e predestinados, das andanças pela Paris metafórica. Nesse espaço mágico os amantes se encontram sem se procurar, perseguindo uma saída para a miséria da vida cinzenta da urbe que sufoca corações e mentes em sua sanha de progresso e lucro, e é subvertida por eles ao procurarem a companhia dos velhos monumentos, dos velhos poetas e de si mesmos.

Tanto para Horacio como para os surrealistas, a cidade, e muito especificamente a cidade de Paris, é uma metáfora¹⁰¹, ou, nas palavras de Benjamin, “um pequeno mundo” que repete o cosmos (Benjamin, 1985, p. 27).

101. Para o original ver nota 49.

O amor é uma saída para esses autores em função de um atributo lembrado por Octávio Paz, no texto que parafraseamos na terceira seção deste capítulo: no amor tudo é duplo, mas tudo tende a ser um, por isso ele exclui todas as oposições e escapa ao domínio da razão (Paz, 1995, p. 129). Aceitando o par liberdade/destino que está presente no amor, Breton cria um espaço diferenciado em que os fragmentos se reúnem em um todo com sentido, do qual fazem parte os amantes:

“Os amantes, como sonâmbulos dotados de uma segunda visão, caminham, cruzam-se, separam-se, voltam a se juntar. Não se procuram, se encontram. Sabem ser o centro de um tecido de coincidências, sinais e correspondências.” (Paz, 1995, p. 132)

O fortuito é o elemento predominante no encontro, pois ele é constituído por fatos aparentemente alheios à nossa vontade. Contudo, no caso do encontro amoroso, o externo – causalidade – se une com o interno – inconsciente – e se transforma, assim, em desejo. (Paz, op. cit., p. 131). Breton explica melhor:

“A fim de não ter que andar por muito tempo à toa, saio por volta das quatro horas com intenção de ir a pé ao “la Nouvelle France”, onde devo encontrar Nadja às cinco e meia. O suficiente para dar umas voltas pelas avenidas até a Ópera, onde tenho que dar uma passada rápida. Contrariamente aos meus hábitos, escolho seguir pela calçada da direita na rue de la Chaussée-d’Antin. Uma das primeiras transeuntes com que me apresto a cruzar é Nadja, com o mesmo aspecto do primeiro dia.” (Breton, 1999, p. 71-72)

Não é difícil perceber então a rede – fio de Ariadne ou metástase cancerosa - que se tece entre essas palavras e aquelas de um Oliveira nostálgico e solitário que vaga pelas ruas de uma outra e mesma Paris já no primeiro capítulo de

O Jogo da Amarelinha:

“Encontraria a Maga? Tantas vezes me havia bastado assomar, vindo pela rue de Seine, ao arco que dá ao Quai de Conti e apenas a luz de cinza e oliva que flutua sobre o rio me permitia distinguir as formas, já sua delgada silhueta se inscrevia na Pont des Arts (...) aproximar-me da Maga que sorria sem surpresa, convencida como eu de que um encontro casual era o menos casual em nossas vidas, e que as pessoas que marcam encontros precisos são as mesmas que necessitam de papel com linhas para escrever ou que apertam desde baixo o tubo de pasta de dente. (...)

(...) Andávamos sem buscar-nos, mas sabendo que andávamos para nos encontrar” (Cortázar, 1996, p. 21)¹⁰²

Já com o tom jocoso, a comparação inusitada e desconcertante (pasta de dente) que quebra um pouco o tom elegíaco e carregado de emoção com que inicia seu romance, numa batalha que persistirá até o final ou finais, Cortázar aclimata a noção bretoniana de “acaso objetivo” e focaliza assim o alvo dessa novela que se escreve sob o signo da rebeldia, da poesia e da paixão, seja ela erótica, literária, vital ou intelectual: a razão, a ordenação rígida dos detalhes que limitam ou aprisionam por sua objetividade (as linhas no papel), mas que, por outro lado, são os instrumentos necessários para que toda explosão do inconsciente ou da subjetividade seja expressa.

É Walter Benjamin quem descreve de maneira clara e brilhante a tensão que perpassa a busca de Oliveira, sua maneira de viver o amor e a novela de Cortázar como uma onda vertiginosa e dilacerante, na dor e na comicidade, embora esteja analisando a obra de Breton:

“Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez” (Benjamin, 1985, p. 23).

Mais uma vez estamos diante do escorpião que precisa do próprio ferrão para deixar de ser escorpião, do espaço que se desfaz, do câncer que é sua cura, da palavra que quer ir além de si mesma e da embriaguez que, contudo, se volta sobre si mesma pela ironia, se dilui e se reconstrói, mantendo a lucidez.

Mas é preciso registrar que a aclimação dessas idéias no **Jogo da Amarelinha** não é pacífica; se, por um lado, Horácio anda por aí “com todo o surrealismo na memória, com o signo de Antonin Artaud na pélvis” (Cortázar, 1996,

102. No original: “Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts(...) 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 dentífrico.” E “Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos”.

p. 112)¹⁰³, por outro Etienne diz que “os surrealistas se encheram de palavras ao invés de se desfazer delas como queria Morelli, partindo da própria palavra” (Cortázar, op. cit., p. 471)¹⁰⁴.

Em essência, no entanto, a busca desses autores é a mesma. A experiência de uma realidade dentro da realidade, e o desejo de fundí-las em uma, perpassa as obras, bem como a tentativa de alcançar a realidade poética manifesta na colagem.

Em **Nadja**, Breton opera a colagem pela utilização das fotos e também pela referência às demais artes. Recusa a tecnologia no tom nostálgico com que lembra uma Paris que não mais existe, e na possibilidade de escapar ao mundo cotidiano representada pelo amor. E é justamente a espécie de amor que liga Breton à **Nadja** e Oliveira à Maga que guarda a maior semelhança, para além da noção de “acaso objetivo”.

Nadja erra por Paris como Horácio e a Maga, sem saber exatamente o que faz, num clima de perseguição indefinível e, no entanto, apesar de ela não explicar racionalmente essa vivência, ao seu lado o autor se sente “mais perto das coisas que lhe são próprias” (Breton, 1999, p. 85). O estar com ela é uma experiência para além de todas as possibilidades e Breton afirma que o espaço de intervenção de **Nadja** é exatamente o “a menos que...” (idem, ibidem), ou seja, ela estabelece uma outra ordem que o fascina mas ele não consegue, como Horácio, admitir os sentimentos mais profundos: “É imperdoável que continue a vê-la se não a amo. Ou talvez a ame?” (Breton, 1999, p. 85).

Como a Maga, **Nadja** exerce um poder de atração sobre os homens que não faz questão de esconder de Breton, narrando cenas de sua vida pregressa às quais ele reage com violência, da mesma forma que Horácio se constrangia com os relatos da Maga de suas experiências sexuais vividas em Montevideú. Ambas têm filhos dos quais estão afastadas e são apresentadas, igualmente, como seres que se

103. No original: “(...) con en la memoria todo el surrealismo, con en la pelvis el signo de Antonin Artaud.”

movem pela intuição, ainda que no caso da amante de Breton o fantasma da loucura se apresente com contornos bem definidos.

As noções de risco, subversão, jogo e transcendência que compõem o conceito de amor trabalhado por ambos é semelhante a ponto de podermos ouvir a voz de Oliveira nesse trecho escrito por Breton:

“Que éramos diante da realidade, dessa realidade que sei adormecida agora aos pés de Nadja, como um cão vadio? Em que latitude poderíamos viver em paz, entregues como estávamos ao furor dos símbolos, objetos que víamos de instâncias últimas, de atenções singulares, especiais? De que decorre o fato de, projetados juntos, uma vez para sempre, bem longe da terra, nos curtos intervalos que nosso maravilhoso estupor nos permitia, termos podido trocar algumas impressões incrivelmente harmoniosas por cima dos escombros fumegantes do velho pensamento e da sempiterna vida?” (Breton, 1999, p. 105).

Mas a transgressão representada pelo amor também encerra em si o perigo da morte que se apresenta no jogo sexual, tanto em sua vertente mítica - capítulo 5 de **O Jogo da Amarelinha** - como no incerto suicídio da Maga ou, ainda, na brincadeira arriscada que **Nadja** propõe a Breton: trocar um beijo enquanto acelera velozmente o carro. Acima de tudo, o que aproxima essas histórias parece ser a tentativa de recusar a morte, revivendo o amor pela narrativa, ainda que o tom elegíaco de Breton não se sustente por muito tempo em Cortázar, sempre quebrado pela cáustica ironia.

3.3.3 A linguagem poética do amor

No capítulo 5 de **O Jogo da Amarelinha**, conforme dissemos anteriormente, é descrita uma relação sexual entre Oliveira e a Maga nos termos de um rito iniciático, em que o erotismo tangencia a morte. O ritual e o universo mítico são invocados pela comparação da Maga à Pasifae. Segundo o **Dicionário de Mitologia Grega e Romana** de Pierre Grimal, este era o nome da rainha de Creta e esposa de Minos que se apaixonou por um touro e deu à luz ao Minotauro, ser com

104. No original: “Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma.”

cabeça de touro e corpo de homem, que foi encerrado por Minos em um labirinto (Grimal, 1997, p. 358).

Mas, seguindo os rastros bem nítidos que Cortázar deixa em textos como **Notas sobre a novela contemporânea**, **Teoria do Túnel** e no próprio **Jogo da Amarelinha**, sabemos que é preciso buscar as correspondências desse romance quebra-cabeça na poesia.

O tom de cerimônia de iniciação que se celebra nesse capítulo 5, ao mesmo tempo sagrado e profano, em busca de um momento de abertura e transcendência, mas com uma aceitação profunda de suas conseqüências, pode, de certa forma, ser encontrado no poema **Ite, missa est**, de Rubén Darío, grande expoente do modernismo hispano-americano que foi marcadamente diverso do brasileiro.

Segundo Haroldo de Campos, é somente após o modernismo (1880-1910) que se tem no continente a marca da ruptura de fronteiras entre os gêneros, visto que o movimento que impulsionou essa ruptura no mundo – o romantismo – nas terras americanas foi demasiadamente lacrimoso e marcado pela associação entre literatura e nacionalismo político (Campos, 1979, p. 290).

A Argentina foi o país onde o movimento romântico teve maior organização, com a constituição, em 1838, da Associação de Maio ou Jovem Argentina, que promoveu a união de escritores vinculados entre si com a mesma atitude frente à história, agrupados em periódicos e dispostos a renovar a tradição. Naquele país, em 1870, já se discutia a problemática da existência ou não de uma literatura nacional (Imbert, 1954, p. 116 e 143).

Então o modernismo, que na verdade é criado pelos românticos descontentes, vai caminhar na trilha aberta pelo próprio romantismo, caracterizando-se por uma reforma verbal cujo projeto é criar um idioma próprio, libertar a linguagem das convenções usando o estilo coloquial e direto, mesclando palavras de línguas estrangeiras com vocábulos indígenas, americanos e da linguagem mais vulgar (Imbert, op. cit., p. 200).

Os escritores modernistas da primeira geração (1880-1895) orgulham-se pelo fato de serem os primeiros com dedicação exclusiva à literatura, são estetizantes, vinculam-se ao parnasianismo e simbolismo franceses, e colocam as formas literárias como valores supremos; formas essas desafiadoras, provocantes e surpreendentes (idem, p. 212-214). Teórico do movimento, o poeta nicaraguense Ruben Dario, aclamado em 1893 como líder dos jovens poetas em Buenos Aires, traz para a poesia seu tom a um só tempo erótico e metafísico, que se deixa sentir nesse poema de “Prosas Profanas”, escrito já na sua maturidade:

“Eu adoro uma sonâmbula com alma de Eloísa,
virgem como a neve e profunda como o mar;
seu espírito é a hóstia de minha amorosa missa,
e elevo ao som de uma doce lira crepuscular.
Olhos de evocadora, gestos de profetisa,
Nela existe a sagrada freqüência do altar:
Sua risada é o sorriso suave da Mona Lisa;
Seus lábios são os únicos lábios para beijar.
Hei de beijá-la um dia com um vermelho beijo ardente;
Apoiada em meus braços como convalescente
Me olhará assombrada com íntimo pavor;
A apaixonada esfinge ficará estupefacta;
Apagarei a chama da vestal intacta
E a faunesa antiga me rugirá de amor!” (Dario, 1998, p. 202)¹⁰⁵

A recriação mítica desse poema revela um desejo de transcendência pela relação amorosa que, pela comunhão do corpo, eleva o espírito (“seu espírito é a hóstia de minha amorosa missa”), mas, ao mesmo tempo, profana esse corpo – (“apagarei a chama da vestal intacta e a faunesa antiga me rugirá de amor”).

Como no capítulo 5 de **O Jogo da Amarelinha**, a mulher é um ser mágico e associado ao mar: profetisa aqui, feiticeira, Maga-Pasifae lá; há também uma certa violência nessa relação erótica que está presente no vermelho ardente do beijo, no estupor e no pavor de uma amada que se deixa abraçar como convalescente. No entanto, no poema de Dario, o uso do futuro do presente dá um caráter mais

105. No original: “Yo adoro a una sonâmbula con alma de Eloísa, / virgen como la nieve y honda como la mar; / su espíritu es la hostia de mi amorosa misa, / y alzo al són de una dulce lira crepuscular. / Ojos de evocadora, gesto de profetisa, / en ella hay la sagrada frecuencia del altar: / su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa; / sus labios son los únicos labios para besar. / Y he de besarla un día con rojo beso ardiente; / apoyada en mi brazo como convaleciente/ me mirará asombrada con íntimo pavor; / la enamorada esfinge quedará estupefacta; / apagaré la llama de la vestal intacta/ ¡ y la faunesa antigua me rugirá de amor!”

afirmativo e até impositivo a esse encontro ansiado, que no romance de Cortázar é sugerido com a mesma intensidade de desejo, mas com concretização mais incerta pelo uso do condicional. Ao final do capítulo 5, Oliveira-Cortázar escreve:

“(...) então a única possibilidade de encontro residia em que Horácio a matasse no amor onde ela podia conseguir encontrar-se com ele, no céu dos quartos de hotel se enfrentavam nus e ali podia consumir-se a ressurreição da fênix depois que ele a houvesse estrangulado deliciosamente, deixando-lhe cair um fio de baba na boca aberta, observando-a extático como se começasse a reconhecê-la, a fazê-la de verdade sua, a trazê-la para seu lado” (Cortázar, 1996, p. 48)¹⁰⁶.

O uso da sinestesia e a linguagem calcada no ritmo subvertem a lógica tradicional, pautada pelo intelecto no poema de Dario, que enfatiza as referências mitológicas objetivando um distanciamento do leitor, para que ele seja projetado a realidades que não são cotidianas (Gullón, 1997, p. 29). Cortázar também se utiliza desses instrumentos, mas mantém uma tensão maior por recorrer ao mito empapando-o de secreções humanas, primitivas, banais e cotidianas, vulgares como um fio de baba ou quartos de hotéis baratos. E é assim que transcende o modernismo e se aproxima da vanguarda.

3.3.3.1 Amor de vanguarda

Dada a relação de **O Jogo da Amarelinha** com as vanguardas estéticas, como sustenta Daniel Link no ótimo **O retorno de Berthe Trépat** (Link, 1991, p. 101), é importante lembrar um outro poeta, cuja concepção de amor guarda íntima relação com o texto. Trata-se do chileno Vicente Huidobro, e especificamente de seu poema **Altazor**.

A professora Ana Pizarro, coordenadora dos três volumes que formam o compêndio **América Latina : palavra, literatura e cultura** (1993,1994,1995),

106.No original: “(...) entonces la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor donde ella podía conseguir encontrarse con él, en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix después que él la hubiera estrangulado deliciosamente, dejándole caer un hilo de baba en la boca abierta, mirándola extático como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla a su lado.”

considera as vanguardas latino-americanas como um fenômeno específico do continente, pois são muito diferentes das européias e também entre si. Acontecem também por motivos diferentes em cada país da América, mas têm em comum a relação com as mudanças tecnológicas e o crescimento demasiadamente acelerado de cidades como Buenos Aires e São Paulo. Formam-se na esteira do impacto das novas tecnologias e da modernização sobre a literatura, do intercâmbio cultural diferenciado pelo incremento do turismo, a imigração e as teorias que pregam o poder transformador da arte, permitindo, assim, o abandono de modelos europeus e a criação de um padrão próprio, múltiplo e plural do continente (Pizarro, 1995, p. 22-23).

Em outras áreas, respondem à problemáticas étnicas, de culturas rurais que vão para a cidade e, valorizadas pelas vanguardas européias, exigem reconhecimento. Atuará nessa esfera o modernismo brasileiro, com seu resgate da memória indígena (Pizarro, *op. cit.*, p. 23).

Assim, a linguagem das vanguardas é plural, mas articulada pela modernização. Essa modernização traz a ampliação dos espaços e públicos da cultura e a figura da massificação: rádio, folhetim, imprensa. Aí surge a tensão entre modernização e resgate do passado, entre cosmopolitismo e regionalismo (*idem*, *ibidem*).

Nos anos sessenta, com o famoso **boom**, a Europa reconhece que a América Latina tem uma literatura que supera o regionalismo. A poesia, por exemplo no trabalho pioneiro de Vicente Huidobro, chegou a ser reconhecida antes da narrativa (*idem*, p. 24).

Esse poeta chileno, marcado pela modernização, descreve no poema **Altazor**, que é o nome de seu personagem lírico e aéreo, a trajetória de uma queda, que deixa de ser queda quando passa a ser criação estética. Análoga à força da criação artística, apenas a força poderosa da mulher, descrita, no Canto II, como um ser marítimo, construído de inocente harmonia e silêncio, que é capaz de “ouvir” diretamente da natureza, sem mediação, sem precisar da palavra do poeta (Huidobro, 1931, p. 15).

Cortázar nos pinta a Maga com as mesmas nuances míticas e a coloca na mesma posição da **Mujer** de Huidobro, coincidentemente, ou não, com as mesmas palavras, como podemos observar nos fragmentos abaixo. Primeiramente, um trecho do Canto II de “Altazor”, de 1931:

“Que estrela sanguinária não quer te dar passagem?
Onde estás, triste noctâmbula
Doadora de infinito
Que passeia nos bosques dos sonhos” (Huidobro, 1931, p. 15)¹⁰⁷
grifo nosso

Nesse canto, Huidobro descreve a sensação de estar perdido e desorientado que o homem enfrenta com a partida da mulher. No capítulo 93 de **O Jogo da Amarelinha**, Horácio reflete sobre o amor, na seqüência de lembranças das tardes em que ia, com a Maga, apreciar o espetáculo dos aquários, descrito no capítulo 8.

A menção aos aquários é mais uma das metáforas que cria a atmosfera úmida do mundo-Maga e da própria personagem, além de representar com clareza a outra dimensão que Oliveira-Cortázar pretendem alcançar pela literatura.

Oliveira pensa ter um outro acesso possível a essa dimensão, que é o amor. Mas, no capítulo 93, em que se trata na verdade de uma avaliação do amor perdido no devir dos acontecimentos, o tempo se fragmenta. Ali há referências veladas à separação, ao concerto de Berthe Trépat e a outros capítulos que ainda não ocorreram em nenhuma ordem de leitura proposta. A fragmentação também se dá no indivíduo, pois Oliveira expressa sua desilusão pela consciência de que é incapaz de se entregar ao amor, justamente porque o encara como um instrumento, quando sua eficácia como ponte depende de que não seja considerado assim, depende de que não seja fruto de uma vontade consciente, de simplesmente ser, sem intencionalidade. Vale dizer, sem vontade e sem ironia.

Em meio a suas reflexões, Horácio reconhece que a Maga lhe oferece essa passagem, nos mesmos termos de Huidobro:

107. No original: “¿Qué estrella sanguinaria no quiere ceder el paso? / En donde estás triste noctâmbula / dadora de infinito / que pasea en el bosque de los sueños”

“(…) me atormenta teu amor que não me serve de ponte porque uma ponte não se sustenta de um só lado (...) para ti a operação do amor é tão simples, te curarás antes de mim, e isso que me queres como eu não te quero.(…) **Doadora de infinito**, eu não sei aceitá-lo, perdoa-me. Estás me alcançando uma maçã e eu deixei os dentes sobre a mesa de luz. Stop, já está bem assim. Também posso ser grosseiro, observa. Mas observa bem, porque não é à toa.” (Cortázar, 1996, p. 456-457, grifo nosso)¹⁰⁸

Porém Oliveira se recusa ao salto e ao vôo. Desconfiamos de que sua recusa está firmemente enraizada na distância irônica que o caracteriza, enquanto personagem e escritor latino-americano, assinalada nessa passagem com destaque (observa bem porque não é à toa). Assim, seguindo sua trajetória espiralada, a vanguarda aqui dialoga também com a tradição.

3.4 Amante latino – espaço para a ironia

Cabe agora observar como essa problemática amorosa se articula no âmbito da literatura Argentina contemporânea a Cortázar para estabelecer um contraponto. Tomemos como exemplo para análise uma obra de Eduardo Mallea (1916-1982).

Segundo Graciela Montaldo, esse autor era um modelo questionado pelos jovens escritores agrupados em torno da **Revista Contorno** (1953-1957) por praticar uma literatura tradicional (Montaldo, 1997, p. 590).

Embora em uma resenha publicada na **Revista Cabalgata** (Ano II, nº 15, janeiro de 1948), ao tratar do livro **A habitada**, de Carmem de Gándara, Cortázar coloque Mallea entre os grandes escritores argentinos, ao lado de Arlt e Güiraldes (Cortázar, 1999, p. 101), a evolução de seu trabalho como escritor andarà por caminhos bem distintos¹⁰⁹.

108. No original: “(…) me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado. (...) para vos la operación del amor es tan sencilla, te curarás antes que yo y eso que me querés como yo no te quiero. (...) Dadora de infinito, yo no sé tomar, perdoname. Me estás alcanzando una manzana y yo he dejado los dientes en la mesa de luz. Stop, ya está bien así. También puedo ser grosero, fijate. Pero fijate bien, porque no es gratuito.”

109. Em entrevista a Omar Prego (1991), Cortázar comenta um pouco suas diferenças com Mallea e aponta a “vocaçãõ literária” que ele tinha em seus primeiros livros. Critica

Pelo próprio uso da linguagem, podemos perceber a distância que separa esses dois autores na maneira de encarar a literatura. Na análise de **Todo verdor perecerá** (1951), perceberemos como Mallea se serve de palavras que Horácio não usaria sem um salutar **h** inicial ou fora de um contexto adequadamente irônico.

A obra se inicia com uma epígrafe emprestada ao profeta Isaías, para esclarecer seu título, e é uma novela no sentido mais tradicional que o termo, ainda que controverso, possa ter. Seu narrador onisciente está mais preocupado com a trama que tece do que com o tecer em si e a sucessão de acontecimentos, bem como o ambiente físico, ainda a “terra”, vai transformando a personagem principal até um final trágico.

Ágata, talvez uma pedra preciosa que, por sua dureza de pedra ou sua busca de preciosidade e mistério, não pode vivenciar o amor plenamente, é filha de um médico ingênuo que vive isolado em uma cidadezinha portuária no sul da Argentina. Sua mãe morreu no parto e a jovem, sempre só, acalenta esperanças de sair dessa cidade e ser plenamente livre a partir de um casamento.

Ocorre que o casamento será apenas sua nova “cruz”, como já suspeitamos a partir do nome e do comportamento do noivo que o narrador nos apresenta: Nicanor Cruz. Esse homem rude e orgulhoso, protótipo do “macho” gaúcho que se enfrenta com as forças da natureza e despreza a inteligência feminina ao não aceitar as sugestões e interferências de Ágata em seus negócios, é tão seco quanto a terra que tenta em vão fazer produzir. O narrador nos informa, na descrição de sua sexualidade:

“E se a retirada dessa maré viril tinha origem em algo não era sem dúvida na carne, nem na espécie de relação instituída, senão em

sobretudo sua pesada seriedade e relata que o escritor não recebeu bem sua resenha a Adán Buenosayres, quando Cortázar defendeu o livro em oposição a uma certa literatura de “papelão” e “europeizante”, que, “enfim, era a dele [Mallea]”. p. 43.

uma zona turva daquela psicologia de **criollo** primário”. (Mallea, 1951, p.55)¹¹⁰

Essa sexualidade, descrita com todos os pudores e eufemismos próprios dos escritores de língua espanhola que Cortázar critica em textos como **/que saiba abrir a porta e ir brincar** (Cortázar, 1974, p. 240), é dissimulada na escritura de Mallea pela vivência dolorosa e periférica que dela têm os personagens, especialmente a mulher:

“Quando vieram as primeiras amigas, as primeiras confidentes, as primeiras reticentes, as primeiras sábias, ela aprendeu muitas coisas que pensava à noite no escuro sem sair da surpresa e do desconcerto.” (Mallea, op. cit, p. 21)¹¹¹

Na p. 39, o narrador chega a perguntar em seu tom grandiloquente: “Por que a fêmea da espécie mais alta é a mais prisioneira?” (Mallea, op. cit., p. 39)¹¹²

Contudo, é na sexualidade que parece residir, para o autor, uma possibilidade de encontro que os personagens procuram manter, mas não conseguem efetivamente alcançar e, embora esse encontro não se concretize, será dada à Ágata nova chance. Após o desastre bíblico que causa a morte de Nicanor, ela estará livre para ir à cidade e reconstruir sua vida. O que ocorre, porém, é uma nova desilusão.

O estilo pomposo do autor nos revela aos poucos o infortúnio de Ágata que, “não estando constituída para o conhecimento” (Mallea, op. cit., p. 89)¹¹³, vê no amor uma possibilidade trágica de afogamento, trazida agora pelo homem urbano e refinado, que parece ter vindo para soterrá-la: Sotero. Mas, antes, o que ocorre é um nascimento dos anseios mais profundos da personagem:

110. No original: “Y si el retiro de esa marea viril tenía origen en algo, no era sin duda en la carne, ni en la especie de relación instituida, sino en una zona turbia de aquella psicología de criollo primario”.

111. No original: “Cuando vinieron las primeras confidentes, las primeras reticentes, las primeras sabias, ella aprendió muchas cosas que pensaba de noche, a oscuras, sin salir de la sorpresa y del desconcierto.”

112. No original: “¿Por qué la hembra de la especie más alta es la más prisionera?”

113. No original: “(...) ella no estaba constituida para el conocimiento.”

“(...) e quando ela tremeu foi como se se sacudissem para nascer as regiões mais apagadas e fundas de sua natureza, de seus redutos, de sua clausura carnal” (Mallea, op. cit. p. 111)¹¹⁴

Embora o erotismo também seja uma possibilidade de acesso malograda em Cortázar, e o encontro amoroso também desperte uma natureza mais profunda da Maga, ele significa, no **Jogo da Amarelinha**, a busca de comunhão ou de abertura para outra realidade. Já em **Todo verdor perecerá**, o amor traz a possibilidade de esquecimento de si:

“Sentia até o sangue, assombrada, o penetrante gosto que dá suspender o próprio viver para atender a outro rio humano que vai e com o qual se está unido, o descanso que dá segui-lo, deixar-se arrastar por ele.” (Mallea, op. cit. p. 114)¹¹⁵

Para Ágata, Sotero representa a oportunidade de viver com intensidade, e sua existência entediante adquire sentido na espera por ele. Ela é descrita, portanto, como um ser passivo e digno de pena, comparável a um “animal errante, friorento e triste” (Mallea, op. cit., p.116)¹¹⁶. Nesse sentido a personagem é o oposto da Maga que constrange a Horácio pela consciência que ele tem da superioridade dela na relação intuitiva com o mundo e com as experiências que ele busca, mas não consegue vivenciar. Para Horácio, conforme lemos no capítulo 33, a Maga é um animal forte e independente, uma gata, uma leoa ou “uma bela mosca azul” que anda por aí voando e sofre ao bater em algum vidro, mas logo se recupera (Cortázar, 1996, p. 214)¹¹⁷. A Maga é também associada à capacidade de renovação pela ligação com a fênix e com as ondas do mar.

Assim, Ágata bem poderia ser uma das amigas que Oliveira deixou em Buenos Aires, nas quais pensa ao saber que a Maga partiu de Montevideu com um filho para criar e sem dinheiro ou rumo certo, disposta a estudar canto em Paris:

“Oliveira se enternecia com esse panorama (ainda que Rocamadour tivesse sido um pára-te quieto bastante desagradável, não sabia porquê), e pensava em algumas de suas brilhantes

114. No original: “(...) y cuando ella tembló fue como si se sacudieron para nacer las regiones más apagadas y hondas de su naturaleza, de sus reductos, de su carnal clausura.”

115. No original: “Sentia hasta la sangre, asombrada, el penetrante gusto que da suspender el propio vivir para atender a outro río humano que marcha y con el que uno está unido, el descanso que da seguirlo, dejarse arrastar por el.”

116. No original: “(...) animal errante, friorento y triste”.

117. No original: “Una mosca azul, preciosa, volando al sol(...)”

amigas de Buenos Aires, incapazes de ir mais além de Mar Del Plata apesar de tantas metafísicas ansiedades de experiência planetária.” (Cortázar, 1996, p.40)¹¹⁸

Contudo, as duas personagens acabarão em um mergulho sem volta. O da Maga, não esclarecido cabalmente, nas águas do Sena, que poderia também ser um dos rios metafísicos a que ela alude na discussão com Horácio no capítulo 20 ou o próprio rio do amor e da morte, sendo que seu desaparecimento se dá após a morte de Rocamadour e o abandono de Oliveira. Ágata mergulhará nas águas sombrias da loucura após o abandono de Sotero e, na visão moralista de Mallea, pela ausência de Deus ela não encontrará, nessa loucura, uma possibilidade de abertura para outro mundo ou uma vivência de caráter transcendental, mas, simplesmente, a queda, o desconsolo, a solidão e a crueldade dos outros.

Portanto, as nuances com que Cortázar tingiu essa história de amor levam a uma ruptura com uma tradição ligada aos “grandes sentimentos”, que pode ser representada por Mallea, mas, por outro lado, se aproximam de um tom machista, que podemos relacionar ao **gaucho argentino**, e por meio do qual a obra dialoga com o imaginário hispano-americano mais profundo, já estabelecido por romances como **Dom Segundo Sombra**, de Ricardo Güiraldes, publicado pela primeira vez em 1926 (Imbert, 1954, p. 284).

Nessa obra canônica da literatura latino-americana, ainda não se percebe o movimento da narrativa sobre si mesma. No entanto, a linguagem poética se entretetece com a fala popular para criar um idioma literário próprio, e já se lança mão de recursos de metalinguagem para prender a atenção do leitor, como no conto de causas do personagem, ao mesmo tempo em que o autor alterna imagens oníricas com o real para causar estranhamento. Resulta, desses procedimentos, um quadro do tipo gaúcho que marcará a história literária do continente, criando uma identidade ao se voltar para temas próprios, mas numa perspectiva universal e moderna.

118. No original: “A Oliveira le eternecia este panorama (aunque Rocamadour había sido um soségate bastante desagradable, no sabía por qué) y pensaba en algunas de sus brillantes amigas de Buenos Aires, incapaces de ir más allá de Mar Del Plata a pesar de tantas metafísicas ansiedades de experiencia planetaria.”

Güiraldes nos apresenta um gaúcho valente, introspectivo e sombrio, leal e corajoso; um sujeito errante, que vaga pela pampa, esse espaço que de tão grande e vazio presenteia os homens com algo de sua imensidão e indiferença. O gaúcho de Güiraldes busca aventura e sustento, mas não está disposto a abdicar de sua liberdade e orgulho, contendo seus sentimentos:

“Cada um vivia para si e minha alegria logo se fez grave, contida. Um estranho nos teria tomado como pesarosos por uma desgraça.(...) Tinham alma de tropeiro, que é ter alma de horizonte”. (Güiraldes, 1981, p. 24)

Nesse mundo masculino, as mulheres servem como divertimento para os homens e, na dança, que é uma “mímica do amor e da alegria dos gaúchos”, são alvo de galanteios e conquistas (Güiraldes, 1981, p. 45).

Dialogando com esse imaginário, Cortázar cria um Horácio Oliveira que se permite toda espécie de aventuras amorosas, mas considera suficiente a suposição de uma traição da Maga para encerrar seu relacionamento. Como tudo mais na obra, no entanto, esse relacionamento encontra poucas vezes o repouso e a tranqüilidade do encontro e da união, ainda que fugazes. Um desses momentos que vale a pena ser citado, porque resume a arte de Cortázar em fazer brotar o sublime nos detalhes mais banais, é a descrição de um beijo no capítulo 7, escrito em pura poesia:

“(…) Faço nascer de cada vez a boca que desejo, a boca que minha mão escolhe e te desenha no rosto, uma boca escolhida entre todas, com soberana liberdade escolhida por mim para desenhá-la com minha mão em teu rosto, e que por azar que não busco compreender coincide exatamente com tua boca que sorri por debaixo daquela que minha mão te desenha(…)” Cortázar, 1996, p. 51)¹¹⁹

Ainda que apareçam aqui as noções de liberdade e fatalidade a que alude Octávio Paz na concepção de amor tal como estudamos na terceira seção deste

119. No original: “(...) 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.”

capítulo, na maior parte das vezes as metáforas que Cortázar utiliza para descrever a relação Horácio-Maga são marcadas pela oposição e o contraste entre os dois, e não pela comunhão. Nessa mesma passagem, se evidencia uma certa arrogância e a solidão com que Oliveira desenha essa boca, que não faz questão de saber de quem é, não deixando espaço para a interação do outro.

O personagem também se refere à Maga como um “juiz inaudito” (Cortázar, 1996, p. 116)¹²⁰, enquanto ela descreve a relação dos dois com esta bela e frustrante metáfora musical, testemunho da impossibilidade de união efetiva entre os amantes:

“Me pareceu que eu poderia proteger-te. Não digas nada. Em seguida me dei conta de que não precisavas de mim. Fazíamos amor como dois músicos que se juntam para tocar sonatas. (...) Era assim, o piano ia por seu lado e o violino pelo seu e disso saía a sonata, mas já percebes que, no fundo, não nos encontrávamos. Percebi logo, Horacio, mas as sonatas eram tão bonitas” (Cortázar, 1996, p. 110)¹²¹

Horácio também se dá conta dessa impossibilidade porque sabe que o grande mistério do amor é que ele se basta a si mesmo, deve ser vivido não como ele o faz, com consciência da ponte, ou da porta ou da chave que esse amor representa, mas pelo simples encantamento que não questiona, que não pergunta e que simplesmente é. No capítulo 90 ele reflete sobre isso:

“Alguma vez acreditou no amor como enriquecimento, exaltação das potências intercessoras. Um dia se deu conta de que seus amores eram impuros porque pressupunham essa esperança, enquanto que o verdadeiro amante amava sem esperar nada fora do amor, aceitando cegamente que o dia ficasse mais azul e a noite mais doce e o ônibus menos incômodo”. (Cortázar, op. cit. p. 450)¹²²

120. No original: “Juez inaudito(...)”

121. No original: “-A mí me pareció que yo podía protegerte. No digas nada. 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.”

122. No original: “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.”

O machismo, a tendência à solidão e introspecção do portenho tradicional, aliados à ânsia metafísica, dificultam, para Oliveira, o verdadeiro contato com o outro. Mas há, ainda, outra impossibilidade de comunhão para Horácio, manifesta justamente pela consciência de distância com que vive seus sentimentos: a ironia. É por ela, e pelo ciúme que reprime, que se aproxima de um certo casmurro brasileiro.

3.4.1 Mudança de território: o diálogo com Machado de Assis

Ao falar de Horácio é fácil invocar o cômico porque (aliás, como quase tudo que poderia ser apontado pela crítica, num **tour de force** da metalinguagem) a presença desse cômico é explicitamente reivindicada pela obra-almanaque como parte do projeto de romper com as formas **standart** do gênero romance, como se vê, por exemplo, no capítulo 108, que está inserido na série “Morte de Rocamadour”. Ali Oliveira encerra uma tola briga com a Maga, desviando a atenção da discussão fundamental sobre suas relações com outra mulher, lhe beijando a mão e devolvendo assim uma pequena pedrinha, que reivindicara de maneira infantil. A Maga pensa, enternecida: “Comediante” (Cortázar, 1996, p. 499).

O capítulo 79, entre o 21 (logo após o rompimento com a Maga) e o 22 (atropelamento de Morelli) é justamente uma “nota pedantíssima de Morelli” onde ele explicita mais uma vez seu projeto: “tentar o ‘roman comique’”¹²³, no sentido de um romance que busca a comunicação com o leitor nas entrelinhas e propõe o método: “a ironia, autocrítica incessante, incongruência, imaginação a serviço de ninguém”¹²⁴. Para ficar mais claro:

“Todo artil estético é inútil para conseguí-lo: só vale a matéria em gestação, a imediatez vivencial (transmitida pela palavra, é certo, mas por uma palavra o menos estética possível; daí a novela

123. Cf. nota 80.

124. Cf. nota 80.

‘cômica’, os anticlímax, a ironia, outras tantas flechas indicadoras que apontam para o outro)” (Cortázar, 1996, p. 427)¹²⁵.

Pois não é senão essa a sensação que temos ao ler **O Jogo da Amarelinha**: uma montanha russa pontuada por sucessivos anticlímax. Vamos sendo levados pelo swing do jazz e da poesia e, quando começamos a curtir o embalo, quando o jorro da emoção ameaça esgotar-se e cair na mesmice, no lugar comum e no melodrama, Cortázar nos puxa o tapete e cria o circo em torno de Horácio. Isso ocorre de maneira marcante no famoso capítulo 23, quando o personagem procura se entregar a uma vivência mais banal e pura do sentimento da piedade, na tentativa de encontro com a pianista Berthe Trépat. O nome da pianista, que sugere um trocadilho com o termo francês **trépass**, ou seja, morte, insinua que Horácio está ensaiando uma rendição, a aceitação da própria finitude.

Porém, como nessa narrativa cancerígena a vontade se desfaz sempre em ironia, tudo acaba num mal entendido a um só tempo cômico e mordaz, que nos enche de desprezo e ternura pelo triste herói malogrado, cada vez mais enovelado, confundido e enredado em sua busca. As ironias da vontade fazem com que, ao procurar cumplicidade, Oliveira encontre apenas mais solidão, perseguindo a poesia e a autenticidade, seja tomado por friamente racional e impostor, desejando viver o absoluto, seja obrigado a se concentrar cada vez mais nos detalhes que escapam a todos, preocupados com ações grandiosas.

Não por acaso a emoção do personagem é ali, no capítulo 23, apenas entrevista, disfarçada pelo pudor do narrador e escondida sob a dura carapaça da auto-ironia:

“Apoiando-se contra um farol, levantou o rosto e deixou que a chuva o empapasse. Assim ninguém notaria, com a cara coberta de água ninguém notaria.(...) Começaram a falhar os fósforos um atrás do outro. Era para rir-se”. (Cortázar, 1996, p. 145)¹²⁶

125. No original: “Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela ‘cômica’, los anticlímax, la ironia, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia el otro.” Edição da Civilização Brasileira, p. 351

126. No original: “Apoyándose contra un farol, levantó la cara y dejó que la lluvia lo empapara de todo. Así nadie podría darse cuenta, con la cara cubierta de agua nadie podría darse cuenta. (...) Empezaron a fallarle los fósforos uno tras otro. Era para reírse.”

O desejo de autenticidade e a experiência libertadora, herdados do ideal romântico, se perdem assim na melancolia da modernidade, que só vê a possibilidade de reter o sentimento sem dizê-lo de todo, enquanto procura ou inventa outras palavras.

Em **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, a lembrança de um amor que o protagonista não consegue viver em sua plenitude é contada com recursos de humor mais sutis. Ali a ironia opera no desnível entre a narração em primeira pessoa de Bentinho e os comentários sarcásticos de um outro narrador, que vê mais além (Rosenfield, 1999, p. 04). Tomemos um trecho como exemplo:

“E todas as palavras recolheram-se ao coração, murmurando: ‘Eis aqui um que não fará grande carreira no mundo, por menos que as emoções o dominem’” (Assis, 1974, p. 68)

Assim, são as palavras do narrador, que também é Bentinho, que escarnecem dele, mostrando o artifício muito bem logrado do escritor em manter seu personagem inconsciente, de maneira ambígua e irônica. Já Cortázar, como vimos, expõe deliberadamente seus procedimentos metalingüísticos e a divisão múltipla de narrador e personagem.

Horácio e Bentinho poderiam se aproximar pela tendência ao cômico (voluntário até certo ponto no primeiro e inconsciente no segundo), mas essa aproximação inicial só fará ressaltar o contraste entre eles.

Se, na advertência à primeira edição de **Ressurreição**, Machado afirma que pretende pôr em ação o pensamento de Shakespeare segundo o qual nossas dúvidas são traidoras que nos fazem perder o bem que poderíamos ganhar por medo de ousar (Assis, 1988, p. 54), no capítulo 28 de **O Jogo da Amarelinha**, no qual se dá a morte de Rocamadour, Cortázar invoca, ironicamente, outro pensamento do dramaturgo inglês, quando se refere à vida como teatro:

“Na verdade nós somos como as comédias quando se chega ao teatro no segundo ato. Tudo é muito bonito mas não se entende nada. Os atores falam e atuam não se sabe porquê. Projetamos neles nossa própria ignorância, e nos parecem uns loucos que

entram e saem muito decididos. Já o disse Shakespeare e, senão o disse, era seu dever dizê-lo”. (Cortázar, op. cit. p. 183)¹²⁷

Assim, enquanto Bentinho é vítima dessa dúvida atroz que o impede de ousar, Horácio padece, voluntária e conscientemente de outra dúvida, a metalingüística. A sensação de ser um ator em um imenso espetáculo mina sua capacidade de ação em favor da ousadia de uma busca radical de autenticidade, que pressupõe a descida aos infernos, a inversão dos valores e a opção por esse caminho que o torna um ser distante dos demais e próximo, talvez, de seu centro. Por outro lado, já vimos que esta escolha chega a cogitar a possibilidade de renúncia, impedida pela rebelião irônica da vontade que impulsiona a dança, não sem uma ponta de ressentimento cancerígeno.

Nos encontramos diante de dois personagens paralisados por dúvidas distintas e cuja inação acarretará, portanto, conseqüências diferentes. Se a subversão do pessimismo machadiano se dá na figura ausente-presente de Capitu (Rosenfield, 1999, p. 2-3), no caso de Cortázar, a experiência efetiva de enfrentamento do personagem com seu duplo é conseqüência da busca de uma solução mais autêntica e ativa. No capítulo 56, final da leitura corrente, vivenciamos o carinho que une Oliveira aos Traveler, após todas as experiências de troca e projeção em que estiveram envolvidos mas que, ainda que velada e metaforicamente, foram enfrentadas.

Enquanto Bentinho sofre do medo de ousar e se deixa paralisar pela timidez e pela incapacidade de aprofundar suas reflexões (Assis, 1974, p. 187), a paralisia de Horácio vem de um querer radical e exacerbado, uma busca ousada de autenticidade, que se perde na reflexão ao mesmo tempo em que procura fugir dela, já que não há outro modo de agir em se tratando de literatura. Seu amor não se extingue por falta de combustível, mas a suspensão dele no plano contingente parece ser a única saída que o personagem encontra para conservar sua pureza, incapaz que é de se abrir completamente por estar enredado em um jogo, no qual o amor é

127. No original: “En realidad nosotros somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito pero no se entiende nada. Los actores hablan y actúan no se sabe por qué, a causa de qué. Proyectamos en ellos nuestra propia ignorancia, y nos

apenas mais uma possibilidade de acesso a outra realidade, junto com o próprio jogo e a arte.

Tanto na história de Horácio como na de Bentinho não há uma “força cósmica a ser enfrentada” (Rosenfield, 1999, p. 04). Se ambos se ressentem disso, é Oliveira quem acaba por desafiar, ainda que da janela do segundo piso de um manicômio, e com todo o colorido ridículo imprimido a essa cena por Cortázar, sua finitude. A ambigüidade da escrita, nesse ponto, abre passagem ao hilário, mas mantém uma doce profundidade. No diálogo entre Traveler e Oliveira, ou na troca de olhares entre os interessados, quando, a seu ver, “dois pássaros se chocam em pleno vôo” e caem na casa nove da amarelinha, as ironias da vontade revertem, mais uma vez, o cômico em melancólico e sentimental (Cortázar, 1996, p. 378)¹²⁸. Essa ambigüidade ressalta, ainda, o brilho de esparsos núcleos poéticos que transcendem a história cômica e oportunizam a fruição estética do texto, num swing sem cortes, e mesmo quase sem pontuação, até o final abrupto e aberto do capítulo 56 e da primeira leitura.

É esse clima de antropofonia, aliado ao uso de condicionais de realização impossível no passado (“(...) o melhor sem dúvida **teria sido** inclinar-se para fora e deixar-se ir, paf e acabou”. Cortázar, 1996, p. 379, grifo nosso)¹²⁹, bem como a entrevistas em que o autor afirma não crer que Oliveira tenha se suicidado e ao fato de que, afinal, tratava-se apenas de um segundo piso, que nos leva a crer que Horácio não morre no final do livro, ainda que se enfrente com a morte.

A comicidade do momento é explorada em maior profundidade na segunda leitura, em que se seguem cenas prosaicas de um Oliveira acamado assistido por Talita, Gekrepten, Traveler e outros (cf. os capítulos seguintes ao 56: 135, 63, 88, 72, 77, 131, 58-131).

parecen unos locos que entran y salen muy decididos. Ya lo dijo Shakespeare, por lo demás, y si no lo dijo era su deber decirlo.”

128. No original: “(...) fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve, o por lo menos así lo disfrutaron los interesados”.

129. No original: “(...) lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó.”

As tintas fortes com que é pintada a tensa preparação do encontro de Oliveira com seu duplo, no capítulo 54, ganham, pelo tratamento humorístico, um colorido mais suave que aponta, contudo, para a revalorização do humano pelo simples, o corriqueiro, o ingênuo, o risível, pois é aí que se dá a grande abertura.

Ainda que as tais cores violentas do capítulo 54 só se desenhem na cabeça de Oliveira, do mesmo modo que apenas para Bentinho sua história é trágica, Traveler já havia, no capítulo 46, mostrado seu desagrado ambíguo com o comportamento do amigo, tendo ambos chegado a se enfrentar veladamente no capítulo 41, a clássica cena do tabuão.

Mas, em que pese toda preparação, o trágico, em **O Jogo da Amarelinha**, não se realiza pela situação cômica e inusitada em que o instala o autor: ao invés de um duelo ou uma emboscada com uma pistola calibre 38, temos duelos de palavras sobre uma ponte improvisada entre duas janelas de prédios vizinhos, em um subúrbio de Buenos Aires, e armadilhas que consistem em bacias cheias d'água e uma trama de fios que se cruzam no escuro de um quarto de manicômio, sem **heftpistole**. Assim como em **Dom Casmurro**, o clímax verdadeiramente trágico não chega a acontecer. Esse é o caso da tentativa de suicídio malograda, que Bentinho tenta transformar em assassinato com igual insucesso:

“Quando ia beber cogitei se não seria melhor esperar que Capitu e o filho saíssem para a missa; beberia depois, era melhor. (...) (...) Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase entornei (...) Mas não sei que senti que me fez recuar”.
(Assis, 1974, p. 204 e 205)

Também o ciúme e a suspeita de traição aproximam Horácio e Bentinho, embora haja, mais uma vez, nuances diferentes na maneira de lidar com o problema. Contudo, da mesma forma que no romance de Machado, a traição só é certa no sentimento da personagem, e ambos se comprazem em remoer suas desconfianças, sofrendo pela dificuldade em se comunicar.

Horácio desconfia que a Maga tenha se relacionado com Ossip e o narrador nos deixa pistas de que isso seria possível: Gregorovius aproxima-se da Maga durante a “discada” e, quando Oliveira volta a procurá-la após o rompimento e

a morte de Rocamadour, é ele que está ocupando a peça em que moravam. Contudo, a Maga e o próprio Ossip são taxativos em afirmar que nada se passou entre eles, ainda que ela reconheça a atração que exercia sobre ele e se sentisse na obrigação de oferecer uma compensação caso precisasse pedir dinheiro emprestado (Cortázar, 1996, p. 106)¹³⁰. Mas para Oliveira a situação é suficientemente “clara”, terreno fértil para fazer brotar suas dúvidas e, por outro lado, abertura de possibilidade de fuga do relacionamento com a Maga.

Bentinho, da mesma forma, optará por remoer internamente seus temores de que Capitu tenha se envolvido com o amigo Escobar, e será incapaz de procurar contato com o outro, vivendo em seu mundo de fantasia. Quando o faz, não consegue se expressar de forma completa (Assis, 1974, p. 206). Mais uma vez, se o resultado das ações se assemelha (ambos os personagens estão presos em sua fantasia particular e incomunicabilidade), a maneira de chegar a elas é diferente, pois a ironia feroz de Horacio não permite que ele se identifique nem ao menos com o ciúme que sente. Enquanto Bentinho é atormentado pelas visões de Capitu com outro homem, Horacio nega seu sofrimento e age de maneira brusca.

Por outro lado, a tendência de Oliveira ao grandioso, ainda que fracassado e perdido em ninharias que eleva às mais altas potências, como a dúvida em relação a traição, carregada de um machismo portenho, visto que a ele eram permitidos interstícios com Pola, esse desejo de vida e inaptidão para ela é ressaltado na obra de Cortázar pelo mesmo expediente utilizado por Machado em **Dom Casmurro**: o contraste entre dois caracteres (Rosenfield, 1999, p. 04). É pelo reflexo cintilante dos olhos de ressaca de Capitu que percebemos a palidez obscura de Bentinho e é pela generosidade inocente, a abertura quase primitiva da Maga para a vida que nos aparece a rigidez intelectual paralisante de Horácio.

Em **O Jogo da Amarelinha**, esse contraste ganha um contorno poeticamente definido em diálogos como o do capítulo 20, mas aparece também nos monólogos de Oliveira, depoimentos nostálgicos em que reconhece, tarde demais,

130. No original: “-No. Lo que pasa es que hay que pagar la farmacia. De vos no quiero ni un centavo, y a Ossip no le puedo pedir plata y dejarlo con las ilusiones”.

seu amor pela Maga. A personagem é vista, então, como aquela que lhe aponta um mundo do qual não tem consciência, pelo simples fato de ser e já estar desde sempre inserida, sem a distância irônica, na dimensão que ele se esforça em vão por alcançar.

A Maga é aquela em relação a quem Oliveira está “antagonicamente próximo”. Ele diz que se amavam numa “dialética de ímã e ferro, de ataque e defesa, de bola e parede” e o que chamavam seu amor era estar de pé diante dela “com uma flor amarela enquanto ela segurava duas velas verdes e o tempo soprava sobre seus rostos uma lenta chuva de renúncias e tickets de metrô” (Cortázar, 1996, p. 22-23 e 31)¹³¹.

Por aí se desenham as metáforas da oposição complementar entre o feminino e o masculino, o lunar e o solar, a água e a terra, a razão e a emoção. A Maga é o personagem aquático, ligado à força do inconsciente e da emoção, associada à água por sua cor verde, a mesma do rio. Ela segura velas verdes, usa pulôver verde, senta-se sobre tapetes verdes, e tem o cheiro das algas e da onda mesma. Por fim, ela pode ter encontrado a morte nas águas verdes do Sena.

Para corroborar essa visão, é sobre as águas, no navio que traz Horácio de volta a Buenos Aires, que a Maga lhe aparece, como um fantasma demasiado real. No capítulo 48, lembrando esse encontro fugaz, Oliveira cai em si e se vê obrigado a admitir a dimensão mais banal de sua busca, tomando contato com seus verdadeiros sentimentos, habitualmente mascarados pela ironia. Mas esse coincidir consigo mesmo não dura mais que poucos instantes, e a mesma ironia contra-ataca:

“De repente era como um poço caindo infinitamente em si mesmo. Ironicamente, se insultava em plena Praça do Congresso: ‘E é a

131. No original: “(...) amarnos fue quizá que yo estaba de pie delante de vos, con una flor amarilla en la mano, y vos sostenías dos velas verdes y el tiempo soplabla contra nuestras caras una lenta lluvia de renuncias y despedidas y tickets de metro” (p. 23).

“Y por todas esas cosas yo me sentía antagónicamente cerca de la Maga, nos queríamos en una dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared.”

isso que tu chamavas busca? Acreditavas ser livre? (...) Mas se estás no fundo do poço, meu irmão’.” (Cortázar, 1996, p. 317)¹³²

Ao mesmo tempo, quando se dá conta de que a Maga era objeto de sua busca, Oliveira percebe que, para que ela pudesse ser ampliada, precisava da morte desse objeto:

“Talvez o amor fosse o enriquecimento mais elevado, um doador de ser; mas só fracassando nele podia-se evitar o seu efeito bumerang, deixá-lo cair no esquecimento e apoiar-se outra vez sozinho, nesse novo degrau de realidade aberta e porosa”. (Cortázar, op. cit. 318)¹³³

Horácio não é um personagem aquático, inocente como a Maga. É seco e cortante, apelidado de comediante ou de inquisidor, não está preparado para abandonar-se à experiência amorosa, quer usá-la como possibilidade de acesso.

O capítulo 98, que se segue na segunda leitura à seqüência 36-37 (último capítulo em Paris e primeiro em Buenos Aires) é também uma reflexão sobre essa alegoria romântica, a la **bon sauvage**, representada pela Maga, em que a inocência é plena de sabedoria inconsciente e, dessa maneira, oferece sinais para aquele que busca a iluminação: “É assim como os que nos iluminam são cegos”. (Cortázar, 1996, p. 469)¹³⁴.

Cortázar cria um tipo clássico, que sofre com sua ingenuidade que considera ignorância, e, na fissura gerada por esse sofrimento, introduz a reflexão profunda de que esse ingênuo é capaz, em uma linguagem infantil e “simples”, mas plena de poesia, como vemos na carta à Rocamadour, no capítulo 32:

“Há uma coisa que se chama tempo, Rocamadour, é como um bicho que anda e anda. (...) Já não choro mais, estou contente, mas

132. No original: “De golpe era un pozo cayendo infinitamente en sí mismo. Irónicamente se apostrofaba en plena plaza del Congreso. ‘? Y a esto llamabas búsqueda? ¿Te creías libre? ¿Cómo era aquello de Heráclito? A ver, repetí los grados de liberación, para que me reía un poco. Pero si estás en el fondo del embudo, hermano”. Edição da Civilização Brasileira, 1987, p. 254.

133. No original: “Tal vez el amor fuera el enriquecimiento más alto, un dador de ser; pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang, y dejarlo correr al olvido y sostenerse, otra vez solo, en ese nuevo peldaño de realidad abierta y porosa.”

134. No original: “Y así es cómo los que nos iluminan son ciegos.” A construção desse personagem lembra a observação de Musil, em **A Novela como Problema**, em relação à dificuldade de construir-se artificialmente o ingênuo em literatura, como vimos na última seção do segundo capítulo.

é tão difícil entender as coisas, preciso de tanto tempo para entender um pouco tudo aquilo que Horácio e os outros compreendem tão depressa; mas eles, que tudo compreendem tão bem, não podem compreender nem a ti nem a mim(...)" (Cortázar, op. cit. p. 211)¹³⁵

E o mesmo capítulo 98 traz também um exemplo singelo do anticlímax e da ironia que impede a narrativa de cair no melodramático pois, à medida em que avança num tom prenhe de imagens poéticas que valorizam a Maga, Horácio (ou o narrador?) quebra o ritmo com a frase: "Si quieres ser feliz como me dices/ No poetices, Horacio, no poetices". (Cortázar, 1996, p. 469)¹³⁶

A oposição entre Capitu e Bentinho se dá mais no nível da ação e da iniciativa, mas tanto em Cortázar como em Machado trata-se de caracteres postos em oposição para ressaltar suas marcas distintivas. Contudo, Oliveira radicaliza o esforço de Bentinho para alcançar a realidade representada por Capitu ou pela Maga, com nuances diferenciadas. Compartilha com o casmurro brasileiro o machismo e a tendência a remoer os fatos, mas as contorções irônicas de sua vontade, sempre em busca da autenticidade, tornam mais ambígua sua experiência do encontro. Sem estar completamente interdito, tal encontro se revelará no intervalo, na distância e na ausência

A aproximação entre Horácio e Bentinho se dá, por fim, na literatura. Embora Oliveira anseie pela transformação e pela aprendizagem, enquanto Bentinho está preso em sua melancolia, ambos consentem em encontrar a esperança e a renovação ao contar suas histórias.

135. No original: "Hay una cosa que se llama tiempo, Rocamadour, es como un bicho que anda y anda. (...) Ya no lloro más, estoy contenta, pero es tan difícil entender las cosas, necesito tanto tiempo para entender un poco eso que Horacio y los otros entienden en seguida, pero ellos que todo lo entienden tan bien no te pueden entender a ti ni a mí (...)"

136. No original: "Si quieres ser feliz como me dices/ no poetices, Horacio, no poetices."

4 PARTICIPANTES DO JOGO: ESPELHOS E DUPLOS

Pela reflexão incessante e pela busca intelectual inquisidora, o acesso que o amor poderia proporcionar para a vivência de um céu na terra é enganador. Seu

espaço se torna infernal pela ironia, manifesta também nos jogos de espelhos entre os duplos que Cortázar coloca em contato nesta obra clivada.¹³⁷

Assim, o amor, entendido também como um jogo, atividade que harmoniza e unifica, aqui só se realiza quando não é mais possível ou quando já se realizou, e quando a única chance de ter essa experiência nos é oferecida pela repetição de um duplo, representado por Talita no capítulo 54. É essa possibilidade de acesso mediático, posterior e representacional, própria da poética, que nos remeterá ao estudo da problemática da metalinguagem e do desafio à literatura que Cortázar lança nesse **Jogo da Amarelinha**.

No capítulo 54, acontece a grande inversão que vinha sendo preparada desde a chegada de Oliveira a Buenos Aires e a identificação de Talita com a Maga, apresentando este **lado de cá** como um espelho do **lado de lá**, em que a imagem aparecerá, à primeira vista, invertida¹³⁸. Aqui Oliveira pode ser Gregorovius, um terceiro que desestabiliza a relação entre Traveler e Talita, e pode também ser digno de pena, tornando possível seu encontro com a Maga quando, enfim, aceita a piedade de Talita: “O passado se invertia, mudava de signo, por fim se concluía que a piedade não estava em liquidação” (Cortázar, 1996, p. 349)¹³⁹

Assim, se afirma mais uma vez a importância do encontro com o outro, pois é a partir dele que Oliveira pode voltar a valorizar a piedade e, nessa abertura para o mundo, encontrar finalmente o objeto de sua busca: a unidade dos olhares, dos seres, dos acontecimentos, da vida, do amor.

No capítulo 41, já se inicia um esboço do enfrentamento que ocorrerá entre Traveler e Oliveira. O crítico Walter Bruno Berg, em **Jogos, Duplos e Pontes – anotações ao capítulo 41 de O Jogo da Amarelinha**, observa como é complicada

137. Embora seja justamente contra essa clivagem que a obra esteja colocada, da maneira ambígua que lhe é própria e pelo conceito de jogo, conforme vimos no capítulo 3 deste trabalho.

138. Logo a seguir veremos que o espelho, conforme análise de Umberto Eco, não inverte. Esta observação corrobora nossa interpretação de que não há, na verdade, uma outra ordem, mas apenas a mesma que se apresenta de diferentes formas.

139. No original: “El pasado se invertía, cambiaba de signo, al final iba a resultar que La Piedad no estaba liquidando.”

a estrutura tríplice do amor nessa obra, que leva sempre em conta o duplo: “A posse da mulher pelo homem jamais é simples. Se faz somente com – ou melhor contra – o ‘outro’ que está presente” (Berg, 1986, 265)¹⁴⁰

Assim, a ponte que se constrói entre os amigos naquele momento não é uma tábua, mas a própria mulher, Talita que, no entanto, veste uma saída de banho verde, a cor da Maga.

Berg mostra como o absurdo vai se preparando desde o começo, pelo acúmulo de elementos significantes retirados do contexto em que normalmente desempenham sua função: ponte, pregos, erva-mate, tábua, Talita, deixam de ser o que são e **jogam** papéis (Berg, op. cit., p. 268).

O jogo consiste, portanto, em substituir as funções habituais das coisas por outras, afirmando, simultaneamente, seu significado habitual, como na metáfora poética. Porém ocorre que, no caso da ponte de tábua, não se configura uma metáfora porque não há referente. Estamos, dessa forma, no terreno da experimentação (Berg, 1986, p. 269).

É dessa maneira experimental que Cortázar coloca, em um contexto totalmente original, uma relação arquetípica de ciúme e disputa entre dois homens por uma mulher, e mostra seu caráter de duplos que se descobrem pelo teor idêntico de seu desejo (idem, p. 270).

O clímax desse encontro só virá a ocorrer no capítulo 56, em que Horácio chega a chamar Traveler de **doppelgänger**, palavra que significa duplo e está carregada de um sentido literário que a conecta com o romantismo alemão¹⁴¹. Sendo assim, voltamos ao tema já tratado na introdução, e mais detalhadamente na segunda seção do terceiro capítulo, mas agora de uma outra perspectiva, seguindo o movimento espiralado da narrativa.

140. No original: “La posesión de la mujer por el hombre jamás es simple. Se hace sólo con – o más bien contra – ‘el otro’ que está presente.”

141. Nicole Bravo (1996, p. 368), informa que, literalmente, a palavra alemã **Doppelgänger** significa “aquele que caminha ao lado”. Assim, Traveler é, como duplo, a um só tempo antagonista e companheiro.

No ocidente, o mito do duplo está ligado à concepção dual da subjetividade (corpo/alma, matéria/espírito), mas até o séc. XVI permanece, paradoxalmente, como nas crenças mais primitivas, símbolo do homogêneo e do uno, pois cada duplo mantém uma identidade própria (Bravo, 1997, p. 264).

A partir do séc. XVI, o duplo passará a simbolizar a fragmentariedade do ser e se tornará metáfora para a busca de uma identidade oculta pelas condições sociais agitadas da época (Revolução Francesa) e também pela colocação do **eu** como centro do mundo, que a Filosofia do Idealismo Alemão promove (Bravo, op. cit., p 269-270). Este eu irônico, do qual já tratamos aqui, engendrará o sentimento de alienação que culminará no duplo dos românticos.

Uma análise fecunda do tema do duplo pode ser obtida com o instrumental da psicanálise que prova, desde seus primórdios, mediante o estudo dos sonhos e atos falhos, por exemplo, que o **outro** é intrínseco ao ser humano (Bravo, 1997, p. 279).

O ensaio de Freud intitulado **O Estranho**, publicado em 1919, é um texto fundador na análise dessa problemática. Naquele escrito, Freud mostra como o duplo resulta das projeções negativas exteriorizadas pelo ego em seu processo de formação ou defesa.

Freud define o estranho como sendo aquilo que é assustador e provoca medo ou terror, pertencendo a um “núcleo especial da sensibilidade” (Freud, 1976, p. 276).

Com efeito, é nessa relação de pertencimento que ele encontrará a definição mais apropriada do termo. Aquilo que nos causa medo ou pavor, projetado na realidade exterior como um duplo, na verdade está contido em nós mesmos, assim como, em alemão, o familiar (**heimlich**), é “uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, **unheimlich**” (Freud, op. cit., p. 283).

Prosseguindo em sua análise, Freud concluirá que o estranho, do qual o duplo é uma manifestação possível, é algo que em um tempo remoto nos foi familiar mas que, pela repressão, se tornou negativo. A repetição ou a diferença na perspectiva de olhar podem fazer brotar, assim, a estranheza (Freud, op. cit., p. 286).

Sendo, este estranho, o não-pensado que está por trás do pensado, ele é, também, o fundo que origina o sentido. Estaríamos outra vez, agora pela abordagem da psicanálise, no âmbito da coisa em si e da vontade? De qualquer forma, a ironia se manifesta, aqui, na articulação do problema da consciência que envolve o estranho.

Em entrevista a Omar Prego (1985, p. 108-109), Cortázar afirma que não compreende o porquê da recorrência do duplo em sua obra, porém repetidas vezes fala da literatura como possibilidade de ascensão a uma outra realidade, o que, somadas suas circunstâncias biográficas, nos remete a tal questão.

A opção do autor em ficar flutuando entre estas realidades, pela escolha do registro ambíguo que desencadeia a percepção dupla, nos faz intuir a máscara cortazariana: aquele que escreve é um, aquele que fala sobre o que escreve é outro.

A estrutura de **O Jogo da Amarelinha** também encerra estas armadilhas de sentido que, numa trama intrincada, o autor tece para nos envolver. Embora pareça à primeira vista dual, na verdade em suas páginas o duplo se multiplica e as figuras apontam muito mais para uma síntese, pois sempre parece haver um terceiro elemento em jogo.

No nível espacial, por exemplo, há o grande movimento ambíguo entre Paris e Buenos Aires, mas há, também, além da tentativa de unificar estes espaços, a ronda do fantasma de Montevideu, terra da Maga que Oliveira visita em seu retorno. A mesma figura da Maga parece estar refletida em **três duplos** ou espelhos diversos: Talita, Pola e a **clocharde** Emmanuelle, assim como a relação de duplo que existe entre Traveler e Horácio é duplicada, por sua vez, na relação deste com Gregorovius.

Cortázar não se limita, assim, a escrever uma história sobre o tema do duplo e a configurar sua forma com a mesma duplicidade. De fato, o que ocorre nessa obra, inscrito em sua pretensão lúdica e transformadora, que busca a unidade na diversidade, é um espetacular (especular?) jogo de espelhos, a demultiplicação da realidade pelo ponto de vista irônico.

Em se tratando de espelhos, será útil recorrer ao intrigante e esclarecedor texto de Umberto Eco, capaz de nos dar uma visão desequilibradora e muito perspicaz sobre o assunto.

Partindo de escritos de Lacan sobre a “fase do espelho”, Eco nos mostra que a experiência de ver a própria imagem refletida inicia no imaginário e se torna simbólica quando adquire significado. Esta experiência situa-se no limite entre o eu e o eu social (Eco, 1989, p. 12-13).

Segundo a óptica, “espelho é qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente” e nossa idéia de que ele inverte é, na verdade, ela mesma uma inversão (Eco, 1989, p. 13). Para Eco o espelho é congruente; se o observador estivesse dentro dele é que haveria inversão da imagem, mas trata-se apenas do reflexo (idem, p. 14).

De qualquer forma, a confiança que temos nos espelhos nos permite uma experiência única na construção da identidade:

“A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes.” (Eco, 1989, p.18)

Estes trechos já esclarecem o suficiente a ilusão de inversão da ordem a que aludimos no segundo capítulo. Oliveira contempla Talita como se fosse um espelho que refletia a Maga e, por isso mesmo, também a ele próprio, já que a Maga era seu “espelho terrível” (Cortázar, 1996, p. 22). Ver-se no olhar de Talita, e através daquele olhar contemplar o da Maga, já não é então uma inversão, mas tudo se passa como se as coisas finalmente voltassem à ordem e fosse possível alcançar o **centro**. Talita percebe com clareza o que se passa:

“Nunca o havia visto sorrir assim, desventuradamente e ao mesmo tempo com a cara toda aberta e de frente, sem a ironia habitual, aceitando alguma coisa que devia chegar-lhe do centro da vida(...)” (Cortázar, 1996, p. 350)¹⁴²

Além da possibilidade de encontro pelo espelho e através dele, o jogo montado por Cortázar também é mais uma tentativa de saltar sobre o abismo lingüístico da representação por meio de um designador diverso da palavra, e que, ainda segundo Umberto Eco, não chega a ser um signo (Eco, 1989, p. 25).

O espelho é um designador rígido, ele não guarda as imagens e não pode mentir sobre elas, como faz o signo (idem, p. 26). Eco lembra que, no caso das palavras, o objeto inicial representado pode nem existir mais ou nunca ter existido (literatura), além de não haver garantia de que o nome corresponda a um determinado objeto, e não a outro análogo. A imagem especular não pode ser questionada, mas, em um círculo vicioso de sentido, sua garantia é dada pelo próprio espelho (ibidem, p. 23). Como na literatura, a única possibilidade aberta ao leitor/observador é a confiança ou o abandono do objeto.

Contudo, Umberto Eco levanta outras situações que se aproximam muito mais de nosso objeto de análise, e que já citamos aqui por terem sido propostas por Cortázar em suas reflexões tanto dentro como fora de **O Jogo da Amarelinha**. Embora afirme que o espelho não pode mentir, ele não descarta a possibilidade de este objeto vir a ser usado em jogos de impressão que causam uma ilusão perceptiva (Eco, 1989, p. 32). A fotografia (espelho congelante), o cinema (imagem congelada que se move), a televisão (imagem congelada que pode se mover ao vivo) e o quadro (imagem congelada que não garante o referente) seriam imitações da experiência especular, dentro desta peculiar interpretação (Eco, op. cit., p. 34-35):

“(...) o espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança(...)
 (...) Dos espelhos não nasce imagem mais verdadeira que os originais.” (Eco, 1989, p. 37)

142. No original: “Nunca lo había visto sonreír así, desventuradamente y a la vez con toda la cara abierta y de frente, sin la ironia habitual, aceptando alguna cosa que debía llegarle desde el centro de la vida(...)”

Por essa razão, ao contemplar Talita, Traveler, Gregorovius ou a Maga como quem contempla um espelho, Oliveira não pode inverter a ordem, como ele supõe inicialmente e tentamos mostrar no segundo capítulo deste trabalho, mas apenas **perceber a ordem que sempre existiu** em sua relação com os outros e consigo mesmo, caricatura da relação desejada.

E um encontro com o absoluto através da literatura, a utopia cortazariana, pode se realizar nesse jogo de espelhos? Umberto Eco nos traz uma possibilidade de resposta:

“O universo catóptrico é uma realidade capaz de dar a impressão de virtualidade. O universo semiósico é uma virtualidade capaz de dar a ilusão de realidade”. (Eco, 1989, p. 37)

Na construção dessa ilusão de realidade, não no sentido estrito do realismo, mas no sentido vivencial, Cortázar aposta todas as suas fichas e abre seu jogo, diante de nós, como um imenso espelho no qual, cúmplices ou não, estaremos aptos a enxergar a nós mesmos e a nos enfrentarmos nesse encontro, tal qual o fazem os personagens de **O Jogo da Amarelinha**.

No capítulo 55, Traveler e Talita se reafirmam como pertencentes ao território, e, embora a reconheçam e escutem, recusam a chamada para a queda com a qual lhes acena Horácio, ainda que o façam com uma “velha tristeza satisfeita” (Cortázar, 1996. p. 355)¹⁴³. Assim está aberto o caminho para o enfrentamento final: o capítulo 56.

Nele retornará mais uma vez o tema da colagem e do recolhimento de objetos sugerindo que as esculturas criadas antes por Oliveira eram um preparo para sua verdadeira construção: a defesa contra a invasão do território que ele espera na forma de seu amigo Traveler, que imagina ultrajado pela confusão que ele faz entre Talita-Maga. A rede de fios que Oliveira tece para apanhar Traveler é mais uma metáfora da teia fabricada por Cortázar para enredar e **e-novelar** seu leitor. Autor e personagem tecem sua armadilha com palavras, uma vez que os fios, tão concretos

143. No original: “(...) esa vieja tristeza satisfecha(...)”

para Oliveira, têm o mesmo estatuto de realidade que ele próprio, criação de Cortázar.

O auxílio do interno 18 na preparação da armadilha remete mais uma vez ao verde, cor da Maga, pela referência a seus “olhos verdes de uma beleza maligna”, expressão recorrente no capítulo 56 da obra, que, por sua repetição, marca um ritmo poético. É importante notar, ainda, uma outra associação sugerida por essa expressão, na qual se sintetiza, de maneira notável, a idéia central deste trabalho.

No § 11 da Terceira Dissertação de **Para uma Genealogia da Moral**, Nietzsche nos diz que a autocontradição do espírito “hostil à vida” deve ser um “interesse da própria vida”, para que seja possível que não se extinga de uma vez por todas (Nietzsche, 1999, p. 358). Ele aborda, assim, a problemática do desejo de absoluto que, negado, ameaça sua própria saúde, por meio do ressentimento:

“(…) aqui domina um ressentimento raro, o de um insaciado instinto e vontade de potência, que gostaria de se tornar senhor, não sobre algo na vida, mas sobre a própria vida, sobre suas mais profundas, mais fortes, mais básicas condições; aqui é feito um ensaio de usar a força para estancar as fontes da força; aqui se dirige o **olhar, verde e maligno**, contra o próprio prosperar fisiológico (...)” (Nietzsche, 1999, p. 358) grifo nosso

O auxílio do interno 18 está aí, então, para não nos deixar esquecer o quanto de ressentimento que ataca o próprio “prosperar fisiológico” (câncer) está envolvido na atitude de Oliveira. Porém, é bom lembrar que o 18 é um interno, ou seja, está **doente**, e Oliveira se recusa a aceitar a **heftpistole** sugerida por ele. Dessa maneira se tece mais uma vez a ambigüidade: o ressentimento da vontade é somente um dos elementos da busca de **O Jogo da Amarelinha** e, no momento final, será preciso afirmá-la, deixando-a fluir num enfrentamento radical consigo mesma.

Esse enfrentamento, no entanto, só é possível por meio da literatura, e é também para privilégio da literatura que o capítulo 56 é escolhido como final da construção tradicional da obra, porque nele ocorre uma antropofania, um conagraçamento e uma comunhão entre os personagens que Horácio, Morelli, Cortázar e o leitor sabem de impossível duração na vida real.

Essa comunhão se dá entre Traveler, Talita e Oliveira após o embate entre os dois, em que é discutida a noção de território e pertencimento e Horácio procura explicar ao amigo sua busca por uma outra realidade, pelo reino milenar perdido, que está por trás de seus atos desbaratados. Então os duplos podem olhar-se cara a cara no espelho, para enfim conciliarem-se:

“Depois do que Traveler acabara de fazer tudo era como um maravilhoso sentimento de conciliação e não era possível violar aquela harmonia insensata, mas vívida e presente, já não era possível falseá-la, no fundo Traveler era o que ele deveria ter sido com um pouco menos de maldita imaginação, era o homem do território, o incurável erro da espécie desencaminhada, mas quanta beleza havia no erro e nos cinco mil anos de território falso e precário, quanta beleza naqueles olhos que se tinham enchido de lágrimas e naquela voz que aconselhara ‘Ponha o trinco, não tenho confiança nessa gente’, quanto amor naquele braço que apertava a cintura de uma mulher.” (Cortázar, 1996, p. 377)¹⁴⁴

Porém, já no capítulo 48, Horácio refletia sobre a descontinuidade dessa sensação de encontro:

“Mas quantas vezes cumprira o mesmo ciclo em montões de esquinas e cafés de tantas cidades, quantas vezes chegara a conclusões parecidas, tinha se sentido melhor, julgara poder começar a viver de outra maneira, como naquela tarde, por exemplo, em que decidira escutar um concerto insensato, e depois...” (Cortázar, op. cit. p. 320)¹⁴⁵

Por isso, quando observa, sentado no parapeito da janela de seu quarto na clínica com meio corpo para fora, a bondade, a solidariedade e a compreensão que expressam Traveler e Talita que lhe acenam de dentro do jogo da amarelinha no pátio, tomando sua defesa diante das atitudes corriqueiras e preconceituosas de médico e diretores, Oliveira sabe que **teria sido** melhor que

144. No original: “Después de lo que acabara 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 la 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.”

145. No original: “Pero cuántas veces había cumplido el mismo ciclo em montones de esquinas y cafés de tantas ciudades, cuántas veces había llegado a conclusiones parecidas, se había sentido mejor, había creído poder empezar a vivir de otra manera, por ejemplo una tarde en que se había metido a escuchar un concierto insensato, y después...”

tudo acabasse ali e apenas na literatura isso é possível, pelo menos na primeira leitura.

Essa referência, nem sempre velada, que o texto faz a si mesmo, e a distância consciente, explorada e denunciada a todo instante entre a palavra e a coisa, o homem e o outro e o homem consigo mesmo, são os sintomas e reação do mesmo câncer que corrói esta obra: o desejo sem limites não escapa à ironia, mas apenas se preserva por meio dela.

4.1 A ironia como método e conteúdo

No capítulo 79 de **O Jogo da Amarelinha**, como já dissemos anteriormente, Morelli explicita o método de sua antinovela:

“(...) a ironia, a auto-crítica incessante, a incongruência, a imaginação a serviço de ninguém.” (Cortázar, 1996, p. 426)¹⁴⁶

O estudo que procuramos desenvolver até agora demonstra que esse sentimento ou figura de linguagem é muito mais que um simples método na obra. Sua presença se faz sentir em todos os movimentos; compõe a estrutura e relativiza o relato, mina as reações e relações dos personagens, expõe os truques do narrador e, após as ondas rítmicas do texto que nos envolvem e elevam até quase um ápice vivencial da leitura, nos devolve, num baque seco, à consciência de que estamos apenas lendo. O riso amargo do narrador, suas reflexões sobre a dificuldade de escrever e seu anseio em conter rapidamente a narrativa que se torna mais sentimental são também o refinamento da mais enlouquecida ironia.

Mas, de onde vem e o que é essa ironia?

Artur Nastrovski, em **Ironias da Modernidade**, conforme dissemos na introdução, nos informa que a palavra **ironia** vem do grego **eironeia**, que quer

146. Ver nota 80.

dizer **dissimulação**. Na comédia grega, o **eiron** é o pobre coitado que vence o mais forte por suas tolas perguntas sem resposta (Nestrovski, 1997, p. 10).

Mas ironia é, também, todo movimento que faz a linguagem se suspender a si mesma e ela está na raiz da modernidade pois, embora toda literatura seja irônica por definição, já que o deslocamento é o que define a linguagem da arte, é na modernidade que esse reconhecimento será transformado em **tema** (Nestrovski, 1997, p. 07).

A partir de Kant, conforme vimos na segunda seção do terceiro capítulo de nossa análise, fica provada a impossibilidade de coincidência entre exterior e interior. Jamais poderemos saber o que é a coisa em si e, dessa forma, a consciência, “unidade sintética originária da apercepção” (Kant, 1999, p. 121), passa a ser o domínio da arte e da filosofia. Ora, consciência, segundo Nestrovski, é o nome para o intervalo entre as coisas como são e como poderiam ser, que, ao ser tematizado pela literatura, convoca a crítica para partilhar esse espaço (Nestrovski, 1997, p. 8-9).

Ao escritor moderno, portanto, restaria ser “autenticamente dissimulado” para realizar sua inglória tarefa de suspender a linguagem numa época em que seu peso, pelo acúmulo da tradição, é tão grande:

“A luta (do poeta) é sem esperança porque, no mesmo movimento que cancela a mistificação do homem comum, o escritor só alcança, afinal, o conhecimento dessa mistificação. A linguagem irônica divide o sujeito em homem autêntico e um outro homem cuja existência só se dá pela linguagem – uma linguagem, porém, que reconhece sua própria inautenticidade.” (Nestrovski, 1996, p. 11)

Essa luta sem esperança faz com que Oliveira tema o vazio. Sem o sentido comum que lhe é atribuído, talvez a palavra não tenha sentido nenhum. De que adiantará, então, escovar as palavras antes de usar se já não puderem ser usadas? E de que adianta serem usadas sem escovação se não é possível comunicar a experiência fundamental? A angústia da ironia vai percorrendo cada passo da obra em que o autor pára constantemente, a fim de discutir com o leitor as possibilidades de continuar. E a ironia salta do método para o tema, pois a história passa a ter a si mesma como assunto.

Analisando a relação entre Borges e Calvino, Netrovski faz afirmações perfeitamente cabíveis para explicar o processo irônico em Cortázar, que tangencia a religiosidade na figura da **mandala**:

“O pensamento sobre o pensamento é uma forma de vertigem, e tanto maior quanto maior é a consciência da sua inadequação. (...)”

Para autores tão fortemente irônicos (como Borges), cada coisa é menos ela mesma que uma menção de si, e a coincidência entre a literatura e o mundo real só pode ser uma idéia religiosa ou expressão de fadiga” (Netrovski, 1996, p. 73)

Esse contorno impreciso que o mundo real adquire será resultado do emprego da ironia pelo escritor ou a causa de sua necessidade de fazer uso dela?

Para responder a essa pergunta, e em se tratando de ironia, é preciso retomar mais uma vez alguns conceitos com os quais trabalhamos no terceiro capítulo, para procurar a especificidade da manifestação da ironia em **O Jogo da Amarelinha**. Tentaremos, assim, distinguir duas formas básicas de abordá-la: a negativa, melancólica e ressentida, e a positiva, amorosa e confiante.

Segundo a crítica hegeliana, a que aludimos anteriormente, o princípio da ironia romântica é um eu puramente abstrato e absoluto que, sendo puramente formal, quer dizer, sem conteúdo por negar a materialidade da própria realidade, se considera criador dessa realidade. Para o eu romântico o exterior não tem valor e o mundo só existe quando é posto pela subjetividade do eu, numa exacerbação de idealismo (Hegel, 1999, p. 90).

Para Hegel, a Arte, como a Religião e a Filosofia, pertence à esfera do Espírito Absoluto, diferenciando-se apenas na forma de veicular sua essência. Enquanto a Religião o faz pela devoção e a Filosofia pelo pensamento, a Arte expõe e intui essa essência através do aparecer da Idéia, como Belo, no objeto sensível e particular (Hegel, 1999, p. 120).

Indo além de Kant, Hegel pretende, portanto, alcançar a verdade pelo estudo e observação de suas manifestações históricas concretas, que são, no caso da Estética, as obras de arte:

“Se se quiser marcar um fim último à arte, será ele o de revelar a verdade, o de representar, de modo concreto e figurado, aquilo que agita a alma humana.” (Hegel, 1999, p. 79)

Mas os românticos, segundo Hegel, desconsideram este concreto, pois, em decorrência de sua suprema ironia, o artista conclui que tudo é aparência e que as coisas não têm um caráter de seriedade (Hegel, op. cit., p. 90). Para o artista irônico, o qual se considera “gênio”, toda coisa só é essencial se ele tem consciência de sua liberdade para criá-la e, conseqüentemente, destruí-la:

“Dentro destas formas inteiramente vazias, com origem no absoluto do **eu** abstrato, nada aparece com um valor próprio, mas apenas com o que seja conferido pela subjetividade do **eu**. Mas, se assim acontece, o **eu** é o soberano senhor de tudo, e nada existe, na moral ou no direito, no humano ou no divino, no profano ou no sagrado, que não deva começar por ser posto pelo **eu** e que pelo **eu** não possa igualmente ser suprimido” (Hegel, 1999, p. 89-90).

A interpretação hegeliana condena a dimensão lúdica sem limites da ironia romântica que, por exacerbar o eu, menospreza o mundo. Contudo, mais adiante procuraremos contrapor esta interpretação à posição do romântico Schlegel, tal qual exposta por Márcio Suzuki em **O Gênio Romântico**, para extrair de ambas um conceito talvez mais equilibrado, e que possa servir de instrumento adequado para compreensão de **O Jogo da Amarelinha**, pois nele há um elemento que já faz parte do conceito do senso comum sobre a ironia e que não parece contemplado na teoria de Hegel: a auto desvalorização do eu.

O Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano, por exemplo, nos informa que ironia é “a atitude de quem dá importância muito menor que a devida a si mesmo, às situações, coisas ou pessoas com quem tenha estrita relação” e, além de apontar o exemplo de Sócrates se subestimando em relação a seus adversários, refere que Aristóteles vê nela um dos extremos da atitude diante da verdade: o jactancioso a aumenta e o irônico a diminui (Abbagnano, 1998, p. 585).

Se, de um lado, Horácio Oliveira menospreza a realidade exterior na figura da Maga, de Rocamadour ou de seu irmão advogado em Rosário, de outro é certo, também, que despreza a si mesmo por não saber viver de outra forma e, quem sabe, considerar as pessoas e a realidade de outra maneira. De novo nos enredamos

na pergunta: a ironia é causa desse pouco caso de um eu exacerbado em relação ao real ou é conseqüência de estar impossibilitado de ter uma relação de outro tipo com esse real por um sentimento de inadequação, aliado ao desejo do encontro?

Retomando as contribuições de Márcio Suzuki sobre o problema do “gênio romântico”, poderemos aprofundar esta análise.

Em **O Gênio Romântico**, Suzuki demonstra, conforme aludimos na segunda seção do terceiro capítulo, como, para Schlegel, a confiança no diálogo e na alteridade possibilitam a compreensão positiva da ironia. Seu espaço de deslocamento permite a relação entre leitor e escritor através do texto, cujo sentido seria destruído por esse mesmo deslocamento se o leitor não pudesse “reiventá-lo” de fora (Suzuki, 1998, p. 141).

Assim, o **eu** se define por sua relação com um **tu** que diminui o espaço da ironia e garante o sentido. No entanto, esse sentido se dá pela linguagem porque o **tu**, para se fazer inteligível, **fala** conosco (Suzuki, op. cit., p. 148).

Essa tentativa de estabelecer um diálogo com os outros é o supremo objetivo da filosofia que, portanto, deve estar aberta para a poesia, assim como a ciência. A lógica por ela mesma não seria negativa, o problema é que ela tenha sido tomada como o método de toda ciência, em detrimento da poesia (Suzuki, 1998, p. 150).

A ironia da qual fala Schlegel ganha, então, outras conotações e, se pressupõe uma cisão da alma pelo fato de se estabelecer no diálogo consigo mesmo, também considera o exterior, já que o diálogo com os outros é a maneira de conversar consigo mesmo:

“A ironia é lucidez da percepção da relatividade da oposição exterior/interior e, portanto, da capacidade de se situar na interface de um e outro: é o ponto de indiferença entre ambos.” (Schlegel, apud Suzuki, 1998, p. 164)

A indiferença está portanto, em que tanto faz ser um ou o outro, num princípio de amor e amizade que é a mediação entre a autonomia individual e a universalidade (Suzuki, op. cit., p. 164-165).

É preciso, contudo, distinguir entre ironia socrática e retórica (Suzuki, 1998, p. 168). A primeira é uma forma de humor constante, que tem relação com a polidez e a urbanidade. Aristóteles relaciona, na **Retórica**, entre aqueles que despertam em nós o amor, os que “se mostram capazes de ouvir gracejos e de gracejar com modo e medida”, enquanto os que são “irônicos quando estamos sendo sérios” nos provocam cólera porque “a ironia é vizinha do desdém” (Aristóteles, 1959, p. 113 e 107).

Retomando estudos de Cícero, Suzuki mostra a relação desse conceito com a pátria e o sabor. A ironia é associada com o nariz que fareja o cidadão polido entre os homens comuns, e a palavra latina **nasus** aparece frequentemente com o sentido de esperteza, finura ou zombaria (Suzuki, 1998, p. 170)¹⁴⁷.

Em **O Jogo da Amarelinha**, há uma fragrância que nos dá outra pista dessa ligação entre a ironia como método e os autores românticos. No capítulo 25 da obra, quando Ossip e a Maga conversam sobre a relação dela com Oliveira, Gregorovius, **ironizando**, afirma: “Do nariz como limite do mundo, tema de dissertação” (Cortázar, 1996, p. 152)¹⁴⁸.

O que o personagem pretende dizer é que o medo de esbarrar o nariz em algo desagradável nos impede muitas vezes de seguir e, nesse sentido, o nariz, que noutra nível de leitura pode ser identificado com a ironia, é o limite do mundo.

Com efeito, a ironia socrática de que falam os românticos, diferente da retórica ou da polêmica, consiste em andar pelo mundo sem regras pré-

147. Consultando o Dicionário Escolar Latino Português de Ernesto Faria, indicado por Suzuki, encontramos a referência às Sátiras, de Horácio, em que o termo nariz é usado neste sentido de sagacidade. Em seu comentário à Sátira Quarta, Antônio Luiz de Seabra afirma que traduziu a expressão latina **emunctae naris** (homem de nariz assoado) por “de sagaz e fino olfato” (in Horacio, s/d, p. 21) em função de que os antigos definiam o caráter pela forma do nariz e que, neste caso, se tratava de um “motejador agradável e urbano”. Nos interessa particularmente a leitura que Seabra faz da obra de Horácio como sendo um conjunto de reflexões sobre a busca da felicidade. Nosso Horacio não está empenhado na mesma busca? No capítulo 21, após a separação com a Maga, ele zomba de si mesmo num trocadilho com a palavra **flaco**, que quer dizer fraco, e é também o nome do autor das Sátiras: “Quinto Horacio Oliveira, estás viejo, Flaco”. A colocação da palavra em maiúscula e o numeral **quinto** reforçam ainda essa referência irônica. (Cortázar, 1996, p. 113)

148. No original: “De la nariz como límite del mundo, tema de disertación.”

estabelecidas, seguindo o nariz, seu senso de direção próprio (Suzuki, 1998, p. 177), tal como procura fazer Horácio Oliveira.

Essa ênfase na intuição pessoal acaba dando a impressão de um conceito para poucos “iniciados”, mas não se pode esquecer que, para os românticos, a genialidade é vista como uma característica, desenvolvida ou não, de todo ser humano, e que a ambigüidade do conceito é a característica fundadora da ironia (Suzuki, 1998, p. 172). Ela é inteiramente uma coisa e, ao mesmo tempo, outra, mantendo a esperança de que exista intenção no que diz e frustrando a esperança de encontrar sentido nesse dizer (idem, p. 178).

O jogo da ironia é postular uma comunicabilidade incondicionada que se sabe impossível de antemão, uma necessidade de comunicação total que é ao mesmo tempo sua inviabilidade (ibidem, p. 179). É, portanto, um jogo da vontade que, por exacerbação, transforma a busca do céu na terra, do divino no encontro com o outro, da infinita elevação do espírito humano, em frustração infernal que, porém, não se rende e atinge seu objetivo por fugazes momentos.

Segundo a análise de Suzuki sobre Schlegel, o homem irônico, tão semelhante a Horácio Oliveira, é possuído por dois **bufões**, que agem em um auto-espelhamento: o **transcendental ou filósofo** que, desde o interior, se eleva acima de si e ri de sua impossibilidade natural, e o **empírico**, que é como um observador exterior, rindo de seus próprios pensamentos sérios (Suzuki, 1998, p. 180).

Atuando conjuntamente, esses bufões realizam uma síntese ou mantêm a fragmentação? A paralisia de Horácio Oliveira e sua hesitação em tomar decisões de envolvimento pessoal, ao mesmo tempo em que denunciam sua sedução por aquela comunicabilidade total que ele também sabe impossível, são o resultado da zombaria interna de sentimentos continuamente reprimidos.

Na escritura da obra, ele (Horácio-Cortázar) interrompe a narrativa cada vez que se aproxima de uma gravidade sentimental, que poderia parecer melodramática. Essa interrupção não desvaloriza o sentimento e o exterior, mas, pelo contrário, confere ao outro e à realidade uma importância muito maior, que o

escritor não se sente capaz de assumir sem correr o risco de desfazer. Surge daí o texto sinuoso, ambivalente, que retira e coloca o véu da sedução sobre o real, numa dança vertiginosa que rapta o leitor ou o lança para fora do jogo, extenuado e tonto.

Segundo Márcio Suzuki, Schlegel empresta aos dois bufões citados anteriormente um papel fundamental em sua Filosofia: eles são os responsáveis pela efetivação da Filosofia no mundo, fazendo com que transcenda o âmbito interno do sujeito e, ao mesmo tempo, devem realizar a elevação do ponto de vista comum ao filosófico. Dessa forma, a ironia é unificação de vida, poesia, e filosofia (Suzuki, 1998, p. 181).

O texto que analisamos traz essas marcas em sua construção, e dialoga com estas concepções filosóficas na tecitura de sua estrutura narrativa não apenas na caracterização de Horácio Oliveira, herói quase romântico, cuja ironia feroz não poupa nem a si próprio, mas, igualmente, no uso irônico da linguagem, que não poucas vezes beira a impossibilidade do dizer em sua ânsia de ser trampolim para a vida e para o mundo. Só que uma vida e um mundo transfigurados também pela experiência lingüística.

No entanto, Horácio Oliveira é um herói romântico que não chega a ser. Sua consciência de inadequação é muitas vezes cômica e beira o ridículo, como ele bem o sabe, não sem uma ponta de amargura. Essa consciência é a suprema ironia da vontade que desfaz o tecido narrativo tradicional, impossibilitando o heroísmo e multiplicando o câncer.

Nessa perspectiva, um instrumental interessante que se nos apresenta para tratar ainda a problemática da ironia nessa obra é a **Anatomia da Crítica**, de Northrop Frye.

Partindo dos modos de ficção entendidos como mito, lenda, imitativo elevado, imitativo baixo e modo irônico, baseado na categorização de Aristóteles na **Poética**, em relação à posição dos personagens, Frye proporrá uma interpretação moderna da ironia (Frye, 1973, p. 39-40).

Nessa categorização, o modo irônico seria aquele em que o personagem é igual a nós ou inferior, e é julgado, por isso, com maior independência (Frye, op. cit., p. 40).

O autor considera que, na literatura européia moderna, cada vez mais prepondera o modo irônico na ficção “séria” (idem, p. 41). Na época pré-medieval dominavam os mitos e a estória romanesca (tanto secular, nos romances de cavalaria, como religiosa, nas lendas de santos), no Renascimento o culto ao príncipe e ao cortesão fez proliferar o modo imitativo elevado, em que o herói é considerado um ser próximo a nós, mas superior. Já a partir do século XIX, com o novo tipo de cultura da classe média que surgia, o modo imitativo baixo passou a conquistar maior espaço na ficção (idem, ibidem).

Os modos imitativo elevado e baixo existirão tanto na ficção cômica, em que o herói se incorpora na sociedade, quanto na ficção trágica, quando o herói se isola do grupo social (Frye, 1973, p. 41-42).

Refletindo sobre o **patos**, na tragédia imitativa baixa— uma espécie de identificação que não se purga por compaixão ou medo, como na tragédia imitativa elevada - , o autor escreve:

“Podemos designar o tipo de personagem implicada aqui com a palavra grega ALAZON, que significa impostor, alguém que finge ou procura ser alguma coisa mais do que é. Os tipos mais populares de alazon são o **miles gloriosus** (soldado fanfarrão) e o excêntrico ilustrado ou filósofo com idéia fixa.” (Frye, 1973, p. 45)

Reforçando o caráter de almanaque ou miscelânea literária de **O Jogo da Amarelinha**, esta definição do **alazon**, personagem trágico ainda que não seja um deus ou herói superior, nos faz pensar em Horácio Oliveira, definido por Cortázar como um aprendiz de filósofo, alcunhado por Etienne como “metafísico” e censurado pela Maga como “comediante”.

É na censura enternecida da Maga que se expressa o conteúdo cômico dessa **tragédia-que-não-chega-a-ser** pela ironia de Horácio. A ironia é defesa contra o câncer da vontade inoculado na obra, com extremo cálculo, pelo seu autor. Age,

no entanto, como a doença, deteriorando as formas tradicionais do trágico e aproximando o relato muitas vezes da comédia, numa tecitura ambígua e múltipla. Dessa forma, o tecido literário acaba por se configurar num caleidoscópio que, dependendo da maneira como seguramos ou da inclinação em que se encontra, mostra uma figura diferente.

Frye nos informa que, na **Ética** de Aristóteles, contudo, o **eiron**, homem irônico, é o contrário do **alazón** porque possui auto-censura. Sendo assim, ele se torna invulnerável e encarna o artista pré-destinado. Ali a ironia aparece como uma técnica (a retórica censurada pelos românticos como vimos anteriormente) em que o dito tem um sentido contrário ao que manifesta (Frye, 1973, p.46).

Frye aponta a dificuldade de realização desse tipo de arte e a necessidade da participação ativa do leitor para que seu efeito seja atingido, porque nela não se provoca medo ou compaixão, mas se reflete essas emoções para o leitor (Frye, 1973, p. 47). Essa análise parece estar em perfeita consonância com o projeto cortazariano de **mostrar** e não **dizer**, assentado em um profícuo jogo de espelhos e reflexões.

A comédia irônica aponta, segundo Frye, para o inferior, a selvageria, a banalização da dor, mas, pelo elemento lúdico, a arte pode conter essas forças obscuras:

“O elemento lúdico é o que separa a arte da selvageria, e brincar com o sacrifício humano parece constituir um tema importante da comédia irônica” (Frye, op. cit., p. 51).

O crítico demonstra, ainda, como a ironia, apesar de corrosiva, pode ser, e acreditamos que efetivamente o é no caso de Cortázar, um instrumento de defesa da integridade do sentimento no texto:

“O melodrama sério logo se enreda em sua própria compaixão e medo: quanto mais sério é, tanto mais provável é que seja olhado ironicamente pelo leitor, o qual verá sua compaixão e medo como falatório sentimental e solenidade corujesca, respectivamente.” (Frye, op. cit., p. 53)

Dessa forma, a ironia passa a ser doença e cura. Refletindo os olhares críticos de escritor e leitor, ela deteriora a solidez do mito trágico, pautado em valores religiosos e culturais rígidos e claros, mas possibilita a construção de uma “nova mitologia”, erguida no terreno poroso e escorregadio da modernidade:

“(...) podemos pensar em nossos modos romanesco, imitativo elevado e imitativo baixo, como numa série de mitos *deslocados*, *mythoi* ou fórmulas de enredo que se movem progressivamente rumo ao pólo oposto da verossimilhança, e, então, com ironia, começam a retroceder.”(Frye, op. cit., p. 57)

A infernal busca por um céu terreno, que Horácio Oliveira procura empreender, faz com que acabe no parapeito de uma janela, no segundo andar de um manicômio – figura de frágil verossimilhança –, para de lá contemplar o espetáculo terno, ingênuo e simples, mas, ao mesmo tempo, **maravilhoso**, da cumplicidade amorosa entre um homem e uma mulher. Assim retornamos ao ponto inicial da busca, que não podia ser reconhecido, então, pelo abismo irônico que se abria entre o sentimento e seu nome.

4.1.1 Jogo solitário: Incomunicabilidade e metalinguagem

Nas anotações desta seção, procuraremos fazer uma síntese dos temas tratados até aqui pela perspectiva da linguagem, reafirmando as idéias que defendemos até o presente momento.

Conforme Ana Maria Pucciarellí, no ensaio **Notas sobre a busca na obra de Cortázar**, a busca de Oliveira é por um centro, mas este centro pode ter diversos nomes (Pucciarelli, 1972, p. 184). Afinal, conferir um nome é uma forma de produzir **ser**, mas também de **mascarar** a coisa (Gallo, 1972, p. 224)¹⁴⁹. Por isso, as palavras são para Horácio como “cadelas negras” (Cortázar, 1996, p. 457)¹⁵⁰: elas têm a natureza ambígua da fidelidade (cão) e da traição (obscuridade, negro).

149. O próprio Oliveira nomeia: mandala, kibbutz do desejo, éden, paraíso perdido

...

150. No original: “(...) los atás con ayuda de palabras, perras negras(...)”

E por isso, também, o estilo de Cortázar é de uma ironia feroz que converge praticamente para a auto-destruição e o silêncio. Horacio manifesta a necessidade de “escovar as palavras antes de usar” (Cortázar, 1996. p.115)¹⁵¹ e reitera a todo momento sua frustração diante da incapacidade que elas demonstram para expressar os verdadeiros sentimentos. Na escritura mesma de **O Jogo da Amarelinha** e na teoria literária de Morelli, o autor também se rebela contra a palavra e a suposta “bela-escrita”, escrevendo propositalmente “mal” por razões éticas¹⁵². Conforme vimos na segunda seção do segundo capítulo, Cortázar cria novas palavras e até uma língua inteira (o glíglico), utiliza termos em outros idiomas, torna o leitor ativo mediante uma peculiar técnica de completar lacunas, utiliza-se da gíria portenha e da linguagem direta e coloquial¹⁵³.

Tudo isso faz parte da busca de Cortázar por códigos inovadores que acaba por construir uma novela dual, dividida e fragmentária como aquilo que põe em cheque.

O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, em um poema do volume **Porta Condenada** (1938-1946), traduz em versos essa ambiguidade no tratamento da linguagem e sugere ao poeta, imperativamente, a maneira mais adequada de tratar as palavras:

“(…)Sorve-lhes sangue e tétanos
 Seca-as,
 Castra-as
 Pisoteia-as, galo galante
 Torçe-lhes o pescoço, cozinheiro
 Depena-as
 Destripa-as, touro,
 Boi, arrasta-as,
 Faze-as, poeta,

151. No original: “Hace rato que no me acuerdo con las palabras. Las sigo usando, como vos y como todos, pero las cepillo muchísimo antes de ponérmelas.”

152. “Es muy facil admitir que cada vez escribo menos bien y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. (...) Pero a mi me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. Es tan fácil escribir bien. ¿ No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo (...) y así (...) ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser?” Rev. de la Univ. de México, maio de 1963, diálogo c/L. M. Schneider apud Sola, 1968, p. 77.

153. Ver nota 55.

Faze com que engulam todas tuas palavras” (Paz, 1989, p. 25-26)¹⁵⁴

Sabemos que Horacio busca e que as palavras o incomodam. Sabemos com ele e, como ele, não sabemos o quê ou por quê. Desconfiamos apenas de que sofre da doença da “coisidade”, que os objetos o afetam de tal maneira que ele acaba por **ser** menos, ou por ansiar mais **ser**. Esta busca de ser autenticamente é a busca de um exilado, pois ele mesmo define seu objeto em termos de “território”, “kibbutz do desejo”, e admira na Maga o seu pertencer às coisas.

Se anteriormente exploramos esse exílio em sua relação com a busca coletiva por meio da problemática da identidade latino-americana e com a busca individual do amor, agora cabe analisá-lo na perspectiva formal que se revela no tratamento dado pelo autor à linguagem. Linguagem significa “residência em uma realidade” (Cortázar, 1996. p.472)¹⁵⁵ e residência é justamente o que Oliveira, um latino na Europa, um estrangeiro em todos os sentidos, não tem. Não é à toa que admira na Maga o fluir pelo mundo-maga, a inocência que **está** em um outro lado e o convida a saltar, ou em Traveler o pertencimento ao **território** .

A busca crítica de Oliveira/Cortázar o coloca em uma posição de distância em relação a tudo e a todos, mediante a qual rechaça a racionalidade nos moldes como opera no mundo ocidental. Enquanto Oliveira realiza e experimenta em seus relacionamentos, Cortázar o faz na literatura e na própria novela¹⁵⁶.

E, naturalmente, ao colocar em dúvida a eficácia dessa racionalidade, faz o mesmo com a linguagem, que é seu fundamento. Na obra de Arrigucci Jr. que citamos anteriormente, **O Escorpião enalacrado**, o papel da linguagem na obra de Cortázar é muito bem desvendado:

154. No original: “(...)sórbeles sangre y tuétanos,/sécalas,/cápalas,/písalas,gallo galante,/tuercéles el gazzate, cocinero,/desplúmalas,/destrípalas, toro,/buey, arrástralas, / hazlas, poeta,/ haz que se traguen todas tus palabras”.

155. No original: “Lenguaje quiere decir residencia en una realidad(...)”

156.Cf. Link, 1991:“Entre las dos, queda claro, Rayuela expone lo que tiene de más sorprendente: essa claridad (que a veces hasta se vuelve irritantemente didáctica) para exponer y poner en cuestión los limites de las vanguardas estéticas y para interrogarse sobre los modos en que la literatura puede inscribirse en los grandes proyectos de la modernidad”, p. 102.

“Para Cortázar, a linguagem é um instrumento de busca e rebelião: um instrumento de indagação metafísica, na medida em que se entrega fielmente ao tema que lhe garante a autenticidade, a conquista da realidade, no plano ontológico” (Arrigucci, 1995, p. 75).

Como avança, então, essa narrativa suicida, em que o desejo da vida absoluta se reverte para o flerte com a morte e o silêncio? No início do capítulo 52, há uma digressão que aborda as perguntas de Traveler para Horácio sobre a vida do amigo em Paris, as quais ele se nega a responder. Essa digressão, apresentada na edição da Alfaguara separada do texto do capítulo, também dá o tom de impossibilidade de narrar que vem crescendo na obra, e pistas para a compreensão do projeto do autor, sem necessidade de uma **morelliana**. Além disso, há um jogo de palavras com o substantivo *lã* e o artigo feminino “*la*” (espanhol) que é, em alguns casos, intraduzível:

“Porque na realidade não podia contar nada a Traveler. Se começasse a desenrolar o novelo sairia um fio de *lã*, metros de *lã*, (o nada) *lanada*, *lanagnorise*, *lanaturner*, *lannapurna*, *lanatomia* (a anatomia), *lanata* (a nata), *lanatalidade* (a natalidade), *lanacionalidad* (a nacionalidade), *lanaturalidad* (a naturalidade), *lã* até *lanáusea* (a náusea), mas nunca o novelo. Devia fazer com que Traveler suspeitasse que o que lhe contara não tinha sentido direto (mas que sentido tinha?) e que também não era uma espécie de figura ou alegoria. A diferença intransponível, um problema de níveis que não tinha nada que ver com a inteligência ou a informação(...)” Os trechos entre parênteses não pertencem ao original. (Cortázar, 1996, p. 336)¹⁵⁷

Assim, o escritor vai nos enredando nesse novelo/novela, sugerindo que também sua história não tem sentido “direto”, e que cabe ao leitor descobrir que sentido tem ou inventar o seu próprio. A referência ao problema de níveis serve para marcar, mais uma vez, a separação que pretende superar, entre o contado e o vivido. A linguagem transformada dará conta de criar aí uma ponte? No mínimo, o leitor terá que tentar se desenredar, se quiser continuar a ler.

157. No original: “Porque en realidad él no le podía contar nada a Traveler. Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, metros de lana, *lanada*, *lanagnórisis*, *lanatúrner*, *lannapurna*, *lanatomía*, *lanata*, *lanatalidad*, *lanacionalidad*, *lanaturalidad*, *la lana* hasta *lanáusea* pero nunca el ovillo. Hubiera tenido que hacerle sospechar a Traveler que lo que le contara no tenía sentido directo (¿pero qué sentido tenía?) y que tampoco era una especie de figura o de alegoría. La diferencia insalvable, un problema de niveles que nada tenían que ver con la inteligencia o la información(...)”

O próprio nome do protagonista remete às questões de retórica e verbo. Enquanto Horácio lembra o poeta latino, como dissemos anteriormente, e também o amigo fiel de Hamlet, que viverá para contar sua história, Oliveira, nome comumente argentino, lembra o jardim no qual sofreu o verbo que se fez carne, anunciando toda a problemática da linguagem, do paraíso perdido e do resgate de uma inocência primordial de que se tratará nesse romance, de acordo com nossa análise na segunda seção do primeiro capítulo.

Não se trata de fazer literatura com rigor filosófico, e já vimos que Cortázar tem consciência disso na análise de **Teoria do Túnel**, mas é preciso transcender os problemas que a filosofia normalmente se coloca pela prática literária. Reafirmando esse objetivo, no capítulo 99 do texto, em que o clube da serpente está reunido no apartamento de Morelli, revirando seus papéis depois que o escritor, no hospital, deu a chave de sua residência para Etienne e Horácio, Oliveira diz:

“Não atribuamos a Morelli os problemas de Dilthey, de Husserl ou de Wittgenstein. A única clareza em tudo que escreveu o velho é que se seguirmos utilizando a linguagem em sua maneira corrente, com suas finalidades correntes, morreremos sem saber o verdadeiro nome do dia” (Cortázar, 1996, p. 473)¹⁵⁸.

Já no capítulo 28, Gregorovius procura esclarecer as colocações de Oliveira sobre as confusões em que nos metem as palavras aludindo também a Wittgenstein. Há no texto outras referências a esse filósofo austríaco, fazendo suspeitar que ele é mais um lençol subterrâneo do rio metafísico que corre nessas páginas.

Está claro que, como Oliveira, Cortázar não se conforma com a conclusão wittgensteiniana de que “sobre aquilo que não se pode falar deve-se calar” (Wittgenstein, 1994, p. 281). Assim, escritor e personagem partem em busca de uma palavra revivida (ou escovada, maltratada, traduzida, sobrecarregada de significados ou ininteligível, diversa, criada) que possa enfim dizer o que é interdito à filosofia. A

158. No original: “No le atribuyamos a Morelli los problemas de Dilthey, de Husserl o de Wittgenstein. Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día.”

literatura é um campo das artes no qual, talvez, o universo do dizível possa se expandir pela possibilidade de **mostrar e vivenciar o dito**.

No texto **Morelliana, sempre**, curiosa referência a Morelli fora de **O Jogo da Amarelinha**, já que aparece no volume **A volta ao dia em oitenta mundos**, (1ª ed. 1967), Cortázar é bastante claro quanto a esse ponto quando afirma que: “Tudo isso não se pode dizer, mas o homem está para insistir em dizê-lo; o poeta, em todo caso, o pintor, e, às vezes, o louco” (Cortázar, 1974, p. 224)

Poderíamos afirmar, portanto, que **O Jogo da Amarelinha** foi escrito para mostrar, de alguma forma, aquilo sobre o que não se pode falar? O filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein publicou o **Tractatus Logico-Philosophicus** em 1921 e propunha, através dele, a solução final para os problemas da filosofia. Tal solução consistiria em reduzir drasticamente seu alcance, pois fica demonstrado logicamente, no livro, que as proposições filosóficas (quer dizer, metafísicas) são apenas resultado de equívocos de significação.

Contudo, a atitude de Wittgenstein, que afirma que Ética e Estética são uma coisa só, não é de desprezo por estes temas e, sim de tal reverência mística por eles que impede que sejam assuntos da Filosofia, área do saber humano bastante limitada. Assim, “é por isso que não podem haver proposições na ética. Proposições não podem exprimir nada de mais alto” (Wittgenstein, op. cit. p. 275) e “Há, por certo, o inefável. Isso se **mostra**, é o Místico” (idem, p. 281).

A controversa frase final do **Tractatus**, ao mesmo tempo em que restringe o campo de investigação filosófico, abre um vasto universo de ação para o discurso literário. **O Jogo da Amarelinha** foi escrito como uma tentativa de mostrar tudo isso sobre o que não se pode falar através de uma linguagem que, consciente de seu peso, buscasse a própria renovação no diálogo com as diversas artes e com a Filosofia. Nas palavras de Cortázar, citadas por Ana Maria Matute no prólogo de **A ilha ao meio-dia e outros relatos**:

“Julio Cortázar – segundo sua própria definição- escreveu **O Jogo da Amarelinha** ‘... porque não podia dançá-la, esculpí-la, declamá-la, projetá-la como ação espiritual e física através de

algum inconcebível meio de comunicação...” (Matute, 1971, p. 15)¹⁵⁹

A consciência desse desejo, ironia da vontade, obriga o texto a serpentear sobre si mesmo, a tematizar a si próprio e sua dificuldade em prosseguir, contemplando o espaço vazio que o separa daquilo que quer expressar pela característica própria de seu meio de expressão: a palavra.

Nos momentos em que alcança a si mesma, porém, e fecha os olhos lançando-se nesse espaço, a palavra em **O Jogo da Amarelinha** queima e transcende, se faz ponte para o céu e, antes de estourar no riso mordaz de sua ironia infernal, torna-se presença pura da realidade poética.

159. No original: “Julio Cortázar – según propia definición – escribió Rayuela ‘... porque no podía bailarla, escupirla, clamarla, proyectala como acción espiritual y física a través de algún inconcebible medio de comunicación...”

5 FINAL DE JOGO (?)

Pretendemos ter demonstrado, neste trabalho, como **O Jogo da Amarelinha** se constitui, pela maneira como nele se articulam a leveza do jogo e a seriedade do amor, a inocência infantil e a pesada armadura de defesa irônica do adulto desiludido, a aparente desordem da imaginação e a ordem ilusória da razão quando dissociadas, num verdadeiro almanaque, título que chegou a pensar Cortázar, numa “diminuição implacável” onde, na verdade, todas as angústias modernas estão somadas e em relação, procurando se equilibrar em sua dança à beira do abismo.

Aparecendo tardiamente no cenário do **boom** da literatura latino-americana e muito posterior ao início da carreira de seu autor, o livro é uma obra de maturidade e de apogeu, em que culminam as tentativas experimentais anteriores, não somente de Cortázar em seus contos e escritos de teoria literária, nos quais ela já aparece anunciada, mas também da geração que representa.

A tentativa de ir ao encontro de uma outra realidade que estaria imersa nessa mesma realidade cotidiana, e que poderia vir à tona pelo jogo literário, artístico ou amoroso, é pontuada pela magia e o **swing** do jazz, que nos embala na escrita-leitura como que pela força da própria **vontade**, fazendo com que nos elevemos ao nosso tamanho infinito até que o baque surdo e seco da ironia nos derruba outra vez no chão da nossa pequenez, revelando a impossibilidade, mesmo na literatura, da continuidade dessa experiência de enlevo e fruição estética que é buscada.

Por outro lado, a linguagem que busca esse lugar transcendental – céu na própria terra, como afirma o autor e se verifica no jogo da amarelinha desenhado

nas calçadas, em que ambos estão no mesmo plano – se espacializa e encontra, na pintura, sua correspondência. Vieira da Silva busca, como Cortázar, algo inominável e, nessa busca, pinta o espaço ambivalente como caixa sufocante ou como imensidão sem limites, em que figura e fundo se confundem, causando vertigem. No reverso dessa busca estão a ingenuidade infantil sofisticada e construída de Klee e a serenidade fria e radical de Mondrian, que se projeta para fora da tela na mais ordenada metáfora possível da busca desenfreada pelo absoluto.

Estas presenças contrastantes revelam a falsidade das oposições sobre as quais se constrói **O Jogo da Amarelinha**. Investigando o fenômeno do fantástico, percebemos a intrínseca relação desse gênero, que pretende atravessar o real para alcançar a realidade poética, com os problemas do realismo e da verossimilhança, que se desdobra na relação entre os contos de Cortázar e seu romance. Com efeito, a experiência buscada, tanto nos contos como na novela, é a mesma; se diferem na forma, vimos que não se constituem como fechamento e abertura, respectivamente, mas como aberturas diversas.

Dialogando, portanto, como mostramos, não apenas com o surrealismo e o realismo-fantástico da literatura latino-americana, mas também com as reflexões filosóficas de Kant, Schopenhauer, Nietzsche e Wittgenstein, **O Jogo da Amarelinha** realiza sua revolução na hesitação e na ambigüidade, no confronto de forças antagônicas que se descobrem, na experiência estética, complementares. E se articula, conforme o programa construído anos antes em **Teoria do Túnel**, como um projeto, além de literário, em seu sentido transformador, também ético e existencial.

A nova racionalidade a que se alude na história é essa racionalidade consciente de ser constituída tanto de imaginação, corpo e sensibilidade como de pensamento puro, tanto de representação como de vontade. Não se trata, para Cortázar, de abolir a razão, mas de descobrir, também com Schiller, seu colorido suave e humano, numa crítica à excessiva tecnologização do mundo moderno, pela

poesia e pelo fluir do sentimento que, no fenômeno estético, se harmoniza com o intelecto.

A possibilidade de alcançar o céu na terra, tornada infernal pela intensidade e pelas armas da busca, ou de vivenciar a outra realidade que pulsa nos interstícios desta cotidiana e banal, é dada pelo jogo tanto na dimensão estética, pela arte (pintura, música e poesia), como também na ética, pelo amor. Contudo, da mesma forma que a falta de inocência torna amargo o sabor do jogo, que deveria causar prazer, ou transforma em sensação de queda, diluição e inadequação a contemplação da pintura, o ritmo da música e a linguagem da poesia, essa inocência perdida, que se chama consciência ou ironia, corrompe o amor e impede que ele se configure em passagem, como era, ironicamente, o desejo do personagem.

Contudo, até onde vai o interdito da ironia? Contrapondo o amor corpóreo e exigente de Oliveira, contaminado inclusive por um certo machismo argentino, de um lado ao amor sublime e desapegado de Dante, fervor religioso na contemplação da amada, e de outro ao amor incerto e conturbado de Breton, concluímos que, mesmo pela via torta que se apresenta na modernidade ou na vanguarda e, ainda que não vivido efetivamente quando poderia ter sido, esse sentimento não perde seu caráter de rito e passagem, de cerimônia de iniciação e de acesso. Na lembrança de seu amor não vivido e na busca de estar, na escritura, à altura dele, Oliveira pode estar em seu centro, com refinada ironia.

Assim, a passagem é mesmo a literatura e, por conseguinte, a linguagem, motivo pelo qual a ironia se configura como personagem principal, forma e conteúdo, dentro e fora, tema e estilo dessa obra que arrebatada, constringe, envolve e exige tanto de seu leitor, se apresentando como ponte fugaz, mas também como espelho e duplo.

Cortázar será mais um autor a procurar a superação positiva das idéias de Kant e a possibilidade da vivência, por meio da literatura, das grandes experiências e sentimentos que dignificam a vida humana em um mundo em que essa dignidade parece cada vez mais ridícula e impossível. A vontade exacerbada e sem limites é um fundo obscuro e cego, e o eu, dissociado da realidade através da ironia,

e do próprio desenvolvimento da técnica, se torna também ilimitado e livre de determinações, de maneira que tudo perde os contornos e fica cada vez mais difícil encontrar o fio da meada, tanto para narrar como para viver.

Contudo, **O Jogo da Amarelinha** está aí, enquanto obra literária, para afirmar de maneira a um só tempo lúdica e “séria”, que esse fio existe, e deve ser buscado, como já ensinara Musil, na ínfima riqueza dos detalhes corriqueiros do cotidiano. A tentativa mais ousada de fragmentação encontra no leitor, observador ou ouvinte, alguém que unifica a experiência e que pode tirar proveito dela, e essa tentativa não descarta o estabelecimento de uma unidade, parecendo, pelo contrário, ansiar por ela.

A pura e simples disposição de objetos caoticamente sobre o papel não constitui sozinha a obra de arte, mas pinceladas aqui e ali mostram a intencionalidade do artista, equivalem aos picos de poesia e iluminação que a escrita é capaz de proporcionar e que nos impulsionam a continuar a leitura para poder viver essa experiência.

O convite de Cortázar, nessa obra em que a segunda leitura não tem fim, é precisamente para que ultrapassemos essa fronteira literatura/vida e deixemos que a experiência transcendente, proporcionada pela fruição estética, tome conta de nossa existência como antídoto ao câncer corrosivo da ironia e da vontade, que ameaça a todo instante consumir o tecido literário, mas também nos faz mais atentos.

Superar a amargura e o ressentimento em relação à impossibilidade de continuidade dessa experiência e à necessidade de impor limites à vontade e ao eu, encontrar a solidariedade e a piedade na convivência com os semelhantes e sobretudo vivenciar plenamente os momentos poéticos que se apresentam parecem, até agora, boas possibilidades de quimioterapia.

A resistência aos efeitos colaterais e o reconhecimento da ironia como amor e abertura para o diálogo se encontra na maravilhosa ternura com que Cortázar afirma, pelo aceno tímido com que Oliveira contempla, da janela do segundo andar

de um manicômio, seus amigos firmes e de pé em plena amarelinha desenhada no pátio, a possibilidade do encontro com o outro, ainda que não possa durar muito.

Menos ainda para o crítico, que segue, como procuramos fazer, o fio do novelo emaranhado pelo autor, num trabalho que acabou por levar ao estudo de diversas teorias literárias e da relação entre literatura e filosofia, na esperança de cumprir as promessas sugeridas no título deste estudo. Duplamente consciente da distância, o crítico contempla da fila de trás esse espetáculo, ansiando penetrar nele. Acreditamos que sua participação efetivamente se dá, com entrada pelos bastidores, mediante o esclarecimento das regras do jogo que, ao fim e ao cabo, apenas pretende melhorar nosso aproveitamento na partida e convida, pela prática, ao próprio esquecimento.

6 ANEXOS



Figura 1: **Espelho**, Kurt Schwitters, anos 20 (Swinglehurst, 1997, p. 14) Cf. p. 55 desta dissertação.

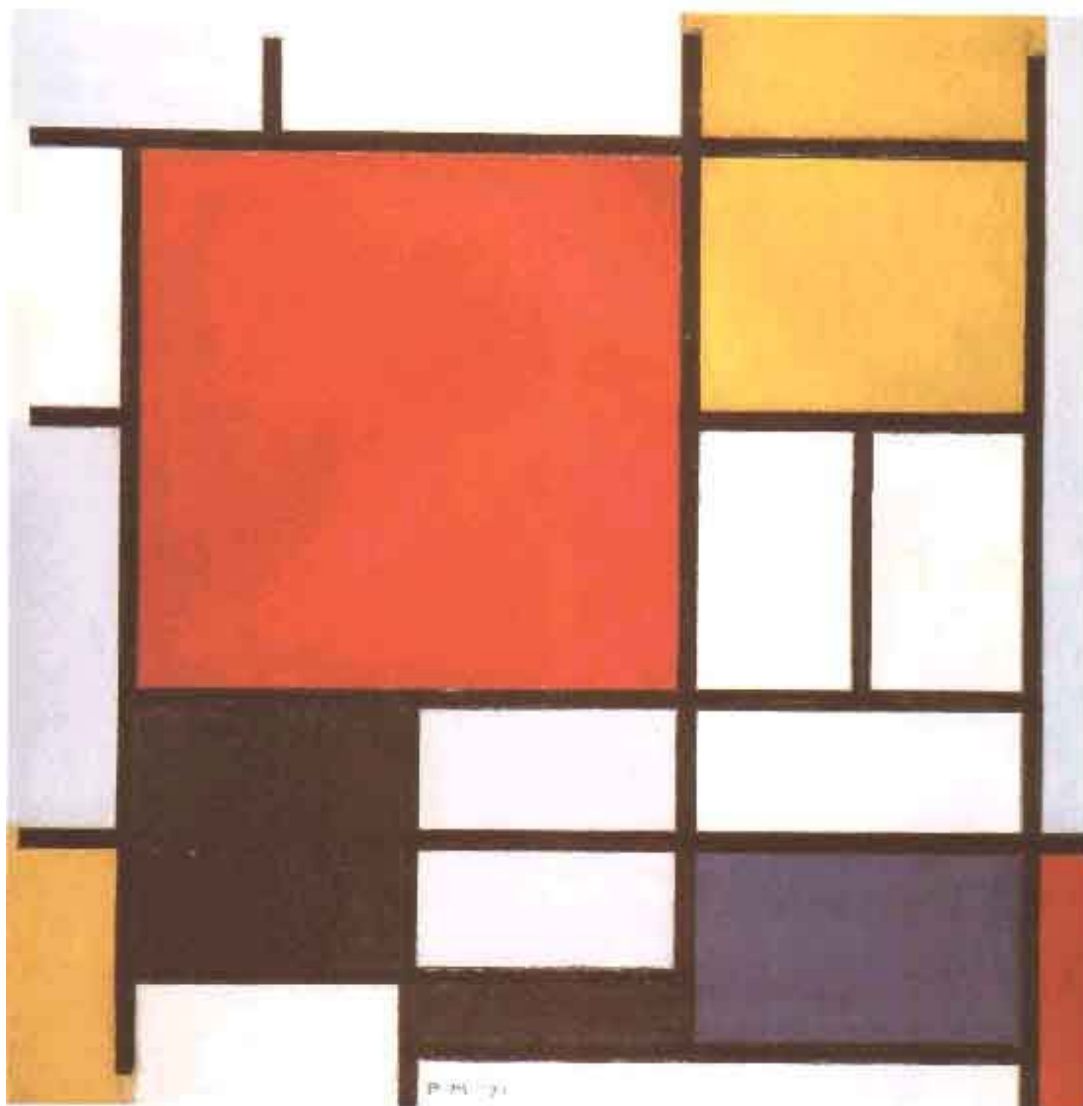


Figura 2: **Composição com Vermelho, Amarelo, Azul e Preto**, Mondrian, 1921. Óleo sobre tela, 59,5 x 59,5cm. Haia, Haags Gemeentemuseum (Deicher, 1994, p. 62) – Cf. p. 59 desta dissertação



Figura 3: **Amarilis**, 1910, Mondrian – Aquarela, 49,2 x 31,5 cm – Amesterdã, Coleção particular (Deicher, 1994, p. 23) – Cf. p. 59 deste trabalho.

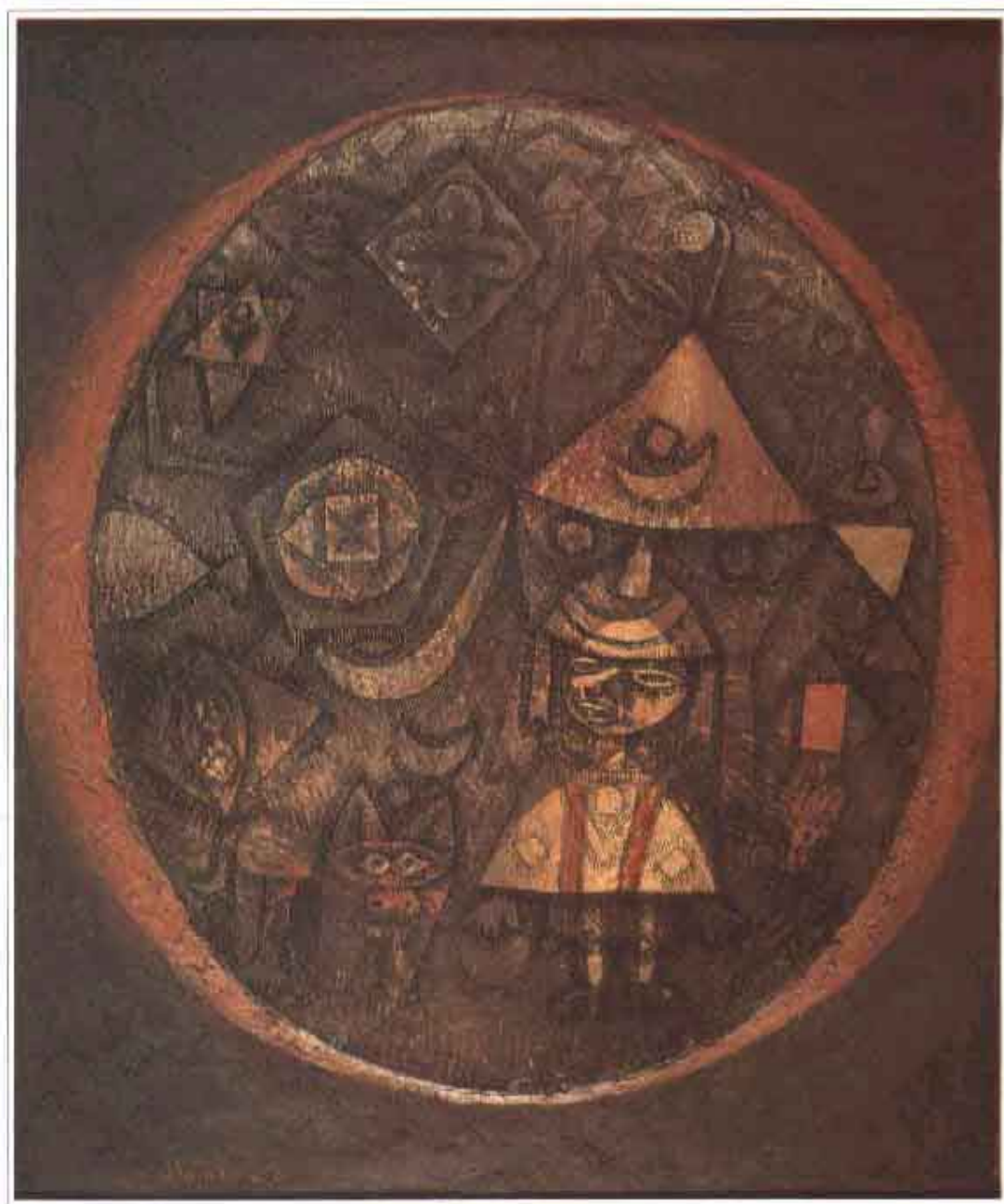


Figura 4: **A pequena história do anãozinho**, c. 1920, Paul Klee (Swinglehurst, 1997, p. 11) – Cf. p. 61 desta dissertação.



Figura 5: **A vida no campo (detalhes de Efeitos do Bom Governo)**, Ambrogio Lorenzetti, 1337-1340. Fresco, 296 x 1398 cm (geral). Siena, Palazzo Publico (Rosenthal, 1998, p. 16) – Cf. p. 62 deste trabalho.



Figura 6: **Os jogadores de cartas**. Paul Cézanne, 1893-96. Óleo sobre tela, 47, 5 x 57 cm. Paris, Musée d'Orsay (Rosenthal, 1998, p. 20) – Cf. p. 62 deste estudo.

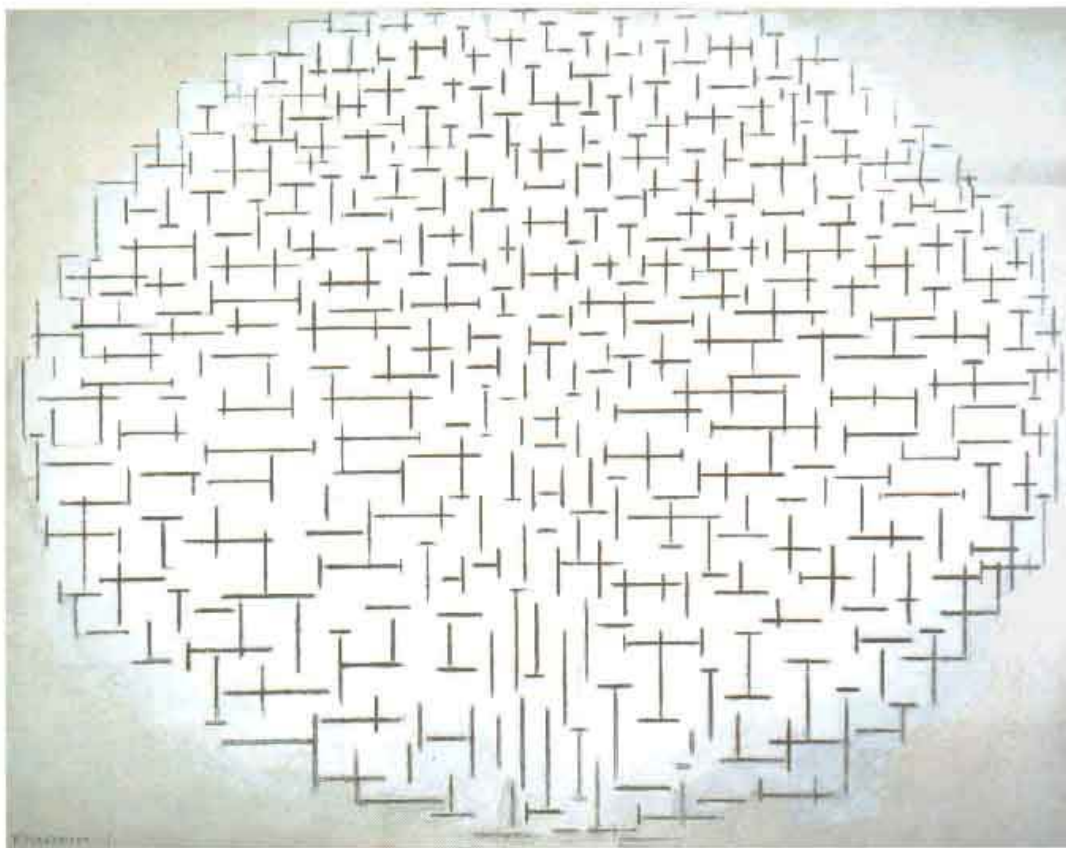


Figura 7: **Composição nº 10 (Cais e Mar)**, Mondrian, 1915. Óleo sobre tela, 85 x 108 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. (Deicher, 1994, p. 43)- Cf. p. 63 desta dissertação.



Figura 8: **Composição Branca**, Vieira da Silva, 1953. Óleo sobre tela, 97 x 130 cm. Basileia, Emmanuel-Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum (Rosenthal, 1998, p. 54) – Cf. p. 63 deste trabalho.



Figura 9: **Floresta de Enganos**, Vieira da Silva, 1941. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm, EUA, coleção particular. (Rosenthal, 1998, p. 29) – Cf. p. 64 deste estudo.



Figura 10: **A partida de xadrez**, 1943. Vieira da Silva. Óleo sobre tela e traços de mina – 81 x 100 cm (Rosenthal, 1998, p. 34) – Cf. p. 64 desta dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 1014 p. Trad. de Alfredo Bosi
2. ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**, São Paulo: Ed. Victor Civita – Abril Cultural, 1981. 335 p.
3. ALLEY, Ronald. **Catalogue of Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists**, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, p. 768 (Ossip Zadkine) Acessado em 26 dez 1999. Disponível na Internet <http://www.tate.org.uk/coll/biohtm/zadkineo.htm>
4. ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndice de Eudoro de Souza, Porto Alegre: Globo, 1966, 264 p.
5. _____. **Arte Retórica e Arte Poética**, São Paulo : Difusão Européia do Livro, 1959, 355 p.
6. **ART OF THE FIRST WORLD WAR – Pinturas de Ossip Zadkine**. Acessado em 26 dez 1999. Disponível na Internet <http://www.art-ww1.com/gb/texte/074text.html>
7. ARRIGUCCI Jr., Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 337 p.
8. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Três, 1974. 217 p.
9. _____. **Ressureição**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1988, 166 p.
10. AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura**. São Paulo: Perspectiva, USP, 1971. 503 p.
11. BARRENECHEA, Ana Maria. **Gênesis y circunstancias**. In CORTÁZAR, J. **Rayuela**; edición crítica, Julio Ortega y Saul Yurkievich coordinadores. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. p. 551-570.
12. _____ **Rayuela, una búsqueda a partir de cero**. In op. cit. p. 677-679.
13. BEERS, Jerry van. **Musul site** Acessado em 28 nov 1999. Disponível na Internet <http://www.xs4all.nl/~jikje/English/life3.html>

14. BENJAMIN, Walter. **Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia**. In: **Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política** vol. 1 São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 21 a 35. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet
15. BERG, Walter Bruno. **Juegos, dobles y puentes. (Anotaciones al cap. 41 de “Rayuela”)**. In: **Coloquio Internacional “Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar”**. Centre de Recherches Latino-Americaines. Université de Poitiers Madrid: Ed. Fundamentos, 1986. p. 263-273.
16. BRETON, André. **Nadja**. Rio de Janeiro: Imago, 1999. 152 p. Trad. de Ivo Barroso
17. BORGES, Jorge Luis. **A supersticiosa ética do leitor**. In: _____ **Discussão**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1994. p. 15-19. Trad. de Cláudio Fornari
18. _____ **A postulação da realidade**. In. op. cit. p. 37-43
19. _____ **A arte narrativa e a Magia**. In. op. cit. p. 51-60
20. _____ **Nove Ensaios Dantescos In. Obras completas – vol. III** São Paulo: Globo, 1999. p. 381 a 421. Trad. de Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araújo
21. BRAVO, Nocolé Fernandez. **Duplo**. In: BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários**, Rio de Janeiro: Editora UNB/José Olympio Editora, 1997. p. 261-288. Trad. por Carlos Sussekind et al.
22. CORTÁZAR, Julio. **O jogo da Amarelinha**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. Trad. por Fernando de Castro Ferro
23. _____ **Rayuela**. Madrid: Alfaguara, 1996. 598 p.
24. _____ **La isla a mediodía y otros relatos**. Navarra: Salvat, 1971. 197 p.
25. _____ **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974 p. 165-172. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa.
26. _____ **Relatos – Juegos (2)**. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 344 p.
27. _____ **Relatos–Pasajes (3)** Madrid: Alianza Editorial, 1994. 275 p.

28. _____ **Obra Crítica**. Organização de Saul Yurkievich . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, vol. 1. 102 p. Trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman
29. _____ **Obra Crítica**. Organização de Jaime Alazraki. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, vol. 2. 363 p. Trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman
30. _____ **Cuentos** – Jorge Luis Borges Biblioteca Personal. Madrid: Hyspamerica, 1985. 213 p.
31. _____ **Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres, In.** _____ “Rayuela”. Edición Crítica. Julio Ortega y Saul Yurkievich coordinadores. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. p. 879 a 883.
32. _____ **Cuaderno de Bitácora**. Transcrição de Gladis Anchieri. In. CORTÁZAR, 1997, op. cit. p. 469-513
33. _____ **Capítulos no incluídos en Rayuela**”. op.cit. p. 515-541
34. CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos Gêneros na América Latina**. In. MORENO, César Fernández (coordenador). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979 – UNESCO/1972. p. 281-306.
35. CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo-maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 180 p.
36. CARPENTIER, Alejo. **O Reino deste Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. 118 p.
37. DARIO, Rúben. **Poesia** México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 510 p.
38. DARIO, Rúben. **Páginas Escogidas**, Edición de Ricardo Gullón. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1997, 255 p.
39. DEICHER, Susanne. **Mondrian (1872-1944) Construção sobre o vazio**. [s/l] Taschen, 1995. 95 p.
40. **DICIONÁRIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**, Vigésima Primera Edición, Tomo I, Tomo II. Madrid: 1992, 2133 p.
41. **DICIONARIO ENCICLOPÉDICO SALVAT**, 2 ed. Tomo VII. Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1954. p. 72

42. DUFLO, Colas. **O jogo – de Pascal a Schiller**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999, p. 85 p.
43. ECO, Umberto. **Sobre os espelhos**. In. _____ **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.78. Trad. de Beatriz Borges
44. **ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL**, São Paulo/Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1995, v. 12
45. FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino-Português**, s/l: 1962, Ministério da Educação e Cultura
46. FERNÁNDEZ, Alicia. **A inteligência aprisionada**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991. 261 p. Trad. de Iara Rodrigues
47. FILER, Malva E. **La búsqueda de autenticidad**, In GIACOMAN, Hemy. **Homenaje a Julio Cortázar**. New York: Las Americas, 1972, p. 195-206.
48. FLACCO, Horacio Quinto. **Sátiras e epístolas de Quinto Horacio Flacco**. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, s/d., 465 p.
49. FREUD, S. **O Estranho**. In. **Edição Standart das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. V. XVIII. Traduzido do alemão e do inglês sob direção e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271-314
50. FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973. 362 p.
51. GALLO, Marta. **Los nombres de Rayuela**, In: **Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar**. Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers . Madrid: Ed. Fundamentos, 1986. p.223-234.
52. GALVEZ, Manuel. **Hombres en soledad**. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1942, 312 p.
53. GARCIA MARQUEZ, Gabriel. **Cem anos de Solidão**. Rio de Janeiro: Record.s/d. 26ª Edição. 364 p. Trad. de Eliane Zagury
54. GARFIELD. Evelyn. Picón. **Cortázar por Cortázar**. In. CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica. Julio Ortega y Saul Yurkievich coordinadores. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. p. 778-789.

55. GENETTE, Gerard. **Espaço e Linguagem** In. _____ **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 99-106.
56. GOLOBOFF, Mario. **Julio Cortázar, la biografía**. Buenos Aires: Seix Barral, 1998. 332 p.
57. GREGÓRIO, Maria Isabel de. **Rayuela**. In: Boletín de Literaturas Hispánicas. Universidad Nacional del Litoral, 1966. n. 6, p. 43-58.
58. GREGOROVICH, Luis. **Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura**. In: JITRIK, Noé et al., **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Carlos Perez Editor, 1968. p. 119-131
59. GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Gega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. 554 p.
60. GUIRALDES, Ricardo. **Dom Segundo Sombra**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1981. 128 p.
61. HARSS, Luis. **Cortázar o la cachetada metafísica** In. CORTÁZAR, Julio. "Rayuela". Edición Crítica. Julio Ortega y Saul Yurkievich coordinadores. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. p. 680-702.
62. HAUSER, Arnold. **O romantismo alemão e ocidental**. In. _____ **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 661 a 726. Trad. de Álvaro Cabral
63. _____ **A era do cinema**. In. _____ op. cit. p. 957-992.
64. HEGEL, G. W. .F. **Estética**. Coleção "Os Pensadores". São Paulo: Nova Cultural, 1999, 464 p. Trad. de Orlando Vitorino
65. HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte** (trecho). In. DUARTE, Rodrigo (organizador). **O Belo autônomo – textos clássicos de estética** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997. p. 221 a 240.
66. HELFER, I., SILVEIRA, R. , AGNES, C. **Normas para apresentação de trabalhos acadêmicos**. 4 ed. Revista e Ampliada. Santa Cruz do Sul: UNISC, 1999. 45 p.
67. HUIDOBRO, Vicente. **Altazor**. Madrid: Cia. Ibero Americana de Publicaciones, 1931.
68. IMBERT, Enrique Anderson. **Historia de la Literatura Hispanoamericana**. México: Fondo de Cultura Economica, 1954. 430 p.

69. IÑIGO-MADRIGAL, Luis. **Los juegos en el cementerio. In: Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar.** Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers. Madrid: Ed. Fundamentos, 1986. p.275-300.

70. KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura.** Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 511 p. Trad. De Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger

71. _____. **Crítica del Juicio.** Buenos Aires: Editorial Losada, s.a., 1961, 339 p.

72. KLEE, Paul. **Credo Cirativo. In. CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 183-188

73. KOSTROWISKI, Wilhelm Appolinaris de. **Lettre-Océan. In: _____ . Calligrammes.** França: Gallimard, 1948, p. 34-37.

74. LINK, Daniel. **El regreso de Berthe Trépat. In Cuadernos Hispano-Americanos,** n. 491, mayo 1991 p. 100-107.

75. LOUREIRO, A. , CAMPOS, S. **Guia para Elaboração e apresentação de Trabalhos Científicos – monografias, relatórios e demais trabalhos acadêmicos.** 3 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. 95 p.

76. LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance.** Lisboa: Presença, 1962, 188 p.

77. MAIA-FLICKINGER, Muriel. **O corpo esquecido – Anexo In. TÜRCKE, Christoph (coordenador). Nietzsche, uma provocação.** Porto Alegre: Editora da Universidade/Goethe Institut, 1994. p. 94-101.

78. MALLEA, Eduardo. **Todo verdor perecerá** Buenos Aires: Espasa Calpe, 1951. 163 p.

79. MANDELSHTAN, Ossip. **Poemas.** Acessado em 26 dez 1999. Disponível na Internet <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/russopoetas.html>

80. MONEGAL, Emir Rodriguez. **Tradição e renovação. In. MORENO, César Fernández (coordenador). América Latina em sua Literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1979 – UNESCO/1972. p. 131-160. Trad. de Luiz João Gaio

81. MONTALDO, Graciela. **Contextos de Producción. In. CORTÁZAR, Julio. Rayuela.** Edición Crítica. Julio Ortega y Saul Yurkievich coordinadores. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. p. 583-596.

82. _____ **Destinos y Recepción. In. op. cit. p. 597-612.**

83. MUSIL, R. **O Melro**. In. _____ **O Melro e outros escritos de obra póstuma publicada em vida**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996. p. 101-119.
84. _____ **Crônica Literária: A novela como problema**. TB 1, 1465-1469, agosto/1914 – tradução e notas da Prof. Kathrin Rosenfield.
85. NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da Modernidade**. São Paulo: Ática, 1997. 147 p.
86. NIETZSCHE, F. **Obras incompletas** - Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 464 p. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho
87. _____ **Crepúsculo dos ídolos – (ou como filosofar com o martelo)**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 118 p. Trad. de Marco Antonio Casanova
88. _____ **Aurora**. In. **Obras Completas**. Buenos Aires: Aguilar, 1956.
89. ORTEGA, Julio. **Las voces de Rayuela**, In: **Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar**. Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers. Madrid: Ed. Fundamentos, 1986. p.235-239.
90. PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **O outro modo de mirar – uma leitura dos contos de Julio Cortázar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 175 p.
91. PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. 2 ed. São Paulo: Siciliano, 1995. 196 p. Trad. de Wladyr Dupont
92. _____ **Lo mejor de Octavio Paz – El Fuego de Cada Día, selección, prólogo y notas del autor**. Barcelona: Seix Barral, 1989. 358 p.
93. _____ **El signo y el garabato**. [s/l] [s/ed] [s/d]
94. PERCIVALDI, Elena. **Lo storico Ferdinand Gregorovius: Sia benedetta la fine di Roma**. Acessado em 26 dez 1999. Disponível na Internet <http://www.lapadania.com/1998/settembre/02/020998p18a2.htm>
95. PIAGET, Jean. **Epistemologia genética**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, 155 p.
96. _____. **Seis Estudos de Psicologia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1985, 146 p.

97. PIZARRO, Ana. **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Editora da UNICAMP/Memorial da América Latina, 1993, 1994, 1995.
98. PLATÃO. **O Banquete**. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. 201 p.
99. PREGO, Omar. **O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. 186 p. Trad. de Eric Nepomuceno
100. PUCCIARELLI, Ana Maria. **Notas sobre la búsqueda en la obra de Cortázar**. In GIACOMAN, Hemy. **Homenaje a Julio Cortázar**. New York: Las Americas, 1972, p. 181-193.
101. RODRIGUES, Selma Calazans. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. 77 p.
102. RÓNAI, Paulo. **Dicionário Francês-Português/Português – Francês**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, 574 p.
103. ROSENFELD, Kathrin. **O estatuto do imaginário entre sensação e idéia**. Artigo apresentado durante o seminário “O problema da interpretação estética”, no Curso de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, no segundo semestre de 1999
104. _____ **Goethe: a ciência como imaginação**. In. op. cit
105. _____ **Literatura e imaginação entre religião e ciência**. In. op. cit.
106. _____ **Do controle do imaginário ao controle pelo imaginário**. In. op. cit.
107. _____ **O pensamento selvagem dos poetas: Hölderlin e Goethe na perspectiva de Lévi-Strauss**. In. op. cit.
108. _____ **Dom Casmurro: romance trágico, romântico ou realista?** In. op. cit.
109. _____ **Figuras do amor medieval**. In. SCHÜLER, Donaldo et. al. **O amor na Literatura**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992. p. 21-29
110. ROSENTHAL, G. **Vieira da Silva**. Lisboa: Taschen, 1998. 96 p. Trad. portuguesa de Gisela Rosenthal e Madalena Piteira

111. SÁBATO, Ernesto. **Sobre os dois Borges**. In. _____ **Três aproximações à literatura do nosso tempo. Sartre, Borges, Robbe –Grillet**. São Paulo: Ática, 1994. p. 31-53
112. _____. **El Túnel**. Buenos Aires: Seix Barral, 1989. 137 p.
113. _____. **Sobre Héroes y Tumbas**. Barcelona: Altaya, 1999, 552 p.
114. s/a. **Tristão e Isolda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 197.
115. SAER, Juan José. **A literatura e as novas linguagens**. In. MORENO, César Fernández (coordenador). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979 – UNESCO/1972. p. 307-319.
116. SARTRE, Jean Paul. **A náusea**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. 272 p. Trad. de Rita Braga
117. SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como vontade e representação**. Porto: Rés, s/d. 548 p.
118. _____. **El amor, las mujeres y la muerte y otros ensayos**. Madrid: Biblioteca EDAF, 1993, 217 p.
119. SCHÜLLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989. 72 p.
120. SOLA, Graciela de. **Invitación al viaje**. In: JITRIK, Noé et al., **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Carlos Perez Editor, 1968, p. 75-102.
121. SUZUKI, Márcio. **O Gênio Romântico – Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1998. 250 p.
122. SWINGLEHURST, Edmund. **A arte dos surrealistas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. 79 p. Trad. de Bazán Tecnologia e Lingüística – Ronaldo de almeida Rego
123. SYLVESTER, David. **About Modern Art: Critical Essays, 1948-1997** Acessado em 26 ago 2000. Disponível na Internet <http://www.artchive/M/mondrian.html>
124. TATE LONDON GALLERY – **Collection Displays – Surrealism**. Acessado em 26 dez 1999. Disponível na Internet <http://www.tate.org.uk/london/displays/walltexts/room14.htm>

125. THE GROLIER MULTIMEDIA ENCYCLOPEDIA. **Bio: Paul Klee (1879-1940)**. Acessado em 26 ago 2000. Disponível na Internet http://sunsite.auc.dk/cgfa/klee/klee_bio.htm

126. TIBÓN, Gutierre. **Diccionario Etmológico comparado de nombres propios de persona**. México: Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1956

127. TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992. 188 p. Trad. de Maria Clara Correa Castelo

128. WATT, Ian. **Realismo e forma romanesca**. In. BARTHES et. al. **Literatura e realidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 13-50.

129. WITTGENSTEIN, L. **Tractatus Lógico-Philosophicus** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 294 p. Trad. de Luiz Henrique Lopes dos Santos

130. YURKIEVICH, Saul. **Julio Cortázar: mundos y modos**. Madrid: Anaya&Mario Muchnik, 1994. 290 p.

BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA

1. ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In. BENJAMIN, W. et al. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 270-273.
2. ALEGRIA, Fernando. **Rayuela o el orden del caos**. In. CORTÁZAR, J. **Rayuela**, edición crítica, Julio Ortega y Saul Yurkievich coordinadores. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. p. 720-727.
3. _____ **Antiliteratura**. In. MORENO, César Fernández (coordenador). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979 – UNESCO/1972. p. 243 a 260.
4. ARRIGUCCI Jr., Davi. **Tradição e inovação na literatura hispano-americana**. In: _____ **Outros Achados e Perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p 110-120.
5. BARRENECHEA, Ana Maria. **Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la Literatura Hispanoamericana)**. In “Revista Iberoamericana”, México: Editorial Libros de México, nº 80, p. 391-403, jul/set 1972.
6. BARTHES, R. **O efeito do real**. In. BARTHES et al. **Literatura e realidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984. p. 87-97
7. **CORTÁZAR**. Tristán Bauer , Instituto Nacional de Cinematografía Argentina, [s/d], 1 videocassete (65 min): son., color., VHS NTSC. Gravação de Vídeo
8. BENJAMIN, Walter. **A imagem de Proust**. In. op. cit. p. 36 a 49.
9. BENEDETTI, Mario. **Temas e Problemas**. In. MORENO, César Fernández (coordenador). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979 – UNESCO/1972. p. 363 a 376.
10. BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo (fragmentos)** . In. _____ **Antología 1913-1966**. México: Siglo XXI Editores, 1996. p. 37-55
11. BOLDORI, Rosa. **Sentido y transcendência de la estructura de Rayuela**. In: Boletín de Literaturas Hispánicas. Universidad Nacional del Litoral, 1996, n. 6, p. 59-70.
12. BORGES, Jorge Luis. **Escritor Argentino e a Tradição**. In. op. cit. p. 115-126
13. DUCROT, O. , TODOROV, T. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1998. 339 p.

14. JITRIK, Noé et al., **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Carlos Perez Editor, 1968. 161 p.
15. _____ **Destruição e formas nas narrações**. In. MORENO, César Fernández (coordenador). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979 – UNESCO/1972. p. 217-242.
16. KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 191-202.
17. LAUTRÉAMONT. **Obra Completa**. São Paulo: Iluminuras, 1997. 318 p.
18. MERQUIOR, José Guilherme. **Situação do escritor**. In. MORENO, César Fernández (coordenador). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979 – UNESCO/1972. p. 383-399.
19. MONDRIAN, Piet. **Realidade natural e realidade abstrata**. In. CHIPP, H. (org) **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 324-327
20. _____ **Arte plástica e arte plástica pura (arte figurativa e arte não figurativa)**. In. *op. cit.* p. 353-366
21. _____ **Declaração**. In *op. cit.* p. 366-368
22. MONTERO, Rosa. **El camino de damasco de Julio Cortázar**. In. CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica. Julio Ortega y Saul Yurkievich coordinadores. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. p. 794-799.
23. NAVASCUÉS, Javier de. **Sobre la novela argentina: “Rayuela y Adán Buenosayres**. In. MARECHAL, Leopoldo. **Adán Buenosayres**, edición crítica. Jorge Laforgue – Fernando Colla (coordinadores). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. 957-966.
24. _____ **Notas sobre el texto**. In. CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición Crítica. Julio Ortega y Saul Yurkievich coordinadores. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. p 27-35.
25. PERNIN, Marie-José. **Schopenhauer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. 183 p.
26. PHILONENKO, Aléxis. **Schopenhauer – una filosofía de la tragedia**. Barcelona: Anthropos Editorial Del Hombre, 1989. 333 p.
27. POUND, Erza. **ABC da Literatura**, São Paulo: Cultrix, 1997. 218 p.

28. RETAMAR, Roberto Fernández. **Intercomunicação e nova literatura.** In. MORENO, César Fernández (coordenador). **América Latina em sua Literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1979 – UNESCO/1972. p. 325-339.

29. RIMBAUD, Arthur. **Iluminuras – Gravuras coloridas.** São Paulo: Iluminuras, 1996. 175 p.

30. SÁBATO, Ernesto _____ **El escritor y sus fantasmas.** Buenos Aires: Aguilar, 1964. 283 p.

31. SHELLEY, Mary. **Nota Introdutória à Queen Mab, de Shelley.** Acessado em 21 nov 1999. Disponível na Internet <http://www.english.upenn.edu/~jlynch/FrankDemo/Mshelley/mab.html>

32. SHELLEY, P. **Queen Mab (Fragmentos).** Acessado em 21 nov 1999. Disponível na Internet <http://www.english.upenn.edu/~jlynch/FrankDemo/Pshelley/mabnotes.html>

33. SORIANO, O., COLOMINAS, N. **Julio Cortázar: Lo fantástico incluye y necesita la realidad.** In. CORTÁZAR, Julio. **Rayuela.** Edición Crítica. Julio Ortega y Saul Yurkievich coordinadores. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. p. 789-793.