

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Clarice Cerqueira Fernandes

Entre lugares, entre cidades: a poética da multiterritorialidade em *Rayuela*

Juiz de Fora

2012

Clarice Cerqueira Fernandes

Entre lugares, entre cidades: a poética da multiterritorialidade em *Rayuela*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Silvina Liliana Carrizo – Orientadora

Juiz de Fora

2012

Fernandes, Clarice Cerqueira.

Entre lugares, entre cidades : a poética da multiterritorialidade em Rayuela / Clarice Cerqueira Fernandes. – 2012.
92 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários)-Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

1. Cortázar, Julio. 2. Romance - Argentina. 3. Literatura – Crítica e interpretação - Argentina. I. Título.

CDU 860(82)-31

Clarice Cerqueira Fernandes

Entre lugares, entre cidades: a poética da multiterritorialidade em *Rayuela*

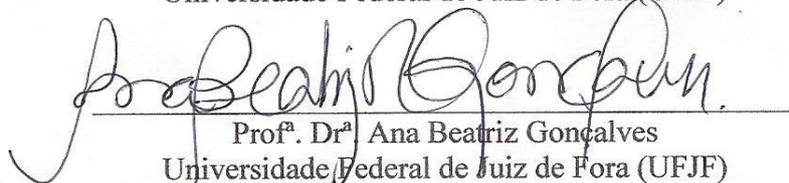
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 12/12/2012.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a. Dr.^a. Silvana Liliana Carrizo (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)



Prof.^a. Dr.^a. Ana Beatriz Gonçalves
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)



Prof. Dr. Biagio D'Angelo
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

Prof.^a. Dr.^a. Jovita Maria Gerheim Noronha
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – suplente interno

Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado
Universidade Federal do Paraná (UFPR) – suplente externo

Ao tio Jefferson Rocha (*in memorian*)

Agradecimentos

- À minha mãe, Fátima, por apresentar-me Julio Cortázar ainda na adolescência, agradeço também pelo amor e companheirismo;
- Ao meu pai, Flávio pelo apoio incondicional às minhas escolhas;
- À professora Silvina Liliana Carrizo, por apostar no meu projeto, pela orientação impecável, leituras indicadas e livros emprestados, aulas e reuniões, “puxões de orelha” quando foram necessários, por todo afeto ao longo desse percurso. Sem sua orientação, nada disso teria sido possível.
- Ao meu amorzinho, Jefferson Cazita, que tornou-se meu companheiro durante essa caminhada.
- Às tias Sônia, Salete e Josefina, minhas segundas mães, e à minha irmãzinha Amanda.
- À Márcia Diniz, minha “boadrastra”, agradeço especialmente por presentear-me com um livro de cartas de Cortázar, trazido de Buenos Aires, enriquecendo minha bibliografia.
- À minha psicóloga Diná Lima, que ajudou-me a compreender e lidar melhor com as atribulações da vida.
- À amiga Carolina Magaldi, pelas preciosas dicas para o processo seletivo do mestrado, pelas conversas instigantes e bons conselhos em nossos encontros e “cafés sem café”.
- À amiga Angélica Kappel, pelas horas de estudo juntas para a seleção do mestrado, pela grande amizade que ficou.
- Ao amigo Wallace Faustino, meu parceiro da Faculdade de Comunicação, que desde aquela época sempre esteve presente.
- Às amigas Aline Rodrigues e Dayane Campos, pelas trocas de ideias e toda força dada ao longo do período de prorrogação, fase mais aflita e dolorosa desse percurso.
- Aos demais amigos e amigas do PPG: Cassiane Araújo, Denise Nascimento, Teresa Neves, Fernando Albuquerque, Christiane Ferreira, Felipe Fritiz e Afonso Rodrigues.
- Aos colegas Bárbara Piñeiro e João Faria pela indicação e empréstimo de uma vasta bibliografia sobre Cortázar.
- Às professoras: Ana Beatriz Gonçalves, pelos proveitosos debates sobre espaço e migração nas aulas de *Poéticas*; Jovita Maria Gerheim Noronha, pela valiosa dica a respeito do ensaio sobre o entre-lugar; Miriam Volpe, pelas leituras indicadas e aulas instigantes; Terezinha Maria Scher Pereira, com quem pude fazer meu estágio docência.
- Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação.

- Ao professor Biagio D'Angelo, que aceitou o convite de minha orientadora para integrar minha banca de qualificação, trazendo preciosas considerações para o prosseguimento desta pesquisa.
- Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários e à Faculdade de Letras da UFJF.
- À biblioteca da UFJF, lugar ao qual recorri durante a pesquisa.
- À Capes, pela bolsa Reuni por um ano do meu mestrado.
- Às canções de blues e jazz nas vozes de Billie Holiday, Nina Simone, Ray Charles, Louis Armstrong, entre tantos outros, que fizeram companhia nos momentos de escrita e revisão.
- Aos textos de Silviano Santiago, Rogério Haesbaert, Gaston Bachelard, Walter Benjamin, Ángel Rama, dentre outros, leituras a partir das quais eu vim a definir esse meu pequeno percurso acadêmico.
- A todos cronópios, famas e esperanças deste mundo.

“(…) 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, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz” (Julio Cortázar, *Rayuela*).

Resumo

Esta dissertação de mestrado propõe identificar a importância do espaço europeu, particularmente da cidade de Paris, na formação do *locus* de enunciação do escritor argentino Julio Cortázar e na produção do romance *Rayuela* (*O jogo da amarelinha*, título em português), de 1963. Discutiremos os conceitos de espaço literário, multiterritorialidade, entre-lugar e outros tantos níveis de espacialidade, levando em consideração a experiência de migração do autor. Identificaremos *Rayuela* como um romance que empreende uma ruptura com os paradigmas tradicionais da literatura, a começar pela operacionalização do projeto cortazariano do túnel, cujo lema é “destruir para construir”. Será dada ênfase ao alter-ego do autor no romance, Morelli, e sua proposta metatextual, além das duas possibilidades de leitura propostas pelo tabuleiro de direção, levando à existência de múltiplos leitores. Por fim, analisaremos *Rayuela* à luz de suas marcas de multiterritorialidade, partindo das cidades de Paris e Buenos Aires como espaços primordiais. Essa multiterritorialidade pode ser identificada na estrutura fragmentada do livro, nas duas narrativas presentes no enredo (o lado de lá e o lado de cá), na diversidade dos personagens e nos debates heterogêneos sobre cultura. A multiterritorialidade ainda é notada em seu protagonista, Horacio Oliveira, expressa em dualidades existenciais: entre o presente e o passado, entre Buenos Aires e Paris, entre ele próprio e Traveler, entre Maga e Talita. Assim como o personagem principal, Cortázar também se configura como um intelectual do interstício, do entre-lugar, cindido por variados espaços simbólicos. Como sustentação teórica para as ponderações pretendidas, destaco: Gaston Bachelard, Rogério Haesbaert, Silviano Santiago, Renato Cordeiro Gomes, Ángel Rama, Mikhail Bakhtin, Sigmund Freud, o próprio Julio Cortázar, dentre outros.

Palavras-chave: Julio Cortázar, *Rayuela*, espaço literário, multiterritorialidade, entre-lugar.

Resumen

Esta disertación de máster propone identificar la importancia del espacio europeo, en particular la ciudad de París, en la formación del *locus* de enunciación del escritor argentino Julio Cortázar y en la producción de la novela *Rayuela* (*O jogo da amarelinha*, título en portugués), de 1963. Vamos discutir los conceptos de espacio literario, multiterritorialidad, entre lugar y otros tantos niveles de la espacialidad, teniendo en cuenta la experiencia de migración del autor. Vamos a identificar *Rayuela* como una novela que hace una ruptura con los paradigmas tradicionales de la literatura, empezando por el funcionamiento del proyecto cortazariano del túnel, cuyo lema es “destruir para construir”. Se dará énfasis al alter-ego del autor en la novela, Morelli, y su propuesta metatextual, además de las dos posibilidades de lectura propuestas por el tablero de dirección, llevando a la existencia de múltiples lectores. Por último, analizaremos *Rayuela* a la luz de sus marcas de multiterritorialidad, desde las ciudades de París y Buenos Aires como espacios primordiales. Esta multiterritorialidad puede identificarse en la estructura fragmentada del libro, en dos narrativas presentes en la trama (el lado de allá y lado de acá), en la diversidad de los personajes y en los debates heterogéneos acerca de cultura. La multiterritorialidad todavía se puede notar en su protagonista, Horacio Oliveira, señalada por dualidades existenciales: entre el presente y el pasado, entre Buenos Aires y París, entre él y Traveler, entre Maga y Talita. Así como el personaje principal, Cortázar también es un intelectual del intersticio, del entre lugar, dividido por variados espacios simbólicos. Como fundamento teórico para las ponderaciones que intento, destaco: Gaston Bachelard, Rogério Haesbaert, Silviano Santiago, Renato Cordeiro Gomes, Ángel Rama, Mikhail Bakhtin, Sigmund Freud, él mismo Julio Cortázar, entre otros.

Palabras clave: Julio Cortázar, *Rayuela*, espacio literario, multiterritorialidad, entre lugar.

Sumário

1. Introdução	11
Capítulo 1:	
2. (Carto)grafias em trânsito	16
2.1. Da multiterritorialidade e do entre-lugar	16
2.2. Um intelectual do interstício	22
Capítulo 2:	
3. A concepção da <i>anti-novela</i>	41
3.1. Antes de <i>Rayuela</i> : o túnel da destruição	41
3.2. O jogo de Morelli	49
Capítulo 3:	
4. Entre pontes e passagens: os espaços da amarelinha	59
4.1. A urbe como espaço primordial	59
4.2. Marcas de multiterritorialidade	68
5. Conclusão	85
6. Bibliografia	88

1. Introdução

Lançado em 1963, *Rayuela* (1996)¹, de Julio Cortázar, tornou-se um romance reconhecido pela experimentação narrativa, possuindo uma estreita relação com as vanguardas europeias, especialmente o surrealismo, mas também mantendo suas raízes latino-americanas. Inserido no rol de *best-sellers* do chamado *boom*², a obra que consagrou Cortázar possui uma fortuna crítica vastíssima. Segundo o biógrafo do escritor argentino, Mario Goloboff, “fuera de toda valoración y de opiniones encontradas, el hecho es que Rayuela le confirió a Julio Cortázar un prestigio y una nombradía internacionales que no había alcanzado hasta entonces con sus libros anteriores” (GOLOBOFF, 2011, p. 108)³. Apesar disso, até hoje, *Rayuela* ainda provoca discussões calorosas por parte dos estudiosos de literatura, dos chamados cronopianos (fãs da produção literária do escritor) e de leitores em geral.

Rayuela conquistou, sobretudo, o público jovem, especialmente pelo fato de propor uma crítica aos moldes tradicionais, promovendo uma ruptura literária que era reflexo do novo modo de pensar e agir que emergia naquele tempo. O romance antecipou, de certa forma, os anseios da juventude revolucionária que empreenderia o Maio de 1968. No entanto, é possível afirmar que ainda hoje Cortázar exerce uma certa atração às novas gerações, talvez por sua literatura caracterizar-se por um esquerdismo romântico e utópico, mesclado com um espírito aventureiro do escritor que, até a fase adulta, vivera como um eterno turista (passando pela França, Itália, Cuba, Nicarágua, dentre outros lugares do mundo), um protótipo de “mochileiro” sem destino, ideal almejado por qualquer jovem de qualquer tempo. Essa pode ser a explicação mais plausível para o fato de que, com a passagem do tempo, nós envelhecemos, mas Cortázar, não. O grande cronópio⁴ – este ser verde e úmido que aprecia a

¹ Para esta dissertação será usada a edição em língua espanhola.

² Para uma definição detalhada do termo ver: RAMA, Ángel. El *boom* en perspectiva. In: _____. *Signos literarios*. vol.1, n.1, p. 161-208, jan.-jun. 2005. Disponível em: <<http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterarios/include/getdoc.php?id=16&article=18&mode=pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

³ Tradução: “além de toda avaliação e opiniões encontradas, o fato é que Rayuela conferiu a Julio Cortázar um prestígio e um renome internacionais que ainda não havia alcançado com seus livros anteriores”. (Com exceção do romance *Rayuela*, as traduções dos textos usados sem versão para o português serão sempre de minha autoria).

⁴ Os cronópios – assim como os famas e as esperanças – são personagens criadas por Cortázar, presentes no livro *Histórias de Cronópios e de Famas* (1964), publicado em 1962. O livro reúne pequenos contos, divididos em “Manual de Instruções”, “Matéria Plástica”, “Estranhas Ocupações” e, naturalmente, as “Histórias de Cronópios e de Famas”. A tradutora da versão brasileira do livro, Gloria Rodríguez, define os cronópios da seguinte forma na introdução: “A força dos cronópios é a poesia. Eles cantam, como as cigarras, indiferentes ao prosaísmo do

poesia, canta como a cigarra e acredita na brincadeira, entre elas a literatura – foi-se embora há muitos anos. Um autor sólido, inquieto, cúmplice de seus leitores e consciente das responsabilidades como escritor e como homem de seu tempo. É impossível pensar a literatura latino-americana do século XX sem reconhecer a importância de sua obra, sempre atual e instigante. Cortázar jamais deixou de encarar a literatura como algo tão natural quanto à respiração.

A escolha por *Rayuela* como o *corpus* literário desta dissertação de mestrado, em certa medida, foi ocasionada por essa atratividade que Cortázar provoca quando se é jovem e tem-se o primeiro contato com seus textos. Há quem diga que a literatura do autor argentino é imatura, adolescente, e que *Rayuela* carece de consistência. Mas o que justamente fascina em Cortázar é essa jovialidade e a transparência de seus textos. A literatura cortazariana forma grupos (o Clube da Serpente, os Cronópios, as Famas, a Joda, dentre outros), conta histórias fantásticas e reconhecíveis, permite uma identificação. Qual garota que lê *Rayuela* não queria ser como a Maga? A literatura de Cortázar ainda cumpre uma função de iniciação. Seus livros apresentam uma série de nomes que muitos só conhecem pela primeira vez graças a eles: patafísica, surrealismo, zen-budismo, Duchamp, Rimbaud, Mondrian, Breton, e assim por diante. No entanto, uma simples atração jovial não consegue mover uma pesquisa. Mencionei no início dessa introdução que o material crítico sobre Cortázar e, particularmente, sobre o romance em questão é enorme. *Rayuela* foi fonte inesgotável das mais diversas elucubrações teóricas feitas por críticos e escritores reconhecidos como Néstor García Canclini, Mário Benedetti, Carlos Fuentes, Beatriz Sarlo, David Viñas, Saúl Yurkievich, Haroldo de Campos, David Arrigucci Jr., dentre outros. Diante de tantos nomes consagrados, um dos primeiros desafios encontrados para escrever esta dissertação de mestrado foi tentar uma abordagem, no mínimo, inovadora. Não diria inédita, uma vez que grande parte desse legado crítico é fonte e embasamento desta pesquisa. Partindo de uma problemática contemporânea, a multiterritorialidade (HAESBAERT, 2007), tentei reatualizar o romance dentro da crítica literária. No entanto, esta questão, desenvolvida dentro da Geografia, precisou aliar-se a articuladores de leitura, como o entre-lugar (SANTIAGO, 2000), que fizeram parte do contexto histórico e filosófico de *Rayuela* e de seu autor, para um melhor desenvolvimento deste estudo.

Uma segunda barreira a ser transposta ao longo da pesquisa foi o fato de minha formação inicial ser em Comunicação Social, e não em Letras. Mesmo com a existência de

quotidiano; e quando cantam, esquecem tudo, são atropelados, perdem o que levam nos bolsos e até a conta dos dias” (CORTÁZAR, 1964, p. 5-6).

uma interdisciplinaridade entre as áreas de estudo, minha bagagem acerca da crítica literária não seria suficiente para o trabalho que ambicionei no projeto. Nesse sentido, devo agradecer particularmente à minha orientadora, Silvina Carrizo, que num curto período apresentou-me a uma série de textos e críticos que foram essenciais. A banca de qualificação, composta pelo professor Biagio D'Angelo (que eu tive a honra de também estar presente na banca de defesa), também foi fundamental para a conclusão desta pesquisa, além de contribuir para nortear os capítulos seguintes ao primeiro. No entanto, mesmo que inicialmente tenha sido uma barreira, o fato de vir da Comunicação, de certa forma, colaborou para uma visão mais ampla do objeto de estudo, sem os possíveis vícios da crítica literária. O trânsito da Comunicação por diversas áreas de conhecimento foi relevante, especialmente porque Julio Cortázar fora um intelectual reconhecido por sua diversidade de discursos. É verdade que na escolha por um *corpus* e uma hipótese, eu poderia optar por algo em que fosse possível estabelecer uma relação direta entre Comunicação e Letras (e esta era uma ideia até mais plausível). Mas desde a primeira aula no curso de Mestrado o que sempre ouvi de colegas e professores era de uma escolha movida por uma paixão. Como decidi pelo Mestrado em Estudos Literários devido ao amor pela literatura (se fosse uma escolha vocacional, seria em Comunicação), a decisão por Cortázar e sua amarelinha também foi motivada por uma paixão.

Por fim, um último obstáculo a ser transposto foi a natureza híbrida da obra escolhida, repleta de questionamentos (nem sempre respondidos) e ambiguidades. *Rayuela* é uma obra que lida melhor com a falta do que com a plenitude; uma obra que mais indaga do que responde. Sendo assim, uma dissertação sobre *Rayuela* só poderia emergir de uma visão fragmentada, resultado de saltos aleatórios no desenho da amarelinha. A busca por uma unidade ou um sentido – seja pelo leitor, por Horacio Oliveira ou pelo crítico – converte-se numa peregrinação inconclusa dentro do livro-labirinto. Afinal, a sina de todos, é procurar – a razão dos destruidores de bússolas. A procura incessante (por uma lógica, uma unidade, um centro, e assim por diante) é um dos fatores essenciais que me levaram a suspeitar da existência de uma multiplicidade de espaços simbólicos na obra em questão.

O foco principal dessa dissertação de mestrado foi tentar identificar a importância do espaço europeu, particularmente a cidade de Paris, para a formação do *locus* de enunciação do intelectual Julio Cortázar, sua definição como escritor a partir desse território construído simbolicamente, para sua produção literária, sua narração e tematização em *Rayuela*. Analisaremos como se problematizam os vários níveis da espacialidade no romance, enfatizando a complexidade do *locus* enunciativo. Partiremos da possibilidade de ler Cortázar para além das discussões do campo literário nacional, no sentido de pensá-lo universalmente.

Na intenção de delimitar algumas hipóteses, indagaremos como se articulam na obra os conceitos de espaço literário, multiterritorialidade, entre-lugar e outros tantos níveis de espacialidade. A pretensão inicial será compreender os vários níveis de territorialidade apresentados, especialmente a partir da experiência de migração do escritor que possibilitou a configuração de um entre-lugar enunciativo, permitindo-nos vislumbrar uma multiterritorialidade na obra cortazariana que poderia estar presente na estrutura do romance, nas inovações de linguagem e nos diferentes níveis de estrangeiridade que se desvelam ao longo do enredo.

No primeiro capítulo dessa dissertação, “(Carto)grafias em trânsito”, será feita uma discussão teórica sobre os sentidos do espaço na literatura, com especial dedicação aos conceitos mais contemporâneos de multiterritorialidade (HAESBAERT, 2007) e entre-lugar (SANTIAGO, 2000). O estudo da experiência da viagem para a Europa e da permanência em Paris será o ponto de partida para o entendimento do espaço de enunciação do escritor e, em certo sentido, da concepção de *Rayuela*. Para tanto, serão de grande valia as cartas escritas pelo autor ao amigo, o poeta e artista plástico, Eduardo Jonquières e à sua família, que residiram em Buenos Aires até 1959. Esse material oferece uma visão nova do período correspondente aos primeiros anos de Cortázar na Europa. As 126 cartas, treze cartões postais e um recorte publicitário foram publicados no ano de 2010 na compilação *Cartas a los Jonquières* (2010), organizada por Aurora Bernárdez e Carles Álvarez Garriga. Nove dessas cartas já eram conhecidas. As demais são inéditas para a crítica cortazariana. Tais documentos históricos funcionam como uma espécie de diário que jamais existiu. Podemos compreender o processo de construção do intelectual e de absorção da cultura europeia, somados a um conhecimento que Cortázar já adquirira a partir de suas leituras na Argentina. Ainda lançaremos mão de duas entrevistas dadas pelo autor – uma a Ernesto González Bermejo (2002), publicada em 1978, e outra a Omar Prego (1991), publicada postumamente em 1985 – e da biografia sobre o autor, escrita por Mario Goloboff (2011). Em seguida, a partir dos articuladores de leitura mencionados – multiterritorialidade e entre-lugar – buscaremos identificá-los em Julio Cortázar e também como uma forma de reatualizar *Rayuela* a partir de problemáticas contemporâneas.

No segundo capítulo, “A concepção da *anti-novela*”, identificaremos *Rayuela* como uma obra aberta e labiríntica que rompe com os paradigmas do modelo tradicional. A ruptura inicial é notada na prosa cortazariana, inicialmente, nas relações intrincadas de tempo e espaço. Para tanto, será de grande valia o uso do conceito de “cronotopo” de Mikhail Bakhtin (1993). A partir da constatação de uma fluidez do espaço, faremos uma breve leitura da

produção em prosa anterior à *Rayuela* (com a análise de alguns contos). A metáfora do túnel, da qual Cortázar elabora seu projeto literário, conseguirá explicar de que forma espaços separados geograficamente e no tempo podem cruzar-se. Para tanto, usaremos a chamada “Teoria do túnel”, escrita em 1947 e publicada postumamente em *Obra crítica I* (1998). A metáfora do túnel, cujo lema é “destruir para construir”, serviu como um dos motores para a criação de *Rayuela* e foi essencial para o *modus operandi* de Cortázar. A teoria em questão lança mão do surrealismo e do existencialismo como ferramentas de ruptura. Em seguida, será dada ênfase particular à figura do alter-ego do autor, o escritor Morelli, e sua proposta metatextual que questiona o fazer literário. Ainda levaremos em conta as possibilidades de leitura oferecidas no tabuleiro de direção, que levará a formação de dois tipos distintos de leitores – o leitor-fêmea (passivo) e o leitor cúmplice (ativo).

No terceiro capítulo, “Entre pontes e passagens: os espaços da amarelinha”, analisaremos *Rayuela* à luz das possíveis marcas de uma multiterritorialidade simbólica, partindo da cidade como espaço primordial, a metáfora de uma biblioteca infinita, um labirinto sem saída. As urbes estão intrincadas, apesar da distância temporal. Ao compreender Paris e Buenos Aires como um mesmo território dentro da narrativa, em épocas distintas na vida do protagonista Horacio Oliveira, Cortázar cria seu próprio cronotopo. Discutiremos esse desdobramento do espaço, tão evidente na própria construção do romance e teorizada pelo autor no ensaio acerca do túnel, utilizando os conceitos desenvolvidos nos capítulos anteriores. Tentaremos compreender *Rayuela* como um romance do interstício, entre duas culturas – a latino-americana e a europeia –, multiterritorial por excelência. Essa multiterritorialidade pode ser identificada inicialmente na estrutura do livro, que destitui uma linearidade e uma comodidade por parte do leitor. Como exemplo de uma ruptura ainda mais brusca, vale mencionar a “Rayuel-o-matic”, onde o livro abandona o espaço sagrado de suas páginas para se formatar em uma máquina. A multiterritorialidade ainda está presente nas duas narrativas do enredo de *Rayuela*, na diversidade dos personagens (várias nacionalidades e culturas) e nos debates heterogêneos sobre cultura. A multiterritorialidade também está no sujeito Horacio Oliveira, sempre marcado por dualidades existenciais: entre o presente e o passado, entre Buenos Aires e Paris, entre ele próprio e Traveler, entre Maga e Talita. Para tanto, o estudo dos possíveis duplos existentes se faz necessário. Por fim, não podemos esquecer a dualidade na vida do próprio Julio Cortázar: a de um intelectual argentino que vive na Europa. É dessa experiência no interstício, desde a formação intelectual em Buenos Aires até a viagem a Paris e a permanência na capital francesa, que resultará na escrita de um romance como *Rayuela*.

Capítulo 1:

2. (Carto)grafias em trânsito

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 2000, p.19).

2.1. Da multiterritorialidade e do entre-lugar

Partindo de uma discussão teórica sobre os diversos sentidos e formas de expressão do espaço na literatura – com especial dedicação à multiterritorialidade e ao entre-lugar como articuladores de leitura –, daremos o primeiro passo na compreensão de como esta categoria identifica-se e articula-se na produção do escritor argentino Julio Cortázar, particularmente no romance *Rayuela*, *corpus* eleito para a presente dissertação. Seja com a função de *locus* enunciativo (lugar de onde se escreve), seja como espaço referido (lugar tema sobre o que se escreve) ou como espaço social (lugar onde circula o que se escreve), a categoria de espaço deve ser compreendida como referente primordial no processo de produção literária.

Devido à existência de uma estreita relação, muitas das vezes, o espaço é associado diretamente (e até mesmo entendido como um sinônimo) ao conceito de território, pois entende-se aqui, junto a vários geógrafos, que espaço é uma categoria vaga, enquanto território é um conceito, portanto, mais preciso. De imediato, se pensarmos em uma definição para território fatalmente chegaremos a uma noção de poder, mas não apenas em sua forma tradicional de “poder político”. O território diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto, funcional e vinculado ao valor de troca, de “dominação”, quanto ao sentido mais simbólico, relacionado ao valor de uso, cultural, de “apropriação”. Essa distinção é demonstrada pelo geógrafo Rogério Haesbaert, em seu livro *O mito da desterritorialização – Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade* (2004), a partir das ideias de Henri Lefebvre. Para o filósofo e sociólogo francês citado, os conceitos de “dominação” e “apropriação” não deveriam ser separados, mesmo em suas contradições (HAESBAERT, 2007, p. 94). Em decorrência deste raciocínio é possível reconhecer mais de uma atribuição para território. Seja com uma função jurídico-política (relacionado com o poder do Estado), cultural (priorizando a dimensão simbólica, o espaço vivido), econômica (como fonte de recursos e/ ou ligado às relações capitalistas) ou naturalista (baseado nas relações entre sociedade e natureza), é fato

que a noção de território deixou de ser associada exclusivamente a espaços fechados, delimitados por fronteiras rígidas, e a identidades homogêneas.

A partir desse princípio, as mais variadas correntes contemporâneas das ciências humanas passaram a defender o território como um conceito ultrapassado. Numa era de “pós-tudo”, decretou-se o fim da modernidade, do Estado-nação, da geografia, das fronteiras, do marxismo, da história, dentre outros. Rogério Haesbaert (2004) faz uma crítica a esse pensamento apocalíptico e defende a multiterritorialidade como resposta a um certo “modismo” quanto ao uso do conceito de “desterritorialização” pela crítica filosófica e cultural. Com o advento de uma condição pós-moderna, principalmente a partir dos anos de 1990, uma avalanche de “fins” vieram à tona e o discurso da desterritorialização propagou-se por diversas áreas das ciências humanas, como por exemplo, na ideia de crise do conceito de Estado-nação, no campo político, e numa possível fragilização do território na construção de identidades culturais, se pensarmos no campo antropológico e sociológico. A filosofia pós-estruturalista de Gilles Deleuze e Félix Guattari – nos anos de 1970, ou seja, dentro do contexto ideológico e filosófico de *Rayuela* –, por exemplo, recorrente nas abordagens literárias, possui como questão central a desterritorialização. Equivocadamente, tal conceito, associado a uma ideia de “fim dos territórios”, aparece ligado à existência de redes, como se o processo globalizador (que leva a uma maior mobilidade e fluidez do espaço) fosse sinônimo para a desterritorialização.

O que seria denominado de pós-moderno é, em sua maioria, relacionado a uma noção de ruptura. É difundida a crença de descentramento do sujeito, da identidade, e ao mesmo tempo de extinção do território, em sua concepção mais difundida, como sinônimo de algo fechado em si mesmo, delimitador. Ignora-se a possibilidade de interpretar-se o território como um sistema vivido, em sua definição simbólica. No entanto, há quem defenda que não existe uma pós-modernidade, mas sim um processo de continuidade e de acentuação da modernidade, que se fundamenta na incerteza do sujeito, quando “tudo que é sólido desmancha no ar”, conforme enfatiza Marshall Berman (2007) ao retomar a famosa frase de Karl Marx para nomear sua obra. A modernidade seria compreendida, paradoxalmente, na destruição e posterior construção. Nas trilhas dessa corrente, Haesbaert propõe-se discutir a complexidade dos processos de (re)territorialização na construção de territórios múltiplos ou ainda tornando mais complexa nossa multiterritorialidade. Para o geógrafo, a desterritorialização absoluta seria um “mito” (como o título de seu livro sugere), uma vez que “o próprio conceito de sociedade implica, de qualquer modo, sua espacialização ou, num sentido mais restrito, sua territorialização” (HAESBAERT, 2007, p. 20).

O que muitos defendem ser desterritorialização é, na verdade, uma intensificação da multiterritorialidade. Podemos reconhecer uma nova compreensão do território, como algo múltiplo e descontínuo, em permanente processo de espacialização. Se a desterritorialização é argumento recorrente para quem prega o fim das fronteiras, ela também ajuda a legitimar a fluidez do espaço. O que nos leva a uma compreensão do território num permanente tornar-se e desfazer-se. Sendo assim, não devemos considerar simplesmente a desterritorialização, mas a multiterritorialidade “no e pelo movimento” (HAESBAERT, 2007, p. 97), o que implica reconhecer a importância estratégica da dinâmica espacial na transformação da sociedade.

No campo literário, as discussões levantadas por Rogério Haesbaert (2007) acerca da multiterritorialidade levam-nos a pensar no conceito de entre-lugar, desenvolvido por Silviano Santiago (2000), tão amplamente debatido nas abordagens sobre o espaço e o papel do intelectual dito latino-americano, além de ser um operador de leitura fartamente empregado pela crítica. Assim como o processo de multiterritorialidade, o entre-lugar implica numa redefinição do que se entende por território e suas limitações, fronteiras. O entre-lugar não é uma abstração, muito menos um “não lugar”, conforme a concepção de Marc Augé (1994)⁵, mas a construção de territórios simbólicos e diferenciadas formas e graus de pertencimento. Trata-se de um lugar no qual as posições só podem existir em estado de constante movimento.

A partir do ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2000)⁶, Silviano Santiago repensa o espaço ocupado pelo escritor e pela literatura latino-americana com um novo posicionamento da crítica, que pretende questionar a hegemonia cultural europeia e a equivocada ideia de que somos uma simples cópia do colonizador. O texto em questão foi apresentado pela primeira vez em 1971, numa palestra na Université de Montréal, com o título inicial “Naissance du sauvage, anthropophagie culturelle et la littérature du Nouveau Monde”⁷. Da publicação em inglês – como “The Latin American Literature: the space in-between” –, na State University of New York at Buffalo, em 1973, surgiu o termo “entre-lugar” traduzido para o português, presente no livro *Uma literatura nos trópicos*, de 1978. Da mesma forma que a multiterritorialidade, o entre-lugar leva-nos a pensar num alargamento de fronteiras, numa multiplicidade territorial. Daí a pertinência em lançar mão deste conceito a

⁵ Enquanto o lugar é histórico, relacional e define identidades, o não-lugar, segundo Marc Augé (1994), é o seu oposto. Criação da supermodernidade (ou pós-modernidade), o “não-lugar” é representado por espaços públicos de alta circulação, áreas de trânsito e ocupações provisórias, como aeroportos, estações de trem, rodoviárias, hotéis, dentre outros.

⁶ Para as citações deste trabalho utilizaremos a segunda edição de *Uma literatura nos trópicos*, de 2000.

⁷ Devo esta valiosa consideração à Professora Doutora Jovita Maria Gerheim Noronha que pesquisou esses importantes dados e que generosamente os repassou para mim.

fim de pensar numa poética da multiterritorialidade implícita em *Rayuela*, como discorreremos mais a frente. Além disso, o ensaio de Silviano Santiago e o romance de Julio Cortázar foram lançados em épocas próximas ideologicamente (do início dos anos de 1960 ao início dos anos de 1970), sendo, portanto, contemporâneos.

Desde a primeira epígrafe, de Antonio Callado, Silviano Santiago demonstra aderir ao antropofagismo, ou seja, a um movimento de assimilação das virtudes culturais e o descarte de valores estéreis da Europa. O texto é introduzido com uma citação do capítulo XXXI de *Ensaaios*, em que Montaigne fala sobre os canibais do Novo Mundo, com referência ao rei Pirro da Grécia Antiga. Este constata, surpreendido, que o exército romano, por pressuposição bárbaro e inferior, é, na verdade, tão organizado e superior quanto o grego. Santiago vislumbra, assim, a possibilidade de “inversão de valores”, que levará a constatação do conceito referido.

O termo “entre-lugar” é abordado à luz da teoria francesa, especialmente na direção dos pensamentos do filósofo pós-estruturalista Jacques Derrida e do antropólogo Claude Lévi-Strauss. De início, o ensaísta brasileiro menciona a contribuição da etnologia para o descentramento da hegemonia cultural europeia, que segundo a nota explicativa retirada de uma passagem do livro *A escritura e a diferença* (publicado em 1967), de Derrida, “foi deslocada, expulsa do seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência” (SANTIAGO, 2000, p. 11 – os grifos são do autor). A visão do etnólogo, como “desmistificador” do discurso histórico dominante, é retomada ao longo do ensaio, servindo de apoio para compreender o proposto pelo espaço do “entre-lugar”: seguir o modelo, destruí-lo e reconstruí-lo de forma diferente depois.

Em linhas gerais, o entre-lugar pode ser compreendido como uma resistência do colonizado diante da imposição de valores do colonizador. Conforme Silviano Santiago, a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de “unidade” e de “pureza”, que vem perdendo “seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Sem poder se apresentar como original, muito menos negar a tradição europeia, a América Latina, compreendida como o *locus* do entre-lugar, “assinala sua diferença”, na trilha do pensamento derridiano, marcando uma presença vanguardista, de agressão: “Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência” (2000, p. 16). O colonizado enriquece seu poder de representação ao utilizar o discurso do colonizador para exercer uma

resistência, numa atitude antropofágica, devorar para adquirir a força do outro. É defendida uma falsa submissão, na verdade, uma subversão:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana (2000, p. 26).

O conteúdo contestador do ensaio tem muito a ver com o contexto em que ele emerge – de um quadro sócio-político (fins dos anos 1960 e início dos 1970) em que “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2000, p. 17). Assim, o escritor do entre-lugar tem duas direções: a primeira expõe as variantes formais de uma fonte ocidental; e a segunda, traduz essa fonte em uma interpretação que lhe subverte o teor de verdade imóvel ou de sacralização original. Para tanto, Silviano Santiago exemplifica com a leitura do conto *Sarrasine*, de Balzac, feita por Roland Barthes em *S/Z*. Trata-se de um convite à escrita e à transformação do leitor em produtor de texto. Um compromisso se estabelece com o “já-dito” – mencionando Michel Foucault –, ou ainda melhor com o “já-escrito”. No segundo texto, o leitor-autor surpreenderia o modelo original em suas limitações e lacunas, destruindo-o e reconstruindo algo novo, agressivamente. A tradução do signo estrangeiro para a literatura latino-americana é exemplificada no ensaio com um trecho do romance *62, modelo para armar*⁸, publicado em 1968, de Julio Cortázar. Nele, uma simples frase de cunho gastronômico, escrita em francês no espelho de um restaurante parisiense, ao ser lida por um latino-americano adquire uma conotação transgressora, marca de uma rebelião. Depreende-se, portanto, que o empreendimento de um novo texto, emergido do entre-lugar, exigirá leitura extensa, além de um trabalho criativo sobre o material lido. Silviano Santiago vê o escritor latino-americano da mesma forma que o escritor argentino Jorge Luis Borges, como um “devorador de livros”, um leitor por excelência, cujas leituras “não são nunca inocentes” (SANTIAGO, 2000, p. 22)

A discussão acerca do entre-lugar também está presente em trabalhos posteriores do crítico brasileiro, como é o caso do ensaio “Apesar de dependente, universal” (1980). A retomada do conteúdo abordado nos anos de 1970 já é percebido na primeira epígrafe que cita uma frase de Paulo Emílio Salles Gomes: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética entre o não ser e o ser outro”

⁸ A origem deste romance surgiu do capítulo 62 de *Rayuela*.

(SANTIAGO, 1980, s/p). Ao longo do ensaio, Santiago ressalta que mesmo produzindo uma obra culturalmente dependente, uma imagem refletida do europeu, “pode-se dar o salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas e contribuir com algo original” (1980, s/p). O novo texto chega a ser mais rico, uma vez que possui uma representação do texto dominante e uma resposta que torna-se “padrão de aferição cultural da universalidade tão eficaz quanto os já conhecidos e catalogados” (1980, s/p).

No movimento pendular entre o modelo original (predominantemente europeu) e a transgressão (pela antropofagia), pode-se compreender o entre-lugar como uma espécie de fronteira. Mas não como linha delimitadora que impede o contato, ou uma marca de exclusão, e sim como um espaço permeável. No entre-lugar, a fronteira redimensiona-se, deixa de ligar-se à demarcação territorial e passa a ser flexível, vislumbrando “espaços fronteiriços”. Em “Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera” (1997), o crítico uruguaio Abril Trigo estabelece uma diferença entre fronteira e *frontera*. Ambos os termos possuem um sentido militar, sendo que o primeiro denota um limite, uma situação, um estado, uma condição; enquanto *frontera* – em espanhol, antigo sinônimo para fronteira – designa uma transição em que se predomina a ação, uma mobilidade, uma instabilidade. A articulação fronteira/ *frontera* refere-se a um dispositivo de contenção e a um tecido de transgressão, bem ao modo do entre-lugar de Silviano Santiago (2000). A existência de uma não é possível sem a outra, “porque no hay transgresión posible sin un limite que transgredir, y el limite es fútil sin la transgresión que lo justifica” (TRIGO, 1997, p. 80)⁹. O território da forma como é amplamente conhecido, com suas delimitações políticas e jurídicas, é redefinido simbolicamente, ou melhor dizendo, para utilizar o conceito do geógrafo Rogério Haesbaert (2004), é reterritorializado. A noção de *frontera*, desenvolvida por Abril Trigo, predomina sobre a fronteira no contexto do entre-lugar, uma vez que,

(...) la frontera define territorios, la frontera dibuja paisajes; la frontera fija identidades, la frontera abre relaciones; la frontera delimita espacios, la frontera articula lugares. La frontera tiene estatuto jurídico, militar penal, la frontera habilita prácticas; la frontera hunde raíces, la frontera se esparce en rizoma. La frontera legisla la razón de Estado, la frontera es indiferente a la Nación; la frontera es marca de la Historia, la frontera habilita memorias fragmentarias; la frontera sutura (a) la epistemología moderna, la frontera actúa(liza) la intensidad del presente, la explosión del evento, la pura duración del instante (TRIGO, 1997, p. 81)¹⁰.

⁹ Tradução: “porque não há transgressão possível sem um limite para transgredir, e o limite é fútil sem a transgressão que o justifica”.

¹⁰ Tradução: “(...) a fronteira define territórios, a *frontera* desenha paisagens; a fronteira fixa identidades, a *frontera* abre relações; a fronteira delimita espaços, a *frontera* articula lugares. A fronteira tem estatuto jurídico, militar, penal, a *frontera* práticas; a fronteira aprofunda raízes, a *frontera* se espalha em rizoma. A

Independente do termo a ser utilizado, seja entre-lugar ou *frontería*, no âmbito literário da América Latina, o discurso está no interstício; ele é deslocado, descentrado, desconstruído (utilizando os jargões do pós-estruturalismo que serviram de legado para a escrita do ensaio de Silviano Santiago). Etimologicamente, o prefixo “des-” pode ser uma ação contrária; um cessar; uma separação; e, até mesmo, um efeito de reforço, em que não há modificação semântica da palavra a que se junta, como por exemplo o par “esfarelar/ desfarelar”. Vale ressaltar que nenhum desses sentidos é excludente – ser contrário tem também efeito de reforço, reiteração, mas não uma repetição ingênua. Por isso, cabe aplicar tais noções ao contexto do entre-lugar latino-americano. Deslocar, descentrar, desconstruir sugere, respectivamente: mudar de lugar, ser contrário a um centro e a uma construção. Mas ao mesmo tempo reforçam as ideias de lugar, centro e construção, o que é mais interessante do que simplesmente negá-las. Será pela convivência entre a negação e a afirmação, entre a tradição e a vanguarda, entre a “submissão” e a “transgressão”, num espaço “entre”, no interstício, partindo de uma geografia da agressividade, que será feita a abordagem a respeito do *locus* de enunciação do escritor argentino Julio Cortázar.

2.2. Um intelectual do interstício

Se partirmos do contexto teórico delineado até o momento nesta dissertação, é bem possível afirmar que o nascimento fortuito de Júlio Cortázar¹¹ – no dia 26 de agosto de 1914, em meio à ocupação alemã – na embaixada argentina, em Bruxelas, parece assinalar um “destino” no entre-lugar. Após o nascimento do escritor, seus pais – Julio Cortázar (que exercia cargo diplomático) e María Herminia Descotte – passaram um tempo na Suíça e depois na Espanha, a fim de esperar o término da Primeira Guerra Mundial. Dos quatro aos trinta e sete anos de idade, o futuro cronópio viveu na Argentina, “país al que perteneció por su sangre, formación, relación histórica y lenguaje, si no bastara para certificarlo su propia y

fronteira legisla a razão do Estado, a *frontería* é indiferente à Nação; a fronteira é marca da História, a *frontería* habilita memórias fragmentadas; a fronteira sutura a epistemologia moderna, a *frontería* atua(liza) a intensidade do presente, a explosão do evento, a pura duração do instante”. (optei por não traduzir o termo *frontería*, a fim de diferenciá-lo do termo “fronteira” e pelo fato de não existir, em português, mais de uma palavra para designar fronteira).

¹¹ Dentre os inúmeros textos, serviu-me como fonte para o estudo sobre a vida do escritor argentino o livro *Julio Cortázar, la biografía* (2011), de Mario Goloboff.

radical afirmación, que fue permanente hasta el fin de sus días” (MATURO, 2004, p. 13)¹². Aos seis anos de idade, seu pai abandonou a família e nunca mais reencontrou o filho. No entanto, quando já era um escritor conhecido, o pai de Cortázar enviou-lhe uma carta pedindo para não usar seu sobrenome, fato totalmente ignorado por ele. Tímido e asmático, o jovem Cortázar passou a maior parte da infância em Banfield, rodeado por quatro mulheres – a mãe, a irmã Ofélia, a avó e uma tia.

Em 1928, a família mudou-se para o bairro portenho Villa del Parque. Cortázar fez os estudos secundários em Buenos Aires e tornou-se professor pela tradicional Escola Normal Mariano Acosta, no ano de 1935. Em 1938, sob o pseudônimo de Julio Denis, publicou o livro de poemas *Presencia*. Trabalhou em algumas escolas secundárias do interior até assumir, em 1945, o cargo de professor de Literatura Francesa na Universidade Nacional de Cuyo, em Mendoza, que abandonou um ano mais tarde. Em 1946, retornou para Buenos Aires e trabalhou como gerente na Câmara Argentina do Livro. No mesmo ano, a revista *Anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge Luis Borges, publicou “Casa Tomada”, que em 1951 faria parte da compilação de contos *Bestiário*. Começou a trabalhar como tradutor público nacional e, ao mesmo tempo, escreveu dois romances (*Divertimento*, de 1949, e *El examen*, de 1950), publicados apenas postumamente. Em 1949, foi lançado o poema dramático *Los Reyes*. Nesse período, ainda colaborou com algumas revistas culturais de Buenos Aires, como *Cabalgata*, *Realidad* e *Sur*.

A grande alavancada na vida de Julio Cortázar acontece quando ele ganha uma bolsa de estudos do governo francês, que duraria por dez meses, e segue para um exílio voluntário na Europa, em novembro de 1951. Os doze anos que se seguiram desde a chegada ao Velho Mundo foram, sem dúvida, os mais produtivos para sua formação intelectual. Cortázar atinge o ápice, especialmente, a partir da publicação de *Rayuela*, ou *O jogo da amarelinha* (versão traduzida para o português), em junho de 1963. O pesquisador brasileiro Davi Arrigucci Jr. considera, no livro *O escorpião encalacrado* (1973), que o romance em questão é responsável pela presença do argentino na relação de escritores consagrados da literatura latino-americana.

Apesar do pouco dinheiro, Cortázar conhece a Espanha, a Inglaterra, a Itália, a Suíça e a França, onde fixa residência e trabalha por muitos anos como tradutor da Unesco, sempre com contratos periódicos. O escritor produziu grande parte de sua obra e viveu em Paris até a sua morte, em 1984. Poucos anos antes, em 1981, recebeu, do então presidente François

¹² Tradução: “país ao qual pertenceu por seu sangue, formação, relação histórica e linguagem, se não bastasse para certificar sua própria e radical afirmação, que foi permanente até o fim de seus dias”.

Mitterrand, o título de cidadão francês. Em seu período na Europa, o escritor argentino construiu peça por peça o que iria se transformar no seu imaginário jogo de palavras. Cortázar já adquirira uma cultura enciclopédica em seus anos na Argentina, porém, mesmo com quase quarenta anos de idade, tinha pouca vivência. O contato direto com elementos culturais que até então conhecia de forma precária (por meio apenas de suas leituras), lhe permite concretizar uma busca essencialmente cerebral. Em entrevista ao amigo jornalista Ernesto González Bermejo (2002)¹³, Cortázar chega a “responsabilizar” seu deslocamento como condição para a criação: “Se tenho certeza de alguma coisa, posso dizer com segurança que eu não teria escrito um livro como *Amarelinha* se tivesse ficado na Argentina” (BERMEJO, 2002, p. 59). Na mesma conversa, ele ainda ressalta a relevância da Europa:

Foram anos de experiências humanas que eu não tivera na Argentina, onde sempre vivi muito solitário, enfiado, por um lado, em uma espécie de carreira docente, e, por outro, em bibliotecas. Paris foi um pouco o meu caminho de Damasco, a grande sacudida existencial (creio que esta palavra é bem usada) (BERMEJO, 2002, p. 15).

Sendo assim, a viagem tornou-se fundamental para o desenvolvimento do ofício de escritor. Com relação à literatura latino-americana, o deslocamento em direção à Europa e, particularmente, a Paris, é uma presença constante. No caso específico da Argentina, Juan José Saer (1997) menciona a existência de uma espécie de tradição de exílio dos homens letrados. Para tanto, ele cita como exemplo os românticos Domingo Faustino Sarmiento e José Hernández. A viagem de Cortázar não será de formação como dos autores do século XIX, mas mantém em comum a relação intrínseca entre viagem real e viagem da escrita. A narrativa resultante de uma viagem é voltada, sobretudo, aos “reflejos entre los espejos situados en las dos orillas de la identidad – América y Europa” (AINSA, 1985, s/p)¹⁴. Tal tema possui inúmeras variações segundo diversos modelos culturais. O crítico Fernando Ainsa leva em consideração as seguintes possibilidades:

- a viagem em que se aspira o ingresso na cultura europeia;
- aquela que intenta o triunfo sobre a Europa, numa espécie de revanche sobre o país de origem;
- como evasão ou fuga de uma realidade;

¹³ As entrevistas presentes neste livro fazem parte de uma série de conversas, ao longo dos anos, entre os amigos Bermejo e Cortázar, reunidas em livro pelo jornalista no ano de 1977. A obra foi editada na Espanha em 1978.

¹⁴ Tradução: “reflexos entre os espelhos situados nas duas margens da identidade – América e Europa”.

- como exílio, voluntário ou forçado;
- como diferenciação e auto-afirmação pelo contraste, onde quem retorna será sempre diferente daquele que foi;
- como busca e idealização das origens;
- aquela que proporciona uma espécie de iniciação, um aprendizado fundamental em certos ofícios, como o de escritor;
- a viagem que, graças ao distanciamento, é possível adquirir “desde la otra orilla” (Europa) uma perspectiva global de “esta orilla” (América Latina).

Dentre as possibilidades mencionadas acima, inicialmente, podemos destacar em Julio Cortázar aquela que o levou a um ingresso junto à cultura europeia. O autor, como um intelectual do entre-lugar, cria a partir da rasura do que fora escrito. Jorge Luis Borges (1989)¹⁵, ao debater sobre a tradição do escritor argentino, e sul-americano, defendeu que ela é toda a cultura ocidental. O escritor questiona o culto à cor local e defende que os “nacionalistas” simulam venerar as capacidades argentinas, mas na verdade querem limitar o exercício poético. Ele explica: “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (BORGES, 1989, p. 273)¹⁶. O que Borges trata é bastante similar ao que Silviano Santiago defende no ensaio acerca do entre-lugar (2000). Em geral, o intelectual latino-americano cria algo novo e transgressor a partir de uma tradição sacralizada, subvertendo-a, estabelecendo um entre-lugar, uma *frontería* (TRIGO, 1997). Portanto, a peregrinação desse sujeito leva-nos a uma narrativa que possui como uma de suas problemáticas uma tensão entre vozes estrangeiras e nacionais, além de, resultar, contraditória e simultaneamente, numa integração e desintegração do sujeito e do espaço. Esse escritor, ao cruzar a fronteira, utiliza a sua tradição e a alheia. Ele precisa ter um olho sobre a Europa e outro sobre a América. É o que Ricardo Piglia (1991) denominou de “mirada estrabica”. Em consequência disso, a viagem para o espaço Europa ainda serviu para Julio Cortázar como uma espécie de iniciação ao exercício da escrita. Conforme citamos anteriormente, o autor de *Rayuela* destacou a importância de seu deslocamento para Paris como fundamental na concepção da obra em estudo. Por fim, deve-se levar em consideração a última possibilidade de viagem citada, em que, a partir do

¹⁵ O texto é de 1936, mas a edição usada para este trabalho é de 1989.

¹⁶ Tradução: “podemos manipular todos os temas europeus, manipulá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas”.

distanciamento, o contato com o espaço europeu leva a uma melhor compreensão do espaço latino-americano. Nesse sentido, o intelectual do entre-lugar está ao mesmo tempo nos dois espaços, nas duas “orillas”; ele é multiterritorial por excelência.

Mesmo que seja um fator que contribuiu para a criação literária, ao optar por viver em um território estrangeiro, Cortázar foi por vezes criticado por intelectuais contemporâneos, dentre eles o argentino e marxista David Viñas, que nutria uma das mais ácidas opiniões tanto em relação à escolha do autor de *Rayuela* em viver na Europa quanto à sua obra. No texto “Cortázar y la fundación mítica de París”, do livro *De Sarmiento a Cortázar* (1970), Viñas defende a existência de uma “viagem santificadora à Europa” (como a própria ideia de mito mencionada no título do ensaio) e classifica o cronópio como um modelo de escritor proposto pelo liberalismo individualista. Viñas rechaça especialmente o fato de Cortázar possuir como local de enunciação a cidade de Paris, enquanto seus leitores permaneciam na Argentina:

Mi escritura y mi “alma” allá y mi público entendido como mi cuerpo en la Argentina. La escisión existe. Entonces, qué haces: ¿rescato mi literatura por encima de todo, la elevo a religión y desdénio mi cuerpo? O a la inversa: ¿dejo de escribir espiritualmente y regreso a superponerme con mi cuerpo? El dilema existe (...). Pero Cortázar sigue escribiendo en París, para argentinos a los que reconoce a su cuerpo, como la prolongación de su cuerpo, y cada vez más sobre temas que desbordan la sacrosanta “especificidad” de lo literario (...). Es entonces cuando mis textos y la textura se deterioran (...) o se repiten (porque el mercado despiadado así me lo exige a mí con un ritmo que no es el que pretendía instaurar en mi “taller espiritualizado” de París) (VIÑAS, 1971, p.127)¹⁷.

A resposta de Julio Cortázar a David Viñas é dada em uma carta escrita a Saúl Sosnowski, datada de 29 setembro de 1972. Nela, o autor de *Rayuela* remete-se a uma entrevista dada pelo crítico em que menciona o ensaio em questão. Até então, o escritor ainda não tivera acesso a esse texto. Cortázar descarta a ideia de santificação de Paris e justifica sua opção por um exílio voluntário, dentre outros motivos, devido ao fato de sentir o peronismo como uma espécie de agressão cultural¹⁸. Mais à frente, o escritor deixa claro seu interesse em

¹⁷ Tradução: “Minha escrita e minha “alma” lá e meu público entendido como meu corpo na Argentina. A cisão existe. Então o que fazer: resgato minha literatura acima de tudo, elevo-a a religião e desdenho meu corpo? Ou o inverso: deixo de escrever espiritualmente e volto a sobrepor-me com meu corpo? O dilema existe (...). Mas Cortázar segue escrevendo em Paris, para argentinos que se reconhecem em seu corpo, como a prolongação de seu corpo, e cada vez mais sobre temas que transbordam a sacrossanta especificidade do literário (...). É aí que meus textos e a textura se deterioram (...) ou se repetem (porque o mercado desapiadado exige isso de mim com um ritmo que não é o que eu pretendia instaurar na minha “oficina espiritualizada” de Paris)”.

¹⁸ Nesta carta, o autor escreve: “(...) me sentia sufocado dentro de um peronismo que era incapaz de compreender em 1951, quando um alto-falante na esquina da minha casa me impedia de ouvir os quartetos de Béla Bartók; hoje posso muito bem ouvir Bartók (e faço isto) sem que um alto-falante com *slogans* políticos me pareça um atentado ao indivíduo” (CORTÁZAR, 2001, p. 54). No entanto, não é possível afirmar que o peronismo seja a principal razão para o exílio voluntário de Cortázar. Não há documentos explícitos da atitude do escritor diante

ser lido e pensado por outras pessoas, valorizando o espaço Europa como formador de uma consciência latino-americana e como elemento definidor de sua criação literária: “(...) a Europa, à sua maneira, foi co-autora dos meus livros, principalmente de *O jogo da amarelinha*” (CORTÁZAR, 2001, p. 55). Ainda sobre esse teor de críticas, o autor argentino menciona, na entrevista a Bermejo (2002), que os livros determinantes para o chamado *boom* latino-americano foram escritos por autores que já não viviam em seus países, como Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa.

No ensaio “Del sentimiento de no estar del todo” (1973), presente no primeiro volume de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar, também em tom de resposta às críticas, afirma que sua escritura se faz por uma “descolocación”, criando um interstício onde sua narrativa se situa. Para o autor de *Rayuela* não existe separação entre viver e escrever. Por essa razão, é possível depreender que a narrativa cortazariana, em grande medida, desenvolveu-se a partir das experiências do próprio escritor. Sua migração abriu espaço para a reflexão intelectual, levando a um amadurecimento da escrita. A literatura de Cortázar é, de certa forma, a expressão latino-americana operacionalizada sobre a tradição europeia. Portanto, se seguirmos as trilhas do pensamento do geógrafo Rogério Haesbaert (2007), o *locus* de enunciação de Cortázar desterritorializa-se de Buenos Aires para reterritorializar-se em Paris, sem perder o vínculo original, estabelecendo um espaço de criação literária multiterritorial. Ainda no ensaio mencionado, o cronópio pergunta-se retoricamente a despeito do interstício desde onde escreve: “¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento – gol, jaque mate, piedra libre?” (CORTÁZAR, 1973, p.33)¹⁹. Ou seja, a enunciação de Cortázar define-se por um infinito processo de territorialização.

A viagem em si possibilita a existência de uma multiterritorialidade simbólica, uma vez que é meio para liberdade criativa, questionando de certa forma a rigidez das categorias de espaço. Frequente na literatura, os relatos de viagem são marcados por um texto versátil e

da realidade política da Argentina naquele período. Na entrevista dada a Omar Prego (1991), pouco antes de seu falecimento (em fevereiro de 1984) e publicada em 1985, Cortázar afirma que nunca fez parte do movimento antiperonista: “(...) me sentia antiperonista, mas nunca me integrei a grupos políticos ou grupos de pensamento ou de estudo que pudessem tentar fazer uma espécie de prática antiperonista. Tudo ficava, naquela época, na opinião pessoal, no que cada um pensava” (PREGO, 1991, p.118). No entanto, na biografia sobre o escritor, o autor Mario Goloboff (2011) menciona a seguinte declaração de Cortázar com relação a posição deste quanto ao peronismo: “En los años 44-45 participé en la lucha política contra el peronismo, y cuando Perón ganó las elecciones presidenciales, preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a ‘sacarme el saco’ como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos” (GOLOBOFF, 2011, p. 42).

¹⁹ Tradução: “não é um processo que parte de uma descolocação para chegar a uma colocação, a um fim – gol, xeque-mate, pedra livre?”.

com certa fluidez formal. Mesmo assim podem fixar-se em determinadas áreas específicas, como um ensaio etnográfico, por exemplo, ou em códigos específicos, no caso de diários, autobiografias, dentre outros. É possível dizer que a narrativa de viagem é percorrida por múltiplos discursos – do geógrafo, do militar, do etnógrafo, do arqueólogo, do historiador e, até mesmo, do escritor (nosso principal interesse). A literatura de viagem, independente do discurso articulado, desconhece os limites das fronteiras (em seu sentido delimitador) especialmente devido a essa condição múltipla e fragmentária. No entanto, podemos considerar um fator comum aos inúmeros relatos de viagem: o conteúdo é uma manifestação daquilo que os viajantes viram em seu percurso. Tais narrativas são produto de uma experiência *in loco* e também um exercício de memória. O olhar desse sujeito define sua enunciação. Por essa razão, muitas vezes os textos de viagens são tidos como documentação histórica. O viajante torna-se uma espécie de fonte, de testemunha ocular. No âmbito literário, a viagem é muitas vezes considerada como uma experiência de desenvolvimento intelectual, como é o caso de Julio Cortázar. Para o escritor argentino a viagem está diretamente relacionada com a possibilidade de escrever. Vale ressaltar que o afastamento da Argentina não deixou o escritor cair num saudosismo nacionalista. Pelo contrário, ele passa a investir numa escrita de vanguarda.

O cronópio deixará Buenos Aires impregnado por uma cultura livresca. Ao chegar na Europa, o escritor encontra na vida real as referências que leu e aprendeu na Argentina. Cortázar viaja para aprender *in loco* – sem a mediação das páginas de um livro –, para absorver o “mundo-Paris”. Ele deixa a precária biblioteca da “província” Buenos Aires para viver na imensa biblioteca-Paris, no “grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena” (BENJAMIN, 1995, p. 195), conforme o filósofo alemão Walter Benjamin designa a capital francesa no ensaio “Paris, a cidade no espelho”, que compõe o livro *Rua de mão única* (1995). Sedento de Europa, o escritor transforma-se num argentino eurófago²⁰, porém sem aculturar-se. Portanto, inserido no *locus* enunciativo do entre-lugar, Cortázar é mais que um “devorador de livros” (SANTIAGO, 2000, p. 25), mais que um antropófago. Ele “devora” o próprio espaço Europa, no seu sentido simbólico. Em *Rayuela* podemos notar uma abundância de referências culturais europeias. Tais referências servem de esboço para a construção de um mapa-múndi cultural que, enquanto metáfora, contribui para uma aproximação da biblioteca que Julio Cortázar manipula e operacionaliza no romance em questão. Essa biblioteca ainda serve de embasamento e nos auxilia na compreensão dos multiterritórios que se delineiam em

²⁰ A expressão é de Ugné Karvelis (1985, s/p).

Rayuela. A segunda esposa do escritor argentino, Ugné Karvelis, escreve o seguinte sobre o período inicial do escritor na Europa, que culmina com a publicação de sua obra-prima:

Encerrado en lo que llamará *una especie de gabinete (aunque sólo fuera mental, producto voluntario de la abstracción en pleno café o en una casa rumorosa de domesticidad)*, Julio Cortázar elabora los elementos lingüísticos y literarios destinados a traducir de la manera más apropiada y más precisa su compleja realidad, la de un argentino que rompe con todos los conformismos (y con los “ismos” en general) en busca de una nueva definición del espacio y el tiempo, de las relaciones de causas a efectos, de los mecanismos secretos que regulan las relaciones entre los seres humanos (KARVELIS, 1985, s/p – o grifo é da autora)²¹.

As referências recorrentes na obra ainda estão intimamente ligadas ao modo de pensar do próprio escritor, são possíveis signos do mundo de Julio Cortázar. Nesse sentido, podemos ter um panorama do mundo real do escritor e do mundo imaginário da obra. Ao longo do romance, nos aproximamos das jornadas intelectuais de Cortázar, de suas afinidades estéticas, de suas paixões artísticas, de sua posição de criador frente a outros criadores e ao ato criativo. Da patafísica ao surrealismo, do zen budismo ao existencialismo, de Mondrian ao jazz, a escrita de Cortázar funciona como um liquidificador. Nas cartas que escreve ao amigo, poeta e artista plástico, Eduardo Jonquières (2010)²², o escritor descreve o tempo todo suas leituras, visitas constantes a museus, obras de artes que viu e textos produzidos no período, incluindo as duas mil páginas de Edgar Allan Poe que traduziu para a Universidade de Porto Rico durante sua estada na Itália. Cortázar entrega-se à total imersão do espaço parisiense, com suas ruas e galerias, labirintos percorridos a pé, de bicicleta, numa Vespa, de ônibus ou metrô.

Podemos considerar o papel desempenhado por Julio Cortázar como o de um turista, mas de forma oposta à noção de turista mais amplamente reconhecida, na concepção da pós-modernidade. Segundo Marc Augé (1994), o turista seria um sujeito que é levado obrigatoriamente a contemplar a paisagem e o espaço ocupado por ele seria o próprio “não-

²¹ Tradução: “Trancado naquilo que ele chamará de uma espécie de gabinete (ainda que fosse somente mental, produto voluntário da abstração em pleno café ou numa casa com os barulhos da vida doméstica), Julio Cortázar elabora os elementos lingüísticos e literários destinados a traduzir da maneira mais apropriada e mais precisa sua complexa realidade, a de um argentino que quebra com todos os conformismos (e com os “ismos” em geral) em busca de uma nova definição de espaço e tempo, das relações de causa a efeitos, dos mecanismos secretos que regulam as relações entre os seres humanos”.

²² Escrito entre 1950 e 1983 – desde a primeira viagem de Cortázar à Europa até poucos meses antes de seu falecimento – esse material foi publicado no livro *Cartas a los Jonquières* (2010), organizado por Aurora Bernárdez e Carles Álvarez Garriga. São 126 cartas, treze cartões postais e um recorte publicitário destinados ao poeta e artista plástico Eduardo Jonquières e a sua família, que residiram em Buenos Aires até 1959. Nove dessas correspondências já eram conhecidas. As demais eram inéditas para a crítica cortazariana.

lugar”. Esse tipo de turista tem seu olhar domesticado sob a tutela de pacotes de viagens, com tudo planejado. Ele torna-se um mero espectador de imagens manipuladas:

Muitos prospectos turísticos sugerem um tal desvio, um tal giro do olhar, propondo por antecipação ao amador de viagens a imagem de rostos curiosos ou contemplativos, solitários ou reunidos, que escutam o infinito do oceano, a cadeia circular de montanhas nevadas ou a linha de fuga de um horizonte urbano repleto de arranha-céus: sua imagem, em suma, sua imagem antecipada, que só fala dele, mas porta um outro nome (Taiti, o Alpe de Huez, Nova York) (AUGÉ, 1994, p. 80).

Tentando estabelecer uma espécie de categorização do turista ainda podemos mencionar os viajantes solitários do século XIX, não aqueles com um intuito científico ou profissional, mas sim os “viajantes acidentais”, que segundo Augé estão “aptos a encontrar a evocação profética de espaço” (1994, p. 81). Como exemplo, o estudioso francês cita o escritor François-René de Chateaubriand com sua obra *Itinerário de Paris a Jerusalém*, de 1811. Em seu percurso, Chateaubriand é o visitante que contempla os monumentos, observa os vestígios da história e a destruição de grandes civilizações.

Em contraposição, se pensarmos na viagem empreendida por Julio Cortázar, não teremos nem o turista da pós-modernidade, nem o viajante acidental. A peregrinação do escritor argentino o leva a um espaço sobrecarregado de sentido, um espaço que possibilitou uma espécie de iniciação literária, um “caminho de Damasco” (BERMEJO, 2002, p. 15), conforme atribuição dada pelo próprio escritor. Cortázar, ao viajar para o Velho Mundo, absorve o espaço Europa em todas as suas contribuições culturais possíveis. Ele visita os lugares comuns a todo o turista, como o museu do Louvre, por exemplo. Mas o escritor argentino é o turista com os olhos assombrados da primeira vez, do estranhamento permanente. Cada dia em Paris é como se fosse o dia de chegada para Cortázar. É este olhar sobre a Europa que vai marcar a enunciação do cronópio em sua narrativa.

Em carta de 24 de janeiro de 1952, há três meses vivendo em Paris, Cortázar confessa seu desejo em permanecer como um eterno turista na Cidade Luz: “Nos reímos de los turistas, pero te aseguro que yo quiero ser hasta el final un turista en París (...). Yo quisiera que París se me diera siempre como la ciudad del primer día. Llevo aquí 4 meses: pero llegué anoche, llegaré otra vez esta noche. Mañana es mi primer día en París” (CORTÁZAR, 2010, p. 37)²³. Conforme descrevemos, o escritor estabelece um contato real com todo o universo cultural

²³ Tradução: “Ríamos dos turistas, mas te asseguro que eu quero ser até o final um turista em Paris (...). Eu gostaria que Paris se desse para mim sempre como a cidade do primeiro dia. Estou aqui há 4 meses: mas cheguei ontem à noite, chegarei outra vez esta noite. Amanhã é meu primeiro dia em Paris”.

que ele apenas conhecia dos livros enquanto estava em Buenos Aires. Em carta a Eduardo Jonquières, escrita em Paris e datada de 5 de maio de 1952, o autor de *Rayuela* diz: “En B.A. inventaba; aquí siento (¡tan raramente, pero con tanta fuerza!) que nada verdadero es inventado, y que el mot de Picasso sobre encontrar y no buscar es la clave de toda creación con un sentido” (CORTÁZAR, 2010, p. 68)²⁴.

Um ponto relevante a ser considerado na compilação de cartas citada é o fato de Cortázar confrontar a todo momento Buenos Aires e Paris. Se considerarmos o autor como um intelectual do “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000), depreendemos seu permanente conflito. Em certos momentos, como em uma correspondência de 24 de fevereiro de 1952, o escritor se incomoda com o modo de ser do argentino: “Lo atroz de B.A. es que es materia mucho más intelectual que estética (...). Por eso los argentinos son gente de tanto “carácter” (!), de tanta “personalidad” – repertorios de ideas definitivamente fijas, cuajadas, sin movimiento posible” (CORTÁZAR, 2010, p. 37)²⁵. Em outra carta, com data de 5 de agosto de 1958, Cortázar explicita um sentimento de fratura pelo afastamento, por estar longe de seu país:

Sentir que la vida en París se hace de la no-vida en B.A. (...), y que ser hombre es estar continuamente recortado de algo, privado de algo, basta para melancolizarlo a uno muchas veces. Queda, por suerte, el consuelo de haber elegido lo que se prefiere, pero la elección es un acto único y la vida es una serie incesante y continua de cosas que pasan por uno y de uno que pasa por cosas. Lo cual explica que las horas muertas en París (que también las tiene) nos hagan suspirar a veces por los amigos, y sentirnos los grandes tráfugas, los gitanos sin roulotte (CORTÁZAR, 2010, p. 394)²⁶.

Quando a bolsa de estudos acaba, ao fim de 1952, Cortázar decide continuar em Paris. Nesse mesmo período, o escritor casa-se com a tradutora argentina Aurora Bernárdez. Ele consegue trabalho de empacotador com um exportador de livros e, periodicamente, faz serviços temporários de tradução na Unesco. Tais serviços exigiam viagens constantes pelo continente europeu, possibilitando a Cortázar conhecer outros países. Sempre que retorna de

²⁴ Tradução: “Em B.A. inventava; aqui sinto (tão raramente, mas com tanta força!) que nada verdadeiro é inventado, e que o *mot* de Picasso sobre encontrar e não buscar é a chave de toda a criação com algum sentido”.

²⁵ Tradução: “O atroz de B.A. atroz é que existe matéria muito mais intelectual do que estética (...). Por isso, os argentinos são gente de tanto “caráter” (!), de tanta “personalidade” – repertórios de ideias definitivamente fixas, coalhadas, sem movimento possível”.

²⁶ Tradução: “Sentir que a vida em Paris faz-se da não-vida em B.A. (...), e que ser homem é estar continuamente recortado, privado de algo, basta um para lhe causar melancolia muitas vezes. Felizmente, permanece o consolo de haver escolhido o que se prefere, mas a escolha é um ato único e a vida é uma série incessante e contínua de coisas que passam por um e de um que passa por coisas. Isto explica que as horas mortas em Paris (que também as tem) nos façam suspirar às vezes pelos amigos, e nos sentirmos como grandes tráfugas, ciganos sem rota”.

uma viagem, o deslumbramento do olhar sobre Paris permanece. Após oito meses na Itália, de setembro de 1953 a junho de 1954, acompanhando Aurora num trabalho de tradução, Cortázar escreve em outra carta: “Los quesos, además, son bastante gloriosientos (voz bernadesca, que tomo prestada), aunque no los cambio por las maravillas parisienses. A la verdad que no cambio nada por París (...)” (CORTÁZAR, 2010, p. 189)²⁷.

Portanto, mais do que o espaço Europa, Cortázar tinha a cidade de Paris como uma vocação. É a partir das experiências adquiridas na capital francesa que o escritor encontra subsídios para escrever *Rayuela*. Segundo o autor, em entrevista a Omar Prego no livro *O fascínio das palavras*²⁸, o romance “é uma espécie de ponto central, ao qual foram aderindo, somando, colocando acumulando contornos de coisas heterogêneas, que correspondiam à minha experiência daquela época em Paris, quando comecei a cuidar seriamente do livro” (PREGO, 1991, p. 99). Cortázar ainda explica que começou a escrever *Rayuela* em Buenos Aires, mas ainda ser ter a noção de que aquele fragmento – a respeito de três personagens que tentavam atravessar um pacote de erva-mate e alguns pregos com uma tábua unindo duas janelas de uma pensão portenha²⁹ – se tornaria um romance. Segundo o escritor, os demais capítulos foram escritos em diferentes épocas, ao longo de seus primeiros anos na Europa, ou seja, mais de uma década (é o tempo que corresponde à viagem do autor até a publicação do romance). Cortázar menciona, na mesma entrevista, ter percebido em certo momento que o protagonista da ação (Horacio Oliveira) tinha um passado em Paris. De certa forma, o autor foi buscar Oliveira na Cidade Luz.

Rayuela, que possui uma estrutura textual labiríntica, narra o percurso errante de um intelectual argentino pelas cidades de Paris e Buenos Aires, à procura de algo que nem ele mesmo sabe ao certo do que se trata. A peregrinação do protagonista Horacio Oliveira (considerado algumas vezes como um duplo do autor³⁰) às voltas com a idealização de um

²⁷ Tradução: “Os queijos, além disso, são bastante “gloriosientos” (termo de Aurora Bernárdez, que peço emprestado), mas que eu não troco pelas maravilhas parisienses. Em verdade que não troco nada por Paris”.

²⁸ As entrevistas que compõem este livro começaram a ser feitas em 1982 e prosseguiram até o início de 1984, pouco antes do falecimento de Cortázar.

²⁹ Trata-se do capítulo 41 da segunda parte do romance, “El lado de acá”, que passa-se em Buenos Aires.

³⁰ O próprio Julio Cortázar fala de sua semelhança com o personagem Horacio Oliveira. Ao ser questionado pelo amigo jornalista Ernesto González Bermejo (2002) sobre um possível caráter autobiográfico do romance, o autor responde afirmativamente e justifica-se: “(...) eu questioneei a mim mesmo. Questionei tudo, toda minha herança cultural. (...) uma das coisas que me motivou a partir para esse questionamento foi o choque brutal proporcionado por uma realidade muito diferente. A realidade europeia deixou o meu chão ensaboado, me tirou do lugar” (BERMEJO, 2002, p. 59). Ainda segundo Cortázar, “no plano pessoal, Oliveira é muito parecido comigo. Ele é extremamente terno, mas dissimula sua ternura” (BERMEJO, 2002, p. 59).

“centro”, de uma realidade nova, e a própria constituição inovadora do romance antecipam a inquietude e o espírito transgressor presente nos jovens da geração que atingiria o ápice no Maio de 1968. Nesse sentido, *Rayuela* propõe, segundo o próprio Cortázar afirmou, uma leitura crítica do racionalismo, sem negá-lo. Na entrevista do escritor a Bermejo (2002), ambos concordam que o objetivo primordial de *Rayuela* seja fazer com que o sujeito busque o contato consigo mesmo, propondo um diálogo entre a tradição ocidental (entenda-se aqui europeia) e sua autocrítica, o que nos remete à discussão desenvolvida por Silviano Santiago (2000) sobre o entre-lugar. Cortázar diz o seguinte:

A ideia central de *O jogo da amarelinha* é uma espécie de petição de autenticidade total do homem: ele deixa cair, através de um mecanismo de autocrítica e de revisão desapiedada, todas as ideias recebidas, toda a sua herança cultural, não para abandoná-las e sim para criticá-las, para tentar descobrir os elos frouxos, para descobrir onde se quebrou uma coisa que poderia ter sido mais bela do que é (BERMEJO, 2002, p. 54-55).

Espacialmente, o romance fundamenta-se numa topografia muito bem definida pela oposição entre dois vértices principais: o lado de lá e o lado de cá, ou seja, Paris e Buenos Aires. Do *flâneur* na cidade moderna à pacata vida portenha. Mas ainda é possível notar a existência de um vasto espaço geográfico dentro do Clube da Serpente (grupo que reunia intelectuais de diferentes nacionalidades para discussões sobre filosofia, literatura, pintura, jazz e artes em geral). Nele temos o Uruguaio de Maga, os Estados Unidos de Ronald e Babs, a Espanha de Perico, a China de Wong, a Romênia de Gregorovius. O Clube da Serpente apresenta-se como o espaço de encontro e interação de todas essas cartografias.

Vale ressaltar que as fronteiras em *Rayuela* não são as mesmas presentes nos mapas. A urbe, por exemplo, não se apresenta através das linhas do quadriculado de um tabuleiro de damas, como explica o crítico uruguaio Angel Rama no primeiro capítulo do livro *A cidade das letras* (1985)³¹ a respeito do espaço urbano rio-platense. A cidade de Cortázar apresenta-se em forma de espiral³², o que permite descobrir que “En París todo le era Buenos Aires y

³¹ Nesse livro, Angel Rama explica que a cidade latino-americana existe previamente numa representação simbólica, sob a ordenação do Rei. A organização arquitetônica das urbes é da seguinte forma: ao redor da praça central são construídos os principais mecanismos de controle, representados pela sede administrativa, igreja e presídio. Como num tabuleiro de damas, as ruas em volta servem de moradia para os principais burocratas e governantes, enquanto as vias periféricas servem para os mais pobres. Assim, o dameiro estabelece uma hierarquia, de cima para baixo. Nesta ordem, o mais importante é a palavra do monarca europeu. Com anterioridade, deve-se pensar a cidade: “A ordem deve ficar estabelecida antes que a cidade exista, para impedir assim toda futura desordem” (RAMA, 1985, p. 29).

³² A espiral logarítmica é emblema da Patafísica, escola francesa fundada para perpetuar a ciência criada por Alfred Jarry, serviu de legado à obra cortazariana. Estudada pelo matemático suíço Jacob Bernoulli, tal figura distingue-se da espiral do grego Arquimedes (cujas distâncias são constantes), por apresentar as distâncias entre

viceversa” (CORTÁZAR, 1996, p. 23)³³. A própria capital francesa é associada à ideia de espiral, metaforizada na imagem de um parafuso. Paris é o “Gran Tornillo” (CORTÁZAR, 1996, p. 315)³⁴.

Quanto à sua estrutura, *Rayuela* divide-se em três partes a considerar. A primeira, “Del lado de allá”, é Paris e a história de Oliveira, que ao procurar sua amada desaparecida (possivelmente ela suicidou-se nas águas do rio Sena), a Maga, relembra da vida em comum na capital francesa e das reuniões com amigos no Clube da Serpente, até o incidente com a “clocharde” (mendiga) que o obriga a um retorno indesejado à sua pátria. A segunda parte, “Del lado de acá”, é Buenos Aires e o reencontro de Oliveira com o amigo e seu *doppelgänger* (duplo) Traveler e a mulher deste, Talita, uma espécie de duplo da Maga. O casal portenho, que trabalha num circo e depois administra um manicômio, praticamente adota o repatriado. A terceira parte, “De otros lados (*Capítulos prescindibles*)”, reúne uma colagem de citações, recortes de jornais, dentre outros elementos, que farão parte da narrativa apenas na segunda leitura. Um “Tablero de dirección” logo no início completa a estrutura do jogo. Julio Cortázar apresenta-nos um livro que é muitos livros, “sobretudo dois”. O texto pode ser lido de forma linear, tradicional, até o capítulo 56, o que inclui as duas primeiras partes, ou pela sequência sugerida pelo “tabuleiro”, num movimento semelhante à brincadeira infantil do jogo da amarelinha. Esta segunda leitura abre a porta para um infinito caleidoscópico. De acordo com Davi Arrigucci Jr. (1973), *Rayuela*:

(...) concretiza na sua própria construção o movimento de busca, o rodopio incessante da ânsia de ser que impulsiona, para Cortázar, a linguagem poética e a existência do homem desgarrado de si mesmo. Por isso, é, de certo modo, uma narrativa que nem começa nem acaba, qualquer que seja a direção de leitura adotada (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 294).

A primeira frase da obra, na leitura linear, “¿Encontraría a la Maga?” (CORTÁZAR, 1996, p. 11)³⁵, oferece-nos indícios da peregrinação inconclusa, de um discurso que mais questiona do que responde. O que confirma-se no seguinte pensamento do protagonista em

suas linhas em progressão geométrica. A figura em questão denota a ideia de algo aberto, infinito, assim como é possível compreender o romance de Cortázar. A Patafísica, entre outras coisas, era a ciência das soluções imaginárias.

³³ Tradução: “Em Paris, tudo era Buenos Aires e vice-versa” (CORTÁZAR, 2009, p.28). (todas as traduções de *Rayuela* (1996), citadas nessa dissertação, são de Fernando de Castro Ferro, na edição brasileira *O jogo da amarelinha*, de 2009)

³⁴ Tradução: “Grande Parafuso” (CORTÁZAR, 2009, p. 444).

³⁵ Tradução: “Encontraria a Maga?” (CORTÁZAR, 2009, p. 11).

trânsito: “Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas” (1996, p. 14)³⁶. A busca começa sobre os arcos do Sena e culmina em frágeis tábuas de madeira que unem janelas de uma pensão portenha. No lado parisiense, as lembranças predominam na narrativa. Horacio Oliveira é apresentado como um intelectual latino-americano, auto-exilado na Europa, que empreende uma busca metafísica por algo indefinido para ele mesmo, um “centro” metafórico, seu “kibbutz do desejo”, o Céu do jogo da amarelinha:

Se moriría sin llegar a su kibbutz pero su kibbutz estaba allí, lejos pero estaba y él sabía que estaba porque era hijo de 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. Y entonces podía meter la cara entre las manos, dejando nada más que el espacio para que pasara el cigarillo y quedarse junto al río, entre los vagabundos, pensando en su kibbutz (CORTÁZAR, 1996, p. 171)³⁷.

No caminho pelas ruas parisienses, Oliveira oferece-nos indícios da personalidade de sua musa, a Maga, ora rejeitada, ora idolatrada por ele. Sem muita cultura ou tradição letrada, ignorando o sentido das digressões filosóficas e estéticas do Clube da Serpente, ela é puro instinto e intuição por inteiro, o caos e a desordem são sua condição natural. Em oposição ao discurso cartesiano de Oliveira e do Clube, Maga carecia de poucas explicações, bastava a ela sentir. Não existe, por exemplo, uma explicação plausível para a saída da jovem uruguaia de Montevideu e a seguinte mudança para Paris. O que importa à Maga é a celebração da vida:

La Maga no sabía demasiado bien por qué había venido a París, y Oliveira se fue dando cuenta de que con una ligera confusión en materia de pasajes, agencias de turismo y visados, lo mismo hubiera podido recalar en Singapur que en Ciudad del Cabo; lo único importante era haber salido de Montevideo, ponerse frente a frente con eso que ella llamaba modestamente “la vida” (CORTÁZAR, 1996, p. 26-27)³⁸.

³⁶ Tradução: “Nesse tempo, já me dera conta de que procurar era a minha sina, emblema de todos aqueles que saem à noite sem qualquer finalidade exata, razão de todos os destruidores de bússolas” (CORTÁZAR, 2009, p. 16).

³⁷ Tradução: “Morreria sem chegar ao seu kibbutz, mas o seu kibbutz estava ali, longe, mas estava, e ele sabia que estava porque era filho do seu desejo, era seu desejo, assim como ele era seu próprio desejo, e o desejo mundo ou a representação do mundo eram desejo, eram seu desejo ou o desejo, mas isso pouca importância tinha, a esta hora. E então podia meter o rosto entre as mãos, deixando apenas o espaço para o cigarro, e ficar, na margem do rio, entre os vagabundos, pensando no seu kibbutz” (CORTÁZAR, 2009, p. 242-243).

³⁸ Tradução: “A Maga não sabia bem qual fora a razão que a trouxera a Paris, e Oliveira começava a compreender que, com uma pequena confusão em matéria de passagens, agências de turismo e vistos, ela poderia igualmente ter ido para Cingapura ou para a Cidade do Cabo; a única coisa importante era sair de Montevideu, ficar frente a frente com aquilo que ela chamava modestamente ‘a vida’” (CORTÁZAR, 2009, p. 33).

Diferentemente, Horacio Oliveira está imerso em questionamentos existenciais. Enquanto a Maga mergulha em rios metafísicos, ele apenas os deseja. O membro do Clube da Serpente e também rival de Oliveira, Ossip Gregorovius, descreve o protagonista da seguinte forma: “(...) Oliveira es patológicamente sensible a la imposición de lo que lo rodea, del mundo en que se vive, de lo que le ha tocado en suerte, para decirlo amablemente. En una palabra, le revienta la circunstancia. Más brevemente, le duele el mundo” (CORTÁZAR, 1996, p. 65)³⁹. O rompimento definitivo do casal central ocorre com a morte do bebê de Maga, Rocamadour, a quem Oliveira contribui por omissão. A amada supostamente deixa-se levar pelas águas do rio Sena. Nesse instante, a busca existencial de Oliveira passa a confundir-se com a procura por seu paradeiro. O que antes parecia uma via para o céu da amarelinha, torna-se a total negação da racionalidade. É possível dizer que mesmo vivendo em Paris, a metrópole da cultura moderna ocidental, Horacio Oliveira permanece desarraigado, preso a um desejo desconhecido e atraído por uma total negação do saber, pelo “protótipo da desinformação que é a Maga” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 315). A busca fracassa com a morte de Rocamadour, o desaparecimento de Maga e o fim do Clube da Serpente. E mesmo que o objeto de sua perseguição, o “kibbutz do desejo”, esteja escondido em Paris, Oliveira não se libera do peso das origens, ele jamais deixará de ser um argentino. O herói cortazariano definitivamente era portenho e classe média; “isso era incurável”. No entanto, quando retorna, Oliveira sente-se deslocado, ocorre uma espécie de desterro às avessas como podemos observar no trecho seguinte:

Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido. (...) Al principio, Traveler le había criticado su manía de encontrarlo todo mal en Buenos Aires, de tratar a la ciudad de puta encorsetada, pero Oliveira les explicó a él y a Talita que en esas críticas, había una cantidad tal de amor que solamente dos tarados como ellos podían malentender sus denuestos. Acabaron por darse cuenta de que tenía razón, que Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires, y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa. Sólo las cosas simples y un poco viejas lo hacían sonreír: el mate, los discos de De Caro, a veces el puerto por la tarde (CORTÁZAR, 1996, p. 190)⁴⁰.

³⁹ Tradução: “(...) Oliveira é patologicamente sensível à imposição de tudo aquilo que o rodeia, do mundo em que vive, do que lhe foi destinado, para dizer da maneira mais gentil. Em resumo, é despedaçado pela circunstância. Ainda mais resumidamente, o mundo o incomoda” (CORTÁZAR, 2009, p. 83)

⁴⁰ Tradução: “Oliveira deu-se conta de que o regresso era verdadeiramente a partida, em mais de um sentido. (...) De início, Traveler criticara sua mania de achar tudo ruim em Buenos Aires, de chamar a cidade de puta empeticada, mas Oliveira explicou a ele e a Talita que, nessas críticas, havia uma quantidade de amor que somente dois tarados como eles poderiam entender erroneamente suas frases. Acabaram por compreender que tinha razão, que Oliveira não podia reconciliar-se hipócritamente com Buenos Aires e que, agora, estava muito mais longe do país do que quando andava pela Europa. Só as coisas simples e um pouco antigas lhe faziam sorrir: o mate, os discos de De Caro, às vezes o porto ao cair da tarde” (CORTÁZAR, 2009, p. 270).

Ao chegar em Buenos Aires, Oliveira encontra-se com Talita, o duplo⁴¹ de Maga. Mas ela está acompanhada de seu próprio duplo, Traveler (ou Manú). No plano amoroso, o casal portenho parece alcançar o céu da amarelinha, a realização pessoal sempre almejada por Oliveira. Não é à toa que o protagonista busque em Talita a reencarnação de Maga, além de pretender disputá-la com Traveler. O amigo portenho é um desdobramento de Oliveira que permaneceu ancorado em Buenos Aires, ao invés de viver por longos anos na Europa. A duplicidade é constatada pelo próprio protagonista: “Como dos mellizos que juegan en un sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo. ¿No te llama la atención, *doppelgänger*?” (1996, p. 278)⁴². Traveler se opõe a Oliveira por seu conformismo. Ele é o homem do território no seu sentido fixo, tradicional, político-jurídico. Manú tem mulher, emprego e nunca deixou sua terra. Ironicamente, o amigo de juventude de Oliveira possui um nome cujo significado, viajante, é o oposto a sua condição de sujeito preso à terra:

Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo y una vez a Asunción del Paraguay, metrópolis recordadas con soberana indiferencia. (...) Cuando Talita, lectora de enciclopedias, se interesaba por los pueblos nómades y las culturas trashumantes, Traveler gruñía y hacía un elogio insincero del patio con geranios, el catre y el no te salgás del rincón donde empezó tu existencia. (...) Dormido se le escapaban algunas veces vocablos de destierro, de desarraigo, de tránsitos ultramarinos, de pasos aduaneros y alidades imprecisas (CORTÁZAR, 1996, p. 183)⁴³.

Diante do duplo, só restam duas respostas plausíveis para Oliveira: o assassinato ou o suicídio. No último capítulo da leitura linear, ele está na janela do manicômio a ponto de atirar-se sobre a amarelinha desenhada no pátio do hospício. O protagonista oscila entre o suicídio e a loucura. Ao final, quando surge a frase “paf se acabó” (1996, p. 285)⁴⁴, a opção fica aberta, assim como a janela, tanto para o personagem quanto para o leitor. Oliveira teria

⁴¹ A questão do duplo será desenvolvida no capítulo 3, subitem 3.2, desta dissertação.

⁴² Tradução: “Somos duas crianças que brincam num balanço, um sobe, o outro desce, ou simplesmente como qualquer pessoa diante do espelho. Você ainda não tinha notado isso, *doppelgänger*?” (CORTÁZAR, 2009, p. 395)

⁴³ Tradução: “Traveler tinha raiva de seu nome, ele que nunca saíra da Argentina a não ser para ir a Montevideu e uma vez a Assunção do Paraguai, metrópoles recortadas com soberana indiferença. (...) Quando Talita, leitora de enciclopédias, se interessava pelos novos nômades e as culturas trasumantes, Traveler grunhia e fazia um elogio pouco sincero do pátio com gerânios, da cama desdobrável e do não saia do canto onde começou a sua existência. (...) Quando dormia, deixava escapar algumas vezes vocábulos de desterro, de desenraizamento, de tránsitos ultramarinos, de passagens alfandegárias e de localidades imprecisas” (CORTÁZAR, 2009, p. 259).

⁴⁴ Tradução: “paf, acabou-se” (CORTÁZAR, 2009, p. 407).

se atirado ou não? Se sim, talvez ele não tenha morrido, apenas se ferido e terminado a vida resignado ao cotidiano ao lado de Gekrepten, ou até mesmo enlouquecido. Ao optar pela leitura salteada, nos deparamos com um “sim” no início do capítulo 73, que inaugura a sequência:

Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, saliendo de los portales carcomidos, de los parvos zaguanes, del fuego sin imagen que lame las piedras y acecha en los vanos de las puertas, cómo haremos para lavarnos de su quemadura dulce que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo, a las sustancias pegajosas que nos retienen de este lado, y que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos (CORTÁZAR, 1996, p.314)⁴⁵.

Concordamos não apenas com o desafio de tentar organizar os fragmentos propostos pelo autor, como também, ao tropeçar na vírgula que vem em seguida do “sim”, caímos num universo infinito, numa narrativa que também não pretende um desfecho. Segundo Davi Arrigucci Jr., ainda nos deparamos com um fluxo de consciência, cuja “imagem simbólica do fogo parece retomar o próprio devir das águas do rio do Capítulo 1” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 294). Neste segundo livro, ao chegar no capítulo 131, Oliveira parece haver contido os impulsos suicidas e encontra-se possivelmente num quarto do manicômio conversando com Traveler e sob cuidados médicos. Ao fim, o tabuleiro de direção propõe um círculo vicioso, já que o capítulo 131 remete ao 58 e o este devolve ao leitor o 131. No capítulo 58, Oliveira está convalescente, mas não sabemos se ele está na casa de amigos ou no hospital. Aqui corre-se o risco de nos tornarmos prisioneiros do texto, numa recorrência circular e infinita, “encerramento definitivo no livro-labirinto” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 295).

Renato Cordeiro Gomes, em seu *Todas as cidades, a cidade* (2008), afirma que a cidade moderna traduz-se através da metáfora de um labirinto. A partir da era das revoluções, a urbanização ultrapassou as fronteiras e difundiu-se pelo espaço físico. A metrópole dispersou-se, multiterritorializou-se. Neste contexto, o cidadão, definido como um sujeito fragmentado em decorrência dos paradoxos da modernidade, “está na cidade como em um labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta” (GOMES, 2008, p. 68). Na leitura da urbe tudo se move, num jogo aberto e sem solução, assim como a poética de Julio Cortázar. Tal fluidez geográfica é particularmente notada na leitura em saltos.

⁴⁵ Tradução: “Sim, mas quem nos curará do fogo surdo, do fogo sem cor que corre, ao anoitecer, pela rue de la Hachette, saindo dos portais carcomidos, dos pequenos vestíbulos, do fogo sem imagem que lambe as pedras e ataca os vãos das portas, como faremos para nos lavar da sua quemadura doce que persiste, que insiste em durar, aliada ao tempo e à recordação, às substâncias pegajosas que nos retêm deste lado, e que nos queimará docemente até nos calcinar?” (CORTÁZAR, 2009, p. 442).

O segundo livro, estruturado como um jogo da amarelinha, contesta e ironiza o primeiro em diversos momentos. Elementos são incorporados à narrativa, como capítulos complementares, textos aparentemente desconectados e inseridos numa espécie de colagem. Sobre os capítulos prescindíveis Cortázar revela-nos na entrevista a Bermejo uma intenção de tirar o leitor de uma situação emotiva e jogá-lo em outra que é cômica:

Ao escrever o concerto de Berthe Trépat ou a morte de Rocamadour, eu mesmo (...) me deixava levar pela narração que se inflava até alcançar uma dimensão novelesca um tanto hipnotizante. É precisamente por isso que ao final desses capítulos e às vezes na metade deles há um aviso, um pequeno comentário, que aparentemente não têm nada a ver. Eles servem, simplesmente, para lavar o rosto do leitor. A intenção é dizer ao leitor: Não se deixe levar por tantas emoções (BERMEJO, 2002, p. 63).

Ao encerrar o capítulo 28, por exemplo, em que é narrada uma “orgia intelectual” que se encerra tragicamente com a morte do bebê de Maga, o tabuleiro de direção leva-nos ao capítulo 130. Nele um texto jornalístico relata os perigos de uma criança prender o prepúcio no *fecho-éclair*. Assim, o leitor é praticamente desterritorializado da narrativa novelesca e lançado, ou reterritorializado, num outro espaço textual. Ainda em relação aos capítulos prescindíveis, uma história surge dentro da história. O velho escritor Morelli – que aparece no capítulo 22 como um anônimo atropelado, cujo acidente é casualmente assistido por Oliveira – planeja a estrutura de um anti-romance. Morelli é o próprio Cortázar, seu alter-ego, com sua proposta literária inovadora. A partir destes novos fragmentos anexados, a obra se multiplica e os “capítulos prescindíveis” tornam-se imprescindíveis. Portanto, aliado a uma redefinição das fronteiras geográficas, em que Paris e Buenos Aires dialogam entre si, o discurso metalinguístico de Morelli possibilita uma ruptura das convenções tradicionais e um debate sobre a própria produção literária. A ambiguidade, e conseqüentemente a multiterritorialidade, do espaço e do discurso são elementos primordiais em *Rayuela*, ao possibilitar a manutenção da ideia ousada de Cortázar de um romance labiríntico que coloca a arte em debate, como improvisos de um músico de jazz.

Reitero que a produção de *Rayuela*, como um romance de espaços múltiplos, surgiu de uma enunciação no interstício, no entre-lugar, onde a tradição europeia e as origens latino-americanas convivem dentro de um tenso limite entre a “falsa submissão” e a agressividade e a subversão dos padrões. Com a viagem, de “devorador de livros”, Cortázar torna-se um “devorador do espaço”. O escritor argentino manipula, absorve, digere *in loco* todas aquelas referências que outrora encontrava apenas nos livros. O autor de *Rayuela* deixa os labirintos das bibliotecas portenhas para adentrar no labirinto citadino parisiense. Tal experiência

migrante, associada particularmente a um olhar deslumbrado de eterno turista sobre a urbe europeia, levou Cortázar a experimentar uma multiterritorialidade poética em própria vida, que mais tarde veio a revelar-se em sua obra. Aliás, cabe aqui ressaltar que para o escritor, vida e arte estão intrincadas, daí a importância em ter discorrido sobre sua biografia e suas experiências.

No entanto, a proposta literária operacionalizada por Cortázar em *Rayuela* começará a ser gestada ainda na Argentina, bem antes da viagem iniciática a Paris, nos ensaios produzidos pelo escritor no final dos anos de 1940 e início dos anos de 1950, especialmente a partir do texto “Teoría del túnel”, de 1947, publicado postumamente em *Obra crítica I* (2004), livro organizado por Saúl Yurkievich. A ideia de túnel, de algo que necessita da destruição para construir algo, simboliza a criação de um novo espaço que contém, à sua maneira, todos os espaços. A imagem serve de metáfora para a literatura proposta por Cortázar, que parece propugnar uma constante e infinita reinvenção. No segundo capítulo desta dissertação debateremos de que forma essas concepções teóricas acerca de um novo horizonte para a narrativa romanesca propiciaram um amadurecimento do escritor e a consequente escrita de *Rayuela*.

Capítulo 2:

3. A concepção da *anti-novela*

La historia de la literatura es la lenta gestación y desarrollo de esa rebelión (CORTÁZAR, 2004, p.75)⁴⁶.

3.1. Antes de *Rayuela*: o túnel da destruição

Em literatura, espaço e tempo podem ser imaginários. Não é possível trabalhar com delimitações rígidas, medidas exatas, quando o que se tem em jogo é a imaginação. Gaston Bachelard já destacara, em meados da década de 1950, a importância do “espaço vivido”, em seu livro *A poética do espaço* (2000). O autor francês pesquisa nesta obra a imagem poética em sua origem, a partir de uma fenomenologia da imaginação pura. Bachelard delimita sua investigação ao estudo daquilo que ele chama de “imagens do espaço feliz” (topofilia) (2000, p. 19). A imagem poética do espaço começa com a poética da casa, enquanto instrumento de proteção para a alma humana, partindo para os valores da casa dos homens (cabanas) e das coisas (gavetas, armários e cofres), dos ninhos e conchas, dos cantos, até chegar aos espaços da imensidão e da miniatura, do aberto e fechado, e, por fim, ao valor ontológico das imagens e da fenomenologia do redondo. Interessa-nos para esta pesquisa o fato de que todas essas imagens, antes de serem dominantes e difundidas, formaram-se a partir de um valor imaginado. Se pensarmos no *locus* do intelectual Julio Cortázar, podemos admitir que esse espaço adquiriu uma significação simbólica, um valor imaginado, que posteriormente transferiu-se e difundiu-se em sua obra.

No entanto, o espaço não deve ser considerado como uma categoria estanque. O que lhe confere o dinamismo e a fluidez detectados em Cortázar e sua produção literária, será sua relação com o tempo. Para tanto, é de grande valia mencionar o pesquisador russo Mikhail Bakhtin com a obra *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance* (1993)⁴⁷, onde será feita uma análise das possíveis formas de tempo e espaço no romance contemporâneo. Bakhtin busca nas ciências exatas o termo “cronotopo” para denominar a interligação e a indissolubilidade das relações temporais e espaciais na literatura. No campo artístico-literário,

⁴⁶ Tradução: “A história da literatura é a lenta gestação e desenvolvimento dessa rebelião”.

⁴⁷ O conjunto de textos que integram este livro foi escrito entre 1924 e 1941, com acréscimo em 1973. A obra foi organizada pelo próprio autor em Moscou nos últimos anos de sua vida, sendo publicado postumamente no ano de sua morte, em 1975.

os conceitos de tempo e espaço estão inseridos numa mesma esfera. Segundo o pesquisador russo,

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e fusões de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1993, p. 211).

A relação imbricada entre tempo e espaço, que Bakhtin explica a partir do “cronotopo”, é notória na produção literária de Julio Cortázar. Já tratamos, no primeiro capítulo desta dissertação, sobre a fluidez do espaço (compreendido aqui em seu sentido simbólico), dando enfoque à condição de entre-lugar (SANTIAGO, 2000) e de uma multiterritorialidade (HAESBAERT, 2007) experimentada e trabalhada na literatura do autor argentino. Da mesma forma que o espaço, em Cortázar, o tempo está em constante movimento, não existem delimitações ou fronteiras. Dentre os inúmeros textos do escritor, um bom exemplo para discutirmos esse fenômeno é o conto “O outro céu” (1969), da compilação *Todos os fogos o fogo*, publicada em 1966 quando Cortázar já havia ganhado notoriedade como escritor, após o alvoroço que causou no mundo das letras com seu “anti-romance”, *Rayuela*, de 1963.

“O outro céu” (1969) coloca em xeque a possível coerência que existe no tempo e no espaço, causando uma ruptura no cronotopo em sua concepção tradicional. Tal ruptura não é evidente, o que favorece ainda mais a narrativa de um personagem que vive, em diferentes épocas, nas capitais da Argentina e da França – as mesmas pátrias que percorria o imaginário de Julio Cortázar. É através das passagens cobertas na galeria portenha Pasaje Güemes que um jovem (sem nome) adentra numa outra época de Paris, na galeria Vivienne. Na existência francesa, o protagonista de “O outro céu” (1969) encontra sua paixão, a prostituta Josiane, os amigos Albert e Kiki, e o assassino Laurent que circula e atemoriza o bairro. Em contraposição, em Buenos Aires está uma vida sem prazeres, massificada pela rotina, com o emprego da Bolsa de Valores, a noiva Irma e sua mãe. O fluxo de consciência presente na narrativa auxilia no jogo de movimentação do tempo e do espaço, interligando Buenos Aires a Paris, Paris a Buenos Aires. São duas vidas distintas de uma única pessoa, dois céus para se viver. O leitor desatento não nota claramente a passagem de tempo e de espaço. Num momento, a trama está na Buenos Aires dos anos de 1940, em outro, chegamos na Paris do século XIX. Num dado momento, o protagonista do conto em questão chega a confessar: “(...) quase sempre meu passeio terminava no bairro das galerias cobertas, talvez porque as

passagens e as galerias sempre foram minha pátria secreta” (CORTÁZAR, 1969, p. 135). É possível interpretar, a partir dessa citação, certa predileção pelo autor por espaços fronteiriços. Tanto que o escritor argentino autodenomina-se um intelectual do interstício em seu ensaio “Del sentimiento de no estar del todo” (1973).

Outro conto, da mesma compilação, que estabelece uma ruptura nos conceitos tradicionais de tempo e espaço é o que dá título ao livro. “Todos os fogos o fogo” (1969) narra dois triângulos amorosos em tempos e espaços diferentes. Um acontece na Roma Antiga entre um procônsul romano, sua mulher e um gladiador. Outro é narrado na Paris do século XX, entre um homem e duas mulheres. Na medida em que a narrativa transcorre, a distância de tempo e espaço que separa os triângulos amorosos vai se dissipando até desaparecer. Ao fim do conto, um incêndio toma conta, ao mesmo tempo, do estádio romano onde o procônsul e a mulher vêem o gladiador lutar e o apartamento do personagem francês do século XX. Chega-se um ponto em que não há mais separação entre as duas histórias; elas são narradas simultaneamente.

A existência de uma passagem ou de um entrecruzamento das relações espaço-temporais possui uma marca simbólica fortíssima e está presente na grande maioria dos textos de Julio Cortázar, do início ao fim de sua carreira como escritor. Seja por meio de galerias – como exemplificamos em “O outro céu” (1969) –, seja através de um sonho alucinado – como é o caso do conto “À noite de barriga pra cima”, do livro *Final do jogo* (1971), publicado em 1956, antes da viagem de Cortázar a Paris –; seja por meio de um simples exercício de leitura que levará a ação textual a adentrar na vida real e vice-versa – como o conto “Continuidade dos Parques”, também de do livro *Final do jogo* –; seja através de um recurso tecnológico – como a fotografia que se transforma nos contos “Las babas del diablo”, de *Las armas secretas* (1959), e “Apocalipsis de Solentiname”, de *Alguien que anda por ahí* (1977). No romance *Rayuela*, tais passagens estão metaforizadas através de pontes. Horacio Oliveira começa sua busca na *Pont des Arts* até encontrar a *clocharde* debaixo de outra ponte às margens do rio Sena, no capítulo que encerra a narrativa parisiense. Curiosamente, uma frágil ponte de madeira, em Buenos Aires, ligará o protagonista ao duplo da Maga, Talita.

Em geral, tais passagens permitem chegar à outra margem, outra fronteira, outra realidade, outro céu, assim como um túnel que interligará dois espaços distintos, fazendo desse convívio singular uma ruptura particular. E será a partir da metáfora do túnel que Cortázar elabora o projeto literário que o acompanhará por toda sua carreira de escritor. No ensaio intitulado “Teoría del túnel” – escrito em 1947 quando Cortázar ainda vivia em Buenos Aires, ou seja, antes da viagem “iniciática” à Paris que mencionamos no primeiro

capítulo, e publicado postumamente em *Obra crítica I* (2004), com a organização de Saúl Yurkievich –, o autor conceitua o romance enquanto modalidade literária, discorrendo sobre sua evolução ao longo da história. Cortázar expõe um projeto vanguardista, ainda em fase embrionária, que seria a bússola de suas incursões no gênero. De certa forma, a Teoria do túnel antecipa o que será feito posteriormente; é uma elaboração teórica do fazer literário cortazariano.

No prefácio de *Obra Crítica I* (2004) que contém a “Teoria do túnel”, Saúl Yurkievich ressalta que *Rayuela* é resultado de um amadurecimento das concepções apresentadas por Cortázar no ensaio. O autor argentino busca explicitamente no romance a destruição do que entende por “narrativa tradicional”. Segundo Yurkievich,

Esta teoría de un dinamitero de lo literario, que da preeminencia a lo extra o supraestético, preconiza una acción subversiva propia de una postura vanguardista, partidaria del antiarte, la antiforma, la cultura adversaria o contracultura revivificadora. Tal operación no puede sino efectuarse dentro de lo literario mismo concebido como una pugna o vaivén entre dos polaridades antagónicas, una de la positividad convencional y otra la de la negatividad revolucionaria. Así sucede con Cortázar, quien durante una década y media, el transcurso que media entre Teoría del túnel y Rayuela, se concentra exclusivamente en esta tarea literaria para consumir su proyecto antiliterario (YURKIEVICH, 2004, p. 28,29)⁴⁸.

O ensaio em questão apresenta como subtítulo “Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo”⁴⁹. Dessa forma, a poética do gênero de Cortázar será esboçada a partir de uma análise histórica, levando-o a avaliar as contribuições dessas duas correntes mencionadas. Vale ressaltar que o período de escrita do Túnel coincide com o auge do surrealismo em Buenos Aires, a partir do surgimento de grupos organizados e revistas de cunho surrealista. Também nessa época, começa a se propagar a filosofia existencialista, particularmente a francesa, com as primeiras traduções da obra de Jean-Paul Sartre para o espanhol, além da difusão de tais ideias em revistas literárias como a *Sur*, a qual Cortázar chegou a colaborar. Em 1948, o escritor argentino Ernesto Sábato publica o romance de inspiração existencialista *Él túnel*, homônimo da “Teoría del túnel” de Cortázar. Saúl

⁴⁸ Tradução: “Essa teoria de um dinamiteiro do literário, que dá preeminência ao extra ou supraestético, preconiza uma ação subversiva própria de uma postura vanguardista, partidária da antiarte, da antiforma, da cultura adversária ou contracultura revivificadora. Tal operação só pode se efetuar dentro do próprio literário, concebido como uma pugna ou vaivém entre duas polaridades antagônicas, uma da positividade convencional e outra da negatividade revolucionária. Assim se sucede com Cortázar, que durante uma década e meia, período entre *Teoria do túnel* e *O jogo da amarelinha*, se concentra exclusivamente nessa tarefa literária para consumir seu projeto antiliterário”.

⁴⁹ Tradução: “Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo”.

Yurkievich explica no prefácio de *Obra Crítica I* (2004) que esta não é uma simples coincidência de títulos, no entanto, os sentidos do túnel diferem entre os autores. Enquanto em Sábato confere um significado negativo, de confinamento, para Cortázar o túnel apresenta-se positivamente, como uma possibilidade de abertura para algo novo.

O ensaio de Cortázar inicia-se com uma tentativa de compreender a posição do escritor diante da estrutura estética do livro. O autor discorre sobre a história do livro, passando do modelo clássico dos séculos XVII e XVIII até chegar ao seu ápice no século XIX, fase de culto ao Livro e de valorização de sua forma. Nesta última etapa mencionada teremos duas vertentes a destacar: os românticos e os realistas. Os primeiros defendiam o Livro como expressão individual de uma consciência, ou seja, a figura do escritor ganha destaque. A importância do indivíduo levará a uma valorização da forma e, conseqüentemente, do Livro. Já com os realistas, o Livro apoia-se meramente em valores estéticos. “El Libro, objeto de arte, sustituye al Libro, diario de una conciencia” (CORTÁZAR, 2004, p. 38)⁵⁰.

É a partir do século XX que a concepção de Livro como objeto estético passa a ser posta em xeque. Cortázar cita uma lista heterogênea de escritores (como Valéry, Joyce, Kafka, Katherine Mansfield) que preconizaram tais mudanças, com novos critérios sobre o que é literário. No entanto, este grupo ainda é considerado por Cortázar como “continuadores” da literatura tradicional. A ruptura se dará mesmo a partir de movimentos mais agressivos, como o Dadaísmo e o Surrealismo. Enquanto o primeiro propõe a destruição das “formas”, o segundo quer liquidar os “fundos”. Nessa fase, o desprezo pelo Livro concretiza-se, marcando a existência de um estado de angústia que levará o intelectual da época a uma rejeição da escrita chamada por Cortázar de “vocacional”, também denominada de “tradicional”. Passa a se valorizar na linguagem o que é criação, em oposição à vocação.

Cortázar dividirá os escritores em dois tipos opostos a considerar: “el que informa la situación en el idioma (y ésta sería la línea tradicional), y *el que informa el idioma en la situación*” (CORTÁZAR, 2004, p. 65)⁵¹. Para o primeiro, a questão estética é voltada aos parâmetros realistas e à realização estrutural da obra, ou seja, a literatura é condicionada pela realidade; já o segundo, o escritor rebelde, representado em grande parte pelos surrealistas, visava a questão estética por meio da sensibilidade do escritor. O universo não deve mais

⁵⁰ Tradução: “O Livro, objeto de arte, substitui o Livro, diário de uma consciência”.

⁵¹ Tradução: “o que informa a situação no idioma (e esta seria a linha tradicional), e *o que informa o idioma na situação*”.

culminar no Livro, mas o oposto. O Livro deve culminar no universal, ser sua ponte, sua revelação. O estético vê-se suplantado pelo poético.

Retomando os movimentos artísticos vanguardistas das décadas de 1910 e 1920, Cortázar defenderá uma agressão contra a linguagem literária. Para o autor argentino, a destruição das formas tradicionais tem a característica própria de um túnel: destruir para construir. Portanto, pode-se dizer que o ponto central desta teoria consiste na superação da insuficiência da linguagem estética, mediante a destruição de antigas estruturas literárias. O túnel é uma passagem, um meio para se chegar ao outro lado, ao céu da amarelinha, a uma nova forma de se fazer literatura. Metáfora perfeita para a proposta literária cortazariana, o túnel sugere uma infinita reinvenção, um constante alargar de fronteiras, ou ainda melhor, para mencionarmos o geógrafo Rogério Haesbaert (2007), o túnel possibilita a existência de uma multiterritorialidade na poética cortazariana.

Compreendendo o túnel como um instrumento de destruição da linguagem e sua posterior reconstrução, ainda podemos muito bem relacioná-lo ao conceito de entre-lugar (SANTIAGO, 2000) e de multiterritorialidade (HAESBAERT, 2007), desenvolvido no primeiro capítulo deste trabalho. Conforme mencionamos anteriormente, o intelectual do entre-lugar é caracterizado por uma marca de agressão aos padrões tradicionais. Pode-se inferir que, como um túnel que é formado a partir do desmantelamento de algo preexistente, este escritor parte de um modelo dominante, subverte-o para chegar a um modelo vanguardista. Ele “assinala sua diferença” (SANTIAGO, 2000) ao empreender um fazer literário que vai de encontro à “Gran Costumbre” (CORTÁZAR, 1996, p. 315). Segundo o alter-ego de Cortázar em *Rayuela*, o velho escritor Morelli, “¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre? Se puede elegir la tura, la invención, es decir el tornillo o el auto de juguete” (1996, p. 315)⁵². Sendo assim, através do túnel, ou de um *locus* de enunciação do entre-lugar, o escritor poderá empreender uma nova forma de literatura, pode reinventá-la, possibilitando uma multiterritorialidade poética.

Dando continuidade à análise do ensaio, a partir de um estudo do gênero romance, Cortázar identificará uma dupla possibilidade de linguagem: a científica ou enunciativa e a poética. Ao contrário do que poderia supor o escritor vocacional/ tradicional,

(...) no existe lenguaje novelesco puro, desde que no existe novela pura. La novela es un monstruo, uno de esos monstruos que el hombre acepta, alienta, mantiene a su

⁵² Tradução: “Por que entregar-se ao Grande Costume? É possível escolher a tura, a invenção, ou seja, o parafuso ou o automóvel de brinquedo”. (CORTÁZAR, 2009, p. 443)

lado; mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico. Toda narración comporta el empleo de un lenguaje científico, nominativo, con el que se alterna imbricándose inextricablemente un lenguaje poético, simbólico, producto intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática directa (CORTÁZAR, 2004, p. 84)⁵³.

Um ano mais tarde, no texto de 1948 “Notas sobre o romance contemporâneo” – também publicado postumamente na compilação de ensaios organizada por Jaime Alazraki, *Obra crítica 2* (1999) –, Cortázar retoma esses dois usos de linguagem. Assim como na “Teoria do túnel”, ele menciona a existência de uma simbiose entre eles. No entanto, a proporção de linguagem enunciativa e de linguagem poética varia na medida em que o romance passa do neoclassicismo ao romantismo. Até o início do século XX, o equilíbrio entre essas duas modalidades se faz presente. No entanto, a partir do romance contemporâneo, tal equilíbrio se desfaz e o poético ganha espaço. Após fornecer inúmeros exemplos daquilo que ele considera uma coexistência do enunciativo e do poético, Cortázar diferencia a ordem estética daquela que propõe uma fusão entre os modos,

O poético irrompe no romance porque agora o romance é uma instância do poético; porque a dicotomia entre fundo e forma caminha para a sua anulação, posto que a poesia é, como a música, sua forma. Encontramos a mudança concretamente dada; a ordem estética cai porque o escritor só aceita como outra possibilidade de criação a da ordem poética (CORTÁZAR, 1999, p. 137).

Ainda segundo o autor de *Rayuela*, “la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente” (CORTÁZAR, 2004, p. 95)⁵⁴. O exemplo dado, no ensaio sobre o túnel, de uma concepção essencialmente poética será o Surrealismo. Esse movimento surgirá na França, na primeira década do século XX, manifestando um certo fastio e saturação com a literatura de cunho esteticista. O surrealismo foi o primeiro esforço coletivo que buscou uma restituição das atividades humanas em dimensões poéticas. “Movimiento marcadamente existencial (...), el surrealismo *concibe, acepta y asume* la empresa del hombre desde y con la Poesía” (2004, p. 112)⁵⁵. Ainda de acordo com o texto, todo romance contemporâneo com

⁵³ Tradução: “não existe linguagem romanesca pura, uma vez que não existe romance puro. O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo convertido em animal doméstico. Toda narração comporta o emprego de uma linguagem científica, nominativa, com a qual se alterna imbricando-se inextricavelmente uma linguagem poética, simbólica, produto intuitivo em que a palavra, a frase, a pausa e o silêncio transcendem a sua significação idiomática direta”.

⁵⁴ Tradução: “a realidade, seja qual for, só se revela poeticamente”.

⁵⁵ Tradução: “Movimento marcadamente existencial (...), o surrealismo *concebe, acepta e assume* o empreendimento do homem a partir de e com a Poesia”.

alguma significação possui, em certa medida, a influência surrealista. Seja com o uso de uma linguagem poética sem um objetivo ornamental, seja com temas fronteirços, seja na representação de sonhos, o surrealismo foi um precursor na tentativa de se fazer algo original no âmbito artístico ao buscar novas possibilidades de expressão. Cortázar ressalta que outros movimentos vanguardistas e pensamentos filosóficos, como o cubismo, o futurismo, a consciência de uma relatividade, o freudismo e o existencialismo, tem sua base fundamental no surrealismo.

Defendendo uma escrita poética (poetismo), típica do surrealismo, Cortázar ainda propõe a superação de uma incompatibilidade entre essa atitude e o existencialismo. Segundo ele, enquanto o poetismo aspira a uma super-realidade no homem, o existencialismo quer o homem na super-realidade. Ambições semelhantes, com ênfases distintas. Conclui-se disso que o resultado só pode ser análogo. Se o poetismo trata de uma ruptura com a linguagem comum, o existencialismo busca comunicar-se em toda a forma possível: “el existencialista no acude a las palabras sino al idioma; usa el language como una instancia de reflexión y acción, está siempre trascendiéndolo de algún modo” (CORTÁZAR, 2004, p. 134)⁵⁶. Portanto, da mesma forma que o surrealismo provocará rupturas, o existencialismo também levará a constantes agressões contra a literatura tradicional.

A busca existencial de Horacio Oliveira em *Rayuela* confunde-se com a busca do leitor por uma compreensão da narrativa, através da possibilidade de eleger a melhor forma de leitura que lhe convir. Podemos interpretar a peregrinação de Oliveira à procura de um sentido existencial como uma busca exercida na linguagem. Cabe ao poetismo, típico do surrealismo, envolver o leitor, prendê-lo ao romance, fazer com que ele submerja no enredo até que se chegue ao ponto em que o leitor transforme-se num personagem a mais, ou até num co-autor da história, um leitor cúmplice. Essa é a verdadeira revolução literária empreendida por Cortázar, de fazer com que a leitura, uma atividade aparentemente monótona, transforme-se numa aventura emocionante. Basta abrir a porta e jogar-se.

Cabe ressaltar que além dos ensaios mencionados neste capítulo, “Teoría del túnel” (2004) e “Notas sobre o romance contemporâneo” (1999), Julio Cortázar escreveu mais dois textos, também publicados postumamente, que discorrem sobre essa tentativa em operacionalizar uma ruptura no fazer literário. Em “Situação do romance” (1999), de 1950, Cortázar mantém a divisão entre a linguagem “estética” e a expressão ou atitude “poética”. No entanto, há um aprofundamento maior no que caracteriza o romance enquanto gênero

⁵⁶ Tradução: “o existencialista não acorre às palavras, mas ao idioma; usa a linguagem como uma instância de reflexão e ação, está sempre transcendendo-a de algum modo”.

narrativo e no modo como a poética “invadiria” os territórios romanescos. A proposta do túnel é aprofundada e remodelada a partir de novos exemplos e argumentos. Neste ensaio, o autor define a literatura como um “empreendimento de conquista verbal da realidade” (CORTÁZAR, 1999, p. 205). Já em “Para uma poética” (1999), escrito em 1954, Cortázar inicia sua reflexão partindo de uma analogia da poesia e o “encantamento” provocado pela imagem poética. O autor considera a tendência metafórica como uma espécie de modo natural de comunicação e expressão humana, desde a infância. Cortázar faz nesse texto uma relação entre o poeta e o primitivo. Ambos ferem o princípio lógico de identidade e compartilham o que o autor chama de “intuição”, conferindo aos resultados metafóricos um “valor sagrado” (CORTÁZAR, 1999, p. 257). O poeta diferencia-se do primitivo por saber que a “certeza poética vale enquanto poesia e não como técnica de vida” (1999, p. 259). No tópico seguinte deste capítulo, analisaremos as formas pelas quais Cortázar construiu seu túnel literário, anos após a escrita dos ensaios abordados, a partir do romance *Rayuela*.

3.2. O jogo de Morelli

O título de *Rayuela* tem origem num jogo de criança. E como todo jogo, possui regras definidas. A amarelinha (tradução para o português de *rayuela*) consiste no seguinte: com um giz, desenha-se no chão a estrutura da brincadeira, cujo formato são casinhas sucessivas e numeradas, preferencialmente coloridas. A primeira casa não é numerada, é o ponto de partida, o inferno (ou terra para os mais otimistas). Depois vem a casa número um, em seguida a número dois e assim sucessivamente até se chegar ao céu, última casa e objetivo final do jogo. O jogador precisa acertar com uma pedrinha as casas na sequência e em seguida pular até chegar ao fim. No entanto, há um risco da pedrinha sair fora do desenho ou do jogador desequilibrar e pisar no lugar errado. Nesse caso, ele deve parar e dar a vez a outro jogador, esperando que este erre também para que ele possa retornar à brincadeira. Aos poucos, adquire-se habilidade com a prática e chegar ao céu não é mais tão difícil, mas nesse ponto, na maioria das vezes, segundo o protagonista de *Rayuela*, Horacio Oliveira, a infância acaba de repente “y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar” (CORTÁZAR, 1996, p. 178)⁵⁷. O vaivém das casinhas na brincadeira e a incessante busca por um Céu simbolizam

⁵⁷ Tradução: “e se chega aos romances, à angústia do divino foguete, à especulação de outro Céu ao qual também é necessário aprender chegar” (CORTÁZAR, 2009, p. 98).

perfeitamente o que o livro em questão intenta discutir. Cortázar ambiciona um romance que funcione como um jogo aberto, inconcluso, em vez de um produto artístico concluído, fechado. As regras desse jogo serão definidas com um “Tablero de dirección” que oferecerá ao menos duas maneiras de participação:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivale a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo (CORTÁZAR, 1996, p. 6)⁵⁸.

Dessa forma, só participará da brincadeira quem escolher a segunda opção. A partir da proposta de um jogo literário, Cortázar busca encontrar um leitor que esteja disposto a participar da própria criação do romance, ao ponto de decidir o melhor destino para os personagens. O crítico brasileiro Eduardo F. Coutinho explica, no texto “Julio Cortázar e a busca incessante da linguagem”, como se dá essa convivência entre o autor e o leitor na obra do autor argentino:

O conceito de estrutura “aberta”, empregado por Cortázar, modificou completamente a relação entre o autor e o leitor de uma obra literária. Até a sua época, todo romancista sempre esperou que o leitor o compreendesse e participasse de sua própria experiência, ou que ele escolhesse uma determinada mensagem e a encarnasse. O escritor romântico queria ser compreendido por si mesmo ou através de seus heróis; o clássico desejava fornecer uma lição, deixar uma pegada no percurso da história. Para Cortázar, entretanto, há uma terceira possibilidade: a de induzir o leitor a se tornar cúmplice, “um companheiro de caminho”, um participante ativo de sua própria tarefa criadora (COUTINHO, 1985, p. 27).

O “Tabuleiro de direção” é uma inovação de estilo ao apresentar duas possibilidades de assimilação do enredo. Há um primeiro livro, objetivo, que segue estruturalmente os padrões do gênero romance; livro que, hipoteticamente, tem começo, meio e fim. Há também um segundo livro, subjetivo, que destrói, como um túnel, para posteriormente reconstruir um novo tipo de romance, causando interferências na recepção, trazendo o olhar crítico do leitor ao interior da obra. Nesta segunda possibilidade, ainda devemos ressaltar que o enredo não pretende uma ordem lógica, muito menos um desfecho. Portanto, o propósito fundamental do Tabuleiro é distinguir o leitor ativo, criativo, do leitor passivo, tradicional. Segundo o escritor

⁵⁸ Tradução: “O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra *Fin*. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois.

O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem iniciada ao final de cada capítulo” (CORTÁZAR, 2009, p.5).

uruguaio Mario Benedetti, no ensaio “Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices” (1988), escrito em 1965,

Hay una novela para lo que Cortázar llama el lector-hembra (o sea “el tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en un sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo”), pero también hay en Rayuela otra novela para lo que él denomina lector-cómplice, quien “puede llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma” (BENEDETTI, 1988, p. 101)⁵⁹.

Ao optar pela alternância, o leitor mesclará os capítulos das primeiras partes do livro (“Del lado de allá” e “Del lado de acá”) com os da terceira parte (“De otros lados – Capítulos prescindibles”). Aos saltos experimenta-se uma oscilação entre uma realidade, representada pelas desventuras de Horacio Oliveira em Paris (primeira parte) e Buenos Aires (segunda parte), e as questões abstratas abordadas pelas teorias literárias e metafísicas de Cortázar, disfarçadas na figura do velho escritor Morelli, além de notícias de jornais, citações e cenas paralelas adicionais. O leitor que se contenta com a leitura linear, tradicional, sacrifica por completo a proposta do túnel, além de perder a explicação de alguns eventos. Somente com a inclusão dos capítulos prescindíveis, descobriremos que Horacio Oliveira continua vivo após sua queda da janela do manicômio com o término da segunda parte da obra, no capítulo 56. Já o leitor-fêmea termina o romance com a impressão de que o protagonista tenha se suicidado. Outro episódio que será desenvolvido apenas nos capítulos prescindíveis é a relação de Oliveira com sua amante Pola, enquanto o protagonista vivia em Paris. Na narrativa tradicional, este fato é mencionado apenas superficialmente.

Alguns capítulos da última parte (especialmente narrativas soltas e recortes de jornais) parecem, num primeiro instante, não terem qualquer conexão com o enredo. No entanto, com uma análise mais atenta é possível notar relações entre as partes. O capítulo 14, por exemplo, em que o chinês Wong mostra as fotografias de uma execução de um homem em Pequim aos amigos do Clube da Serpente, está metaforicamente relacionado ao capítulo 114, seguinte no “Tabuleiro de direção”, que trata de um recorte de jornal norte-americano sobre a morte de um assassino executado na câmara de gás de uma prisão na Califórnia. A relação entre o capítulo 15, em que a uruguaia Maga conta que fora violentada por um negro aos 13 anos de

⁵⁹ Tradução: “Há um romance para o qual Cortázar chama de leitor-fêmea (ou seja “o tipo que não quer problemas apenas soluções, ou falsos problemas alheios que lhe permitem sofrer comodamente sentado em uma poltrona, sem comprometer-se com o drama que também deveria ser seu”), mas também há em Rayuela outro romance para o qual ele denomina leitor-cúmplice, quem “pode chegar a ser coparticipante e cosofredor da experiência pela qual passa o romancista, no mesmo momento e da mesma forma”.

idade, e o capítulo 120, que relata uma recordação, já não é tão óbvia quanto a relação citada primeiramente. O capítulo 120 descreve uma cena em que um sujeito chamado Ireneo, tenta colocar um verme dentro do formigueiro. A conotação do fato é notadamente sexual; a imagem descrita assemelha-se com o ato de penetração. A relação simbólica entre o capítulo 15 e o 120 torna-se clara quando descobrimos que o nome do estuprador da Maga também chamava-se Ireneo.

Portanto, os capítulos da terceira parte não são em nada prescindíveis, conforme sua denominação. Se o fossem, então porque Cortázar iria contá-los? Não é um simples capricho do escritor incluí-los em suas páginas. Sua inclusão na leitura salteada significa que são imprescindíveis, fundamentais para a compreensão da obra. Será a partir de uma colagem de citações, teorias e fatos aparentemente desconexos, ou seja, de um mosaico literário, que Cortázar inventa o seu anti-romance. Essa tendência não é inteiramente nova; tem a ver com algo que fora desenvolvido gradativamente entre o fim do século XIX e início do século XX na literatura ocidental. O francês Stéphane Mallarmé, por exemplo, promoveu uma revolução na poesia da segunda metade do século XIX com o seu “un coup de dés jamais n’abolira le hasard”⁶⁰, um poema visual, tipográfico, com mais de uma possibilidade de leitura e compreensão, que iria influenciar anos mais tarde os movimentos vanguardistas.

Na página seguinte ao Tabuleiro há uma citação que consegue explicar ironicamente a tentativa do escritor argentino de empreender uma espécie de revolução dos costumes, uma quebra nos valores da moral universal ou, ainda melhor, uma destruição do que convencionalmente entende-se por literatura para sua posterior reconstrução, à maneira do túnel:

Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos, que son la base de aquella moral universal, que es tan proporcionada a la felicidad espiritual y temporal de todos los hombres de cualquiera edad, estado y condición que sean, y a la prosperidad y buen orden, no sólo de la república civil y cristiana en que vivimos, sino de cualquiera otra república o gobierno que los filósofos más especulativos y profundos del orbe quieran discutir (CORTÁZAR, 1996, p. 5)⁶¹.

⁶⁰ Tradução: “um lance de dados jamais abolirá o acaso”.

⁶¹ Tradução: “E, animado pela esperança de ser particularmente útil à juventude e de contribuir para a reforma dos costumes em geral, formei a presente coleção de máximas, conselhos e preceitos, que são a base daquela moral universal tão adequada à felicidade espiritual e temporal de todos os homens de qualquer idade, estado e condição que sejam, e à prosperidade e boa ordem, não só da república civil cristã em que vivemos, mas também de qualquer outra república ou governo que os filósofos mais especulativos e profundos do orbe queiram discutir” (CORTÁZAR, 2009, p. 6).

Além da estrutura fragmentada do romance que possibilita mais de uma leitura, mais de um caminho para se atingir o céu da amarelinha, outro procedimento utilizado por Cortázar para escrever seu anti-romance é a criação do escritor Morelli. O personagem em questão, predominante nos capítulos prescindíveis, ao teorizar sobre a literatura num espaço literário (o próprio romance), empreende a subversão mencionada no túnel. Cortázar parte da própria literatura para falar dela mesma, para questionar sua função.

Assim como a teorização de Cortázar acerca do túnel, Morelli planeja um anti-romance que seja inovador e se desprenda da escrita “vocacional”. Por essa razão, muitos críticos chegam a mencionar o personagem como um alter-ego do escritor argentino. As ideias de Morelli geralmente apresentam-se nos capítulos prescindíveis e, na maioria das vezes, dispensa a existência de um narrador. O personagem é praticamente independente, quase não participa do enredo. Sua presença ocorre através da própria escrita e das ideias lançadas. Quando não é Morelli quem teoriza, serão Horacio Oliveira e seus companheiros do Clube da Serpente que colocam em discussão diversos temas culturais, artísticos, filosóficos e as próprias morellianas. Em consonância com a “Teoria do túnel”, Morelli é contrário ao realismo e favorável ao “poetismo”. No capítulo 115, o escritor imagina uma narrativa em que os nomes dos personagens ficassem em branco para que pudessem ser feitas atribuições hipotéticas a cada leitura. Nesse caso, ele acredita que a situação romanesca tem maior importância do que a caracterização de um personagem, como é possível confirmar na seguinte citação: “La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas” (CORTÁZAR, 1996, p. 395)⁶². Portanto, a descrição deve dar lugar à abstração, ao “poetismo”. Da mesma forma, pelo Túnel, Cortázar defende a existência de um romance onde a linguagem enunciativa não se submeta ao poético.

Como é possível notar pela análise do “Tabuleiro de direção”, o empreendimento do túnel inicia-se na recepção. Neste caso, a presença de Morelli em *Rayuela* é de suma importância para a existência de um leitor ativo. O velho escritor pretende desestabilizar a recepção, não deixando que ela permaneça numa ordem fechada. Morelli quer fazer do leitor “un cómplice, un camarada de camino” (CORTÁZAR, 1996, p. 326)⁶³. Ele defende a destruição de tudo que impeça uma relação ativa entre autor e leitor. A principal intenção de

⁶² Tradução: “O romance que nos interessa não é o que vai colocando os personagens na situação, mas o que instala a situação nos personagens” (CORTÁZAR, 2009, p. 548).

⁶³ Tradução: “um cúmplice, um companheiro de viagem” (CORTÁZAR, 2009, p. 457).

Morelli com este leitor/ co-autor é promover a elevação da consciência crítica, como podemos notar na seguinte citação: “(...) me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (CORTÁZAR, 1996, p. 359) ⁶⁴.

No capítulo 109, Morelli desenvolve essa questão do leitor ao defender que a literatura deveria ser comparada à fotografia. Não por permitir a captura de uma ação, mas pela apreensão de fragmentos específicos da realidade. Para ele, buscar uma coerência para uma série de fotos em sequência (como no cinema), “significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto” (CORTÁZAR, 1996, p. 386) ⁶⁵. A partir da acumulação de fragmentos, de imagens, o leitor tem o papel de completar por sua conta as brechas, os hiatos, imaginando ou inventando o que não está dado como pronto. Se Morelli, e o próprio Cortázar, não querem mais um leitor tradicional, acomodado na poltrona, a narrativa também não pode ser tradicional. A proposta do túnel é justamente a destruição dos padrões. Mas a revolta contra a literatura se faz pela própria literatura, através da subversão da linguagem. A aventura de Oliveira em sua busca existencial mistura-se à aventura de narrar, pedindo-se ao leitor que faça também as suas escolhas, os caminhos que ele julgar mais viáveis para atingir o Céu, a melhor via que responda às questões lançadas pela obra. Através das digressões de seus personagens, Cortázar encontra uma forma criativa de escrever. Um modelo que privilegia a análise crítica da obra, dentro dela própria, ou seja, primando pela metalinguagem.

Um dos primeiros textos de Cortázar que utilizará esse recurso é o conto “Continuidade dos Parques”, da compilação *Final do jogo* (1971), de 1956. A narrativa retrata dois mundos que de repente se tocam e quebram, não sabe como, uma barreira. No início, o protagonista retoma a leitura de um romance que começara uns dias antes, fechado em seu escritório, sentado em sua poltrona de veludo verde. Dentro da história, há uma mulher e o seu amante, determinados a viverem até às últimas consequências uma paixão que as circunstâncias mantiveram em segredo. No entanto, há um obstáculo: o marido dela. Escondidos numa cabana, os amantes discutem. A mulher tenta evitar o crime, mas o destino

⁶⁴ Tradução: “No que me toca, pergunto-me se alguma vez conseguirei fazer sentir que o único e verdadeiro personagem que me interessa é o leitor, na medida em que algo do que escrevo deveria contribuir para mudá-lo, para deslocá-lo, para chocá-lo, para aliená-lo” (CORTÁZAR, 2009, p. 500-501).

⁶⁵ Tradução: “significava recheiar com literatura, presunções, hipóteses e invenções os intervalos entre uma foto e outra” (CORTÁZAR, 2009, p. 536)

está traçado; tanto o deles como o da vítima. Ajustam-se os pormenores e à porta da cabana, o casal despede-se. Ela segue por um caminho, ele pelo caminho oposto, correndo através dos bosques até distinguir, na bruma do crepúsculo, a alameda que leva à casa. Tudo acontece como previsto: os cães não ladram, o mordomo está ausente. Ele entra em casa e segue as instruções. Atravessa a sala azul, a galeria. Sobe uma escada. Lá em cima, no primeiro andar, uma porta aberta. Com um punhal na mão, ele vê uma poltrona de veludo verde e sentado, de costas, o homem que lê, absorto, um romance. O marido. O leitor. A dupla vítima. A ficção entra na realidade porque a realidade está já dentro da ficção.

Outro exemplo primoroso do uso da metalinguagem por Cortázar, está no conto “Las babas del diablo”, do livro *Las armas secretas*⁶⁶, publicado em 1959. O texto narra a história do fotógrafo Roberto Michel que captura com sua câmera, num parque de Paris, uma cena, aparentemente banal. Após a revelação das imagens, as ampliações apresentam uma realidade diferente daquela que os olhos captaram e acabam por transformar-se em fatos vividos pelo próprio fotógrafo. Paralelamente, o narrador, que não sabemos se está vivo ou morto, questiona-se porque deve contar essa estória: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada” (CORTÁZAR, 1959, p.25)⁶⁷. A experiência de Roberto Michel com suas fotografias é a mesma que o narrador tem com sua linguagem. Ambos não sabem como se expressar, seja por imagens capturadas ou pela linguagem, sem que haja uma deformação da realidade. Talvez Cortázar tenha retomado de “Las babas del diablo” a ideia da morelliana presente no capítulo 109, citada neste capítulo, em que defende a existência de uma interligação entre literatura e fotografia.

O uso da metalinguagem consolida-se somente em *Rayuela* como um recurso narrativo na produção cortazariana. Conforme mencionamos, a maioria dos capítulos da terceira parte da obra compreende uma teorização sobre o romance. Reiteramos que em *Rayuela* é a literatura falando da literatura, ou seja, uma arte que fala de si mesma. A literatura pode até tentar explicar o mundo, mas o faz literariamente. Ao invés de ser a representação de algo exterior, de significar algo, ela mostra-se, apresenta-se. Eduardo F. Coutinho (1985) ressalta que tanto no conto “Las babas del diablo” (1959) como em *Rayuela* (1963), a metalinguagem está relacionada com o tema central dos enredos: uma peregrinação,

⁶⁶ O cineasta italiano Michelangelo Antonioni fez uma adaptação para o cinema deste conto, com o filme *Blow up* de 1966.

⁶⁷ Tradução: “Nunca se saberá como isto deve ser contado, se em primeira ou em segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando continuamente formas que não servirão para nada”.

praticamente inconclusa, para um sentido na vida. Como essa busca só pode ter algum resultado se não seguir os padrões, a “Gran Costumbre” (CORTÁZAR, 1996, p. 315), ela virá acompanhada de uma subversão, de uma procura por uma nova forma de linguagem. “Assim, a busca existencial em que se envolvem o fotógrafo de ‘As babas do diabo’ e o protagonista de *O jogo da amarelinha* é uma busca exercida na linguagem” (COUTINHO, 1985, p. 39).

É importante enfatizar que a amarelinha é concebida por Cortázar como um jogo existencialista. O protagonista, Horacio Oliveira, é um inconformado com sua realidade, não se adapta às convenções e passa todo enredo à procura de algo que ele define ser o seu *kibbutz do desejo*. Por ora, este objeto de busca confunde-se com sua amante desaparecida, a Maga. Não por acaso, pela leitura linear, o romance começa com a pergunta “¿Encontraría a la Maga?” (CORTÁZAR, 1996, p. 11)⁶⁸. Já na leitura proposta pelas instruções do jogo, o conflito existencial é mais explícito, um outro questionamento é lançado nas mãos do leitor: “(...) pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue Huchette (...)” (1996, p. 344)⁶⁹. Uma única possibilidade é oferecida ao leitor para se escapar do fogo surdo, do fogo sem cor que toma conta e destrói tudo o que vê pela frente. A única saída possível para chegar ao céu da amarelinha, para reconstrução após esse incêndio simbólico, é a invenção. A condição do jogo, inclusive da própria literatura, é pela invenção. Para Cortázar, a literatura pode ser reinventada sempre, ou citando o romance: “Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo” (1996, p. 314)⁷⁰. Esta é a proposta inovadora do túnel que o escritor argentino colocará em prática na obra.

Para dar o primeiro salto em direção ao Céu da amarelinha, para fugir do fogo surdo e sem cor, Cortázar elege como sua “tura” o “Gran Tornillo”, a cidade de Paris. E não há lugar melhor no mundo para exercer uma ruptura com a literatura, para construir o túnel literário de Cortázar, do que a República Mundial das Letras. Parafraseando Pascale Casanova (2002), a capital francesa simboliza a Revolução, a queda da monarquia, os direitos humanos. É também cosmopolita; símbolo da metrópole moderna, uma Babel que reúne, mesmo na incompreensibilidade, pessoas de todo o mundo. E ainda, é a cidade das letras, das artes, das

⁶⁸ Tradução: “Encontraria a Maga?” (CORTÁZAR, 2009, p. 11)

⁶⁹ Tradução: “(...) mas quem nos curará do fogo surdo, do fogo sem cor que corre, ao anoitecer, pela rue de la Huchette (...)” (CORTÁZAR, 2009, p. 442)

⁷⁰ Tradução: “A nossa verdade possível tem de ser *invenção*, ou seja, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas as turas deste mundo” (CORTÁZAR, 2009, p. 443).

vanguardas. Afinal, conforme o representante da Europa Central no Clube da Serpente, Ossip Gregorovius, “París es una enorme metáfora” (CORTÁZAR, 1996, p. 116)⁷¹.

A vasta representação romanesca e poética de Paris, particularmente nos séculos XVIII e XIX, possibilitou a confirmação de uma “literariedade” da cidade. Para afirmar-se como escritor, o aspirante ao ofício é praticamente obrigado a passar por Paris. Não é por menos que Julio Cortázar tenha encontrado seu “caminho de Damasco” na viagem à cidade luz. Sejam autores franceses ou estrangeiros, Paris foi incansavelmente difundida nos livros por todos aqueles que almejavam a escrita: “tornou-se literária a ponto de entrar na própria literatura (...) metamorfoseando-se em quase-personagem de romance, em local romanesco por excelência” (CASANOVA, 2002, p. 42). De protagonista, a capital francesa passa ao *status* de A Literatura. Nesse sentido, Paris tornou-se universal a partir da crença na sua universalidade e dos efeitos que esta crença produz. Ainda segundo Casanova, Paris é o espaço de consagração do mundo literário: “o lugar a partir do qual, julgados, criticados, transmutados, os livros e os escritores podem se desnacionalizar e assim tornar-se universais” (2002, p.162).

Dentro da crença na universalidade parisiense, o que mais nos interessa é o caráter cosmopolita que institui a capital francesa, a possibilidade de expandir e abrir as fronteiras, estabelecer uma multiterritorialidade literária. Tanto que mesmo sendo o centro da cultura tradicional, Paris foi palco dos principais movimentos vanguardistas do início do século XX, inclusive do surrealismo, herança fundamental para a poética cortazariana. O cosmopolitismo parisiense pode ser notado em *Rayuela* na forma como Cortázar descreve a cidade luz, sempre envolta na “fumaça”, sob o efeito do jazz e da vodca barata, nos encontros do Clube da Serpente. A Paris cortazariana ainda será o território do submundo de grupos excluídos – *clochards*, imigrantes, suicidas. Variados espaços periféricos instalam-se na tessitura do romance: nas figuras da vidente madame Léonie e da mendiga Emmanuèle; na loucura de Berthe Trépat; nas músicas populares, o jazz e o tango; no circo, espaço do riso, onde convivem indivíduos marginalizados; no hospício, espaço da loucura, onde estão aqueles que foram isolados do convívio social; e na própria Buenos Aires, o reflexo distorcido de Paris, a periferia moderna.

Dessa forma, mesmo que a cidade de Paris seja reconhecida como a “República Mundial das Letras” e o “caminho de Damasco” para Cortázar recrudescer sua produção, não podemos considerá-la dentro do contexto do romance como um espaço independente,

⁷¹ Tradução: “Paris é uma imensa metáfora” (CORTÁZAR, 2009, p. 160).

dissociado de seu duplo latino-americano, Buenos Aires. As duas urbes estão intrincadas, apesar da distância temporal e espacial, o que leva (como escrevemos no início deste capítulo) à configuração de um novo cronotopo. A partir da continuidade espacial entre Paris e Buenos Aires, outros desdobramentos territoriais surgem ao longo da obra. Ressalto que a ideia de um anti-romance concebida por Cortázar no ensaio acerca do túnel e operacionalizada através da proposta de um jogo literário metatextual, já se configura no estabelecimento de uma multiterritorialidade poética.

O último capítulo dessa dissertação tratará justamente desses múltiplos territórios traçados na obra de Cortázar, partindo da cidade como espaço primordial. Lançando mão das teorias desenvolvidas até o momento, tentaremos compreender *Rayuela* como um romance do interstício, entre duas culturas – a latino-americana e a européia –, situado entre pontes e passagens, entre o lado de cá e o lado de lá, onde o particular e o universal se conjugam como lugar de fronteira. Neste caso específico, a fronteira não significa separação, mas um espaço de convivência para o heterogêneo.

Discutiremos os desdobramentos do espaço, tão evidente na própria construção do romance e teorizada pelo autor no ensaio acerca do túnel. Ainda cabe mencionar que o sujeito também é multiterritorial em *Rayuela*. Oliveira sempre esteve marcado por dualidades existenciais. Entre o presente e o passado, entre Buenos Aires e Paris, entre ele próprio e Traveler, entre Maga e Talita. E toda tentativa do protagonista em escapar dessa existência cindida, no interstício, de se chegar ao céu, resultou num fracasso.

Capítulo 3:

4. Entre pontes e passagens: os espaços da amarelinha

En París todo le era Buenos Aires y viceversa; en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido (CORTÁZAR, 1996, p.23)⁷².

4.1. A urbe como espaço primordial

O espaço da literatura é a cidade. Salvo poucas exceções, o escritor vive e produz na urbe, mesmo que por vezes discorra nostalgicamente sobre a vida no campo, a natureza como um paraíso perdido. Da mesma forma, a literatura produzida na América Latina sempre foi urbana, como defende Ángel Rama em *A cidade das letras* (1985). Neste estudo, o crítico uruguaio escreve sobre a formação das cidades no subcontinente em questão a partir do intelectual e a importância de sua presença na formação ideológica dos habitantes do Novo Mundo e na construção do espaço físico. Na medida em que as cidades surgiam, elas eram construídas também simbolicamente. O autor defende que a existência de uma elite letrada legitimou as ideias concebidas para a estruturação do novo território conquistado pela Espanha.

Para Rama, o espaço urbano tinha uma função a cumprir. O papel inicial incumbido a ele será de estabelecer uma ordem que atenderá aos anseios do poder estabelecido. A ordenação desta sociedade se deu em função da construção arquitetônica das cidades, estabelecendo uma hierarquia: ao centro da *Plaza Mayor* foram construídos os principais mecanismos de controle, como a Igreja e a administração pública. Como num tabuleiro de damas, as ruas em volta serviam de moradia para os principais burocratas e governantes, já as ruas periféricas serviam aos mais pobres. Assim, a sociedade podia ser lida através do mapa da cidade, ou melhor, usando a citação que Rama faz de Lewis Mumford: “a forma da cidade era a forma de sua ordem social” (RAMA, 1985, p. 25). A existência de uma elite letrada nas colônias possibilitou o estabelecimento desta estruturação. A palavra de ordem do Rei, por exemplo, só era acessível porque existiam escribas que serviram de intermediários. Pode-se dizer que a fala procedia da escritura, numa perspectiva anti-saussuriana. Dessa forma, o registro escrito, posteriormente com a formação de uma literatura na colônia, possibilitou o

⁷² “Em Paris, tudo era Buenos Aires e vice-versa; no mais profundo do amor, ele sofria e aceitava a perda e o esquecimento” (CORTÁZAR, 2009, p.28).

triunfo da cidade, reiterando a concepção grega que opunha a pólis civilizada à barbárie não urbanizada. Para explicar as transformações do espaço urbano, Rama apresenta-nos ao longo de seu estudo as várias etapas da participação da elite letrada na história do subcontinente, desde a colonização até a segunda metade do século XX, fase que culminará numa onda de ditaduras militares.

Afora as questões históricas, o que nos interessa para este trabalho é o fato de Ángel Rama explicar a cidade como fonte de uma cultura. A urbe possui um discurso próprio que se revelará nos registros que ela produz e contém como documentos, leis, mapas, diagramas, monumentos, ruas, praças, edifícios, fotografias, notícias, crônicas, literatura, e assim por diante, em infinitos e aparentemente ilegíveis fragmentos textuais. Renato Cordeiro Gomes (2008) diz que “a cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta sua legibilidade” (GOMES, 2008, p. 24). Rama defende a existência de uma linguagem urbana que será, em grande medida, responsável por sua harmonia,

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes visíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem (RAMA, 1985, p. 53).

Dessa forma, apesar de uma multiplicidade discursiva, o que poderia dificultar a sua leitura e compreensão, a urbe é um espaço protegido e modelado pela cultura, pela civilização e, conseqüentemente, por relações de poder e inscrições sociais bem definidas. Portanto, a cidade que Rama nos fala em sua obra segue alguns padrões. Ao definir a urbe ordenada, explicamos anteriormente que cada elemento cidadão possuía uma função e uma posição hierárquica. No entanto, em literatura nem sempre a cidade é uma estrutura ordenada, fechada por limítrofes sócio-políticos. Nas páginas de um livro, a urbe pode ser relativa, distorcer-se através de mecanismos que transformam a percepção exterior em experiência psíquica, o que faz dela um espaço vivido, se mencionarmos Gaston Bachelard (2000). Resumidamente, o espaço urbano que se delineia no espaço do texto resulta na criação de um espaço estético.

Se levarmos em conta a literatura produzida por Julio Cortázar, e especificamente o romance que elegemos como objeto de estudo para esta dissertação, pode-se dizer que tal registro parte do encontro do escritor argentino com a cidade. Na verdade, cidades que configuram-se como um entre-lugar, um interstício. A urbe é o cenário primordial da narrativa

cortazariana, seja na inquieta e surrealista Paris, seja na temperada e rotineira Buenos Aires. Mas neste caso, não teremos uma ordem estabelecida, uma função hierárquica. Galerias secretas, parques contínuos, arcos suntuosos e pontes improvisadas de madeira possibilitam a comunicação e a interligação de cidades separadas no tempo e no espaço, o que permite descobrir que, especificamente em *Rayuela*, “en París todo le era Buenos Aires y viceversa” (CORTÁZAR, 1996, p. 23)⁷³.

Conforme mencionamos no primeiro capítulo, Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade* (2008), explica que após a Revolução Industrial as cidades expandiram-se, ultrapassando suas fronteiras e difundindo-se no espaço físico. Sendo assim, o sujeito que vive na urbe só pode sair da cidade para cair em outra semelhante, ainda que distinta. A cidade torna-se um espaço de onde confluem todas as demais. Depreende-se portanto que não é possível fugir da urbe. O cidadão está preso a ela, como num labirinto sem saída.

A cidade moderna são os ecos desse labirinto – presídio complexo de ruas e rios aparentemente sem embocadura – onde a iniciação itinerante e o fio de Ariadne se mostram tênues ou nulos. Invertendo-se uma das interpretações do mito, o labirinto aqui não é a trilha para chegar-se ao centro; é, antes, marca da dispersão (GOMES, p. 68).

A interpretação do espaço urbano que teremos em *Rayuela* parte justamente desta metáfora, de um labirinto disperso, infinitamente contínuo. É possível perceber tal hipótese levantada na seguinte citação sobre a cidade de Paris, retirada do capítulo 93 do romance em discussão: “París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. Entonces un *cogito* que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, *neuma* y no *logos*” (CORTÁZAR, 1996, p. 351)⁷⁴. Portanto, depreende-se que não há fio de Ariadne mostrando uma saída.

Onde termina o labirinto parisiense, inicia-se o labirinto portenho. E onde este termina, começa novamente o parisiense, continuamente e infinitamente, assim como numa fita de Moebius⁷⁵. As cidades narradas no enredo da obra de Cortázar, apesar de introduzidas

⁷³ Tradução: “Em Paris, tudo era Buenos Aires e vice-versa” (CORTÁZAR, 2009, p.28).

⁷⁴ Tradução: “Paris é um centro, entende, um mandala que é preciso percorrer sem dialética, um labirinto onde as fórmulas pragmáticas só servem para se perder. Então, uma breve *cogitação* que seja como respirar Paris, entrar em Paris, deixando que Paris também entre em nós, *neuma* e não *logos*” (CORTÁZAR, 2009, p. 489)

⁷⁵ A fita de Moebius é uma superfície não orientável, ou seja, com apenas um lado. Seu nome deve-se ao matemático alemão August Ferdinand Moebius (1790-1868), que a desenvolveu na segunda metade do século XIX. A fita foi obtida a partir da colagem de duas extremidades de uma tira, colando as pontas após dar uma volta e meia em uma delas. Tal estrutura topológica serviu de inspiração para as obras do artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972), conhecido por desenhos que exploram o infinito e metamorfoses, a partir

como o “lado de lá” e o “lado de cá”, são apenas um lado ou, melhor dizer, são “otros lados”, territórios múltiplos e entrelaçados, em constante movimento.

A figura do labirinto ainda sugere que a existência humana é uma peregrinação errante na busca de um centro, de uma passagem secreta ou de uma saída, à maneira do itinerário percorrido por Horacio Oliveira. O labirinto também insinua que a realidade não é linear, como numa história estruturada tradicionalmente com início, meio e fim. Devemos recorrer a caminhos sinuosos, enfrentando o risco de perder-nos. Assim, *Rayuela* rompe com a ideia de ser possível chegar de um lugar a outro. Aqui o componente realista é quebrado. Nada pode se traduzir em uma localização geográfica precisa, a não ser do ponto de vista ao qual se contempla o mundo. Os espaços primordiais representados no romance – Paris e Buenos Aires – estão intrincados, apesar da distância geográfica e temporal.

A narrativa de *Rayuela* inicia-se em Paris (seja na leitura linear, seja na leitura proposta pelo Tabuleiro), mas este não é o momento presente, dá-se a partir das memórias de Oliveira sobre o período em que ele viveu na Europa, invertendo desse modo a própria experiência do autor, já instalado em Paris desde 1951. O protagonista já voltou para a terra natal e tenta reconciliar-se com suas origens, apesar de Paris ainda fazer parte do seu imaginário ideal, como é possível notar no seguinte trecho da segunda parte: “Antes de desembarcar en la mamá patria, Oliveira había decidido que todo lo pasado no era pasado y que solamente una falacia mental como tantas otras podía permitir el fácil expediente de imaginar un futuro abonado por los juegos ya jugados” (CORTÁZAR, 1996, p. 189)⁷⁶. Portanto, Paris continuaria intensamente viva em Horacio. Da mesma forma, a cidade natal permaneceu presa ao protagonista quando este estava na Cidade Luz, segundo notamos na citação abaixo da primeira parte, no capítulo 3:

(...) Oliveira tendía a admitir que su grupo sanguíneo, el hecho de haber pasado la infancia rodeado de tíos majestuosos, unos amores contrariados en la adolescencia y una facilidad para la astenia podían ser factores de primer orden en su cosmovisión. Era clase media, era porteño, era colegio nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás. Lo malo estaba en que a fuerza de temer la excesiva localización de los puntos de vista, había terminado por pesar y hasta aceptar demasiado el sí y el no de todo, a mirar desde el fiel los platillos de la balanza (CORTÁZAR, 1996, p. 23)⁷⁷.

de padrões geométricos entrecruzados que transformam-se gradualmente. A figura do infinito, do labirinto e da fita de Moebius são recorrentes na obra de Julio Cortázar.

⁷⁶ Tradução: “Antes de desembarcar na mãe pátria, Oliveira decidira que todo o passado não era passado e que somente uma falácia mental como tantas outras poderia permitir o fácil expediente de imaginar um futuro já garantidopelos jogos já jogados” (CORTÁZAR, 2009, p. 268).

⁷⁷ Tradução: “(...) Oliveira tendia a reconhecer que seu grupo sanguíneo, o fato de ter passado a infância rodeado de tios majestuosos, alguns amores contrariados na adolescência e uma facilidade para a astenia poderiam ser

O filósofo alemão Walter Benjamin, no texto publicado pela primeira vez no Brasil em 1987 na compilação de ensaios *Rua de mão única* (1995)⁷⁸, usa a designação de “cidade no espelho” para referir-se a Paris. Segundo o estudioso da Escola de Frankfurt, todas as cidades do mundo refletem-se na capital francesa. Nesta metáfora, o rio Sena seria o grande espelho de Paris: “Diariamente a cidade lança neste rio suas sólidas construções e seus sonhos de nuvens como se fossem imagens. Magnânimo, ele aceita as oferendas e, em sinal de agradecimento, as fragmenta em mil pedaços” (BENJAMIN, 1995, p. 198). Estes fragmentos são os registros da urbe que servem de inspiração aos que perambulam por suas margens. As cidades de todo o mundo buscam em Paris um modelo a seguir, querem ser iguais a ela. Por essa razão Walter Benjamin a designa de “cidade no espelho”.

Em *Rayuela*, a Paris de Cortázar será como o espelho conforme a concepção benjaminiana. Todos os estrangeiros do Clube da Serpente desejam estar na capital francesa. Oliveira procura seu “centro” justamente na Cidade Luz. Buenos Aires configura-se no romance como o reflexo do espelho-Paris, seu duplo. Mas além de modelo especular e centro irradiador da cultura, Paris é um grande enigma assim como a busca de um “kibbutz do desejo” por Oliveira e a própria estrutura labiríntica do romance. Dissemos que a metáfora do labirinto sugere que a existência humana é uma peregrinação, um itinerário errante em busca de uma saída. Horacio percorre a cidade-labirinto atrás do seu Centro. A procura ocorre por diversos territórios simbólicos que passam pelo zen budismo, artes de vanguarda e discussões filosóficas. A partir da confluência desses diferentes campos de conhecimento, das infinitas “turas”, os espaços por onde o enredo discorre ganham uma forma, a de uma cidade. Paris surge como território do sonho, uma cidade no plano do imaginário.

A realidade descrita por Cortázar na capital francesa está intimamente ligada à “trilha sonora” do romance, o jazz. O gênero musical aparece no enredo nas famosas discadas, reuniões em que os componentes do Clube da Serpente escutam música, bebem e discutem os mais variados temas. Esses capítulos assemelham-se a um plano cinematográfico acompanhado por uma música de fundo, cujos intérpretes são os nomes mais consagrados do jazz. Conhecido por suas improvisações, o gênero musical em questão aproxima-se da

fatores de primeira ordem na sua cosmovisão. Era classe-média, era portenho, era colégio-nacional, e essas coisas não tem cura. O mal estava em que, à força de recluir a excessiva localização dos pontos de vista, Oliveira acabara por pesar e até aceitar demasiadamente o sim e o não de tudo, por olhar, do ângulo do fiel, os pratos da balança” (CORTÁZAR, 2009, p. 28).

⁷⁸ Walter Benjamin redigiu os textos que compõem *Rua de mão única* (com o título *Einbahnstrasse* em alemão) entre 1923 e 1926, aparecendo como livro em 1928.

proposta literária inovadora de Cortázar. O jazz está em constante movimento, assim como a cidade e Horacio Oliveira, sendo descrito no capítulo 17 como um pássaro migrante:

(...) el mundo y el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burla aduanas, algo que corre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald mientras en París Kenny Clarke inaugura un cave y en Perpignan brincan los dedos de Oscar Peterson, y Satchmo por todas partes con el don de ubicuidad que le ha prestado el Señor, en Birmingham, en Varsovia, en Milán, en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero (...) (CORTÁZAR, 1996, p. 68)⁷⁹.

Se seguirmos esta ideia de movimento que o jazz, na narrativa, faz remeter à cidade e partindo da noção benjaminiana de “cidade no espelho”, na obra de Cortázar, a capital francesa é, na verdade, a mesma cidade que Oliveira desejou ver em sua terra natal. Cabe aqui repetir mais uma vez a citação tão mencionada ao longo dessa dissertação: “En París, todo le era Buenos Aires y vice-versa” (CORTÁZAR, 1996, p. 23)⁸⁰. Tanto que Horacio Oliveira, ao retornar para Argentina, depara-se com seu reflexo – Traveler. Podemos dizer que, ao compreender Paris e Buenos Aires parte de um mesmo território simbólico dentro da narrativa, independente da localização geográfica e em épocas distintas na vida de Oliveira, Julio Cortázar inventa seu próprio cronotopo (BAKHTIN, 1993) em *Rayuela*, rompendo com o cronotopo tradicional. Tempo e espaço sobrepõem-se na narrativa. Aliás, destruir as convenções literárias para posteriormente reconstruí-las, porém de forma distinta (e neste caso incluí-se o cronotopo do romance), foi o que propôs Cortázar no ensaio escrito em 1947 sobre a “Teoria do túnel”, conforme abordamos no segundo capítulo deste trabalho. No entanto, a operacionalização das contribuições teóricas do escritor argentino só se tornaram possíveis a partir da sua vivência de migração a Paris. No quarto capítulo de *Rayuela*, Horacio Oliveira dirá o seguinte sobre a capital francesa com relação à Maga: “La gran ventaja de París era que sabía bastante francés (*more* Pitman) y que se podían ver los mejores cuadros, las mejores películas, la *Kultur* en sus formas más preclaras” (CORTÁZAR, 1996, p. 27)⁸¹.

⁷⁹ Tradução: “(...) o mundo e o jazz é como um pássaro que migra ou emiga, que imigra ou transmigra, saltador de barreiras, contrabandista, algo que corre, que se difunde, e esta noite, em Viena, está cantando Ella Fitzgerald, enquanto, em Paris, Kenny Clarke inaugura uma *cave* e, em Perpignan, os dedos de Oscar Peterson brincam, e Satchmo, por todos os lugares, com o dom da ubiqüidade que o Senhor lhe deu, em Birmingham, em Varsóvia, em Milão, em Buenos Aires, em Genebra, no mundo inteiro (...) (CORTÁZAR, 2009, p. 87).

⁸⁰ Tradução: “Em Paris, tudo era Buenos Aires e vice-versa” (CORTÁZAR, 2009, p.28)

⁸¹ Tradução: “A grande vantagem de Paris era o fato de ela saber bastante francês (*more* Pitman), e de se poderem ver aí os melhores quadros, os melhores filmes, a *Kultur* em suas formas mais brilhantes” (CORTÁZAR, 2009, p. 33).

Retomando as próprias declarações do autor de *Rayuela* em suas cartas a Eduardo Jonquières (2010), mencionadas no primeiro capítulo dessa dissertação, é justamente isso que Julio Cortázar fez em seus primeiros anos parisienses – adentrar na cultura europeia, percorrer exposições, concertos, teatros, cinemas. O escritor argentino, com o olhar de deslumbramento de um eterno turista, teve contato direto com as referências que citaria ao longo de seu consagrado romance. Dessa forma, o espaço concreto da cidade de Paris ofereceu a ele matéria para a reflexão. A densidade cultural de *Rayuela* é muito mais do que um adorno, um mero elemento decorativo, muito mais do que um exótico cultural na percepção de um artista latino-americano. As referências culturais estão intimamente ligadas ao modo de pensar do próprio autor para a construção de seu romance. Cortázar confessa-nos, através dos devaneios de Oliveira e dos companheiros do Clube da Serpente, suas trajetórias intelectuais, suas leituras, suas afinidades estéticas. Mas não é somente nos espaços reconhecidos pela maioria – neste caso a cidade dos bulevares, museus, teatros e etc. – que Cortázar desbrava em Paris. O escritor também percorreu os meios mais populares e até o submundo dos *clochards*, que aparecem retratados nos caminhos de Oliveira às margens do rio Sena, como podemos comprovar no seguinte trecho de uma declaração do próprio Cortázar retirada de sua biografia, escrita por Mario Goloboff:

Llegué aquí a París, me hundí en ese mundo un poco extraño que refleja la primera mitad de *Rayuela* y empecé a tomar contacto con un tipo de gentes que no había cultivado em Buenos Aires, desde vagabundos hasta bohemios, otro tipo de artistas, y eso empezó ya a mostrarme, que lo que yo consideraba como la realidad estética unicamente, no era suficiente, que había otros campos, otros dominios que tenían que ser explorados, que tenían que ser vividos (apud GOLOBOFF, 2011, p. 71)⁸².

Portanto, a concepção de *Rayuela* foi resultado do acúmulo de experiências do escritor ao longo dos anos vividos em Paris, mas não apenas isso. Também podemos levar em consideração a obsessão em não esquecer os primeiros momentos da chegada à capital francesa, sempre com o olhar de um turista deslumbrado, eternamente estranhado. A estrutura do romance, com textos de natureza variável (capítulos narrativos, recortes de jornais, citações literárias, considerações teóricas, dentre outros) aliados a proposta de um jogo no qual o enredo pode sofrer alterações dependendo do caminho escolhido pelo leitor,

⁸² Tradução: “Cheguei aqui a Paris, caí nesse mundo um pouco estranho que reflete a primeira metade de *Rayuela* e comecei a entrar em contato com um tipo de pessoas que não havia cultivado em Buenos Aires, desde vagabundos até boêmios, outro tipo de artistas, e isso começou a mostrar-se para mim, que eu considerava como a única realidade estética, não era suficiente, que havia outros campos, outros domínios que precisavam ser explorados, precisavam ser vividos”.

assemelha-se bastante com uma espécie de palimpsesto. É como se Cortázar reunisse inúmeros fragmentos de suas experiências e memórias, sobrepondo-as na forma de um romance. Ainda podemos afirmar que a maneira como Horacio enxerga e expressa a realidade é, em certo sentido, a mesma de Cortázar. Semelhanças entre a vida do escritor e o enredo chamam claramente a atenção de quem entra em contato com o universo da amarelinha e de seu autor, ainda mais quando temos a oportunidade única de ter acesso a vários livros não ficcionais no sentido estrito sobre a vida de Cortázar publicados na última década. Não à toa, numerosos críticos denominam o protagonista como um segundo alter-ego de Cortázar, além da explícita relação entre o escritor e o personagem Morelli. O biógrafo Mario Goloboff chega às seguintes conclusões acerca das aproximações entre a vida e a obra de Cortázar:

Muchos de los complicados entramados de la historia personal de Cortázar se mezclan en este texto: su visión del amor, idealizado, inatrapable, generador de búsquedas, de andanzas, de poesía (la Maga pero también Talita); su continuo vagar y viajar casi sin rumbo fijo (Traveler, ya a partir del mismo nombre); su gusto por los grupos, conciliábulos, sectas, clubes secretos y, muy especialmente, la consagración de la figura nueva que forma un conjunto de personas (en este caso, en El club de la serpiente); su necesidad no sólo de relatar y de contar, sino también de reflexionar y de teorizar sobre el arte y la literatura, el papel de éstos en la vida del hombre en el presente siglo, su destino (Morelli).

Algo que se percibe en el tema como más central es el permanente sentimiento de estar desdoblado, partido entre dos mundos, el allá y el acá, Buenos Aires y París, un lado y otro, expresiones todas ellas de una situación de irremediable exilio, en un ámbito donde las gentes hablan otra lengua, tienen otro pasado personal e histórico, otras preocupaciones presentes, otras ambiciones para el porvenir. Y el estar entre ellos como un prójimo, pero también como un extraño (GOLOBOFF, 2011, p. 107)⁸³.

As semelhanças conferidas ao escritor argentino e sua obra são resultado de uma vivência que resultou em um produto literário, o romance *Rayuela*. Vale mencionar que o escritor argentino configurou-se como um intelectual do entre-lugar que, segundo Silviano Santiago (2000), é capaz de conceber um produto artístico original e inovador, através da subversão de algo já existente, à maneira do túnel teorizado anteriormente pelo autor

⁸³ Tradução: “Muitas das complicadas teias da história pessoal de Cortázar combinam-se neste texto: sua visão do amor, idealizado, impenetrável, causador de buscas, de andanças, de poesia (a Maga, mas também Talita); seu contínuo vagar e viajar quase sem rumo fixo (Traveler, já a partir do seu nome); seu gosto por grupos, conselhos, seitas, clubes secretos e, especialmente, a consagração da nova figura que forma um conjunto de pessoas (neste caso, O clube da serpente); sua necessidade não apenas de relatar e contar, mas também de refletir e teorizar sobre a arte e a literatura, o papel destes na vida humana do presente século, seu destino (Morelli).

Algo que se percebe como mais central no tema é o permanente sentimento de estar dividido, partido entre dois mundos, o lá e o cá, Buenos Aires e Paris, um lado e outro, todas expressões de um estado irremediável de exílio, num âmbito de onde as pessoas falam outra língua, têm outro passado pessoal e histórico, apresentam outras preocupações, outras ambições para o futuro. E estar entre eles como um próximo, mas também como um estranho”.

argentino. Dessa forma, o livro que consagrou Julio Cortázar como escritor foi, em grande medida, a reflexão de uma existência no interstício de duas culturas.

Partindo dessa leitura, identificamos a presença de três espaços primordiais, vinculados aos caminhos percorridos por Horacio Oliveira (e, conseqüentemente, por Cortázar também): “Del lado de allá”, que corresponde aos capítulos cuja narrativa passa-se em Paris; “Del lado de acá”, os capítulos de Buenos Aires; e “De otros lados”, reunindo os capítulos que o leitor decidirá por lê-los ou não, contendo episódios tanto de Paris quanto de Buenos Aires, dentre outras passagens. Estes “otros lados” seriam o verdadeiro espaço de *Rayuela* e de seu escritor, uma vez que consegue exprimir uma multiterritorialidade poética. A ubiquidade desses lados, sua confluência de espaços em dispersão e seu espelhamento e as várias cidades constroem essa multiplicidade de territórios.

Identificamos, já no primeiro capítulo dessa dissertação, a natureza multiterritorial da vida e da produção literária de Julio Cortázar. Levando em consideração a dinâmica espacial, chegamos à compreensão do espaço simbólico como algo múltiplo e descontínuo, não como uma categoria estanque, delimitada por fronteiras. Usando como referência o estudo do geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert (2007), vimos que a desterritorialização deve ser considerada como parte de um processo. Após desterritorializar-se, algo reterritorializa-se em outra parte para desterritorializar-se novamente e assim por diante, estabelecendo-se uma multiterritorialidade “no e pelo movimento” (2007, p. 97). No entanto, Haesbaert, ressalta que a multiterritorialidade só torna-se possível com a presença de territórios-rede, uma vez que as redes possuem o duplo efeito territorializador e desterritorializador ao mesmo tempo. Para o geógrafo brasileiro,

Numa concepção reticular de território ou, de maneira mais estrita, de um território-rede, estamos pensando a rede não apenas enquanto mais uma forma (abstrata) de composição do espaço, no sentido de um “conjunto de pontos e linhas”, numa perspectiva euclidiana, mas como o componente territorial indispensável que enfatiza a dimensão temporal-móvel do território e que, conjugada com a “superfície” territorial, ressalta seu dinamismo, seu movimento, suas perspectivas de conexão (...) (2007, p. 286-287).

O que confere ao território-rede esse dinamismo será a conjunção das categorias de tempo e de espaço. Para Haesbaert, enquanto na visão euclidiana (tradicional e ainda dominante), o espaço é bi ou tridimensional, sem a quarta dimensão que é o tempo, na visão não-euclidiana, o espaço e o tempo são elementos indissociáveis. Com relação à *Rayuela* já pudemos chegar a essa compreensão de fluidez do tempo e do espaço, configurando-se na formação de um cronotopo original por Cortázar.

Para falar dos constantes processos de territorialização na contemporaneidade, Rogério Haesbaert usará uma terminologia que será muito útil para relacionarmos à proposta literária desenvolvida pelo escritor argentino. O geógrafo mencionará o conceito de “dutos” (HAESBAERT, 2007, p. 281), cuja configuração consiste em territórios descontínuos, fragmentados, superpostos, ou seja, distintos da concepção de território segundo a modernidade clássica. O “duto”, assim como o túnel (CORTÁZAR, 2004) que destrói para construir (até mesmo por uma aproximação estrutural entre ambos), fornece ao território um sentido de movimento, ritmo, fluxo, rede, de possibilitar a transição de um lugar para outro, de um “traveler” contínuo, mas também contém uma expressividade, um significado para quem o constrói e usufrui dele. O “duto” de Haesbaert, assim como o “túnel” de Cortázar, possibilita o deslocamento e a interligação de territórios distintos, levando-nos à concepção de território-rede que, conseqüentemente, resignifica a multiterritorialidade.

Ao longo dessa dissertação abordamos o desdobramento do espaço em *Rayuela*, seja pela proposição de um anti-romance, seja na constatação de Julio Cortázar como um intelectual cuja expressividade parte de um *locus* enunciador caracterizado por ser um entre-lugar (ou, usando uma terminologia do próprio autor, do interstício), seja nas inúmeras dualidades presentes no enredo e no protagonista Horacio Oliveira. No último tópico deste capítulo analisaremos em *Rayuela* algumas marcas dessa multiterritorialidade que Haesbaert identifica como sendo “no e pelo movimento” (2007, p. 97).

4.2. Marcas de multiterritorialidade

O discurso de *Rayuela* mais indaga do que explica. Onde estaria a Maga?, onde estaria o Centro?, quem nos curaria do fogo surdo?, e assim por diante. O texto de Cortázar não oferece a comodidade de um enredo definido, fechado, pronto. Há uma necessidade de respostas, que certamente não serão respondidas pelo livro. Como mencionamos no segundo capítulo dessa dissertação, o leitor deverá buscar as explicações para as lacunas deixadas. *Rayuela* é um romance que lida melhor com a falta do que com a plenitude. Até mesmo os nomes dos personagens são incertos. Eles alteram-se ao longo da narrativa, dependendo do contexto às vezes Maga é Lucía, Gregorovius é Ossip, Horacio é Oliveira, Traveler é Manú. A *sina de todos*, personagens e leitores, é procurar – a razão dos destruidores de bússolas.

A busca começa a partir do momento em que destitui-se qualquer linearidade e comodidade para o leitor. A figura do autor, que durante o Romantismo e o Realismo era onipresente, não dita mais as regras na obra prima de Julio Cortázar. O escritor argentino

elabora sua proposta, gestada ao longo dos anos, desde o ensaio de 1947 sobre a “Teoria do túnel” (CORTÁZAR, 2004), instigando-nos a participar de um jogo literário. A comodidade da poltrona não é mais o espaço ocupado pelo leitor, da mesma forma que o leitor-personagem do conto “Continuidade dos Parques” (CORTÁZAR, 1971). Ao destituir o Livro de sua estrutura tradicional – com começo, meio e fim –, o leitor agora precisa criar juntamente com o autor, procurar pelas páginas o melhor caminho que o faça compreender a história ali narrada. Assim, podemos afirmar que a *Amarelinha* de Cortázar é uma obra em constante gestação. Toda vez que alguém tiver nas mãos um volume de *Rayuela*, a construção de um túnel destruirá tudo o que ver e vier pela frente, até que uma luz ao fim (ou quem sabe um novo túnel no fim da luz) oferecerá alguma significação ao leitor inquieto. Ou não. O texto ficcional de Cortázar reinventa a literatura ao extinguir a linearidade, ao unificar lados aparentemente opostos e reunir fragmentos na busca de um centro, de um sentido que nunca se encontra em plenitude. O biógrafo de Cortázar escreveu o seguinte sobre a proposta literária do autor argentino:

El intento fundamental de Cortázar en *Rayuela* fue doblemente subversivo: vital y literario. Todo lo que quería cambiar en la vida parecía hallar su correlato en el esfuerzo que estaba haciendo por minar los órdenes tradicionalmente dados y admitidos en el campo literario (GOLOBOFF, 2011, p. 106)⁸⁴.

Aliado a essa estrutura fragmentada, o livro de Cortázar é composto por uma mescla de textos heterogêneos, que vão desde citações de poemas, teorizações de cunho ensaístico, matérias de jornal até a narrativa propriamente dita. Por essa razão, podemos afirmar que *Rayuela* já é multiterritorial em sua própria estrutura, em sua forma de apresentação. Além disso, conferir uma única classificação à obra em questão é uma tarefa complicada. Para Davi Arrigucci Jr, no estudo *O escorpião encalacrado* (1973), “seria vã, quando não prejudicial, qualquer tentativa de enquadramento rígido de um texto altamente complexo, como é *Rayuela*, num gênero literário preciso” (ARRIGUCI JR, 1973, p. 292).

No entanto, mesmo que forneça ao leitor uma certa liberdade de escolha e seja considerada por alguns críticos (e até por Cortázar) como uma obra aberta, *Rayuela* apresenta seus limites, sendo um tanto difícil transpô-los. Não por acaso, o livro começa com um “Tabuleiro de Direção” que conterà as regras do jogo. O romance possui uma narrativa principal que não se modificará em hipótese alguma. Faremos um breve resumo deste núcleo

⁸⁴ Tradução: “A intenção fundamental de Cortázar em *Rayuela* foi duplamente subversiva: vital e literária. Tudo o que ele queria mudar na vida parecia encontrar seu correlato no esforço que estava fazendo para minar as ordens tradicionalmente dadas e admitidas no campo literário”.

central, usando como referência a divisão em núcleos temáticos proposta por Davi Arrigucci Jr. (1973, p. 297-298). O enredo, segundo o crítico brasileiro, é composto da seguinte forma: do capítulo 1 ao 8, os encontros amorosos de Oliveira e Maga nos quartos de hotéis e nas ruas de Paris, com a apresentação de características opostas dos dois; do capítulo 9 ao 18, as discadas de jazz do Clube da Serpente, repletas de memórias dos personagens, conversas sobre filosofia, arte e cultura, além da formação do triângulo Oliveira-Maga-Gregorovius; do capítulo 19 ao 21, o rompimento do casal protagonista; capítulo 22, Oliveira assiste ao atropelamento de Morelli; capítulo 23, o concerto da pianista Berthe Trépat; do capítulo 24 ao 27, Gregorovius e Maga conversam sobre Oliveira; capítulo 28, “orgia intelectual” do Clube da Serpente e morte de Rocamadour; do capítulo 29 ao 34, desaparecimento da Maga e a carta deixada para Rocamadour; capítulo 35, expulsão do protagonista do Clube da Serpente; capítulo 36, perambulação de Oliveira pelo submundo de Paris, encontro com a *clocharde* e deportação para Argentina; capítulo 37, apresentação de Traveler e Talita, com o relato dos costumes da classe média portenha; do capítulo 38 ao 40, encontros de Oliveira com Traveler e Talita; capítulo 41, episódio da ponte de tábuas; do capítulo 42 ao 47, período no circo; capítulo 48, Oliveira faz um balanço da volta e se dá conta de que sua busca não é tão transcendental como imaginava e que talvez seu centro tenha um nome de mulher; do capítulo 49 ao 53, período no manicômio, onde todos vão trabalhar após a venda do circo; o capítulo 54, no necrotério, Oliveira beija Talita como se fosse a Maga; capítulo 55, Talita volta para Traveler; e capítulo 56, Oliveira está na janela do manicômio e oscila entre jogar-se dela ou não.

A segunda opção de leitura refaz toda essa trajetória descrita (apenas o capítulo 55 é eliminado, já que ele está contido no 129 e 133) com a inclusão de novos fragmentos. Se não seguirmos a proposta do Tabuleiro é possível chegar à conclusão de que Oliveira tenha se suicidado ao atirar-se pela janela. No entanto, ao aceitar o jogo essa possibilidade é eliminada pela continuidade dos capítulos em que Oliveira surge sendo tratado por Gekrepten, Traveler, Talita e o médico da clínica. Ainda na segunda leitura, algumas lacunas são explicadas. Descobrimos que o senhor atropelado no capítulo 22 é Morelli. Nos capítulos prescindíveis, Horacio e Etienne visitam o velho escritor no hospital, abrindo espaço para as discussões desenvolvidas nas morellianas. Nos capítulos 76, 101, 144, 92, 103, 108, 64, conhecemos melhor Pola, a mulher que confunde-se com a cidade (“Pola Paris”) e também um dos motivos para o rompimento de Oliveira e Maga. Os capítulos 135, 63, 88, 72, 77, 131, 58, temos Oliveira imerso na rotina, sob os cuidados de Gekrepten, numa espécie de decrepitude mental, segundo o próprio nome dela sugere.

Numa tentativa de materializar o romance fora de suas páginas e oferecer ao leitor uma trajetória diferenciada pelo labirinto da amarelinha, Cortázar discorrerá – anos mais tarde no ensaio “De otra máquina célibe” (1973), do livro *La vuelta al día en ochenta mundos* – sobre a existência de uma máquina criada para ler *Rayuela*, a “Rayuel-o-matic”. Esta se inspirou em um projeto elaborado pelo argentino Juan Esteban Fassio para ler as *Nouvelles impressions d’Afrique*, de Raymond Roussel. Anos mais tarde, segundo o ensaio em questão de Cortázar, Fassio criou uma nova máquina destinada à leitura de *Rayuela*. Por meio de Paco e Sara Porrúa, Cortázar diz ter conhecido Fassio, na Argentina, em 1962, um ano antes da publicação da *Amarelinha*. Dois anos após esse encontro, Paco enviou sigilosamente a Cortázar, já de volta a Paris, documentos que continham projetos, desenhos e diagramas da tal máquina para ler *Rayuela*. Aqui, depreende-se que ocorre uma ruptura ainda mais brusca, à maneira do túnel, retirando-se o Livro do espaço sagrado de suas páginas para apresentá-lo em um novo formato. A seguir, na Figura 1, transcrevemos um dos desenhos da máquina:

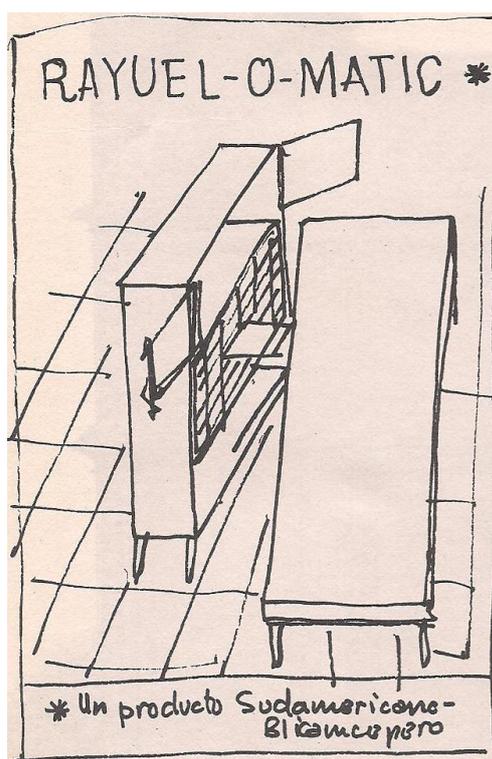


Figura 1 (CORTÁZAR, 1973, p. 128)

A forma da “Rayuel-o-matic” assemelha-se a um armário, tanto que, conforme o ensaio pode também funcionar como tal. Pode-se guardar, por exemplo, alguns alimentos num compartimento da máquina enquanto estiver lendo o romance. Assim, o leitor não precisará interromper a leitura caso sinta fome. Tudo foi pensado para o total conforto do leitor. Nota-

se, inclusive, na imagem anterior que o aparelho foi colocado ao lado de uma cama. Em outro desenho, Cortázar explica-nos passo a passo as instruções sobre o funcionamento:

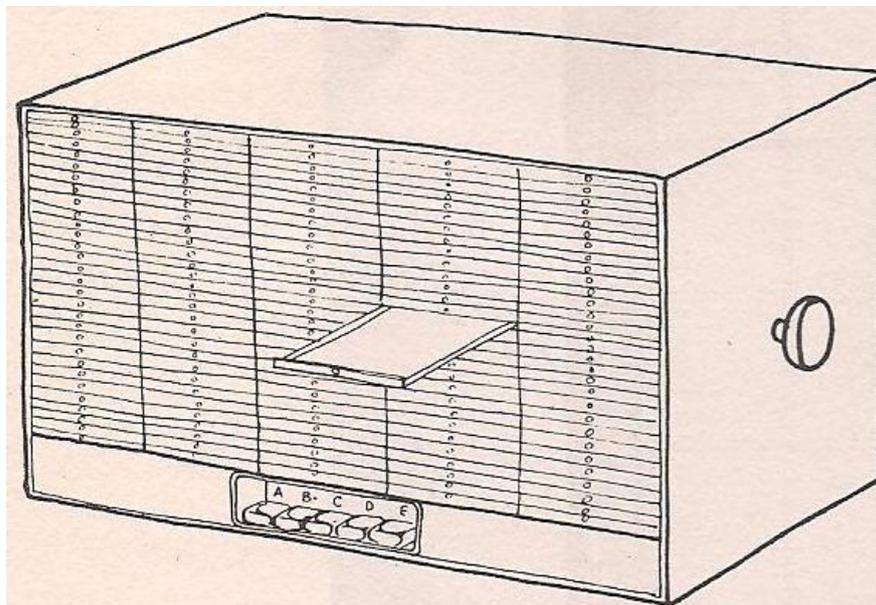


Figura 2 (CORTÁZAR, 1973, p. 132)

A — Inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73); al cerrarse ésta se abre la No. 1, y así sucesivamente. Si se desea interrumpir la lectura, por ejemplo en mitad del capítulo 16, debe apretarse el botón antes de cerrar esta gaveta.
 B — Cuando se quiera reiniciar la lectura a partir del momento en que se ha interrumpido, bastará apretar este botón y reaparecerá la gaveta No. 16, continuándose el proceso.

C — Suelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con sólo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico.

D — Botón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 de corrido. Al cerrar la gaveta No. 1, se abre la No. 2, y así sucesivamente.

E — Botón para interrumpir el funcionamiento en el momento que se quiera, una vez llegado al circuito final: 58 - 131 - 58 - 131 - 58, etcétera.

F — En el modelo con cama, este botón abre la parte inferior, quedando la cama preparada (CORTÁZAR, 1973, p. 132-133)⁸⁵.

⁸⁵ Tradução: “A – Inicia o funcionamento a partir do capítulo 73 (abre-se a gaveta 73); quando esta se fecha, abre-se a No. 1, e assim sucessivamente. Se desejar interromper a leitura, por exemplo na metade do capítulo 16, deve se apertar o botão antes de fechar esta gaveta.

B – Quando quiser reiniciar a leitura a partir do momento em que se interrompeu, basta apertar este botão e reaparecerá a gaveta No. 16, continuando o processo.

C – Solte todos os botões, de forma que possa escolher qualquer gaveta apenas com a maçaneta. O sistema elétrico para de funcionar.

D – Botão destinado à leitura do Primeiro Livro, ou seja, do capítulo 1 ao 56 em sequência. Ao fechar a gaveta No. 1, abre-se a No. 2, e assim sucessivamente.

E – Botão para interromper o funcionamento no momento que quiser, uma vez atingido o circuito final: 58-131-58-131-58, etc.

F – No modelo com cama, este botão abre a parte inferior, deixando a cama preparada”.

Para encerrar o ensaio sobre a “Rayuel-o-matic”, Cortázar elabora um gráfico matemático que, ironicamente, diz possuir uma interpretação não muito difícil. Na imagem que transcreveremos a seguir, o percurso empreendido pelo leitor começa pelo ponto de partida (capítulo 73), seguido pelo capítulo 1 e assim por diante, até os capítulos do ciclo final, 58 e 131:

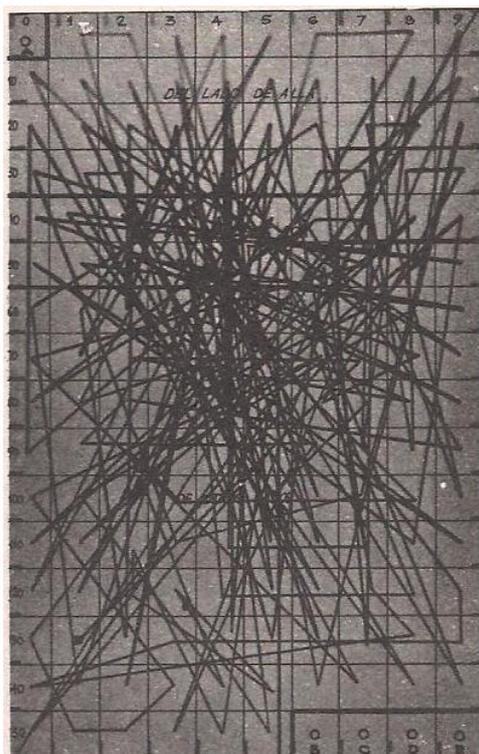


Figura 3 (CORTÁZAR, 1973, p. 135)

Na verdade, o que enxergamos é um emaranhado de linhas, aparentemente desorientadas, sem qualquer lógica ou racionalidade, assim como a trajetória errante de Horacio Oliveira pelas ruas de Paris. Além de elaborar um formato inovador para o romance, o gráfico transcrito acima remete-nos também a uma ideia de multiterritorialidade, um labirinto em dispersão, linhas de fuga entre territórios. Seja por sua estrutura fragmentada, seja pela possibilidade de duas leituras, seja pelo enredo dividido entre um lado de lá, um lado de cá e outros lados, *Rayuela* é uma obra múltipla de territórios simbólicos. A narrativa compreende-se em uma peregrinação que jamais detém-se em qualquer espaço. Como seu protagonista, cindido, migrante, sem casa ou rumo, o espaço do romance de Cortázar é dividido, múltiplo e ao mesmo tempo nenhum.

As marcas de multiterritorialidade em *Rayuela* também estão presentes na diversidade dos personagens, com variadas nacionalidades e culturas que interagem no espaço parisiense.

O enredo remete-nos a um vasto espaço geográfico. É notável que *Rayuela* gire em torno dos vértices Paris e Buenos Aires unidos por uma ponte imaginária (ou melhor, um túnel), onde transita Oliveira com sua busca incessante. No entanto, outros personagens evocam uma espacialidade múltipla no romance: Ronald e Babs (Estados Unidos), Perico (Espanha), Maga (Uruguai), Gregorovius (Romênia) e Wong (China). O Clube da Serpente é o espaço de interação de todos esses espaços. Países e cidades flutuam na consciência do narrador e de Oliveira. Essa multiterritorialidade evoca o universo do próprio Cortázar, que ao longo de sua vida como tradutor da Unesco e como escritor que consagrou-se no mundo literário, percorreu inúmeros territórios e diversas culturas. No entanto, vale ressaltar que todos esses personagens de diferentes nacionalidades possuem a linguagem como elemento de unificação. Todos os membros do Clube expressam-se como portenhos e falam sobre as mesmas coisas. Cabe dizer que mesmo universal, ressaltamos que Cortázar e seu romance são essencialmente argentinos. Sobre essa peculiaridade, Mario Benedetti escreve o seguinte:

Creo más bien que con esa invasión coloquial, Cortázar intenta deslizar la semiconvicción de que su oído argentino, y, por lo tanto, que el lenguaje del mundo se incorpora a su ser a través de ese oído. ‘En París todo le era Buenos Aires y viceversa’, escribe Cortázar acerca de Oliveira, pero la viceversa apenas si se nota. Es algo así como un subjetivismo, no individual sino nacional; Cortázar recibe el mundo como el Julio Cortázar que es, pero también como argentino, como porteño no típico sino esencial (BENEDETTI, 1988. p. 106)⁸⁶.

Dessa forma, se compreendermos o cosmopolita como um sujeito com a capacidade de adotar qualquer pátria ou, segundo a definição de Jorge Schwartz (1983), “aquele que, em consequência da multinacionalidade, é capaz de falar várias línguas e transportar-se de um país para outro sem maiores dificuldades” (SCHWARTZ, 1983, p.6), depreende-se que a presença desses estrangeiros (que adaptam-se ao ambiente e às linguagens do espaço referido) em *Rayuela* leva-nos a pensar num cosmopolitismo. Tal designação interessa-nos diante da possibilidade de vislumbrarmos uma abertura de fronteiras culturais. No entanto, a multiterritorialidade do Clube não está presente apenas na variedade de nacionalidades, mas também no seu caráter transgressor, de provocar rupturas ao que se entende por padrões. Este grupo é formado por pessoas sem emprego fixo, auto-exilados em busca de uma realidade paralela em contraposição à norma, ao “Gran Costumbre”. Eles fazem parte de um universo

⁸⁶ Tradução: “Prefiro pensar que com essa invasão coloquial, Cortázar pretende deslizar a semiconvicção de que seu ouvido argentino, e, para tanto, que a linguagem do mundo incorpora-se a seu ser através desse ouvido. “Em Paris tudo era Buenos Aires e vice-versa”, escreve Cortázar sobre Oliveira, mas o vice-versa apenas se nota. É como um subjetivismo, não individual, mas nacional; Cortázar recebe o mundo como o Julio Cortázar que é, mas também como argentino, como portenho não típico senão essencial”.

marginal, conforme a citação retirada da carta escrita pela Maga ao seu bebê Rocamadour, após a morte deste:

En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi, enciende los cigarrillos y habla como Horacio y Gregorovius y Wong y yo, Rocamadour, y como Perico y Ronald y Babs (...) Casi no tenemos ropa, nos arreglamos con tan poco, un buen abrigo, unos zapatos en los que no entre el agua, somos muy sucios, todo el mundo es muy sucio y hermoso en París (...) (CORTÁZAR, 1996, p. 158)⁸⁷.

Cada personagem do Clube da Serpente ainda possui características únicas. O chinês Wong coleciona fotos de tortura, carrega uma mala cheia de livros e pretende iniciar Ronald na filosofia oriental do Zen Budismo. Ronald e Babs é o casal estadunidense; ele, pianista de jazz e bebop, ela, artista plástica. Há também o francês Etienne, um pintor com quem Oliveira tem discussões sobre a supremacia da literatura ou da pintura; ele será um dos melhores amigos do protagonista na fase parisiense. Perico Romero representa a tradição hispânica, é um amante da literatura. Ele enfrenta Horacio Oliveira numa espécie de embate entre metrópole Espanha e colônia americana. Por fim, há o romeno Ossip Gregorovius, um duplo de Oliveira que disputará com ele o amor da Maga. Ossip é um intelectual que não explica muito bem o seu passado, tanto que chega a descrever para os amigos do Clube três mães diferentes. A ele é dedicado o capítulo 65 (CORTÁZAR, 1996, p. 301-302), “Modelo de ficha do Clube”. Seu nome sugere várias ligações: com o artista russo Ossip Zadkine, pintor e escultor que viveu em Paris e conheceu Apollinaire, Picasso e Mondrian; o poeta russo Ossip Mandelstan; e o historiador alemão Ferdinand Gregorovius, cronista de uma nova civilização após a queda de Roma. Dessa forma, ao contrário da suposição de uma identidade europeia muito bem delimitada, a partir de Gregorovius podemos concluir que o europeu também é heterogêneo, assim como o latino-americano, constituído por diversos elementos estrangeiros que se sobrepõem sem fundir-se. Além de uma identidade cindida, Ossip tem em comum muitas coisas com Oliveira. É um intelectual, possui os mesmos gostos, pelo jazz e pela arte, e também é apaixonado pela Maga. Em oposição ao protagonista, dificilmente atormenta-se com questões existenciais, mas consegue captar as angústias do protagonista.

⁸⁷ Tradução: “Em Paris, somos como cogumelos, crescemos nos corrimões das escadas, em quartos escuros onde cheira a gordura, onde a gente faz amor o tempo todo e, depois, frita ovos e põe discos de Vivaldi, acende cigarros e fala como Horacio e Gregorovius e Wong e eu, Rocamadour, e como Perico, e Ronald e Babs (...). Quase não temos roupa, precisamos de tão pouco, um bom casaco, uns sapatos nos quais não entre água, somos muito sujos, todo mundo é muito sujo e bonito em Paris (...)” (CORTÁZAR, 2009, p. 223).

Oliveira e seus companheiros percorrem a cidade de Paris, esta enorme metáfora nas palavras de Gregorovius, na tentativa de compreender seus signos e compreender o real. Não por acaso, o protagonista almeja um *kibbutz*, ou seria melhor dizer uma existência definida, centrada, não a existência cindida de estar lá e cá ao mesmo tempo. Parece que Oliveira quer deixar de ser um sujeito do interstício. Ele possui uma vivência desenraizada; está dividido por dois espaços, duas vivências numa mesma vida, assim como o personagem do conto “O outro céu”, de *Todos os fogos o fogo* (1969). Mas ao invés de encontrar nas galerias uma passagem para uma realidade mais aprazível, o protagonista de *Rayuela* terá pelo caminho pontes, que nem sempre o conduzem ao seu desejo. Tal desejo por uma vida menos massacrante e repleta das banalidades cotidianas leva Oliveira a saltar sobre as casas numeradas de uma amarelinha existencial. No entanto, ele não sabe onde começa e onde termina a brincadeira; Céu e Inferno parecem o mesmo lugar. Por essa razão, ele busca tanto uma saída, denominada como *kibbutz* do desejo, e que para nossa análise seria o Céu da amarelinha. Entre o lado de lá e o lado de cá, a busca de Horacio é pela unidade. Apesar de romper com tudo que o ligava a alguma raiz (ele deixa sua pátria e afasta-se da família) e adotar uma postura nada convencional (um estrangeiro em Paris, sem emprego fixo que vive a perambular pelas ruas), Oliveira anseia por algo que nem ele sabe ao certo o que é. Em entrevista ao jornalista Omar Prego, Julio Cortázar, assim explica a busca do protagonista de seu romance:

A busca existe, mas não está definida. No caso de Oliveira, está relativamente definida como a noção de “Centro”, porque o que ele chama de “Centro” seria aquele momento em que o ser humano, individual ou coletivo, pode se encontrar numa situação em que esteja em condições de reinventar a realidade. Porque a realidade, para Oliveira, não é só a divina; a divindade não existe para Oliveira. A realidade é uma invenção humana, mas acontece que ele não gosta dessa invenção humana. Então, o que é esse “Centro” esse refúgio? É o resultado da eliminação de tudo o que vai sendo rejeitado. Na realidade, *Rayuela* é o acúmulo de negações. Oliveira vai destruindo tudo no seu caminho. Joga tudo fora: mulheres, coisas, tempo, cidades. Porque aí, depois de ter liquidado tudo o que queria liquidar, há a esperança de tornar a inventar a realidade (PREGO, 1991, p. 110-111).

A Maga é a personagem-chave na busca de Oliveira. As atitudes dela desconcertam o protagonista, ao mesmo tempo em que o atraem. A uruguaia não consegue participar das discussões intelectuais, assim como mostra-se inadaptada ao mundo real. Até o papel de mãe não lhe cai bem; ela é péssima com os cuidados necessários ao bebê, além de não perceber que Rocamadour morreria se não fosse levado ao hospital. Nada a impede de abandonar seu país e seguir para Paris com a desculpa de estudar canto. A Maga é movida por um impulso de liberdade, a desordem era sua ordem natural. Horacio a descreverá da seguinte forma: “(...)

mundo-Maga que era a torpeza e a confusão mas também hebreos com a assinatura da aranha Klee, o circo Miró, os espelhos de cinza Vieira da Silva, um mundo onde te movias como um cavalo de xadrez que se movia como uma torre que se movia como um alfil” (CORTÁZAR, 1996, p. 13)⁸⁸.

Quando o romance inicia-se, Oliveira e Maga já não estão mais juntos. Mas a separação do casal parecia irremediável e previsível. Assim como andavam, sem procurar-se, mas sabendo que perambulavam para encontrar-se, a cada encontro iam se separando. Uma das mais belas cenas da primeira parte é o episódio do guarda-chuva quebrado que o casal arremessa sobre um barranco do parque. O guarda-chuva destruído e abandonado simboliza o fim próximo do enlace amoroso. Além disso, ao comparar o objeto a um barco que afunda na água esverdeada, podemos ainda associar esta descrição ao possível fim da Maga, mergulhada nas águas escuras do Sena após o suicídio:

Y en el fondo del barranco se hundió como un barco que sucumbe, al agua verde, al agua verde y procelosa, a *la mer qui est plus félouesse en été qu'en hiver*, a la ola pérfida, Maga, según enumeraciones que detallamos largo rato, enamorados de Joinville y del parque, abrazados y semejantes a árboles mojados o a actores de cine de alguna pésima película húngara. Y quedó entre el pasto, mínimo y negro, como un insecto pisoteado. Y no se movía, ninguno de sus resortes se estiraba como antes. Terminado. Se acabó. Oh Maga, y no estábamos contentos (CORTÁZAR, 1996, p. 12)⁸⁹.

Os primeiros capítulos da narrativa parisiense narram as diferenças existentes entre os dois, que são marcadas por um antagonismo: “(...) nos queríamos em uma dialética de ímã e lima, de ataque e defesa, de pelota e parede” (CORTÁZAR, 1996, p. 18-19)⁹⁰. Enquanto Oliveira carecia de explicações para tudo, era afeito ao discurso cartesiano, buscando uma compreensão racional, ao mesmo tempo em que trata de negá-la, para a Maga bastava sentir o mundo da forma como ele era dado. Em contraposição ao seu amante, ela sentia-se muito confortável numa realidade cindida, multiterritorial. Aliás, o caos e a desordem compunham

⁸⁸ Tradução: “(...) mundo-Maga que era a falta de jeito e a confusão, mas também levando a assinatura da aranha Klee, do circo Miró, dos espelhos cinzentos Vieira da Silva, num mundo onde você se movia como um cavalo de xadrez que se movesse como uma torre que se movesse como um bispo” (CORTÁZAR, 2009, p. 15).

⁸⁹ Tradução: “E, no fundo do barranco, ele afundou como um barco que mergulha na água verde, na água verde e tempestuosa, *la mer qui est plus félouesse en été qu'en hiver*, na onda pérfida, Maga, incidente este que nos deu motivo para longa conversa, apaixonados por Joinville e pelo parque, abraçados e semelhantes a árvores molhadas ou a atores de cinema de algum péssimo filme húngaro. E o guarda-chuva ficou na grama, minúsculo negro, como um inseto espezinhado. Já não se movia, nenhuma de suas varetas se movimentava como antes. Terminado. Acabara-se. Oh, Maga! E não ficamos contentes” (CORTÁZAR, 2009, p. 12-13).

⁹⁰ Tradução: “(...) eu me sentia antagonicamente perto da Maga, desejando-nos um ao outro numa dialética de ímã e lima, de ataque e defesa, de bola e parede” (CORTÁZAR, 2009, p. 22).

uma nova ordem para a uruguaia. Um episódio que explica essa oposição é a conversa em que a Maga compara Oliveira a um quadro de Mondrian, caracterizado por um rigor geométrico, enquanto ela define-se como um quadro da pintora Vieira da Silva, caracterizada por suas abstrações:

- Yo creo que te comprendo – dijo la Maga, acariciándole el pelo – . Vos buscás algo que no sabés lo que es. Yo también y tampoco sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes. Eso que hablaban la otra noche... Sí, vos sos más bien un Mondrian y yo un Vieira da Silva.
- Ah – dijo Oliveira –. Así que yo soy un Mondrian.
- Sí, Horacio.
- Querés decir un espíritu lleno de rigor.
- Yo digo un Mondrian.
- ¿Y no se te ha ocurrido sospechar que detrás de ese Mondrian puede empezar una realidad Vieira da Silva?
- Oh, sí – dijo la Maga –. Pero vos hasta ahora no te has salido de la realidad Mondrian. Tienes miedo, querés estar seguro. No sé de qué... Sos como un médico, no como un poeta (CORTÁZAR, 1996, p. 73)⁹¹.

Analisando a trajetória de Oliveira, conclui-se que seu rigor e pensamento racionalista vão de encontro com suas escolhas. Horacio está totalmente fora das convenções: é estrangeiro; não tem emprego, tampouco estuda; encontra-se a vagar pelas ruas de Paris com sua amante e seus companheiros do Clube da Serpente. O protagonista quebra com os padrões ao procurar por seu Centro no submundo da cidade, e não na Paris, Cidade Luz, dos bulevares, museus, catedrais, monumentos, a urbe irradiadora da cultura. Na verdade, Horacio deseja a grande desordem que é a Maga, por isso, ele anda pelas ruas sem um destino traçado, a fim de surpreender-se em qualquer esquina. No último capítulo da primeira parte do romance, o protagonista abriga-se debaixo de uma ponte atrás do *kibbutz*, um lugar onde todas angústias seriam sanadas. É neste ponto que ele entra em contato com o submundo parisiense, sujo e inabitável, no seu maior extremo. Para Néstor García Canclini (1968), os episódios mais colossais que envolvem o protagonista são resultado de um disparate, de um percurso sem rumo, desorientado. O crítico cultural dá como exemplo o capítulo sobre a Madame Berthe Trépat, a pianista com pretensões vanguardistas que afugenta seu público:

⁹¹ Tradução: “– Acho que compreendo você – disse a Maga, acariciando-lhe o cabelo. –Você está procurando alguma coisa e não sabe o que é. Eu também. Eu também não sei o que é. Mas são duas coisas diferentes. Aquilo de que vocês falavam na outra noite... sim, você é mais um Mondrian e eu sou uma Vieira da Silva.
– Ah! – exclamou Oliveira. – Então, eu sou um Mondrian.
– Sim, Horacio.
– Você quer dizer que eu sou um espírito cheio de rigor.
– Eu disse um Mondrian.
– E você não desconfiou que por trás desse Mondrian pode começar uma realidade Vieira da Silva?
– Oh, sim – respondeu a Maga. – Mas você, até agora, não saiu da realidade Mondrian. Tem medo, quer estar seguro. Não sei de quê... Você é como um médico, não como um poeta” (CORTÁZAR, 2009, p. 94).

“Oliveira no sólo es el único que permanece hasta el final del concierto, sino que al terminar se acerca a la mujer, simula comprenderla y la acompaña hasta la casa bajo la lluvia soportando su insoportable charla. Lo hace justamente porque no tiene ninguna *razón* para hacerlo” (CANCLINI, 1968, p. 46)⁹².

Os maiores problemas de Oliveira são ocasionados justamente por seu propósito em ser lúcido, racional. Ele tenta manter a condição intelectual independente, sem depender de nada, nem de ninguém. Cortázar apresenta-nos um personagem que orgulha-se de renegar a sua família – inclusive o irmão que lhe ajudava financeiramente –, a Gekrepten – a mulher que o amava, mas o sufocava com a mentalidade doméstica –, e a Buenos Aires – para seguir na viagem a Paris. No entanto, na capital francesa, Horacio acaba por embarcar num caminho que o levará a uma total negação da lucidez após o retorno ao país natal. Podemos mencionar algumas rupturas que levará Oliveira para uma longa descida ao inferno da amarelinha. A primeira delas dá-se através do relacionamento amoroso com a Maga. A uruguaia, depois confundida com a busca de um centro ou *kibbutz* por Oliveira, é o oposto do pensamento cartesiano pregado pelo protagonista. A Maga tem dificuldade em desenvolver ideias abstratas como Oliveira, por isso, muitas vezes ele não está disposto a ajudá-la, nem mesmo expressa algum sentimento de ternura com ela. Quando o bebê da Maga morre, Oliveira fica sem expressão, atônito diante da tragédia. Simplesmente afasta-se da cena. Consequentemente, dá-se a segunda ruptura de Oliveira com relação a racionalidade: o Clube da Serpente desfaz-se, especialmente em razão da morte de Rocamadour após uma orgia intelectual e o posterior desaparecimento da Maga, que supostamente suicidou-se no rio Sena. Resta a Oliveira o submundo. O protagonista vai ao encontro dos vagabundos de Paris, que a seu ver pareciam despojados de toda a mesquinhez humana. Talvez ali, na sujeira, entre o lixo e ratos, Oliveira encontraria seu *kibbutz* do desejo. No entanto, o encontro com a *clocharde* Emmanuele o levará à interdição policial e à deportação para Argentina. Ao chegar em Buenos Aires, a busca perde-se como fumaça no ar.

Compreendendo Paris como a matriz moderna, o espelho na concepção benjaminiana, justifica-se afirmar que Horacio Oliveira foi “ex-patriado”, e não repatriado. A expulsão do protagonista da capital francesa configurou-se num retorno ao lado de cá, mas não a um “cá” da pátria-mãe Argentina, mas a um espaço indesejado, o reflexo distorcido. Oliveira sente-se mais desenraizado em Buenos Aires do que em Paris. Esta é a chave de seu paradoxo. Tudo o

⁹² Tradução: “Oliveira não é apenas o único que permanece até o fim do concerto, mas também ao terminar aproxima-se da mulher, simula compreendê-la e a acompanha até em casa debaixo da chuva suportando sua insuportável conversa. Ele o faz justamente porque não tem nenhuma *razão* para fazê-lo”.

que ocorre na capital portenha é uma longa descida ao inferno da amarelinha, seja atirando-se pela janela (pela leitura linear) ou enlouquecendo (pela leitura em saltos). Vale dizer, no entanto, que a representação de Buenos Aires é ambígua. Apesar da dificuldade de reconciliação de Oliveira com sua pátria-mãe, a Argentina é apresentada com um enorme carinho pelo protagonista na primeira parte do livro. É um amor que ressalta tanto as qualidades quanto os defeitos. Há duras críticas ao intelectualismo, à rigidez de pensamento e conduta do argentino médio, mas também temos a nostalgia de um emigrante que defende a pátria das observações irônicas dos demais companheiros do Clube da Serpente, como é o caso do diálogo seguinte entre Perico e Oliveira:

– Empezando por ti – dijo Perico detrás de un diccionario –. Aquí has venido siguiendo el molde de todos sus connacionales que se largaban a París para hacer su educación sentimental. Por lo menos en España eso se aprende en el burdel y en los toros, coño.
 – Y en la condeza de Pardo Bazán – dijo Oliveira, bostezando de nuevo –. Por lo demás tenés bastante razón, pibe. Yo en realidad donde debería estar es jugando al truco con Traveler. Verdad que no lo conocés. No conocés nada de todo eso. ¿Para qué hablar? (CORTÁZAR, 1996, p. 53)⁹³.

Oliveira, o “ex-patriado”, deixa de andar em círculo por Paris, espaço civilizador europeu, para cair na realidade do mundo, voltar à rotina medíocre que lhe era reservada em Buenos Aires. O retorno denuncia o fracasso de um projeto letrado, essencialmente europeu, como uma espécie de destino humanista da cultura ocidental (cuja capital é Paris). Quando Horacio vagueia sem rumo entre mendigos, ele chega ao fundo do poço, ao extremo oposto do racionalismo. A morte do bebê Rocamadour (o herdeiro nato daquele grupo letrado) representa o fim de um projeto que valoriza a cultura ocidental. O que virá daqui por diante na vida de Oliveira é o longo declínio ao irracionalismo. Mas ainda é possível questionar se também não seria Paris um “inferno”, um “céu” frustrado, onde a busca fracassa e Oliveira perde tudo que lhe dava algum sentido na vida, o Clube da Serpente e a Maga. O labirinto de Paris não o conduz a céu algum. Nesse sentido, o labirinto opera mais como uma metáfora de falha; não há saída para Horacio na construção de Dédalo.

A narrativa do “lado de cá” de *Rayuela* transcorrerá entre um circo e um manicômio, “como si el autor quisiera entender que ‘Buenos Aires, capital del miedo’ o acaso el mundo

⁹³ Tradução: “– Começando por você – retorquiu Perico, por trás de um dicionário. – Você veio pra cá, para copiar todos os seus compatriotas que vieram para Paris a fim de completar a sua educação sentimental. Na Espanha, pelo menos, isso se aprende no bordel e nos touros, seu sacana.
 – E com a condessa de Pardo Bazán – respondeu Oliveira, bocejando de novo. – No resto, você tem razão, amigo. na realidade, eu deveria era estar jogando cartas com Traveler. Mas você não o conhece. Não conhece nada de tudo isso. Por que falar?” (CORTÁZAR, 2009, p. 67).

todo, vive entre la cabriola y la enajenación” (BENEDETTI, 1988, p.107)⁹⁴. A loucura torna-se o caminho explícito na trajetória de Oliveira quando ele segue para trabalhar em um manicômio. Dali, o protagonista jamais sairá. Oliveira encarcera-se no hospital de loucos, tornando-se um deles. O desejo pelo Céu da amarelinha fica restrito a um desenho no pátio do manicômio. Se não for pela loucura, a saída é apenas atirando-se pela janela. O romance termina em saltos intermináveis entre os capítulos 131 e 58, sugerindo no romance aberto de Cortázar, um final fechado, encarcerado, assim como a lucidez que se perde entre os corredores de um labirinto sem saída.

Ao chegar na Argentina, Oliveira encontra-se com Traveler e Talita. A existência do par questiona todo o percurso empreendido por Oliveira, que se recusa a falar do seu período parisiense. O casal portenho materializa a vida possível (e desejada) que Oliveira poderia ter junto da Maga. Os tangos de Traveler demonstram uma relação afetuosa com o meio cultural, ao contrário do protagonista que rejeita tudo o que seja sinal de gregarismo e convenção social. Oliveira chega até mesmo a descrever Buenos Aires, por exemplo, como uma “puta encorcetada” (CORTÁZAR, 1996, p. 190)⁹⁵. A relação entre o casal e Horacio explicam a tensa fronteira existente entre o cosmopolitismo artístico-intelectual e o enraizamento cultural. Esta linha demarcatória simbólica é o que melhor define o espaço múltiplo ocupado pelo latino-americano do entre-lugar, conforme Silviano Santiago (2000). No entanto, o cerne fundamental da segunda parte de *Rayuela*, onde melhor poderemos notar uma marca de multiterritorialidade, será o triângulo formado por Oliveira, Traveler e Talita. Mas não se trata de uma disputa amorosa qualquer. Aqui, o enredo ganha entornos psicanalíticos, uma vez que Traveler é o duplo de Oliveira e a própria Talita é um fantasma, um duplo, da Maga. Como podemos notar no trecho seguinte, o protagonista fala ao amigo que sente-se como um *doppelgänger*, um duplo, dele:

(...) siento que sos mi *doppelgänger*, porque todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío, y en esos pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda ahí mirándome con lástima, sos los cinco mil años de hombre amontonados en un metro setenta, mirando a ese payaso que quiere salirse de su casilla. He dicho (CORTÁZAR, 1996, p. 282)⁹⁶.

⁹⁴ Tradução: “como se o autor quisesse entender que “Buenos Aires, capital do medo” ou talvez o mundo inteiro, vivendo entre a brincadeira e a alienação”.

⁹⁵ Tradução: “puta empetecada” (CORTÁZAR, 2009, p. 270).

⁹⁶ Tradução: “(...) sinto que você é meu *doppelgänger*, porque todo o tempo estou indo e vindo do seu território para o meu, se é que consigo chegar ao meu, e nessas lastimáveis passagens parece-me que você é a minha forma que fica aí, olhando-me com piedade, você é os cinco mil anos de homem amontoados em um metro e setenta, olhando apra este palhaço que deseja sair da sua casa. Tenho dito (CORTÁZAR, 2009, p. 402-403).

Para melhor compreendermos essa questão no romance, faz-se necessário buscar uma explicação detalhada. A problemática do duplo partirá de um amplo estudo a respeito do “estranho” pela psicanálise. Sigmund Freud, no texto *O inquietante* (2010)⁹⁷, escrito em 1919, busca definir e discutir o conceito de “estranho” remetendo-o a algo conhecido, familiar, ainda que assustador. Inicialmente, o psicanalista faz uma extensa pesquisa etimológica da palavra *heimlich* e de seu oposto *unheimlich*. *Heimlich* significa pertencente a casa, conhecido, familiar, doméstico, amistoso, íntimo e assim por diante. Também designa um lugar livre da influência de fantasmas. E por fim, *heimlich* possui um significado completamente diferente dos mencionados, remetendo ao que está oculto, mantido às escondidas, de modo que os outros nada saibam a respeito. Freud conclui que “a palavra *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com o seu oposto, *unheimlich*. O que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*” (FREUD, 2010, p. 337-338). Isso é muito significativo, pois o estranho se caracteriza por algo que era familiar e se torna subitamente e inexplicavelmente inquietante. Portanto, o sentido de *heimlich* se desenvolve na direção da ambiguidade.

Freud propõe-se então a investigar as condições que promovem o aparecimento do estranho, considerando-as como fatores básicos do retorno de um conteúdo reprimido e há muito tempo conhecido. O pensamento primitivo, comum às crianças e aos povos antigos, conteria várias concepções marcadas por limites bastante fluidos ou quase ausentes, entre o eu e o mundo externo, entre o real e o imaginário, com maior ênfase da realidade interna, psíquica, na linha narcísica. Tudo que se forma no psiquismo sobrevive de alguma forma, podendo haver uma superação dessa maneira de pensar, embora permaneçam vestígios dela. Quando esses resíduos, sob formas suspeitas, parecem se ver confirmados na realidade, a antiga crença ganha vigor. Seu reviver é sentido como algo estranho. É nesse ponto que situa-se o fenômeno do duplo, conceito que nos interessa para esta dissertação. A criação do duplo se deve, num primeiro estágio, a uma função de defesa narcísica contra a morte (negá-la para assegurar a não destruição do ego). Ultrapassada essa fase, o duplo inverte seu aspecto e assim, como objeto de terror, “anunciador da morte”, provoca o efeito de estranho. Freud

⁹⁷ A tradução utilizada no presente trabalho do texto *Das unheimliche*, de Sigmund Freud, para o termo “inquietante” foi direta do alemão para o português. Em outras traduções, mais comuns na literatura de língua portuguesa, porém indiretas, preferiu-se o uso do termo “estranho”. Segundo o próprio Freud no ensaio em questão, há uma grande dificuldade em encontrar um significado plausível para *unheimlich* em outras línguas. Portanto, é desnecessário chamar a atenção para a insuficiência da tradução deste termo. Por isso, em alguns momentos, poderemos usar uma ou outra tradução (“estranho” ou “inquietante”).

compreende que “no inconsciente psíquico nota-se a primazia de uma compulsão de repetição vinda dos impulsos instituídos” (FREUD, 2010, p. 356). O inquietante será o que pode lembrar uma compulsão de uma repetição interior. No caso de *Rayuela*, a Maga torna-se uma obsessão para Oliveira, tanto que a uruguaia acaba por confundir-se com a busca pelo “Centro” tão ambicionado por ele. Aos poucos, Horacio cria uma semelhança especular entre a esposa de Traveler e a Maga, o que levará a uma espécie de duplicação e uma disputa entre ele e o amigo. No trecho seguinte, reproduzimos o diálogo em que Talita constata a Traveler a confusão mental em que Oliveira envolve-se:

- Horacio vio a la Maga esta noche – dijo Talita –. La vio en el patio, hace dos horas, cuando vos estabas de guardia.
- Ah – dijo Traveler, tendiéndose de espaldas y buscando los cigarrillos sistema Braille. Agregó una frase confusa que salía de sus últimas lecturas.
- La Maga era yo – dijo Talita, apretándose más contra Traveler –. No sé si te das cuenta (CORTÁZAR, 1996, p. 266)⁹⁸.

Uma das cenas antológicas de *Rayuela*, que melhor expressa o embate entre os amigos por Talita-Maga, consiste no episódio narrado no capítulo 41 sobre a tábua de madeira unindo as janelas de duas pensões. Tal capítulo é perfeito para representar a tensão psicológica que permeia a segunda parte do romance. Horacio precisava de pregos, ainda que não soubesse por quê. Então decide pedir ao amigo Traveler. Este se diz incapaz de acertar os objetos pela janela de Oliveira, então propõe a construção de uma ponte entre os dois apartamentos. Traveler prontamente colocará uma tábua de madeira saindo de sua janela até a janela de Oliveira. Isto a uma altura de três andares. Talita, vestindo apenas uma toalha de banho, tenta atravessar a ponte improvisada para entregar os pregos e um pouco de mate ao amigo de seu esposo. Não acontece nada mais do que isso em dezenas de páginas. No entanto, Cortázar envolve-nos no delírio de Oliveira que enxerga em Talita, sua amante dos tempos em Paris, a Maga. O protagonista lança uma corda para Talita, que vai ficando cada vez mais nervosa ao sentir que as madeiras se envergam. Ela não sente firmeza na tábua de Oliveira e teme passar para o seu lado. Suspensa entre a vida e a morte, Horacio mostra à mulher do amigo o lugar onde ela se encontra: sobre a ponte entre dois homens muito parecidos (na verdade, duplos).

⁹⁸ Tradução: “– Horacio viu a Maga esta noite – informou Talita. Viu-a no pátio, há duas horas, quando você estava de vigia.

– Ah! – exclamou Traveler, deitando-se de costas e procurando os cigarros pelo sistema Braille. Acrescentou uma frase confusa, que saía de suas últimas leituras.

– A Maga era eu – explicou Talita, encostando-se mais ao corpo de Traveler. – Não sei se você entende...” (CORTÁZAR, 2009, p. 379).

Para a frustração do protagonista, Talita retorna à segurança de Traveler, deixando-o com os braços esticados sobre o “tablón”, na esperança de que Talita-Maga chegasse a seu lado.

A tábua de madeira une e separa, ao mesmo tempo, dois espaços distintos, porém semelhantes. O outro lado é reflexo do lado de onde Talita começa sua trajetória absurda. Chegar ao extremo oposto é permanecer ancorada, porque Oliveira e Traveler são o mesmo, assim como Paris e Buenos Aires. Em certo momento da segunda parte do romance, Oliveira dirá: “La diferencia entre Manú [Traveler] y yo es que somos casi iguales” (CORTÁZAR, 1996, p. 210)⁹⁹. O capítulo 41 consegue reunir todo o sentido alucinatório que se desenrola na parte portenha do enredo. Talita, pendurada numa frágil ponte, é o objeto de desejo de Traveler e Oliveira. Ao final, ela decide manter-se segura ao lado do companheiro. Sem sua Maga, para Oliveira restará o suicídio ou a loucura.

O jornalista Omar Prego (1991, p. 108-109) questionará Julio Cortázar sobre a presença do duplo em sua obra. O escritor diz não compreender o motivo. Para ele isso é um grande mistério. Porém, o autor de *Rayuela* fala da literatura como uma possibilidade de ascensão a outra realidade, somadas a questões biográficas. Cortázar flutua entre múltiplos espaços simbólicos, de Oliveira e Traveler, de Maga e Talita, de Paris e Buenos Aires, desencadeando numa percepção dupla, ou melhor dizendo, multiterritorial. Não devemos nos esquecer da dualidade primordial da vida do escritor: a de um intelectual argentino que vive na Europa. Toda a expressividade literária de *Rayuela* é resultado dos anos de experiência e vivência de Julio Cortázar, desde sua formação intelectual argentina até seu amadurecimento a partir da viagem que faz a Paris. Cortázar, assim como Horacio Oliveira parece nunca estar satisfeito com o lugar onde se encontra. A nostalgia de Buenos Aires os açoita pelas ruas de Paris, e o anseio por Paris os faz suspirar em Buenos Aires. Ambos estão no interstício, no entre-lugar, sobre uma frágil ponte de madeira envergada. Isso porque jogar a amarelinha é o mesmo que estar em dois lados, no céu e no inferno, os extremos onde se estrutura a brincadeira infantil. Não há saídas; a solução é simplesmente continuar jogando. O trajeto a seguir seria estar entre pontes e passagens que definem, na obra e na vida de Cortázar, uma multiterritorialidade poética.

⁹⁹ Tradução: “A diferença entre eu e Manú é que somos quase iguais” (CORTÁZAR, 2009, p. 300).

5. Conclusão

Escrever uma dissertação de mestrado sobre uma obra como *Rayuela*, de Julio Cortázar, é tarefa que impõe um caminho no mínimo sinuoso. Ao deparar-se com uma ampla fortuna crítica, que parece ter esgotado ao longo dos anos as possibilidades de análise do romance, deparamos com o desafio de encontrar uma abordagem, não diria inédita, mas ao menos inovadora. Diante disso e da relevância que essa obra ainda parece ter, fez-se necessário o uso de problemáticas mais contemporâneas, como a discussão de uma multiterritorialidade poética, a fim de reatualizar *Rayuela* dentro da crítica literária. No entanto, essas questões mais atuais ainda estiveram aliadas a articuladores de leitura, como o caso do entre-lugar, que fizeram parte do mesmo contexto histórico e filosófico do romance quando este emergiu dentro do cenário das letras. Além disso, o fato de Cortázar ser também um crítico e ensaísta contribuiu para enriquecer e embasar as hipóteses levantadas nesta dissertação.

Outro obstáculo imposto pela escolha de *Rayuela* como o *corpus* desta pesquisa tem a ver com a natureza híbrida do romance, repleta de questionamentos (nem sempre respondidos) e ambiguidades que requerem idas e vindas, do inferno ao céu que de tão próximos confundem quem pretende seguir as regras desse jogo da amarelinha. Mencionei ao longo da dissertação que *Rayuela* lida melhor com a falta do que com a plenitude. É uma obra que mais indaga do que responde. Oliveira encontraria a Maga? Quem nos curaria do fogo surdo e sem cor? Há uma saída, um centro, ou estaremos sempre condenados a permanecer entre as paredes do livro-labirinto, no espiral recorrente e infinito?

O crítico brasileiro Davi Arrigucci Jr., em *O escorpião encalacrado* (1973), conclui que os esforços em reconquistar uma unidade na obra de Julio Cortázar por meio da crítica sempre serão vãos, uma vez que a destruição já começa pela própria análise. Mas se levarmos em consideração a proposta literária presente na ensaística do autor argentino, em que a criação emerge da destruição dos padrões pré-concebidos e a posterior reconstrução à maneira de um túnel, ao empreender uma análise de *Rayuela* em forma de dissertação de mestrado, o questionamento da obra só poderia nascer dos escombros, de uma visão fragmentada, resultado de saltos aleatórios no desenho da amarelinha. A busca por uma unidade ou um sentido em *Rayuela* – seja pelo leitor, por Horacio Oliveira ou pelo crítico – converte-se numa peregrinação inconclusa dentro do livro-labirinto. Afinal, a sina de todos, é procurar – a razão dos destruidores de bússolas. A procura incessante é um dos fatores essenciais que levaram esta pesquisa a concluir a existência de uma multiterritorialidade poética na obra em questão.

A busca começa com a viagem iniciática de Julio Cortázar a Paris, no final de 1951. O escritor argentino deixa a precária biblioteca portenha para adentrar na imensa biblioteca urbana atravessada pelo rio Sena. Como um turista deslumbrado, Cortázar desvenda os registros, aparentemente ilegíveis, inscritos nas ruas, pontes, galerias, museus, teatros, dentre outros espaços da cidade. Ele deixa de ser um “devorador de livros” para tornar-se um “devorador do espaço”, um “eurófago”. Nesse sentido, a enunciação do autor de *Rayuela* configurar-se-á como um espaço localizado no interstício, um entre-lugar, onde a tradição europeia e as origens latino-americanas convivem dentro de um tenso limite entre a “falsa submissão” e a agressividade e, conseqüentemente numa subversão dos padrões. A migração levou Cortázar a vivenciar uma multiterritorialidade poética que anos mais tarde veio a revelar-se em sua obra máxima, *Rayuela*, em 1963.

Entretanto, antes da viagem a Paris, Cortázar elabora a proposta literária responsável, em certa medida, pela escrita do romance em questão e, além disso, é expressão dessa enunciação multiterritorial. Trata-se dos ensaios produzidos pelo escritor no final dos anos de 1940 e início dos anos de 1950, particularmente o texto “Teoría del túnel”, de 1947. Segundo Cortázar, a metáfora do túnel remete a algo que necessita da destruição para uma posterior construção de algo novo, assim como o intelectual do entre-lugar que “assinala sua diferença” ao subverter a tradição em vanguarda.

O empreendimento do túnel em *Rayuela* inicia-se com a proposta de um jogo organizado sob a égide de um Tabuleiro de Direção que define as regras da brincadeira. O leitor é convidado a participar do processo criativo, a ser uma espécie de co-autor, um leitor cúmplice. A opção pela leitura salteada apresenta um romance múltiplo, uma obra em constante gestação. Duas possibilidades de leitura são apresentadas: uma passiva (linear) e uma ativa (aos saltos, como um jogo da amarelinha). Afora essa condição fragmentada, Cortázar introduz um elemento primordial em sua escrita vanguardista: a personagem Morelli. O velho escritor da ficção é um alter-ego do autor de *Rayuela*. Através dele, Cortázar põe em prática seu anti-romance, primando pelo poetismo (típico do surrealismo) e afastando-se da escrita “vocacional”. Morelli desestabiliza a recepção, não deixando que ela permaneça numa ordem fechada, possibilitando um alargar de fronteiras constante. Ao discutir a literatura dentro de um veículo literário (o próprio livro), Morelli faz do leitor um cúmplice, um camarada de caminho. A ideia de anti-romance concebida por meio do túnel e operacionalizada através de um jogo literário metatextual, estabelece uma multiterritorialidade na poética cortazariana.

Essa característica multiterritorial pode ser conferida, sobretudo, conforme mencionamos no início desta conclusão, a partir da enunciação de Cortázar. *Rayuela* é configurada a partir dos anos de experiência e vivência de seu autor, desde sua formação intelectual argentina até seu amadurecimento a partir da viagem que o intelectual fez a Paris. Ao configurar-se como um romance do interstício, produzido entre duas culturas – a latino-americana e a europeia (que ao mesmo tempo são múltiplas e heterogêneas) –, podemos afirmar que o verdadeiro território da consagrada obra de Cortázar não é o lado de cá, nem o lado de lá. O território de *Rayuela* são os “outros lados”, descritos nos romance como capítulos prescindíveis. Além de conter o empreendimento do túnel com os aforismos morellianos e a proposta do jogo literário, os “outros lados” servem de metáfora para compreender porque tudo em Paris é Buenos Aires, e vice-versa, e, principalmente, porque *Rayuela* é uma obra multiterritorial.

Partindo da própria brincadeira infantil, jogar a amarelinha é percorrer os espaços que separam o inferno e o céu. Mas é preciso ser cuidadoso, porque “casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo” (CORTÁZAR, 1996, p. 178)¹⁰⁰. Mas quando finalmente conseguimos levar a pedrinha até o Céu (fato raro), a infância acaba e precisamos buscar um outro Céu, ao qual também devemos tentar chegar. A solução seria jogar contínua e infinitamente, caso o contrário pode-se sucumbir à loucura ou atirar-se pela janela como Horacio Oliveira. A única e possível trajetória da *Rayuela*, seja para o leitor ou para o crítico, é permanecer entre pontes e passagens, justamente no interstício onde as fronteiras entrelaçam-se, perdendo-se como fumaça.

¹⁰⁰ Tradução: “quase sempre se calcula mal e a pedra sai do desenho” (CORTÁZAR, 2009, p. 253).

7. Bibliografia

AINSA, Fernando. América y Europa: las dos orillas de la identidad en la obra de J. C. Significados del viaje iniciático. In: _____. *Inti: Revista de literatura hispánica*, n. 22, 1985. Disponível em: <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/7>>. Acesso em: 03 jun. 2010.

ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 353 p.

ARTEFACTO: tema central Patafísica, n. 3, Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1999. 184 p.

AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994. 111 p.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 242 p.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica). In: _____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, Augusto César Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993. p. 211-362.

BENEDETTI, Mario. Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices. In: _____. *Crítica cómplice*. Madrid: Alianza Editorial, 1988 [1965]. p. 92-109.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol. 3. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. 273 p.

_____. Paris, a cidade no espelho. In: _____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas vol. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 195-198.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010. 465 p.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. 129 p. [1978]

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: _____. *Obras completas*. Barcelona: Maria Kodama y Emecé Editores, 1989. vol. 1. p. 267-274. [1932]

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. [1972] 150 p.

CANCLINI, Néstor García. *Cortázar, una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968. 127 p.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 436 p.

CORTÁZAR, Julio. *62: Modelo para armar*. Trad. Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. 227 p. [1968]

_____. Apocalipsis de Solentiname. In: _____. *Alguien que anda por ahí*. Disponível em: <<http://www.kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Alguienqueandaporahi.pdf>>. Acesso em 02 abr. 2011. p. 31-35. [1977]

_____. *Cartas, 1937-1963*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. 677 p.

_____. *Cartas a los Jonquières*. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010. 576 p.

_____. *Final do jogo*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971. 198 p. [1956]

_____. *Histórias de cronópios e de famas*. Trad. Glória Rodríguez. São Paulo: Círculo do Livro, 1964. 138 p. [1962]

_____. Del sentimiento de no estar del todo. In: _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 1. Madrid: Siglo XXI, 1973. p. 32-38.

_____. De otra máquina célibe. In: _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 1. Madrid: Siglo XXI, 1973. p. 121-135.

_____. Las babas del diablo. In: _____. *Las armas secretas*. Disponível em: <<http://www.kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Lasarmassecretas.pdf>>. Acesso em 02 abr. 2011. p. 25-32. [1959]

_____. *Obra crítica 1*. Org. Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004. 147 p.

_____. Notas sobre o romance contemporâneo. In: _____. *Obra crítica 2*. Org. Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 131-140.

_____. Situação do romance. In: _____. *Obra crítica 2*. Org. Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 203-227.

_____. Para uma poética. In: _____. *Obra crítica 2*. Org. Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 251-270.

_____. Carta a Saúl Sosnowski (a propósito de uma entrevista a David Viñas). In: _____. *Obra crítica 3*. Org. Saúl Sosnowski. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 51-57.

_____. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 639 p. [1963]

_____. *Rayuela*: edición crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. *Todos os fogos o fogo*. Trad. Glória Rodrigues. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 1969. 157 p. [1966]

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

EL PERSEGUIDOR, Revista de Letras: homenaje a Julio Cortázar, n. 12, ano X, Buenos Aires, dez-jun, 2004-2005. 98 p.

FREUD, Sigmund. O inquietante [1919]. In: _____. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, *Além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.

GOLOBOFF, Mario. *Julio Cortázar, la biografía*. Buenos Aires: Continente, 2011. 256 p.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades a cidade – Literatura e experiência urbana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 207 p.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 400 p.

KARVELIS, Ugné. De Argentina a la América Latina. In: _____. *Inti: Revista de literatura hispánica*, n. 22, 1985. Disponível em: <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/9>>. Acesso em: 03 jun. 2010.

MATURO, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina, 2004. 256 p.

MONTANARO, Pablo. *Cortázar – De la experiencia histórica a la Revolución*. Rosario, Santa Fe: Homo Sapiens Ediciones, 2001.

PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: _____. *Anais do 2º Congresso da Abralic*. vol. 1. Belo Horizonte: UFMG, 1991. p. 60-66.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. 188 p. [1985]

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985. 157 p.

_____. El boom en perspectiva. In: _____. *Signos literarios*. vol.1, n.1, p. 161-208, jan.-jun. 2005. Disponível em: <<http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterarios/include/getdoc.php?id=16&article=18&mde=pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México; Espanha; Argentina; Colômbia: Siglo XXI, 1987. 321 p.

SAER, Juan Jose. Exilio y literatura. In: _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. p. 277-281.

_____. Sobre la cultura europea. In: _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. p. 90-93.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/santiago/santiago.pdf>>. Acesso em: 02 jan. 2011. [1980]

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [1978]. p. 9-26.

SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

SCHWARTZ, Jorge. A cosmópolis: do referente ao texto. In: _____. *Vanguarda e cosmopolitismo*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Jorge Schwartz. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 1-43.

TERKENLI, Theano S. Home as a region. In: _____. *Geographical Review*, vol. 85, n. 3, p. 324-334, jul. 1995.

TRIGO, Abril. Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera. In: _____. *Papeles de Montevideo*, n. 1, p.71-89, jun. 1997.

VIÑAS, David. Cortázar y la fundación mitológica de Paris. In: _____. *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971. p. 122-132.

VIDAL, Paloma. *A história em seus restos – literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: Annablume, 2004. 98 p.

VOLPE, Miriam L. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. 192 p.

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Buenos Aires: Edhasa, 2004. 355 p.