

NARA MAIA ANTUNES

Graduada em Direito e Letras, reside atualmente no Chile, onde se especializa em literatura hispano-americana.

RACHEL CALDAS LINS

Professora titular do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Pernambuco.

NELSON NOGUEIRA SALDANHA

Professor titular do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, autor de numerosos livros sobre temas de sua especialidade, membro de Academia Pernambucana de Letras.

SEBASTIÃO VILA NOVA

Funcionário do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, estuda no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas onde faz o curso de graduação em Ciências Sociais.

CÉSAR LEAL

Poeta e crítico de poesia. Professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco.

ROMEU PERÉA

Professor titular do Instituto de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, escritor, autor de numerosos ensaios sobre literatura portuguesa e espanhola.

JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA

Poeta da nova geração pernambucana, contista e ensaísta. Gradou-se em Direito em 1970.

MARIA JUDITE SUCUPIRA

Pertence ao grupo de jovens poetas que começaram a aparecer nos suplementos literários a partir de 1971. Atualmente reside na Guanabara, onde leciona na PUC.

Análise de Rayuela de Julio Cortázar

NARA MAIA ANTUNES

Além de Ernesto Sábato, outro argentino de literatura intrinsecamente “metafísica” é Júlio Cortázar, cujo romance “Rayuela” comparte com *La Casa Verde* de Mário Vargas Llosa, e *Cien Años de Soledade* de Gabriel Garcia Marquez, que analisaremos posteriormente, a grande trilogia dos romances hispano-americanos contemporâneos, segundo a maioria dos críticos.

Cortázar é talvez o narrador hispano-americano atual mais conhecido em todo o mundo. Seus contos são tomados como argumento para filmes famosos (Blow up), Rayuela é diàriamente discutido e estudado nos diversos centros universitários e objeto de crônicas e citações quase diárias nas colunas especializadas de jornais das capitais americanas, seus livros se constituem em “best-sellers”. De um modo geral, a crítica o aclama e o público o lê, ou ao menos compra seus livros. Pois Cortázar não é um escritor fácil, daí surpreender que esteja tão em moda. Provavelmente muito poucos dos que compram seus livros conseguem lê-los até o final, e menos ainda os entendem em forma total. O mundo narrativo de Cortázar é profundamente complicado, subjetivo e hermético. Nêle se faz alarde de uma erudição universal difícil de acompanhar, ironiza-se demasiado (inclusive com o leitor), e utiliza-se uma técnica narrativa que não é fácil de penetrar, e que não pretendemos ter captado totalmente.

Talvez seu sucesso junto ao público esteja no seu extraordinário poder de humor. Cortázar é um *humorista*, no sentido em que ironiza um mundo que descobre vazio, rindo-se dêle na

medida mesmo em que o sofre. É um *buscador*, um homem que ainda não se encontrou a si mesmo e continua a sua exploração do sentido da vida e da saída para o homem em um mundo mergulhado na contradição. Apesar do contexto universal de quase todos os seus escritos e de viver em Paris há bastantes anos, exilado voluntário de sua pátria, é um argentino nítido, angustiado em seu interior por forças contraditórias e que ainda não se define totalmente como ser histórico.

Cortázar escreve muito, sobretudo contos. Seu primeiro romance, "Los premios", trata de uma viagem por navio de um grupo de vencedores em uma loteria. "Rayuela", sua obra máxima até aqui, é, além de romance, uma teoria literária, uma guerra contra a linguagem feita através da própria linguagem, e o relato de uma busca não bem definida de que.

"É o primeiro romance hispano-americano que se toma a si mesmo como tema central, isto é, que se observa em plena metamorfose, inventando-se a cada passo, com a cumplicidade do leitor que se torna parte do processo criador". (59)

Não é um romance terminado, isto é, não tem um fim no sentido convencional. Adquire forma de *romance aberto*, circular, ainda em elaboração. O que se pretende é uma busca, e essa não termina ao fechar-se o livro, seguirá eternamente enquanto o homem fôr homem.

É, pois, sumamente difícil e inclusive paradoxal tentar enquadrá-lo dentro de um esquema para efeito de análise. Se "Rayuela" foi precisamente escrito para romper com tôdas as barreiras, não seria justo impor-lhe barreiras. Assim, uma sistematização de conceitos adquire aqui apenas um caráter puramente analítico e longe de nossa intenção aprisionar o romance nela. O próprio Cortázar zomba dessa tentativa e nos oferece em sua obra posterior "Vuelta al día en ochenta mundos" um capítulo denominado "Rayuela-matic", onde ironiza as formas armadas para ler "Rayuela" e oferece seu próprio esquema.

(59) — HASS (Luís) — op. cit.

Posteriormente, escreve um livro inteiro a respeito, intitulado "62 formas para armar".

O fato, no entanto, é que necessitamos de alguma forma fixá-lo para tentar uma aproximação do seu conteúdo, o que, repetimos, não conseguiremos em forma total.

Para começar, tem-se que adotar um critério de leitura, pois até esse não está fixado no romance. O leitor, o "leitor macho" que constrói o romance junto a Cortázar, desde um princípio é chamado a participar nessa cooperação ao escolher uma forma de ler o romance. Sua "opção" é requerida desde um primeiro momento.

Cortázar propõe dois caminhos de leitura para "Rayuela": um primeiro, que seria a forma tradicional, seguindo os capítulos em forma ordenada até chegar ao capítulo 56, onde "três vistosas estrelinhas equivalem à palavra fim" e se dará por encerrado o relato (ao menos esse relato), e o leitor poderá prescindir "sem remorso" da leitura dos demais capítulos; e um segundo caminho, que equivale a um segundo romance, que se lerá intercalando a êsses 56 capítulos "essenciais" os chamados "capítulos prescindíveis", de acôrdo com um quadro de leitura que aparece no início do livro e se vai repetindo ao final de cada capítulo, que indica qual será o capítulo seguinte. Seguindo esse segundo caminho, o leitor comprovará que o romance não terá um fim: os últimos capítulos entram em um círculo vicioso, repetindo-se sucessivamente o cap. 131 e o 58. Essa abertura dos capítulos coincide com uma abertura do conteúdo do mundo narrado. O assunto do romance, que é êle mesmo, é, em si, interminável. Além disso, essa estrutura aberta, um romance que não tem um princípio nem um fim determinados de antemão, exige uma participação do leitor muito mais intensa. "Rayuela é um livro para leitores cúmplices". (60).

De maneira bastante esquemática, poderemos afirmar que os cinquenta e seis capítulos "essenciais" do romance "narram"

(60) — BENEDETTI (Mario) — op. cit.

algo, a história de um homem argentino, Horácio Oliveira. Os outros, os capítulos “prescindíveis”, são especulações teóricas sobre a literatura de um modo geral, que Cortázar põe na boca de um personagem fictício, Morelli, mas que no fundo são suas próprias teorias sobre o romance que pretende pôr em prática no próprio “Rayuela”. De modo que será interessante comprovar até que ponto essas teorias “morellianas” estão realmente realizadas em “Rayuela” e até que ponto Cortázar falha nessa transposição. Nem sempre êsses capítulos “prescindíveis” aclaram algo que ficou obscuro anteriormente. Muitas vezes sua função é justamente obscurecer, de modo que a ambiguidade da realidade torne-se mais patente ainda. Pois já vimos ser a ambiguidade e não a clareza a forma de expressar a realidade, segundo pensam os escritores contemporâneos.

A êsse quadro de leitura que abre grãficamente o livro, seguem-se duas epígrafes, que pretendem demonstrar a função que Cortázar, de forma irônica, atribui ao romance, ou seja, um fim didático-moral. Em ambos, de diferentes maneiras, diz-se esperar do romance que “seja útil à juventude”, “contribuindo para reformar os costumes”, ou, dito de outro modo, “e oxalá que isto que estou escrevendo lhe sirva alguém para que veja bem seu comportamento e que não se arrependa quando já fôr tarde e tudo já tenha ido ao diabo por culpa sua”. A dualidade lingüística dada já nas epígrafes — uma escrita dentro de uma linguagem clássica, formal, e a outra tomada em linguagem popular absolutamente livre e incorreta — aponta ao tratamento da linguagem, que é a preocupação máxima de Cortázar com “Rayuela”, e diríamos mesmo seu assunto principal, conforme veremos mais adiante.

Lendo o romance da maneira normal, ou lendo-o da segunda forma, “Rayuela” não muda muito no que poderíamos chamar, em termos bem amplos, seu argumento.

Argumento: Um escritor argentino, Horácio Oliveira, vive em Paris em busca de sua auto-definição. Toda a primeira parte do romance, — “Del lado de allá” — conta suas andanças em Paris, onde tem uma amante uruguaia, Lúcia ou “La Maga”, que por sua vez tem um filho, Rocamadour, que morre

numa noite de inverno enquanto no mesmo aposento sua mãe, Oliveira e os demais membros do “Clube da Serpente” discutem sobre jazz. Após a separação definitiva de “La Maga”, Oliveira retorna a Buenos Aires, onde transcorre a segunda parte do romance — “Del lado de acá” —. Revê a antiga amante e reata velhos laços de amizade com Traveler, que agora está casado com Talita, uma mulher em quem logo Oliveira pretende reencontrar a imagem da perdida Maga. Com êsses dois amigos, Oliveira encontra trabalho, primeiramente em um circo e depois em um manicômio, onde finalmente enlouquece (?) e tenta o suicídio, não se sabendo ao final se consegue ou não.

Motivos: O “leit-motiv”, o *motivo fundamental* de “Rayuela” é a *busca*. Oliveira é um buscador: busca a si mesmo; busca a La Maga — o romance abre-se com uma pergunta: “Encontraria a La Maga?” —, que explicaria toda a ação posterior para respondê-la —; busca um centro, um “kibutz do desejo”; busca uma linguagem nova. Êsse motivo da procura, é uma velha obsessão de Cortázar, presente também em seu primeiro romance, “Los premios”, onde os personagens procuram saber o que há na misteriosa proa do navio que lhes está proibida, e aparece igualmente em um de seus melhores contos, chamado justamente “El perseguidor”.

Que procura Oliveira? Basicamente, nada concreto. É um ser que está sempre em movimento a alguma parte indefinida. Tem uma inquietação estrutural, uma “disponibilidade essencial” para a busca. Todo aquêle que procura tem que ser necessariamente um ser solitário. E Oliveira o é sempre. Conversa com as pessoas, com La Maga, mas nunca se comunica, comunica com elas. Porisso não aceita amar La Maga. O amor lhe aparece como uma armadilha a mais que lhe impedirá seguir buscando. O motivo do *amor impossível*, que aparece também em “Rayuela”, está fundamentado na condição pessoal de Oliveira, na sua impossibilidade de unir-se a alguém por ser essencialmente um buscador.

É inegável que Oliveira fracassa em sua procura. Talvez porque escolhe, em sua própria frase, “uma inconduta em vez de uma conduta”. Para êle, é mais fácil “pensar que ser”. Está

prêso a um esquema mental que reconhece falso, mas ao qual é incapaz de abandonar. É-lhe impossível deixar de pensar dentro de um esquema coerente, dual. Sempre está “do lado de cá das coisas”, nunca penetra em seu significado mais essencial, porque as busca através de métodos metafísicos, enquanto La Maga chega até as coisas intuitivamente, vivendo-as, embora seja incapaz de pensá-las. Daí por que Oliveira a procure, porque a sabe dona de uma autenticidade que é justamente o fim de sua busca. Mas procurá-la significa para Oliveira a perda de sua própria liberdade.

Essa contradição entre *dependência e liberdade* na relação Oliveira-Maga é essencial para compreender o romance. La Maga era para Oliveira a incarnação da vida que buscava, sua “testemunha”. Porém era uma pessoa distinta d’ele, que pertencia a um outro mundo. Êle sabia racionalmente que o mais perto que estaria da liberdade buscada era quando se sentia prêso pelo “mundo Maga”. Mas aceitar essa dependência seria negar-se a si próprio, e isto lhe é inaceitável. Daí por que não poderá ser feliz nunca.

Estrutura do narrador: Quem narra “Rayuela”? Aparecem vários narradores. Em primeiro lugar está Oliveira, que narra em primeira pessoa, desde um tempo e um lugar indefinidos, mas de qualquer forma em uma perspectiva passada. Por vêzes, narra também em tom apelativo — “Oh Maga” — usando um tom patético, lírico. Assume uma atitude comocionada, e é essa emoção que dá passagem à narrativa. Narra as coisas que lhe comovem, sem prender-se a ordená-las no tempo e no espaço. As recordações mais importantes são aquelas que lhe emocionaram mais fortemente, e são essas que narra. Êsse tom apelativo, de intensidade lírica, é, segundo Cortázar, uma das formas de linguagem que permite maior comunicação com o leitor.

Além de Oliveira, aparece um terceiro narrador que narra objetivamente, descritivamente, não se confundindo com os personagens e os fatos narrados. Êsse narrador daria uma visão muito mais objetiva e desinteressada do mundo.

Em outra oportunidade, é La Maga quem assume a narração (na carta a Rocamadour, por exemplo), e em outras, Morelli. Essa diversidade de narradores já vimos ser um dos recursos mais usados na literatura contemporânea para atingir a maior realidade possível.

Linguagem: “Todo ‘Rayuela’ foi feito através da linguagem” diz Cortázar. É essencial para sua compreensão a relação existente entre o mundo narrado e o modo como êsse mundo foi narrado (linguagem).

Cortázar pretende encontrar uma nova linguagem, já que a que existe, não é suficiente para expressar os sentimentos humanos. Ao menos está profundamente empenhado em destruir esta linguagem convencional, habitual. “Rayuela” é a síntese desta guerra paradoxal de um escritor contra sua própria forma de expressar-se. Diz Cortázar: “Isto é, há um ataque direto à linguagem na medida em que, como se diz explicitamente em muitas partes do livro, nos engana praticamente a cada palavra que dizemos. Os personagens do romance obstinam-se em acreditar que a linguagem é o obstáculo entre o homem e seu ser mais profundo. A razão é conhecida: empregamos uma linguagem completamente marginal com relação a certo tipo de realidades mais profundas, à que talvez poderíamos ter acesso se não nos deixássemos enganar pela facilidade com que a linguagem tudo explica ou pretende explicar. Quanto a êsse equilíbrio último que se simboliza um pouco com o final de Oliveira, êsse final em que realmente não se sabe o que sucedeu — eu mesmo não o sei, ignoro se Oliveira se jogou pela janela e se matou realmente, ou não se matou e entrou na loucura total, sem contar ademais que já estava instalado em um manicômio, de modo que não havia nenhum problema: passava de enfermeiro a enfêrmo, o que simplesmente era uma troca de uniforme —, creio que isso foi uma tentativa de demonstrar desde um ponto de vista ocidental, com tôdas as limitações e as impossibilidades conexas, um salto no absoluto como aquêle que dá o monge Zen ou o mestre do Vedanta” (61).

(61) — Citado de “Los nuestros” de Luis Harss — op. cit.

Cortázar pretende, e o afirma através de Morelli, um romance que não seja “escrito”, mas “desescrito”. Ou seja, é sua intenção criar um anti-romance, uma contra-linguagem, que seria definitivamente a única capaz de uma expressão verdadeira da realidade. Não quer renunciar a dizer. Justamente o que quer é DIZER, isto é, que algo passe através das palavras, que essas comuniquem alguma coisa ao leitor, fato que já não acontece na linguagem habitual. Não propõe uma desordem, mas uma nova ordem, talvez caótica, porém mais expressiva. Reconhece que em “Rayuela” isto ainda não foi alcançado. Esse simbolismo final da sorte de Oliveira, falho por sua linguagem convencional e por sua conexão a um esquema de pensamento que o próprio romance pretende destruir, desmente não apenas as teorias de Morelli, como compromete a estrutura aberta do romance.

Segundo Cortázar, há duas formas de linguagem: uma habitual, coerente; e a outra poética, livre, descentrada. Oliveira assume a linguagem habitual, que pretende ser racional e ordenada, mas que em realidade não consegue penetrar no sentido real das coisas, enquanto La Maga usa uma linguagem poética, que não racionaliza, mas que ao menos parece haver chegado a um mínimo de autenticidade. A forma racional da linguagem é dicotômica, binária. Classifica em sim e não, sem penetrar no âmago das coisas. “Para penetrar na essência das coisas tem-se que substituir esse raciocínio binário por uma consciência analógica, que assumiria as formas e assimilaria os ritmos inconcebíveis destas estruturas profundas” (62).

A forma habitual da linguagem não é um elemento descobridor do mundo e sim um elemento qualificador, classificador. Cortázar pretende substituí-la por uma consciência analógica, que chama linguagem poética, capaz de descobrir a essência das coisas e expressá-la. A linguagem poética, desconcertante e desconcentrada, não classifica: mostra.

Para tal, segundo Morelli (ou seja, Cortázar), o romance não deve tratar de ser “bem escrito”. O importante é que transmita algo.

Em busca dessa transmissão “Rayuela” tenta matar, deformar a linguagem tradicional. Cortázar ri-se das boas palavras, das boas frases, da construção psicológica dos personagens, de todos os esquemas lingüísticos seguidos até então. E sobretudo se ri a partir do próprio romance. Ironiza com a própria matéria que escreve. De certa forma, “desescreve” enquanto escreve. Para tal utiliza certos artifícios deformadores da linguagem: a ironia constante, a auto-crítica incessante, a incongruência e a imaginação sem sentido. Há uma completa desconexão entre o modo como se aborda uma realidade e a realidade mesma. As coisas mais sérias podem aparecer em tom de brincadeira e vice-versa.

Segundo Cortázar, o humor, a utilização da ironia, seria a única forma de abordar certos assuntos, dizer certas coisas sem cair no pieguismo e no sentimentalismo baratos. Isto está presente em “Rayuela”: duas das situações mais críticas do romance (na realidade todo êle construído sob tensão, sempre os personagens se defrontando com “situações limites”, o que contribui para manter prêso o leitor), a morte de Rocamadour e a passagem de Talita entre dois edifícios, suspensa por uma tábua (na verdade Oliveira e Traveler a disputam entre si), são construídos de modo grotesco e é justamente o humor que lhes confere todo o dramatismo que as situações requerem. Desde que o homem é capaz de ironizar, de inventar um idioma que se burle das situações mais sérias, racionaliza essas situações e as supera. Ao transformá-las em jôgo, de certo modo domina as situações extremas.

“Rayuela” é um contínuo jôgo, desde seu próprio título, tirado de uma brincadeira infantil. Cortázar joga com a linguagem em forma continuada. Anotemos alguns dos truques que emprega para deformá-la: a) escrever propositadamente errado; b) colocar um “h fatídico” antes de cada palavra pomposa que emprega; c) juntar várias palavras em uma só, principalmente quando é obrigado a empregar lugares comuns da li-

teratura, por não haver outra forma de dizer as coisas; d) inventar uma linguagem, o “gígllico”, que não diz nada em forma coerente, compreensível, mas que dentro do contexto das situações funciona como meio de expressar uma realidade. Embora o leitor não compreenda racionalmente nenhuma palavra das que dizem Oliveira e La Maga em “gígllico”, os fatos se definem por si próprios, não necessitam explicação. É o que se chama “linguagem contextual”. Há, além disso, o jôgo do “cemitério”, onde as palavras surgem como realidades mortas; a utilização de um estilo clássico, mesclado com uma linguagem propositadamente incorreta; o uso de vários idiomas no decorrer do romance, que se transforma numa verdadeira Babel.

Mario Benedetti (63) aponta para o “porteñismo” da linguagem de Cortázar. Embora em “Rayuela” se falem várias línguas e os personagens pensem de acôrdo com a idiosincrasia de seus respectivos países — e há argentinos, uruguaios, norte-americanos, franceses e até um chinês sádico que coleciona formas de torturas humanas —, todos se expressam como faria um argentino de Buenos Aires. “Com esta invasão coloquial, Cortázar tenta demonstrar a semi-convicção de que seu ouvido é argentino, e portanto, que a linguagem do mundo se incorpora a seu ser através de seu ouvido”. Ou seja, Cortázar como argentino transmite as inquietudes do homem universal, mas utilizando uma linguagem argentina, porque é assim que as sente.

Num romance que adquire estrutura aberta, concebido essencialmente como fragmentário, cabe ao leitor, como já o dissemos, uma participação muito maior. Fala-se que o leitor “compadece” o romance. Também êle busca. Antes que tudo, busca ordenar o mundo romanceado, que lhe é entregue em forma fragmentada, desordenada, insuficiente. A matéria narrativa de “Rayuela” apresenta-se em gestação contínua como no jazz, e aqui é proposital a comparação, pois o jazz (e de alguma maneira também o nosso samba) teria uma estrutura musical, uma linguagem expressiva, que seria ideal para adaptar a uma es-

(63) — BENEDETTI (Mario) — op. cit.

trutura narrativa aberta, por sua improvisação, seus “monólogos interiores”, sua metamorfose constante. Não por outro motivo aparece tanto em “Rayuela”.

Os *personagens* também não estão completos aqui. Adquirem vida à parte do romance, não são explicados nunca, nem a priori como no romance decimonônico, e nem mesmo no decorrer do romance. São indefinidos como o próprio homem, que nunca completa sua definição. Prosseguem em contínua transformação, podemos dizer mesmo que depois de terminado o romance. O próprio autor não sabe o que são nem o que lhes acontecerá no futuro. Lógicamente também o leitor não o sabe, não chega nunca a conhecê-los, pois ninguém poderá conhecer uma matéria que ainda não terminou de evoluir.

A grandeza de “Rayuela” reside em que consegue ultrapassar a pura experimentação lingüística para tocar problemas universais do homem. Cortázar pretende denunciar uma falsa linguagem, uma falsa postulação do homem: “o mundo está cheio de falsos felizes”. No fundo sua literatura é profundamente denunciadora.

“Em definitivo”, diz, “sinto-me profundamente só, mas creio que isto é um bem. Não conto com o pêso da mera tradição ocidental como passaporte válido, e estou culturalmente muito distante da tradição oriental, em que tampouco não tenho nenhuma confiança fãcilmente compensatória. A verdade é que cada vez vou perdendo mais a confiança em mim mesmo, e estou contente com isto. Cada vez escrevo pior de um ponto de vista estético. Alegro-me, porque talvez me esteja aproximando de um ponto a partir do qual possa alguma vez começar a escrever como eu creio que se tem que fazer em nosso tempo. Em um certo sentido, pode parecer uma espécie de suicídio, mas vale mais um suicida que um zumbi. Haverá quem pense que é absurdo o caso de um escritor que se obstine em eliminar seus instrumentos de trabalho. Porém, é que êsses instrumentos me parecem falsos. Quero equipar-me de nôvo, partindo do zero” (64).

(64) — Citado de “Los nuestros” de Luis Harss — op. cit.