

O JOGO DA AMARELINHA
TODOS OS MUNDOS NUM ESPAÇO LÚDICO

Rosinéia de Jesus Ferreira
Mestranda em Literatura Comparada

O Jogo da Amarelinha (Rayuela), de Julio Cortázar, é apresentado no âmbito da construção lúdica. Na recuperação desse jogo infantil, uma brincadeira amplamente conhecida, Cortázar permite que várias personagens brinquem. Quando pensamos no jogo, não pensamos que somente é permitido a uma pessoa jogar, mas a várias, porque o jogo não tem dono, ele permite que todos tentem chegar ao final.

O objetivo do jogo é chegar ao céu, que aqui podemos utilizar como metáfora para a felicidade ou realização pessoal. Ele não remete o leitor para a infância especificamente, mas para o passado, presente e o vislumbamento de um futuro, através de uma caminhada engendrada há muito em busca de alguma coisa, fazendo com que tentemos realizar nossas próprias experimentações e a cada pedra alcançada, acrescentemos ou deixemos uma parte de nós, na busca contínua de cada indivíduo.

Nesse contexto lúdico, que lida com vários mundos, nos deparamos com as várias personagens que fazem da cidade, a grande *Rayuela*, seu espaço. A cidade é o *locus* onde a narrativa acontece, embora as personagens se locomovam muito pouco e a movimentação se faça realmente na dinâmica da narrativa com seus diálogos sem pontuação, que dão indicação de fluxo contínuo

de pensamento e mostra a *Rayuela* como uma Babel disfarçada. Essa Babel contempla em si a multiplicidade de rostos e de sonhos.

O jogo não tem fim e o objetivo parece ser incessantemente jogar: jogar para vencer, jogar para viver, jogar para amar.

No tocante à estrutura, o romance se apresenta como uma obra aberta, na qual é permitido ao leitor ler(jogar) e buscar por si mesmo suas possibilidades. A obra se apresenta como um tabuleiro com as sugestões do narrador para a leitura, indicando uma ordenação não-linear. Contudo, a primeira pergunta que é feita na narrativa nos parece inquietante por parecer a pergunta que a sustenta e sintetiza o *páthos* da personagem principal: **Encontraria a Maga?** Esta pergunta, a princípio, nos parece incompreensível. Ao final, ela se impõe novamente e temos a suspeita que o ponto inicial era o final retomado e assim a procura por Maga se converte em uma espécie de ciclo, na medida em que a busca se torna algo constante e interminável.

O romance é, num sentido amplo, o jogo que se estabelece a princípio, no qual todos são admitidos e não há nenhuma restrição. A todos é permitido percorrer o caminho e tentar alcançar o céu. Neste contexto, o romance se confunde com a vida, a vida viva da grande metrópole na qual convivem tipos diversos, e a busca pela completude do indivíduo é constante. A narrativa parece querer abarcar as várias possibilidades do mundo, as várias possibilidades de leituras e as experimentações. Assim, em *Rayuela*, temos:

- 1) Um livro em muitos livros(auto-reflexão e pluralidade de leituras, leitor ativo, capítulos prescindíveis, rayuelomático(a Bíblia em prosa));
- 2) Paraíso perdido(a lógica, dicotomias, a vertigem cotidiana, descentralização do centro, a pureza perdida, humor, o outro;

- 3) A Literatura(o surrealismo, o fantástico, ambigüidade, anti-novela);
- 4) Técnicas (vozes narrativas, citações, uso de “h” desnecessárias, o mundo na novela, o vazio);
- 5) Figuras (fala imagética, desenhos, o mensageiro(o outro), saída(chave, ponte));
- 6) O perseguidor(a busca, o jazz-a liberdade, o amor(morte de Rocamadour), inventar o mundo com liberdade).

Rayuela é um romance de vanguarda pela sua estrutura e considerado por alguns como um anti-romance. Ao iniciarmos sua leitura, temos a impressão de estarmos diante não só de um, mas de vários livros pela multiplicidade de temáticas que a obra aborda. O sentimento de segurança oferecido pelo narrador em primeira pessoa que inicia o jogo(narrativa) é fugaz, pois no terceiro capítulo aparece um narrador em terceira pessoa e o anterior, no qual confiamos desaparece, deixando-nos titubeantes, como se tivéssemos sido abandonados no meio do caminho:

1º capítulo:

Encontraria a Maga? Tantas vezes, bastara-me chegar, vindo pela rue de Seine, ao arco que dá para o Quai de Conti, e mal a luz cinza e esverdeada que flutua sobre o rio deixava-me entrever as formas, já sua delgada silhueta se inscrevia no Pont des Arts ...
(CORTÁZAR, 2006: 11)

2º capítulo:

Aqui, primeiramente, tinha sido como uma sangria, uma surra de uso interno, uma necessidade de sentir o estúpido passaporte de capa azul no bolso do casaco, a chave do hotel bem segura no quadro da portaria.
(CORTÁZAR, 2006: 20)

3º capítulo:

O terceiro cigarro da insônia queimava na boca de Horácio Oliveira, sentado na cama; Horácio já havia passado levemente a mão, uma ou duas vezes, pelo cabelo da Maga, que dormia encostada a seu corpo.
(CORTÁZAR, 2006: 26)

Assim, descobrimos que, além de ser um jogo, o romance se nos apresenta não com uma voz narrativa, mas com várias. Temos a impressão de estarmos diante de várias pessoas com as quais devemos interagir e com as quais estamos irremediavelmente envolvidos. O romance é um jogo que começa se nós, leitores, tomarmos parte nele, e não nos transformarmos, segundo Cortázar, em *lectores hembras*, isto é, leitores passivos que se deixam dominar pelo texto.

No tocante às técnicas utilizadas por Cortázar, mais especificamente à linguagem, há um intenso questionamento que se vê manifestado na utilização de “h” desnecessários, que não fazem parte da grafia original das palavras. Vejamos o trecho que se segue:

“Sim, um quadro anamórfico no qual é preciso procurar o ângulo justo (e o importante deste *hexemplo* é que o *hângulo* é terrivelmente agudo; é preciso ficar com o nariz quase *hencostado* à tela para que, de repente, um montão de traços sem sentido se converta num retrato de Francisco I ou, então na batalha de Sinigaglia, algo *hinqualificavelmente hassombroso*)”
(CORTÁZAR, 2006: 97)

À primeira vista, parece incongruente a antecipação da letra “h” à palavra, visto que não prejudica o entendimento do vocábulo, mas causa uma certa estranheza e nos faz pensar que no fragmento há algo mais profundo do que simplesmente uma tentativa do escritor de chocar.

Diante do conteúdo, de modo diferente, passamos a pensar não só a palavra, mas em uma forma mais ampla, a linguagem. E dentro desse âmbito da língua/linguagem, o fazer do escritor. Ele deve apenas manipular adequadamente a língua e as várias linguagens ou tem o direito de subvertê-la, a fim de recuperar seu valor primordial e assim obter prazer?

Segundo Roland Barthes:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinário de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua.
(BARTHES, 1978: 17)

Considerando a afirmação de Roland Barthes de o escritor ser o mecanismo que possibilita as forças de liberdade atuarem, deslocando seu objeto(texto) e ressignificando-o, ser-nos-ia possível considerar o escritor um libertário que desmitifica o uso da língua/linguagem. E essa ressignificação faz com que se possa obter o prazer do e no texto, a partir da redescoberta do vocábulo:

Nenhum objeto está numa relação constante com o prazer (Lacan, a propósito de Sade). Entretanto, para o escritor, esse objeto existe; não é a linguagem, é a língua, a língua materna. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe(remeto a Pleynet, sobre Lautréamont e sobre Matisse): para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: eu iria a ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua, e a opinião pública solitaria grandes gritos, pois ela não quer que se “desfigure a natureza”.
(BARTHES, 1973: 46)

A proposta dessa desmitificação da língua/linguagem se alicerça na tentativa de estabelecer um novo modelo que possa passar a limpo a nossa civilização, isto é, que possa promover a destruição simbólica dos modelos até então estabelecidos, que representam a falência da civilização judaico-cristã.

Essa tentativa de redirecionar a linguagem, esse novo modo de lidar com ela nos presenteia com um modo diverso de se estar no texto, rompendo com a tradição mental e moldes semânticos e lugares-comuns da nossa civilização. No texto, percebemos o rompimento e a busca que nos leva a questionamentos metafísicos na personagem Oliveira, embora ele não tenha sido colocado no texto

como filósofo, mas como alguém de uma constituição fragmentada e flutuante. Essa flutuação, à qual nos referimos, significa aqui o não-pertencimento da personagem a nenhuma instituição formal. E esse aspecto dá a personagem uma dimensão nebulosa e dá a sua personalidade nuances inapreensíveis e de difícil definição. Temos a impressão de que Oliveira é alguém em constante ebulição. O que ora temos dito se pode comprovar no fragmento de diálogo abaixo:

- A impressão que se tem – disse Oliveira – é que se está caminhando sobre velhas pegadas. Estudantes aplicados, estamos usando argumentos já repetidos mil vezes e nada interessantes. e tudo isso, Ronald querido, porque falamos dialeticamente. Dizemos: você, eu, abajur, realidade. Dê um passo atrás, por favor. Anime-se. Não custa muito. As palavras desaparecem. Este abajur é um estímulo sensorial, nada mais. Agora, dê outro passo atrás. Aquilo a que você chama de vista e esse estímulo sensorial passam a ser uma relação inexplicável, visto que, para explicá-la, você teria de dar de novo um passo à frente e tudo iria para o diabo.
 - Mas esses passos para trás são como desandar o caminho da espécie – protestou Gregorovius.
 - Isso mesmo – concordou Oliveira – o grande problema é esse: saber se aquilo que você chama a espécie tem caminhado para a frente ou se, conforme pensava Klages, parece-me tomou em dado momento o caminho errado.
 - Sem linguagem, não há homem. Sem história, não há homem.
 - Sem crime, não há assassino. Nada pode provar a você que o homem não poderia ser diferente.
 - Não temos ido muito mal – argumentou Ronald.
 - Que parâmetro tem você para pensar que fomos bem? Por que tivemos de inventar o Éden, viver sob a nostalgia do paraíso perdido, fabricar utopias, engendrar um futuro? Se uma lombriga pudesse pensar, pensaria que a sua vida não tinha andado assim tão mal. O homem agarra-se à ciência como se fosse aquilo a que chamam uma tábua de salvação, e que eu jamais soube bem o que era. A razão se-grega através da linguagem uma arquitetura satisfatória, como a preciosa e rítmica composição dos quadros renascentistas, e nos põe no centro.
- (CORTÁZAR, 2006: 195)

Além do constante questionamento da protagonista Oliveira acerca da língua/linguagem e da intrínseca relação desta com a civilização, não se pode deixar de observar que embora haja uma crítica à sociedade e ao seu *modus operandi*, a personagem se mantém no grande centro, seja na França, seja na

Argentina, talvez por serem pontos de observação estratégicos. É estar dentro e ao mesmo tempo fora. Não devemos esquecer que as personagens do Clube da Serpente são imigrantes. No caso específico de Oliveira, ele é argentino e vê a cidade(França) com os olhos de um estrangeiro e quando volta a Buenos Aires, ele parece não mais pertencer à cidade. Após um período, ele volta à França, e essa volta nos dá a impressão de uma retomada, mas essa volta se encaminha para um desfecho que fica em aberto, um meio-termo entre a loucura e o suicídio. A volta à França e a constatação da situação adversa, considerando que não reencontra Maga, nem tampouco o Clube da Serpente, parece bastante significativo.

Retomando os desfechos do romance, o final da personagem oscila entre a loucura, que seria uma opção pela transcendência, e o suicídio que seria uma clara opção pelo histórico. Se, ao final, Oliveira opta, jamais saberemos porque a inclinação da narrativa não é nos dar certezas nas quais possamos nos refugiar.

Se seguíssemos a sugestão do tabuleiro, o capítulo final seria o 131, no qual Oliveira e Traveler se tornariam monges:

- O que você acha de ingressarmos na corporação nacional dos monges da oração da bênção?
- Entre isso e entrar no orçamento da nação ...
Teríamos ocupações formidáveis – disse Traveler, observando a respiração de Oliveira. – Recordo perfeitamente, as nossas obrigações seriam rezar e abençoar pessoas, objetos e essas regiões misteriosas que Ceferino chama de lugares de paragens
(CORTÁZAR, 2006: 580)

Mas, o que consideramos mais significativo aparece nos capítulos subseqüentes: um tema fantástico. Notamos que Traveler é o duplo de Oliveira, que seria, digamos assim, a opção 2: se Oliveira não tivesse partido para a França. Assim, temos o duplo que fica na Argentina que é chamado Traveler(aquele que viaja) e,

às vezes, Doppelgänger(sósia). Parece existir neles a base histórico-transcendental, embora dividida.

Traveler, neste aspecto, representa o ser histórico, a racionalidade, e Oliveira a parte transcendental, que nesse momento não se confunde com a metafísica, mas com a loucura.

É essencial, antes de continuarmos essa abordagem, fazermos um esclarecimento acerca dos conceitos de loucura e transcendência que aqui consideramos.

Entendemos serem partes constituintes do homem e, por conseguinte, da personagem Oliveira, o histórico e o transcendental. A personagem nos é apresentada como alguém que levanta vários questionamentos, que faz perguntas, mas que está com sua base alicerçada na realidade(realidade da ficção).

O ponto sobre o qual repousa a nossa analogia entre transcendência e loucura, na narrativa, corresponde ao capítulo 133, no qual Traveler(Doppelgänger) tem plena consciência da loucura de Oliveira que parece ter abdicado da constituinte histórica e aderido à transcendência que, levada ao limite, corresponderia à loucura. A idéia da loucura é problematizada na constatação de que Oliveira enxerga Maga em Talita como uma projeção do duplo ausente. Assim, exemplificamos:

- Horácio viu a Maga esta noite – informou Talita, como se estivesse meio adormecida. – Viu-a no pátio, há duas horas, quando você estava de vigia.
(...)
- A Maga era eu – explicou Talita, encostando-se mais ao corpo de Traveler. – Não sei se você me entende ...
- Perfeitamente.

- Isso tinha de acontecer. O que me surpreende é que ele tenha ficado tão surpreendido com a confusão.
(...)
- Eu acho que aconteceu o mesmo naquele dia em que fomos buscá-lo no navio – disse Talita. – A coisa parece-me inexplicável, pois ele nem me olhou e vocês dois me abandonaram completamente, com o gato debaixo do braço.
(...)
- Foi diferente – respondeu Talita. – Não era como descer. Falamos muito, mas eu sentia como se Horácio estivesse em outro lugar, falando com outra mulher, uma mulher afogada, por exemplo.
(CORTÁZAR, 2006: 593-594)

Se tivéssemos de qualificar Horácio Oliveira com uma única palavra, o denominaríamos “perseguidor”. Ele busca o Centro, que no jogo estaria representado pelo céu, mas que é metaforizado inicialmente pela cidade(França), repositório de sonhos, de expectativas, referência comum ao latino-americano. Até então, o Centro parece ser a cidade, objeto da busca. Depois, essa busca não se corporifica na extensão da cidade, pois segundo Maga:

Em Paris, somos como cogumelos, crescemos nos corredores 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 ...
(CORTÁZAR, 2006: 223)

A cidade é considerada o espaço de sonhos multifacetados porque abriga em si o sonho de cada personagem que é distinto. A busca pelo Centro deixa de ser apenas a busca pela cidade mas, acima de tudo, parece ser para Oliveira uma outra coisa. Ele joga tudo fora: os amigos, Maga e a própria cidade. Esse círculo parece não ser suficiente e o Centro se aproxima do céu no jogo, esse despojamento não só da palavra, mas do lugar-comum, uma renúncia ao que até então está estabelecido para buscar um recomeço, depois que não houver mais mulher, amigos, cidade ou palavra, como se pudesse reinventar a realidade e

talvez a si mesmo. Nessa mesma perspectiva de renúncia ao lugar-comum, exemplificamos a passagem do rompimento entre Oliveira e Maga, que não expressa uma palavra que faça alusão ao fim do relacionamento:

Sabia que a Maga estava se levantando da cama e que o olhava. Metendo as mãos nos bolsos do casaco, dirigiu-se para a porta. Etienne fez um gesto como para detê-lo e, depois, o seguiu. Ronald os viu sair e encolheu os ombros, irritado. “Que absurdo é tudo isto!”, pensou.
(CORTÁZAR, 2006: 206)

A busca de Oliveira pelo Centro se assemelha, em certo sentido, à busca de Johnny Carter, do conto “O perseguidor” pelo acorde perfeito:

- Não é uma questão de mais música ou de menos música, é outra coisa ... por exemplo, é a diferença entre Bee estar morta e estar viva. O que eu toco é Bee morta, você sabia?, enquanto o que eu quero, o que eu quero ... E por isso às vezes piso no sax e as pessoas acham que passei da conta na bebida quando faço isso, porque pensando bem, um sax custa muito dinheiro.
(CORTÁZAR, 2006: 125)

O conto “O perseguidor” reaparece em *Rayuela*, na medida em que esta recupera a musicalidade e aquele sentimento de busca, tão peculiar na obra de Cortázar.

Davi Arrigucci Jr. destaca o conto “O perseguidor” como um dos contos que representam as linhas fundamentais da obra de Cortázar, que aqui acrescentamos para também falar de *Rayuela*:

...as características fundamentais da poética cortazariana, sua visão da arte como busca e rebelião; seu reconhecimento do limite em que vive o poeta em sua radicalidade, quando faz jus ao nome e encarna a sede unitiva de um perseguidor do impossível, desgarrado no espaço fragmentário do mundo moderno.

(...)

... na figura do músico de jazz que persegue a verdadeira linguagem até o risco da auto-destruição estão os avatares do poeta para Cortázar ...

(CORTÁZAR, 2006: contracapa)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas*. Tradução e posfácio de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEMUS, Víctor Manuel Ramos. *As rédeas da imaginação :Rayuela, de Júlio Cortázar: entre o histórico e o transcendental*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. *A cidade e seus homens:representações da urbe em Julio Cortazar*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

PIANTAVINHA, Josete de Brito. *O processo de criação de Julio Cortázar: pensando imagens e tecendo palavras*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras:entrevistas com Julio Cortázar*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.