

Francis da Silveira Firmo

***Libro de Manuel, de Cortázar – O hipertexto avant la lettre***

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2007

Francis da Silveira Firmo

***Libro de Manuel, de Cortázar – O hipertexto avant la lettre***

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Linha de pesquisa:** Poéticas da Modernidade

**Orientador:** Prof. Dr. Georg Otte

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2007

Dedico este trabalho a meu irmão, que sempre acreditou, e à minha mãe que  
nunca deixou de acreditar.

Dedico ainda a Bete Pimentel, por dar um exemplo de persistência e luta.

## **AGRADECIMENTOS**

- Ao Ezequiel Mendonça de Rezende, pelo apoio e incentivo.
- Ao meu orientador, Prof. Dr. Georg Otte, pela atenção, competência, compreensão e paciência, tão fundamentais neste processo.
- Ao Rômulo Monte Alto, pela leitura dos originais e comentários.
- Aos professores Marcos e Ana Lúcia, por me incentivarem a seguir no mestrado.
- Aos meus amigos, que suportaram pacientemente minhas ausências e o meu silêncio. Mesmo separados pela distância, encorajaram-me por telefone e e-mails.
- A todos os meus alunos, pelas palavras de apoio e carinho.
- A todas as pessoas que conheci em função de ser uma mestranda, com as quais compartilhei dúvidas e incertezas.
- A todos que, de alguma forma, colaboraram para a elaboração dessa dissertação.

*Vaya a saber cómo hubiera podido  
acabar algo que ni siquiera tenía principio,  
que se dio en mitad y cesó sin contorno preciso,  
esfumándose al borde de otra niebla...*

Julio Cortázar

## SUMÁRIO

Introdução .....	9
Julio Cortázar: aproximações à sua obra .....	17
1.1 Julio Cortázar: um olhar sobre o escritor e suas obras .....	19
1.2 Concepções poéticas nas obras de Cortázar .....	30
1.2.1 O jogo .....	32
1.3 Libro de Manuel .....	46
As narrativas: da oralidade ao hipertexto .....	60
2.1 As narrativas .....	62
2.2 O gênero romance .....	66
2.3 Em cena, o leitor e o autor .....	69
2.4 As crises do romance e a “nova narrativa” latino-americana .....	71
2.5 Rupturas na linearidade .....	76
2.6 O hipertexto .....	84
Percorrendo o labirinto textual .....	87
3.1 Influências cinematográficas .....	91
3.2 Deslocamentos entre as vozes narrativas.....	105
3.3 Multirreferencialidade: diálogos e apropriações intertextuais.....	123
3.4 Elementos gráfico-visuais.....	157
3.5 Características hipertextuais .....	164
Conclusão .....	172
Referências Bibliográficas .....	178

## RESUMO

A proposta deste trabalho é o estudo dos diversos aspectos de não-linearidade presentes em *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar. Para tanto, tomou-se como ponto de partida o autor e suas características poéticas, enfatizando o universo do lúdico. Analisaram-se, historicamente as narrativas orais e o gênero romance, enfocando algumas das transformações pelas quais passaram até a atualidade. A partir da maneira fragmentada como Cortázar estruturou *Libro de Manuel*, identificaram-se e analisaram-se alguns dos aspectos que, ao romper com a linearidade, permitem identificar aspectos do hipertexto eletrônico em uma obra que utiliza o suporte livro impresso. Ao buscar extrapolar os limites da página, o leitor da narrativa passa a estar diretamente implicado com o texto, rompendo a relação existente frente aos textos e às leituras lineares. Neste caso, o leitor também desempenha o papel de co-autor, na medida em que traça o seu percurso na rede textual.

## ABSTRACT

The objective of this research is to identify important aspects of non-linearity in *Libro de Manuel* by Julio Cortázar. The starting point is the development of the narrative and the novel until nowadays. This dissertation sought to analyze the way the author used to build the narrative up, the process of using the media, mythological stories and historical facts, which mixed themselves up intersemiotically and the multiplicity of plots beside the linguistic and cultural fragments of Latin American society. In this way it was possible to correlate the hipertextual structure in Cortázar's narrative, so that a non-linear structure builds a new kind of literary text mainly in relation to the format of books, as they are traditionally known. The reader of his narrative starts to be directly implied with this contemporary and innovative literature which results in a challenging and intriguing texts and becomes the author's accomplice in the creative act, playing the co-author role.



## INTRODUÇÃO

*Tantas cosas que empiezan y acaban como un juego.*  
Julio Cortázar

Desde o seu surgimento, o texto escrito passou por diferentes suportes, incorporando, ao longo de sua história, recursos variados, como os da mídia eletrônica. O mais comum dos suportes continua sendo o papel, mas são vários os artifícios utilizados para que, durante a leitura, se diluam as fronteiras entre o texto, o leitor e o autor. Tal qual o narrador oral, que buscava aproximar-se de seus ouvintes, através da convergência advinda da experiência com o que era narrado, o leitor é convidado a uma maior participação, quando o texto escrito se relaciona com outras linguagens e tecnologias. Dessa forma, ele tem uma postura mais ativa: pode cooperar, interagir, elaborar sentidos próprios. Chega até a ser capaz de, simultaneamente, ler reescrevendo o texto, ao defrontar-se com obras que não se fecham em si mesmas e, pelo contrário, se abrem em possibilidades de caminhos a serem trilhados e reescritos pelo leitor, quando este acrescenta o seu olhar, vivência e interpretação pessoal.

Diante da existência de percursos, surge a metáfora do labirinto. Utilizada na hipermídia, ela já esteve presente há anos na literatura, sendo mais frequentemente relacionada aos textos de Jorge Luis Borges, James Joyce e Julio Cortázar, apenas para citar alguns dos autores. Pela leitura de contos e romances desse último autor, percebe-se que ele possuía uma obsessão por esta figura.

No primeiro livro de Cortázar publicado com seu próprio nome, *Los Reyes* (1949), onde inverte o mito grego de Teseu e o Minotauro, o labirinto é, além de espaço físico, um símbolo espacial para o confinamento psicológico ao qual a realidade estanque sujeita o ser humano. Ao escrever *Rayuela* (1963), opta abertamente por um texto labiríntico. Como em muitas de suas obras, indica o caminho de entrada, mas, a partir daí, cabe ao leitor aventurar-

se ou não na leitura. Caso prossiga, ele é envolvido por um turbilhão de imagens, numa escritura em que elementos espaciais predominam e se abrem a interpretações a cada nova releitura, uma vez que, normalmente, na primeira, podem faltar peças para a composição de sentidos. Se decidir prosseguir, o leitor assume uma postura de cumplicidade, uma vez que aceita o convite para o ‘jogo’ – entrar no texto narrado –, e também se sente autor, por construir o sentido da obra que está lendo. Diferentemente dos contos que obedecem a uma estrutura mais fechada, Cortázar sempre via o romance com uma abertura maior a inovações e bifurcações no caminho, aspecto que fundamenta a crença de que seus textos se aproximam, em muitos aspectos, de uma escrita hoje denominada hipertextual.

O objetivo deste trabalho é abordar o rompimento da linearidade textual como uma das características do hipertexto presentes em *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar, obra escrita nos anos setenta, na qual, assumidamente, valeu-se de elementos por ele já utilizados anteriormente, como, a título de exemplo, o jogo (elemento lúdico), o experimentalismo, o grupo de amigos, presentes em sua obra *Rayuela*, de 1963, porém com uma nova temática e dimensão: a histórica. Apesar de fazer referências a episódios factuais, utilizou a liberdade e o experimentalismo lúdico, como era seu costume, em uma obra escrita contra o relógio, em que buscava relatar o contexto político argentino e latino-americano, contemporâneo à época em que escrevia o texto.

Em *Libro de Manuel* diversos caminhos rizomáticos<sup>1</sup> se abrem à sua leitura. A partir da realidade descrita e documentada na imprensa, se estabelece uma obra ficcional, em que diversos espaços e histórias se entrelaçam. A interpenetração de espaço-tempo-personagens exige que o leitor-cúmplice não só aceite o jogo, como também realize sua própria busca, tanto nas páginas que lê, como nas outras obras do autor ou mesmo nas variadas referências

---

<sup>1</sup> O rizoma é um conceito deleuziano, que “conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de uma mesma natureza” (DELEUZE, 2004. p. 32), que “não começa nem conclui, e se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.” – grifo do autor. (DELEUZE, 2004. p. 37)

presentes em seus textos, sejam elas literárias, cinematográficas, relacionadas a música, pintura, lugares, etc. Para Cortázar, o texto deveria ser poroso, ou seja, aberto a passagens diversas, como uma esponja.

Poder-se-ia dizer, portanto, que Cortázar apresenta uma escrita multidimensional. A simultaneidade do cronologicamente distante, a pluralidade de vozes e percursos e a recorrência de algumas palavras remetem a um tipo de texto semelhante ao hipertexto usado nos meios digitais, nos quais a mera repetição de determinadas palavras cria uma “ponte” entre passagens distantes, como se fossem *links* conectando diferentes páginas eletrônicas. Cortázar escreve um hipertexto *avant la lettre*, quando deixa de lado a cronologia dos fatos – e de sua representação no texto. São vários os elementos por ele manipulados que se movimentam como num jogo, como numa montagem cinematográfica cuja marca também é a possibilidade de voltar no tempo, através dos chamados *flashbacks*, ou de antecipar os fatos na forma de *flashforwards*.

Em seu texto, Cortázar trabalha os aspectos narrativos e lingüísticos, juntamente com o âmbito sócio-cultural, político, erótico e lúdico. Sabe-se que ele realiza, no plano lingüístico, um exaustivo trabalho de busca da expressão da palavra mais adequada, e que adota o humor ao se valer dos jogos de linguagem a seu favor. Este trabalho se propõe deter-se nos aspectos que interrompem a leitura seqüencial e obrigam o leitor a retroceder nas páginas do livro, como a buscar sentidos, recuperar informações para as quais não havia dado importância e estabelecer relações com elementos citados no texto, ou mesmo inusitados, que podem levar à abertura de novas percepções, ou confirmar a linha de raciocínio que já vinha sendo formada, assim como com os elementos que desviam o olhar do leitor da sucessividade apresentada pelo texto, como os recortes, elementos tipográficos, dentre outros.

Em *Libro de Manuel*, Cortázar articula-se tanto com a tradição literária quanto com a cultura não-canonizada de seu país, manifestada na adoção de recursos lingüísticos

específicos, o lunfardo, o voseo, os italianismos – típicos da variante argentina do idioma castelhano –, e na referência de raiz popular, tais como o tango. No que diz respeito à tradição literária, estão presentes elementos do surrealismo francês, dadaísmo, existencialismo e de pensamentos filosóficos variados, inclusive a dúvida hamletiana.

A escrita cortazariana é como um jogo que ilude o leitor – uma tautologia, a rigor, pois “iludir” e “lúdico” remontam à mesma raiz latina de *ludus*, jogo. Jogar é abrir mão da vontade de controlar a realidade, é vontade de se entregar, como mostra Gadamer.<sup>2</sup> Assim, o próprio autor busca apagar a sua presença, através das diversas vozes narrativas, e estas se apropriam de fragmentos de textos de escritores alheios. O leitor mais atento consegue recuperar as citações, escondidas em diálogos e referências, que, no entanto, são acessíveis a qualquer um que saiba estabelecer relações entre os diversos aspectos que se encontram no texto. Para tanto, Cortázar se vale de diferentes estratégias para unir distintos elementos aos tempos e espaços diversos: funcionam como dobradiças de uma janela, abrindo e fechando para novos níveis (camadas) de apreensão. São os abundantes dados (referências) que podem servir de *links* de um hipertexto – repetidos ou retomados, para que haja acréscimo de novas informações –, palavras que remetem a novos e diversos sentidos, a ousadia estética, adoção de distintos tipos gráficos nas páginas do livro, o uso de *collages* e recortes, a presença de elementos absurdos, diálogos inusitados, polifonia e dialogismo, dentre outros, que rompem a linearidade em *Libro de Manuel* e fazem com que o leitor percorra o texto da obra de modo labiríntico.

*Libro de Manuel* exige um leitor atuante, partícipe – construtor de sentidos –, envolvido diretamente na leitura. Apesar de ter diante de si um livro onde os capítulos se sucedem, a seqüencialidade narrativa é interrompida. Cabe-lhe, uma vez dentro do labirinto, relacionar os caminhos que se abrem rizomaticamente, seguir os desvios e a fragmentação que

---

<sup>2</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. 1997, p.181- 185. Afinal “é o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda no jogo” (p. 181), que o atrai e o leva a experimentar o jogo como uma realidade que o sobrepuja.

contam com elementos capazes de ajudá-lo a reordenar o conjunto. Cabe-lhe, ainda, relacionar e compartilhar informações simultâneas que se encontram dispersas e interagir com uma obra cujo referencial não segue uma lógica linear.

Como já foi exposto, pretende-se, com este trabalho, dar uma contribuição ao estudo dos aspectos de não-linearidade a partir da obra *Libro de Manuel*. Objetiva-se analisar estes elementos através de algumas de suas manifestações no plano narrativo e espaço-temporal. Diante de um autor como Cortázar, multifacetado e polifônico, buscar-se-á fazer o levantamento e a análise de alguns destes aspectos, de modo que se permitam ao leitor da presente dissertação diversas entradas ao texto. O fato de seus capítulos se encontrarem divididos e apresentados dentro de uma seqüencialidade pode ser visto como um tratamento inadequado em relação ao “hipertexto” cortazariano. Ressalte-se, porém, que, neste trabalho, baseado em um fichamento acadêmico, todos os elementos são inter-relacionados e, como as fichas de *el que te dije*, um dos personagens narradores de *Libro de Manuel*, eles poderiam ser lidos numa ordem diferente, uma vez que se encontram combinados entre si, num minissistema de conexões diversas.

No primeiro capítulo, serão abordados os aspectos gerais da literatura cortazariana: será traçado um panorama sobre Julio Cortázar e suas obras. Buscar-se-á situar o contexto em que elas foram produzidas assim como relacionar os estilos de escrita usados em diversos momentos de sua vida. Foram destacados, para a análise inicial, os aspectos do jogo e os da eterna busca — que são também alguns dos recursos que cortam a leitura sucessiva.—, características da poética do autor, para, com o apoio de alguns estudiosos, fornecerem-se subsídios iniciais para o mapeamento e compreensão dos demais elementos que, posteriormente, serão abordados.

O segundo capítulo será voltado para a questão da não-linearidade nas narrativas. Abordando aspectos teóricos, será enfocada a força da narrativa baseada na experiência, fato

este que recupera aspectos da tradição oral. Far-se-á o estudo do gênero romance, por se perceber este gênero com a abertura necessária à inclusão de novos e diversos elementos e à subversão das normas. Cortázar, poucas vezes, optou por esta tipologia textual, mas, em toda a sua literatura, sempre privilegiou certo tipo de leitor: o participativo e cúmplice — *lector cómplice* é um termo utilizado por Cortázar.—, ou seja, aquele que estabelece um pacto com o autor, que participa juntamente com ele - seguindo a raiz da palavra latina *complice*, que significa ‘junto, unido’. Acreditava que o romance possibilitava uma maior participação daquele que o lê. Portanto é necessário apontar para a relação leitor-autor, assim como as crises pelas quais o romance, como gênero narrativo, passou em sua história. Serão abordadas também as proposições realizadas pelos latino-americanos, no final do século XX. Uma vez esclarecidos esses aspectos, o foco de visão deste trabalho começa, cada vez mais, a deter-se no rompimento da linearidade narrativa.

Uma vez que a palavra *leitura* é originária da palavra latina *legere* - cujo sentido original é ‘colher, catar grãos’ – é essa a atividade que será realizada e descrita no terceiro capítulo, o mais extenso de todos. Tomando o percurso de uma escritura labiríntica e porosa, buscar-se-á destacar alguns dos elementos que conduzem a uma leitura difusa, a qual permite saltos ao avançar e retroceder nas linhas e mesmo nas páginas. Portanto, “serão colhidos” alguns trechos de *Libro de Manuel* em que foram identificados aspectos que rompem a linearidade, e procurou-se enfocá-los em seu contexto, com base em reflexões teóricas. A tarefa não é fácil, uma vez que, a modo de um hipertexto, num mesmo fragmento do livro, pode convergir mais de um elemento, o que termina por estilhaçar a sequencialidade. Ou seja, uma única palavra, por exemplo, além de servir de *link*, pode funcionar como um nó integrante de uma extensa trama, unindo textos e contextos distintos. Dito de outra maneira: a coesão do texto não reside no tradicional encadeamento cronológico e linear dos fatos, mas no seu agrupamento “translinear”, à maneira de uma rede multidimensional. A convergência e a

simultaneidade são preocupações de Cortázar em *Libro de Manuel* e se dão, a modo de uma *mise en abîme*, envolvendo não apenas os personagens, mas também o leitor. Este capítulo pode ser lido aos saltos, enfocando, segundo a escolha pessoal do leitor, os aspectos que mais lhe chamam a atenção, uma vez que não foram dispostos a partir de um critério de relevância. Todos contribuem igualmente para a interrupção da leitura linha a linha. Reafirma-se, mais uma vez, que esta dissertação, neste aspecto, reflete o seu objeto de estudo, uma vez que nem sempre será necessária a leitura seqüencial. Se, até o segundo capítulo, o trajeto proposto foi linear, o percurso agora se abre em um leque, com possibilidades de trajetos que se unem, se sobrepõem e se interpenetram, cabendo ao leitor fazer as suas escolhas. Tratar-se-á tanto das sobreposições narrativas quanto das espaço-temporais. Estas sobreposições não se encontram estanques, e os aspectos delas derivados serão tratados a partir de pressupostos teóricos específicos, analisados e ilustrados com elementos do texto.

A Conclusão, na verdade, não encerrará a questão proposta. Após traçar um panorama geral de *Libro de Manuel*, será comentada a estratégia de rompimento da linearidade, através dos elementos já analisados, e serão enfocados os aspectos revolucionários presentes nessa obra, assim como a realização de um dos propósitos do autor: a convergência espaço-temporal. Tem-se a clareza de que é apenas uma entre outras possibilidades de análise.

Como se partirá da versão original do livro, sempre será utilizado o título em espanhol ao se fazer referência à obra analisada. Assim, o título original - *Libro de Manuel* - refere-se ao livro escrito por Cortázar, e “livro de Manuel” (em minúsculo e em português), ao caderno – ao “livro” de recortes – dedicado ao menino.<sup>3</sup> Optou-se por utilizar a

---

<sup>3</sup> *Libro de Manuel* é uma obra que se chama a si mesma livro. Um dos enredos é o da elaboração do livro para o menino Manuel, uma cartilha que se inicia e é confeccionada no interior da própria obra, aqui analisada. Daí a opção por adotar o uso do espanhol e do português, bem como de inicial maiúscula ou minúscula, para diferenciar um livro do outro.

denominação em língua castelhana para os personagens e grupos de pessoas – *Joda, el que te dije, Hormigón*, etc.

Percebeu-se que, tal qual a análise benjaminiana do quadro de Paul Klee, onde o anjo que olha as ruínas do passado ao mesmo tempo é empurrado para o futuro, os leitores de *Libro de Manuel*, durante todo o processo de leitura, encontram diversos fragmentos do romance – ora são recortes, temas recorrentes, palavras soltas, anúncios, repetições, alusões, vozes narrativas interpoladas, citações, tempos que se misturam, dentre outros ‘destroços’ – ao avançar as páginas. Cada um desses fragmentos não está ali por acaso: deve ser percebido como parte de um todo composto por eles, a modo de um mosaico. O leitor cortazariano é instigado a construir sentidos, através da sua *escrileitura*, tomando como ponto de partida esse amontoado de partes, com diferentes níveis (camadas), planos, fragmentos, no jogo ilusório da narrativa.

A tarefa desta dissertação, portanto, é buscar recolher essas pequenas “ruínas” – traços da não-linearidade, no presente espaço-temporal: apreendê-las e contribuir, com esta análise, para a elucidação de um dentre vários outros textos possíveis sobre o texto. Será demonstrado que, *avant la lettre*, Cortázar já se valia da hipertextualidade como um recurso inovador em sua escritura.



## CAPÍTULO 1

### JULIO CORTÁZAR: APROXIMAÇÕES À SUA OBRA

*En suma, desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura, no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas.*

Julio Cortázar

Decorridos mais de vinte anos de sua morte, Cortázar ainda é uma pessoa que suscita polêmicas. Escritor profícuo, seus contos obtiveram grande repercussão na literatura mundial. *Rayuela* — que em português recebeu o título de *O jogo da amarelinha* —, por exemplo, seu romance mais conhecido, apresenta características hipertextuais, fugindo das narrativas lineares e sequenciais que até hoje são comuns. Esta obra marcou profundamente a literatura latino-americana, principalmente por subverter as convenções canonizadas e possibilitar ao leitor escolher o seu trajeto de leitura, mantendo a sequencialidade textual, ou realizando saltos que o conduzirão a um círculo que se fecha sobre si mesmo. Nesta dissertação, será feita, várias vezes, menção a *Rayuela*, pois é possível perceber o emprego de diversos aspectos existentes nesta obra, considerada clássica, em *Libro de Manuel*. O próprio autor chegou a reconhecer, em entrevista dada a Evelyn Picón Garfield, publicada sob o título *Cortázar por Cortázar* (1996), que, por “questões técnicas”, na criação de *Libro de Manuel*, se deixou “ir pelo clima de *Rayuela*”, que lhe era “mais natural”, para buscar concentrar-se com “outros problemas” que enfrentava na busca da convergência “do político com o literário e que acreditava haver nessa sua opção alguma significação.”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> “...estoy seguro de que sí, el *Libro de Manuel*, como atmósfera, como clima, se parece muchas veces bastante a *Rayuela*. Yo me dejé ir de nuevo al viejo clima de *Rayuela*, que en el fondo es el que me es más natural a mí. Pero como tú sabes, y yo lo he dicho muchas veces, nunca me gusta repetir lo que ya he hecho. Pasaban muchos libros y diez años entre *Rayuela* y *Libro de Manuel* pero cuando empecé a escribir el *Libro de Manuel*, como los problemas que me planteaba – esa convergencia de lo político y lo literario era muy difícil, muy angustiada – en vez de crear una nueva experiencia de estilo como en *62*, yo mismo dije: “No, por lo menos tengo que darme la

Em vida, Cortázar foi um autor consagrado, que assumiu o seu papel de intelectual crítico. Em seus textos, utilizou a experimentação, rompendo os padrões literários estabelecidos, num trabalho apurado de uso de palavras e expressões. Além disso, através de metatextos inseridos em seus romances, criticou a literatura e usou da sua escrita como um ato revolucionário, não só no sentido de acenar para a necessidade de o leitor possuir um compromisso com as questões políticas à sua volta, ocultas por recursos midiáticos e discursos ideológicos, como também no sentido de desmascarar o poder das palavras, ampliar o sentido do texto para além das páginas de um livro, de uma revista, etc., introduzindo o contexto social como um elemento importante na relação leitor-obra, e, ainda, ao proporcionar ao texto voltar-se sobre si mesmo num movimento rotatório. Foi um dos escritores de sua época que decidiu usar da visibilidade advinda da conquista de espaço conseguida pela literatura, para não se furtar a se posicionar, em entrevistas, reuniões internacionais, artigos, convites para seminários, encontros, etc., frente a problemas sociais, como a violação de direitos humanos e a desigualdade, e também denunciar a política dos governos latino-americanos, pois se sentia com o compromisso de delatar o que percebia abusivo, por ser um leitor privilegiado da realidade – o contexto político-social em que vivia.

Foi necessário percorrer sua biografia, para melhor situá-lo e destacar alguns elementos de sua poética. Traçar um perfil de Cortázar é buscar apreender a sua personalidade múltipla. A sua vasta produção como contista é mais conhecida que a do romancista, porém em nenhum dos gêneros ele deixou de buscar, através do elemento lúdico, a coexistência de diversos planos narrativos, a opção pelo experimentalismo e pelo inusitado. Através de elementos cotidianos e comuns, constrói a sua narrativa a modo dos contadores de histórias, que prendem a atenção do ouvinte, apresentam o universo habitual de uma forma nova e

---

facilidad de escribir realmente a mi manera, que la gente hable como en *Rayuela* y entonces yo me concentro en los otros problemas.” Fue una cuestión técnica, ¿comprendes? Y me interesa decírtelo porque creo que tiene alguna significación.” (GARFIELD, 1996, p.785)

sedutora, apesar de ser conhecido de todos que os escutam. É nesse sentido que Arrigucci, em *Encontro com um narrador: Julio Cortázar (1914-1984)*, afirma que ele era “propriamente um narrador, um representante moderno da velha arte de contar histórias que, de repente, se perdia no fio da narração, ao se defrontar com a experiência do inefável e os limites da linguagem.”<sup>5</sup> Sua narrativa assemelha-se à da oralidade, pela inexistência de um único percurso, pelas interrupções constantes advindas das inquietações que se apresentam a cada instante – dentre outros aspectos que serão detalhados oportunamente no próximo capítulo.

No subcapítulo 1.2, serão apresentados dois dos aspectos recorrentes em sua poética – o jogo e a eterna busca –, presentes tanto nos contos como nos romances, e que foram selecionados por facilitar a abordagem da não-linearidade. Estes elementos serão tratados de modo teórico. Para finalizar, será apresentada a obra em estudo, *Libro de Manuel*: o contexto de sua produção, os enredos e a maneira como está estruturada a narrativa, seus personagens e os diversos planos a que o leitor é conduzido.

### 1.1 Julio Cortázar: um olhar sobre o escritor e suas obras

Julio Cortázar nasceu em Bruxelas, em 26 de agosto de 1914, exatamente no dia em que os alemães fizeram seu primeiro bombardeio sobre a cidade. Seu pai, cônsul da Argentina na Europa, buscou pôr a família a salvo da Primeira Guerra Mundial que se iniciava, mudando-se, inicialmente, para a Suíça e, posteriormente, para Barcelona. Com o fim da missão diplomática, retornam para a Argentina. Viveu sua infância numa cidade próxima de Buenos Aires, Banfield, em uma família na qual cabia às mulheres – mãe, avó e tia – a responsabilidade por sua precária sobrevivência, uma vez que o pai os abandonou, quando Cortázar tinha seis anos de idade.

---

<sup>5</sup> ARRIGUCCI JR., 1987, p.173.

Freqüentemente doente, o menino refugiava-se em mundos imaginários. Leu vorazmente toda a obra de Julio Verne, os romances de Allan Poe – que mais tarde traduziria –, literatura francesa e muita poesia. Chegou a escrever poemas e, aos nove anos, um primeiro romance. Em 1928, mudou-se com sua família para Buenos Aires. Com um acesso maior às bibliotecas e livrarias, descobriu a literatura surrealista através da obra de Jean Cocteau. Sentiu verdadeiro fascínio pela desobediência às regras literárias canônicas.

O desejo pelo experimentalismo o acompanhou em sua trajetória literária. Inovou na linguagem, na estrutura do livro - ao lançar mão de formatos, fontes tipográficas e diagramação diferentes, com destaque para os chamados livros-almanaques,<sup>6</sup> assim denominados por inserirem documentos vários em suas páginas: recortes, desenhos, etc. Possuem assim uma atitude dialógica com o texto, escrito de modo fragmentado, a modo de fichas ou folhas soltas, sem o compromisso e a preocupação com a coesão do texto. Cortázar era um colecionador: possuía um fichário de mitologia grega e outro de jazz, com informações diversas sobre os mitos e os músicos e intérpretes, respectivamente, tudo devidamente organizado. Muitas das gravuras e citações presentes nos seus livros-almanaques se encontravam em caixas nas quais ele, após recortá-las ou copiá-las, as mantinha guardadas para uso e/ou apropriações futuras.

Freqüentou a *Escuela Normal*, onde se formou. Chegou a iniciar os estudos na Faculdade de Letras, porém, devido à falta de condições financeiras, desistiu do curso indo trabalhar nas cidades próximas de Buenos Aires como professor de Geografia, História e Instrução Cívica. Solitário, chegou a incorporar o hábito de contar histórias em voz alta para enganar a solidão, nas pensões em que morava. Aproveitou também o seu tempo livre, trancafiado em seu quarto, para estudar as obras de poetas espanhóis, textos freudianos e de autores franceses, além de escrever, já que as cidades onde lecionava não apresentavam

---

<sup>6</sup> Pode-se citar o livro *Vuelta al día en ochenta mundos* e o *Último Round*.

atrativos. Seu único luxo foram os discos e os livros. Em 1938, publicou, sob o pseudônimo de Julio Denis, *Presencia*, uma coleção de sonetos, sua primeira incursão no mercado literário.

Em 1944, retornou a Buenos Aires e, em 1945, assumiu o posto de professor de Literatura Francesa na Universidade de Cuyo, em Mendoza. Com sua mãe, de ascendência francesa e alemã, pintora, estabelecia longas conversas sobre literatura e artes plásticas, o que lhe deu mais subsídios para buscar se aprofundar nos temas de seu interesse. Na universidade, deu cursos sobre Rimbaud, Mallarmé, um seminário sobre Keats, dentre outros. Em desacordo com a política do general Perón, que havia assumido o governo em 1946, e devido a sua participação anterior em movimentos universitários de resistência,<sup>7</sup> renunciou ao seu cargo de professor.

Retornou a Buenos Aires e preparou-se para ser tradutor público. Foi aprovado em tempo recorde para os idiomas inglês e francês. Paralelamente, continuou escrevendo. Foi no ano de 1946 que Cortázar apresentou o conto *Casa Tomada* a Jorge Luis Borges, que o publicou numa revista por ele dirigida.<sup>8</sup> Satisfeito, não abandonou a escrita, porém não se preocupou com sua publicação. Os romances desse período só foram apresentados ao público postumamente.<sup>9</sup> *Los Reyes*, poema dramático, em que oferece uma visão pessoal nas relações de Ariana com o Minotauro – numa demonstração de sua inquietação existencial –, foi lançado em 1949, ainda sob pseudônimo. Esta obra quase não chamou a atenção do público.

No mesmo ano em que se auto-exilou em Paris (1951), com uma bolsa de estudos que recebera do governo francês, publicou o seu primeiro livro de contos: *Bestiario*. Chegou

---

<sup>7</sup> Cortázar já havia sido acusado de ter “escaso fervor gubernista, comunismo y ateísmo”, durante o período que antecedeu a tomada do poder pelo peronismo. (MAQUEÍRA *apud* MOURA, 2004, p.6).

<sup>8</sup> *Casa Tomada* foi publicada na revista *Los Anales de Buenos Aires*. Esse primeiro texto publicado por Cortázar com seu próprio nome contou com a ilustração da irmã de Borges.

<sup>9</sup> Entre eles está *Divertimento* (1949) e *El Examen* (1950), este recusado por um editor – Losada –, mais tarde desdobrado em mais outra obra, *El Diario de Andrés Fava*. Os dois primeiros foram publicados em 1986 e o último, em 1995.

na capital francesa com trinta e sete anos. Era um desconhecido. Duros, do ponto de vista econômico, seus primeiros anos na Europa foram ricos na perspectiva da criação. Trabalhando como tradutor junto à UNESCO, como *free-lancer* junto a diversos organismos internacionais, publicou livros de contos – *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959) –, e seu primeiro romance, *Los Premios* (1960). Enquanto percorria países europeus, traduzia obras de Defoe (*Robinson Crusoe*), toda a prosa de Allan Poe, livros de Marguerite Yourcenar e Gide.

A partir do conto *El perseguidor* que consta da obra *Las armas secretas* fica patente a atitude de busca, de eterno perseguidor, por parte de seus personagens, pessoas inquietas, que se sentem inadaptadas à realidade que as cerca, presente em suas obras. Este conto levou Cortázar a voltar o seu olhar para as questões mais humanas e existenciais. Todos os seus protagonistas, a partir daí, tornam-se buscadores de algo que dê sentido à sua vida neste mundo.

Durante vários anos, esse autor montou um imenso quebra-cabeça literário que, ao ser lançado em 1963, deu-lhe a consagração definitiva e ficou conhecido para muitos como sua obra-prima: *Rayuela*, representando um importante momento na literatura de língua espanhola. De uma erudição transcultural, é uma tentativa de atingir o mais íntimo da identidade do latino-americano. Ainda hoje é objeto de muitos estudos e análises. Cortázar recorreu à transgressão das regras literárias em uma obra, fruto de um experimentalismo lúdico, que apresenta características hipertextuais, uma vez que há mais de uma forma de entrada e diversos trajetos. Existe uma proposta de leitura alternativa cuja ordem dos capítulos foge à linearidade: o leitor pode escolher ler todo o livro de modo sequencial ou, então, aos saltos, como no jogo infantil da amarelinha. Na própria introdução, Cortázar já apresenta duas alternativas de percurso e propõe ao leitor criar, também ele, a sua. A aparente desorganização está relacionada à busca do personagem para desorganizar o próprio racionalismo: ele quer

alcançar um objetivo além das “categorias tranquilizadoras”<sup>10</sup> da razão. Este livro, sem sombra de dúvida, representa um marco: a partir dele, as obras como as que lemos hoje, com a fragmentação narrativa como uma opção literária, com capítulos praticamente independentes, frases soltas, etc., retomam a trajetória trilhada por Cortázar, na qual o leitor desempenha um papel ativo de construtor de sentidos, também ele partícipe no processo de escrita-leitura.

É importante assinalar que aspectos de não-linearidade já estavam presentes – de forma incipiente – em contos de *Final del juego*, por exemplo: são eles alguns dos elementos responsáveis pelo estranhamento do leitor e que o obrigam a releituras várias para chegar a algum entendimento espacial e temporal dos contos e de seus textos. Em sua escrita labiríntica, Cortázar apresenta aspectos cotidianos e usuais, aparentemente sem qualquer valor especial. Porém, no decorrer da narrativa, eles adquirem importância; o inusitado e o absurdo entram no plano da realidade, exigem um reposicionamento da ótica pela qual os eventos, até então, eram vistos, um deslocamento de perspectiva. Planos diferentes se inserem na narrativa: a temporalidade, simultaneidade, circularidade, apresentadas geralmente através de pontes, portas, janelas, espelhos, etc. Cortam a seqüencialidade, cobram uma volta atrás no texto, para a apreensão dos eventos narrados. O leitor, muitas vezes, tem de fazer várias releituras, aos saltos, na busca da construção de sentidos. Cortázar se dirige não ao leitor comum, que lê uma obra buscando, no avançar das páginas, saber o que vai acontecer no final.<sup>11</sup> Volta-se para um leitor cúmplice, que aceita a aventura de interação com o texto, que constrói seu próprio trajeto e cria o seu labirinto pessoal de significação, ao estabelecer com esse texto e os *links* nele existentes, uma relação própria de significados, ao realizar uma

---

<sup>10</sup> CORTÁZAR, 1996, p.138.

<sup>11</sup> Este tipo de leitor Cortázar o denominou “*lector hembra*”, ou seja, leitor fêmea. Teve de se explicar – e desculpar-se – várias vezes em entrevistas do porquê do uso dessa terminologia “porque la hembra no tiene porqué ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho.” (AMORÓS, 1996, p.23-24). Adotando o termo passivo-ativo, evitaria a explicitação de seu ponto de vista machista em relação à categorização a que os sexos culturalmente foram submetidos.

leitura não só do contexto social no qual está inserido como também o de sua própria vida e o de sua vivência mais íntima e pessoal. A partir daí, os sentidos agregam novas significações, unindo o texto ao leitor, que o percebe como fruto também de seu processo criativo.

1963 foi um ano duplamente importante para Julio Cortázar. Além do reconhecimento advindo de *Rayuela*, foi quando realizou sua primeira viagem a Cuba: pela primeira vez sentiu que entrou em contato com a real América Latina. Na ocasião, Cortázar comenta que: “tive de repente o sentimento maravilhoso de que meu caminho ideológico estava coincidindo com minha volta à América Latina”.<sup>12</sup> Sua narrativa volta-se para as questões deste continente assim como para os problemas reais do ser humano privado do direito à expressão e à liberdade.

Na linha experimental, escreveu *62 / Modelo para armar* (1965), a partir do capítulo 62 de *Rayuela*, em que o personagem Morelli imagina um livro sobre a teoria química do pensamento e que Cortázar decide materializá-lo ele mesmo. Tal obra exige, para ser lida, a participação de um leitor organizador da narrativa, sem que haja indicações que o auxiliem em seu trajeto. Transgride convenções literárias e subverte a rigidez causal. Este livro, porém, não encontrou uma boa receptividade.

Os anos 60 foram um período em que se discutia a função da literatura nos processos revolucionários que eclodiam na época. Simpatizante dos movimentos libertários, sediado na Europa e falando da realidade de um continente no qual não vivia e, principalmente, sendo favorável à causa da Revolução Cubana, recebeu críticas e se envolveu em diversas polêmicas.<sup>13</sup> Respondeu, em um texto denominado *Literatura en la revolución y*

---

<sup>12</sup> KARVELIS, 1984.

<sup>13</sup> Cortázar travou uma polêmica com Arguedas nos anos 1967 e 1968, em função da ideologização existente naquele momento, no que concernia à vida social. Para Cortázar, a visão distanciada dos fatos e eventos permitia uma visão supranacional, garantia o entendimento da realidade dos países latinos a partir de outra perspectiva mais universal, através da assimilação da cultura estrangeira, percebendo estar assim conectado com o presente histórico do homem. Arguedas se posicionava contrário ao distanciamento crítico, contra o cosmopolitismo. Criticou o desinteresse de Cortázar pelos problemas latino-americanos, pela gente simples, pelas minorias,



*revolución en la literatura* (1970), ao escritor colombiano Óscar Collazos o que considerava ser um direito seu: o de ser um escritor intelectual, ou seja, aquele que cria e recria a linguagem, que a confronta com a realidade verbal comumente aceita, apreendendo, a partir daí, uma realidade inovadora. Paralelo a esta postura, permitia-se ser também engajado, chegando inclusive a admitir que se preocupava mais com a sua responsabilidade pessoal como autor do que com o conteúdo de seus textos.

A década de 70 foi de intensa agitação. A prisão de um escritor cubano<sup>14</sup> e a ausência de esclarecimentos do governo castrista frente ao fato geraram protestos vindos de diversos lugares. Cortázar entre outros escritores e jornalistas de diferentes nacionalidades, todos residentes na Europa, partiram em defesa do artista encarcerado, expressando publicamente o descontentamento com a postura do governo cubano, através de uma carta em que era exigida a sua libertação. Fidel Castro, insatisfeito, condenou e rompeu a aliança com os signatários do manifesto demonstrando o seu desagrado com todos os intelectuais que não estavam de acordo com as idéias do governo cubano, proclamando que para aqueles que estivessem “con la Revolución todo, sin la Revolución nada”.<sup>15</sup> Diante disso, Cortázar assumiu sua contradição: não era um militante marxista, mas aderira tardiamente ao projeto socialista, por uma tomada de consciência histórica, por uma questão ética e humanista.<sup>16</sup>

Apesar da turbulência nos embates intelectuais, a América Latina viveu um período de

---

sobretudo pelos índios. Para ele, era possível o sentimento nacional abarcar o universal, na linha de Guimarães Rosa. Também manifestou ser contrário ao escritor profissional. Outra polêmica em que Cortázar se envolveu foi com Óscar Collazos, em 1969, em torno do conteúdo da literatura. Para ele, a literatura poderia ser revolucionária sem que o seu conteúdo fosse a luta revolucionária – embora na prática não tenha conseguido realizá-lo. Na ocasião, afirmou que “una literatura que busca internarse en territorios nuevos y por ello es más fecunda, no puede ya acantonarse en la vieja fórmula novelesca de narrar una historia, sino que necesita tramar su estructura y su desarrollo, de tal manera que el texto de lo así tramado alcance su máxima potencia gracias al tratamiento de impecable exigencia.” (CORTÁZAR *apud* RAMÍREZ, 2004 – texto digital <http://www.lacrisis.com.mx/especial230204.htm>) Afirmou que um romance revolucionário deve procurar revolucionar o próprio romance, valendo-se de uma trama pluridimensional que fraturasse a linguagem.

<sup>14</sup> Heriberto Padilla é preso em 1971, acusado pelo governo de Fidel Castro de ser contra-revolucionário, membro da CIA.

<sup>15</sup> “Com a Revolução tudo, sem a Revolução nada.” (tradução nossa)

<sup>16</sup> Segundo Karvelis (1984), ele se expressou a respeito, num texto pouco conhecido e divulgado, intitulado *Policrítica en la hora de los chacales*. Defendeu o direito à expressão divergente e, devido a essa opinião, foi duramente perseguido. Ele não buscava a aliança partidária e sim a simpatia à causa socialista sob o ponto de vista ético e humano.

esperança. Eleições no Chile acabaram levando Allende ao poder,<sup>17</sup> os tupamaros,<sup>18</sup> no Uruguai, ganharam maior número de simpatizantes – Cortázar acreditava nesta luta –, as eleições acenavam para o fim do governo militar na Argentina. Em 1973, o peronismo sagrou-se vitorioso nas urnas. Diante desse contexto social, Cortázar visitou diversos países na América Latina: Equador, Peru, Chile, Brasil, Argentina, entre outros, travando cada vez mais contato com a realidade desse continente.

*Libro de Manuel*, seu terceiro romance, é publicado nesse ano eleitoral argentino. Apesar da boa vendagem, foi menosprezado pelos críticos literários. Enfocou o coletivo, dentro de uma estrutura muito semelhante a *Rayuela*: as transgressões narrativas são paralelas à busca de um compromisso político. O livro obtém em Paris o prêmio Médicis de melhor livro estrangeiro, e o dinheiro advindo da premiação foi por ele entregue aos integrantes da Unidade Popular do Chile que resistiam à ditadura militar. Quanto aos direitos autorais desta obra, Cortázar os doou aos advogados de presos políticos da Argentina – o que para ele era mais uma forma efetiva de se envolver politicamente, numa convergência da sua consciência pessoal e das suas ações e atitudes.

Alguns meses mais tarde ao golpe militar no Chile, Cortázar aceitou ir à televisão para falar sobre o episódio. A partir desse momento, não mais se esquivou de participar de todas as oportunidades que surgiram para defender a causa dos desaparecidos e denunciar situações de abuso aos direitos humanos. Aderiu à causa da revolução sandinista da Nicarágua e participou de eventos e comissões internacionais como interlocutor latino-americano.

---

<sup>17</sup> Salvador Allende, candidato da UIP (Unidade Popular), foi empossado em 03 de novembro de 1970 e, em 11 de setembro de 1973, sucumbiu ao golpe militar comandado pelo coronel Pinochet.

<sup>18</sup> Os tupamaros constituíram a primeira organização de guerrilha urbana, surgida em meados dos anos 60, inicialmente apartidária, que, ao atuar a favor do povo e contra os opressores, ganhou a simpatia da população. Com o golpe militar, em 1973, ela foi perseguida e, posteriormente, aniquilada pelo governo.

Mais uma vez, doou seus direitos de autor: ao publicar *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, em 1975, concedeu ao Tribunal Russell,<sup>19</sup> do qual participou como convidado, os benefícios financeiros advindos de sua venda. Este livro mescla textos narrativos à história em quadrinhos – de cujos desenhos se apropriou, modificando os diálogos. Esta obra possui um caráter intertextual, uma vez que Cortázar retoma o super-herói francês Fantomas e, além disso, acrescenta ao seu texto ficcional diversos autores reais com engajamento ou posicionamento político, como personagens, além de fazer referências às suas obras.

Em 1981, obteve do governo socialista de Mitterand a nacionalidade francesa, sem que renegasse a nacionalidade argentina. Em 1984, recebeu a Ordem da Independência Cultural Ruben Darío, na Nicarágua. Faleceu em 12 de fevereiro do mesmo ano, em consequência de uma leucemia diagnosticada em 1981, o que não o impediu de viajar e publicar, juntamente com sua esposa, Carol Dunlop, um livro a modo de um diário de viagem, *Los autonautas de la cosmopista* (1982), sobre a experiência de seu deslocamento entre Paris e Marselha. Os direitos desta obra também foram doados, desta vez à causa sandinista nicaragüense. Ainda em 1984, realizou a sua última viagem ao seu país natal, visitando a cidade de Buenos Aires.

Durante sua vida, publicou vários livros de contos. Além dos já citados, podem ser relacionados: *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1981) e *Deshoras* (1977). Também ensaios de caráter literário e artístico, como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Prosa de observatorio* (1973), dentre outros escritos, alguns dos quais, postumamente compilados, fazem parte dos três volumes intitulados *Obra crítica*.

---

<sup>19</sup> O Tribunal Russell foi uma iniciativa do filósofo e pacifista britânico Bertrand Russell, que se reuniu em dois momentos, 1966 e 1967, para investigar crimes de guerra, abusos do governo americano na Guerra do Vietnã e aos direitos humanos como um todo. Representantes de diversos países participaram deste tribunal. Cortázar esteve presente somente no Tribunal Russell II.

Para muitos críticos e estudiosos, a política desfocou Cortázar da literatura. Afinal, depois do *cordobazo* de 1969 na Argentina<sup>20</sup>, mesmo sendo reconhecido como um dos expoentes da literatura latino-americana, ele passou a sofrer críticas por ser visto como um intelectual europeizado que atuava como um “ativista guerrilheiro”. Vivia-se um período em que o populismo naquele país ganhava cada vez mais espaço, e a classe média se colocava em franca oposição aos intelectuais.<sup>21</sup> Mesmo aqueles que reconheciam o talento de Cortázar e a sua disciplina estilística como as de um grande autor, vislumbravam como discutíveis os seus resultados literários.

Cortázar foi um dos autores do chamado *boom*, quando os leitores de todo o mundo, através do mercado editorial, descobriram algo novo no universo literário que tinha entre suas características:

? A assimilação das técnicas renovadoras do romance contemporâneo. Os autores latino-americanos incorporaram em suas narrativas influências estéticas de origem variadas. Buscaram renovar esteticamente a literatura com o uso do monólogo interior, a criação de espaços imaginários que funcionassem como espaços míticos, o uso do fluxo de consciência, o tratamento da linguagem, buscando explorar todas as suas possibilidades. Cortázar, por exemplo, lado a lado de cultismos, apropriou-se da linguagem popular (gírias, variantes regionais, etc.), dos jogos de palavras, permitindo ao seu texto abrir-se para uma diversidade de significados e interpretações. Através do humor, denunciou o desgaste de determinadas expressões que, pelo seu excessivo emprego, não mais mantinham o significado original.

---

<sup>20</sup> O *cordobazo* foi um movimento de resistência da população civil, manifestada principalmente por trabalhadores e estudantes, contra a política adotada pelo governo ditatorial na Argentina. Foi realizado em maio de 1969, na cidade de Córdoba, e consistiu em greves, marchas e protestos que passaram a contar com a adesão de grande parte da população, além de feroz resistência operária e estudantil e de enfrentamento com as forças de repressão. Representou a primeira grande manifestação de insatisfação à ditadura.

<sup>21</sup> Segundo Sarlo, em *Conflitos e representações culturais* (2006) e *Paisagens Imaginárias* (1997), desde a década de 40, os populistas salientavam junto à população a existência de uma república de letrados em oposição à dos populares. Ou seja, “o povo se redefiniu nos termos de uma oposição cultural e ideológica” (2006, p.89). Difundiu-se que aqueles que possuíam o saber enganavam há séculos aqueles que não detinham o conhecimento formal. Os intelectuais se voltaram para a práxis política de âmbito mundial e regional, enquanto a outra parte defendia os valores da pátria, nação, família e do Estado. A ideologia peronista conseguiu criar uma forte identidade simbólica entre os argentinos.

Diluindo a sua voz autoral em meio a dos seus personagens, chegou, inclusive, a criar palavras e até dialetos para conseguir expressar a maneira como percebia a realidade com a qual se defrontava. Ou seja, soube aproveitar o que a tradição literária já apresentara e, subvertendo-a, incorporou novidades estéticas presentes nos movimentos vanguardistas como a *collage*, a fragmentação, etc.

? O aprofundamento nas raízes do mundo hispano-americano. Apesar de viver na Europa, Cortázar esteve preocupado, assim como seus companheiros, com a situação da América Latina. A problemática do continente esteve marcada em suas obras, principalmente através de um tom político.

? A fantasia criadora que potencializa o realismo fantástico. Para Cortázar, o absurdo passeia no cotidiano. A desautomatização do olhar com que vemos, de modo condicionado, a nossa realidade, revela-a, surpreendentemente, de uma nova maneira. Através de procedimentos narrativos, ele consegue no inserir em um procedimento dialético contínuo: real/irreal, possível/impossível, imaginação/ realidade.

É bom salientar que, na Europa, Cortázar não deu as costas ao universo do Rio da Prata. Suas narrativas não se voltam para o pampa, para a selva: passam-se em ambientes urbanos nas metrópoles, em ambientes culturais, com a presença de situações cotidianas e banais, do humor e do fantástico. Muitas de suas obras ou se passam na cidade de Buenos Aires ou a ela fazem referência. Além disso, é possível encontrar traços de autores que o precederam, como a paixão de Robert Arlt, a narrativa da busca de Leopoldo Marechal, o realismo rio-pratense de Quiroga, a representação da sociedade latino-americana presente em *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, o rigor e a lucidez borgianos. Apesar de tudo, foi mais influenciado pela literatura européia – com destaque para a francesa e inglesa. Com tais autores, aprendeu a admirar o emprego do humor nas situações cotidianas, o uso inesperado e hiperbólico do absurdo para realçar as incongruências nelas presentes – artifício para chamar

a atenção do leitor para sua própria realidade. Para provocar este estranhamento, também utilizou técnicas presentes no movimento dadaísta como *collage* e a escrita fragmentada. Para ele, o homem se posiciona frente ao mundo como um artista, cabendo-lhe unir, de forma livre, como um mosaico, os fragmentos que compõem a realidade – tanto a exterior como a interior – de modo que o todo represente o momento em que ele se encontra naquele instante.

## 1.2 Concepções poéticas nas obras de Cortázar

Cortázar subverteu os padrões literários vigentes, quando, ao optar pelo experimentalismo, seus textos constantemente conclamavam o leitor a uma maior participação. Seu gosto por música – o jazz em primeiro lugar –, jogos e artes impregnava sua escrita. Nutria simpatia pelos movimentos de vanguarda como o surrealista, o dadaísta, dentre outros. Sintonizado com a realidade em que vivia, buscava uma relação de cumplicidade com o leitor, em que, juntos, fizessem uma leitura para além da realidade aparente. Tomando como ponto de partida os elementos mais banais e cotidianos, inseriu, de forma magistral, o inusitado e o absurdo em seus textos, através de artifícios que conduziam ao estranhamento da realidade ficcional, cujo entendimento demandava releituras. Articulado com movimentos literários e artísticos de épocas anteriores – a tradição –, abraçou as vanguardas e buscou transitar entre esses distintos momentos históricos, com uma concepção de linguagem poética sintética e inovadora. Ao extrapolar os limites do romance tradicional, enveredou por uma nova estética literária.

Inconformado com uma literatura confinada a normas canônicas, a estruturas pré-determinadas, buscou superar esses marcos e construiu, com sua escrita, uma “narrativa

problemática”;<sup>22</sup> ou seja, que tematiza a si mesma em sua busca essencial por uma literatura auto-questionadora e que consiga expressar de modo mais apropriado o que pretende comunicar. Nesse percurso, depara-se com um entrecruzamento de planos distintos, sejam eles temporais, espaciais (conduzidos através de elementos de passagem, como portas, pontes, janelas), ou mesmo lingüísticos, que, nesse ponto, acabam por reverberar outros planos (realidade, sonho, ficção, fantasia) e que se interseccionam, ao mesmo tempo em que, constantemente, qual um caleidoscópio, se desprendem uns dos outros, ao mover-se o foco de visão. Os sentidos são deslocados, a repetição e as citações textuais levam a uma leitura fragmentada, da mesma forma que a palavra, que Cortázar, de modo recorrente, decompõe e recria, através de neologismos e de um exaustivo trabalho de linguagem – em *Rayuela*, no capítulo 68, Cortázar inclusive chegou a criar uma linguagem musical, o *glígligo*. Em meio às diferentes vozes narrativas que se alternam, o autor se desloca entre personagens que se tornam seus *alter-egos*, num jogo de descobertas ao qual o leitor é convidado a entrar. Num universo de múltiplos deslocamentos, percebe-se o processo de desconstruir o conceito vigente de que há uma única visão dos fatos.

O autor trabalha com o cotidiano, porém sob o viés da deformação de três elementos principais: o tempo, o espaço e a lógica cartesiana. Nesse sentido, aproximou-se do surrealismo francês. Nele, a arte deve estar livre das exigências, tanto da lógica como da razão, sendo que a realidade deve ser percebida de forma dual: existe aquela percebida pela nossa lógica e nossos sentidos, encontrada na vida cotidiana, como também a que não é sentida e sim intuída, uma realidade da imaginação, com sua subconsciência e seus desejos. Porém Cortázar acena para a existência de um diálogo entre estas realidades, desfazendo o binarismo apregoado por esse movimento.

---

<sup>22</sup> ARRIGUCCI JR., 1995, p.25.

David Arrigucci, em seu livro *O escorpião encalacrado* (1995), identifica a poética cortazariana com a poética da destruição que, para ele, está baseada na fragmentação, na improvisação, no movimento dual de estranhamento e identificação com o outro, no uso da linguagem oral – que rompe os moldes da literatura “séria”,<sup>23</sup> dando voltas e reviravoltas sobre si. Mantendo uma tensão narrativa, Cortázar conseguia, na própria literatura, destruir as bases nas quais ele mesmo se apoiava oriundas da tradição hispano-americana, ao se utilizar do experimentalismo e da paródia, ao alimentar os seus textos em outros textos, ao iludir o leitor, ao demonstrar o seu contínuo inconformismo.

Em suas narrativas, o cotidiano conta com a presença de mundos paralelos, unidos devido à simultaneidade de tempo e espaço, o que exige do leitor uma disponibilidade para seguir seus percursos labirínticos.

Será analisada, separadamente, uma das características marcantes da poética de Cortázar, útil para a análise de *Libro de Manuel*.

### 1.2.1 O jogo

Cortázar joga com seu leitor. Exige-lhe um pacto, fato comum a todo jogo: o de ter de aceitar as regras, o de correr riscos, sempre num equilíbrio precário. Em seus textos, há ordem, tensão, solenidade, ritmo, além de constante instabilidade. Segundo o historiador holandês Huizinga, em *Homo ludens* (1971), o jogo é uma atividade que exige uma participação voluntária. Possibilita uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade, ao absorver inteiramente o jogador. Ele é uma “atividade exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total”.<sup>24</sup> Possuidor de orientações e regras próprias, torna possível a realização de um trânsito entre duas realidades:

---

<sup>23</sup> ARRIGUCCI JR., 1995, p.26. (aspas utilizadas pelo autor)

<sup>24</sup> HUIZINGA, 1971, p.16.



a criada pelo jogo e a do mundo (real) que não joga. O jogo tem um sentido próprio, exige uma ordem suprema e absoluta entre os seus participantes e, enquanto é jogado, tudo é movimento. Quando o número de interessados pelo jogo aumenta, torna-se necessário que suas regras sejam explicitadas e padronizadas. Nesse momento, ele se desvincula do âmbito das brincadeiras e se apresenta como um produto cultural: a cada momento em que é jogado, permanece o seu aspecto de novidade (uma vez que uma jogada nunca é igual a nenhuma outra), pode ser transmitido pela memória (já que se conhecem as regras) e reiniciado a qualquer momento.

É oportuno situar que a palavra latina *jocus*, jogo, se referia num primeiro momento a “gracejo”, “brincadeira”, “zombaria”, “escárnio” e, posteriormente, desbancou a palavra latina clássica *ludus* que, efetivamente, significava “jogo”, “divertimento”, “recreação”. Ou seja, jogo passou a ser expresso por *jocus*, perdendo o vocábulo *ludus* (do qual deriva o termo “lúdico”) o espaço que tinha anteriormente. Em latim, as palavras *ludus* e *illusio* (ilusão) partilham da mesma raiz. Ilusão significa literalmente, “em jogo” (de *inlusio*, *includere*).<sup>25</sup> Aquele que entra no jogo aceita a sua regra, comunga a ilusão provocada por essa atividade que abre caminho para a emoção, que possibilita ao jogador saltar da vida ordinária para este outro espaço e tempo como que de “faz-de-conta”, onde se deixa levar pela sua mente, para investir afetivamente em uma atividade que lhe possibilita vivenciar inteiramente novas emoções. Por um lado, por não ser obrigado a dela participar, há prazer e diversão. É importante salientar o jogo de palavras presente no vocábulo ilusão: se ele representa o acesso a um novo universo temporal, mais divertido e prazeroso, por outro lado, apresenta uma conotação negativa ao se fixar na distorção do real, que leva à criação de irrealidades. Dessa forma, é uma espécie de escapismo, uma fuga das coisas ditas “sérias da vida”, diferentemente da primeira acepção que, em nenhum momento, nega a sua existência. É

---

<sup>25</sup> HUIZINGA, 1971, p.14.

importante complementar que a palavra divertimento, deriva do latim *divertere* – ‘desviar’ –, o que, efetivamente, ocorre quando se desvia a atenção de uma dada realidade circundante para uma outra – a realidade ilusória (advinda da raiz *illusio*) –, que é possibilitada pelo jogo. Esse ir e vir entre mundos promove a expansão, tanto do universo do lúdico como do real, por parte daquele que, com entusiasmo e solenidade, joga, levando consigo a experiência e apreensão de novas formas de interação, além de poder traçar novos caminhos diante da realidade vivida. O jogo é uma atividade que, apesar de ser um divertimento, por outro lado, requer seriedade e atenção. A diversão leva a outra dimensão, com regras próprias, assimiladas e aceitas, mas que diferem daquelas do mundo em que o jogador se evade. É o espaço de embate, de tensão.

Pode-se aqui associar a leitura ao jogo. Como este, ela possui também as características lúdicas de ordem, movimento, ritmo, entusiasmo, tensão.. De modo similar, o leitor é levado a escapar, momentaneamente, da vida cotidiana e entrar num mundo suspenso. Ao realizar o caminho de volta, este leitor tem diante de si inúmeras alternativas à sua escolha, devido à ampliação do olhar advinda deste processo. A literatura, portanto, como atividade lúdica, não é um jogo gratuito. Ao provocar o rompimento da visão habitual da realidade, a linear, por exemplo, apresenta opções de escolhas, algumas das quais revolucionárias, no sentido de que alteram completamente as bases de apoio anteriormente utilizadas. A literatura não é uma espécie de fuga da realidade, mas “suplemento” – no sentido derridiano do termo<sup>26</sup> – à realidade, oferecendo outros sentidos além dos conhecidos.

Uma vez que é característica do jogo como entretenimento a evasão do real, na escrita de Cortázar, estão dispostos trajetos a serem percorridos, com a presença de elementos dicotômicos (real-ficcional, divertimento-seriedade, por exemplo) que permitem ao leitor

---

<sup>26</sup> Jacques Derrida (1995, p.245), em *A escritura e a diferença*, apresenta o suplemento funcionando como um signo que, somado a uma unidade anterior, acaba por modificá-la, indicando que ali havia espaço, falta. Como há uma adição à unidade, há um movimento que redesenha essa falta: torna-se, portanto, infinita a possibilidade de adição.

escolher por quais deles enveredar, ao mesmo tempo em que estabelecem uma ponte entre eles. Schiller, escritor e pensador alemão, em *A educação estética do homem* (obra reimpressa em 1990), ao refletir sobre a origem da beleza e sua função, no contexto da cultura e da sociedade, concebe o homem como participante, tanto do mundo sensível como do inteligível. Dominado por duas tendências contrastantes – a sensível e a insensível, a da natureza e a da razão, a da necessidade e a da liberdade, a da matéria e a da forma –, somente pelo jogo é que se dá a reconciliação entre estes opostos, já que somente ele é capaz de proporcionar a harmonia.

Superando a visão kantiana da divisão dicotômica entre sensibilidade e racionalidade, cabe ao jogo esse papel mediador. Cabe-lhe realizar o encontro entre essas duas esferas da vida humana, ao mesmo tempo em que possibilita ao homem tornar-se completo possibilita ao homem tornar-se completo.<sup>27</sup> Afirma que “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*”,<sup>28</sup> o que completa a sua reflexão sobre a relação entre jogo e estética: “o homem deve somente *jogar* com a beleza, e somente *com a beleza* deve jogar”.<sup>29</sup> Cabe lembrar que, em alemão, como em muitos outros idiomas, há uma só palavra para significar ‘jogar’ e ‘brincar’: a título de exemplo, em alemão, usa-se a palavra *spielen*, no espanhol, *jugar*, no inglês, *play*. Foi Schiller quem trouxe a abordagem dos jogos do campo da moral para o estético, local onde a razão e a sensibilidade se encontram. O jogo, portanto, está na base da atividade artística, ou seja, esta também é produto da confluência entre forma e matéria, liberdade e necessidade. Para ele, o “impulso lúdico” (*Spieltrieb*<sup>30</sup>), forma a base da arte, sendo esta atributo do homem, responsável por defini-lo como um ser capaz de reconciliar sensibilidade e razão.

---

<sup>27</sup> SCHILLER, 1990, p.83.

<sup>28</sup> SCHILLER, 1990, p.84. (grifo do autor)

<sup>29</sup> SCHILLER, 1990, p.84. (grifo do autor)

<sup>30</sup> Cabe observar que Schiller usa o termo *Trieb*, traduzido por “impulso” na edição brasileira, que passou a ser o termo chave da Psicanálise freudiana, sendo traduzido normalmente por “pulsão” (mas também por “instinto”). Por mais distante que sejam os dois autores, historicamente, o uso deste termo por Schiller representa uma

Cortázar é um escritor que joga durante todo o tempo. Ele mesmo declarou que o ato de escrever lhe proporcionava um grande prazer, apesar do trabalho que lhe dava, e que a escrita fazia parte do mundo lúdico.<sup>31</sup> Influenciado pelos surrealistas, aprendeu com eles a provocar o leitor através de chamadas à sua atenção, do uso de palíndromos, de anagramas e também, com os dadaístas, o emprego das *collages*. O surrealismo de Cortázar difere daquele em que se adota a escritura automática: meticoloso, trabalha e esculpe as palavras, elabora a linguagem. A sua obsessão com os jogos se manifesta, inclusive, nos títulos de suas obras, como *Rayuela*, *Final de juego*, *62 / Modelo para armar*, *Divertimento*, ou naqueles que subvertem a ordem esperada, como *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Los autonautas de la cosmopista*. Como um ilusionista, elabora um texto literário labiríntico e poliédrico.<sup>32</sup> Busca, de maneira lúcida e obsessiva, o enfoque “pluriespectromutândico”, como diria o personagem Lonstein em *Libro de Manuel*.<sup>33</sup>

A consciência do fazer literário de Cortázar está presente em seus textos. No interior da própria obra, sonda os limites da construção literária, usa de artifícios para envolver o leitor num jogo em que se encontram, lado a lado, a ficção e a realidade. Além destes dois planos, pode-se perceber que realiza crítica literária em suas narrativas ficcionais, ao mesmo tempo em que faz uma autocrítica sobre questões – teóricas ou não – concernentes ao seu próprio texto.

É chegada a hora de se voltar o olhar para o outro aspecto do jogo: aquele que apresenta as características de movimento, tensão. Neste sentido o texto, ao invés de espaço de conciliação, seria uma arena, espaço onde se encena a luta entre as formas tradicionais de

---

redução do poder do sujeito, redução esta que já está presente na própria idéia do jogo ao qual o sujeito tem que se entregar, desistindo de uma posição superior de controle sobre a realidade.

<sup>31</sup> Em entrevista a Evelyn Picón Garfield, ele comenta, em diversos momentos, suas dificuldades de escritor e se refere ao modo lúdico em que se dá o seu processo de escritura (GARFIELD, 1996, p.779-784).

<sup>32</sup> Sendo um poliedro uma figura geométrica, sólida, composta por um número de faces, arestas e vértices, a escritura de Cortázar, em função de suas obsessões em romper com a superfície plana do papel, de ousar no plano narrativo, de buscar a simultaneidade e não a linearidade e seqüencialidade, se assemelharia a esta representação.

<sup>33</sup> CORTÁZAR, 1995, p.132.

escrita, de ideologia, e formas de resistência. Portanto, também pode ser pensado como espaço onde se encena a luta do escritor contra um certo tipo de linguagem que lhe parece falsa. Desta forma, no jogo narrativo, muitas vezes a ficção toma ares de real, e os fatos históricos são disfarçados como literários. Em *Libro de Manuel*, o texto do romance, ao se unir a recortes de jornais, faz com que a ficção ganhe realidade, quando os eventos históricos participam do texto ficcional. Ao mesmo tempo, os recortes inseridos numa obra ficcional passam a ser vistos como representação literária. Este jogo de disfarces, de espelhamento, de narradores diversos, polifônico é apresentado ao leitor. Entra em cena a ambigüidade: onde acaba o imaginário e onde começa o real?

Segundo Arrigucci, o que interessa a Cortázar é a literatura como invenção lúdica, manipulada “como uma arte combinatória, centrada sobre si mesma, sempre diversa e sempre igual, multifacetada pelo jogo das combinações e idêntica pela circularidade do eterno retorno”.<sup>34</sup>

Há ambigüidade intencional nos textos cortazarianos, que iludem o leitor: a palavra ilusão aqui deve ser tomada tanto no sentido atual como no sentido original. Arrigucci aponta para o uso do que ele denomina uma linguagem de perguntas, pois deixa em aberto uma pluralidade de respostas. Cortázar desmascara, via humor, o freqüente emprego de palavras e expressões que, se tomadas ao pé da letra, já não têm o mesmo significado original. A título de ilustração, tome-se o seguinte trecho: “ese deseo de no ceder ni una pulgada (¿por qué el lugar común de la pulgada si nosotros somos sistema métrico decimal?). Trampas, trampas a cada línea...”<sup>35</sup> Nele, a expressão espanhola “no ceder ni una pulgada”, ou seja, não ceder nem uma polegada, é desnudada, chamando a atenção para o fato de que o sistema de medida vigente é o métrico, utilizado desde o século XIX em todos os países de idioma

---

<sup>34</sup> ARRIGUCCI JR., 1995, p.174.

<sup>35</sup> CORTÁZAR, 1995, p.34. “Esse desejo de não ceder nem uma polegada (por que o lugar comum da polegada se nós somos sistema métrico decimal?). Armadilhas, armadilhas a cada linha.” (tradução nossa)

castelhano. Ou esse outro: “Por todo eso, lo de que el absurdo no es más que la prehistoria del hombre (...) (en el fondo homo faber no quiere decir otra cosa, pero hay tantos número uno, dos y tres, afilados o mochos, enteritos o rabones).”<sup>36</sup> Neste fragmento, a referência inicial à pré-história do homem faz com que a palavra *homo faber* seja associada a ela, para, posteriormente, na seqüência da leitura, desfazer essa impressão, quando, inusitadamente, a numeração e as alusões às características de lápis fazem com que o leitor estabeleça relações com o universo de *Faber Castell*, marca alemã de lápis, consolidada no mercado desde o século XVIII. Diante do elemento surpresa, o leitor sai de sua leitura linear para reler o trecho anterior, buscando a sua compreensão. Pelo humor e pelo insusitado do texto, o leitor é conduzido, na maioria das vezes, a uma reflexão lingüística. “Assim se constrói um labirinto verbal, imagem de um caos maior”,<sup>37</sup> uma vez que diante da inexistência de um sentido único, cabe somente àquele que lê, diante de uma infinidade de alternativas, aparentemente desordenadas, escolher seu trajeto, percorrê-lo e organizar o seu texto.

Ao ser entrevistado por Luis Harss (1996),<sup>38</sup> Cortázar comentou que ele, como “escritor, hombre de palabras, lucha contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso.”<sup>39</sup> Nesse sentido, ele afirma a sua postura revolucionária e transgressora frente à escritura que, por sua vez, é, simultaneamente, destruidora e inovadora. Afinal, ataca as palavras pelas próprias palavras, violando-as, criando outras por associação ou semelhanças.

---

<sup>36</sup> CORTÁZAR, 1995, p.42. “Por tudo isso, que o absurdo não é mais que a pré-história do homem (...) (no fundo homo faber não quer dizer outra coisa, mas há tantos faber número um, dois e três, apontados ou sem ponta, inteirinhos ou menores pelo uso.” (tradução nossa)

<sup>37</sup> ARRIGUCCI JR., 1995, p.175.

<sup>38</sup> HARSS, 1996.

<sup>39</sup> HARSS, 1996, p.696. “Escritor, homem de palavras, luta contra a palavra. Tem algo de suicídio. Mas eu me lanço contra a linguagem na sua totalidade ou na sua essência. Me rebelo contra certo uso, uma determinada linguagem que me parece falsa.” (tradução nossa)

Cortázar parece se divertir: nos momentos de maior tensão, ao mesmo tempo está presente o espírito lúdico, como um tema interligado aos demais. Ora são tiradas humorísticas, ora são libertinagens no uso da linguagem, ora é a fala coloquial que irrompe numa narrativa de primor estilístico, ora são visitas a textos alheios. O jogo, ao ser jogado, envolve a questão da liberdade e da responsabilidade. Cortázar leva todos que o lêem a entrar na dimensão ficcional, onde o leitor tem um papel ativo no sentido de ser, também ele, autor e criador de significados, realizando escolhas que o levam a prosseguir no jogo. No instante em que lê, o leitor encontra-se entre dois mundos não excludentes: o da ficção e o da realidade. A cada movimento do jogo da leitura, são exigidos deslocamentos, tanto por parte do leitor da ficção, como por parte deste mesmo leitor, como leitor de sua realidade – o que provoca transformações nestas duas dimensões. A todo o momento, há um ir e vir entre ficção e realidade, entre seriedade e brincadeira.

Uma pessoa, portanto, no ato de jogar, encontra-se ali por inteiro, absorvida por aquele instante. Ela optou por evadir-se do cotidiano, ir a uma dimensão que possui regras próprias de funcionamento. Sabe que, como jogadora, cada lance seu repercute no desenvolvimento da partida, fato este que cria, simultaneamente, tensão e seriedade no momento solene de sua jogada, fruto de uma antevisão de possíveis resultados, um ordenamento prévio de todos os seus lances. A idéia de que é apenas um divertimento, uma brincadeira desinteressada é relativizada pela seriedade com a qual se vivencia o jogo em cada momento da partida. Ou seja, ao mesmo tempo em que o estar no jogo cria um intervalo na vida cotidiana – pois uma outra dimensão é aberta – a vivência nesse outro plano permite ao jogador ampliar a sua atuação na vida real, uma vez que exercita a tomada de decisões, tem a oportunidade de realizar constantes deslocamentos de visão, de posições, etc., cujo resultado, seguramente, será o de provocar transformações.

O mesmo se passa com o jogo textual. O movimento do texto é o de descentrar o leitor, fazê-lo tomar decisões, ir e vir, deparar-se com trajetos ramificados e fragmentos dispersos, incentivá-lo a seguir sempre adiante. Criam-se espaços intercomunicáveis de duplicidade, como o existente entre a ficção e a realidade. O texto, conseqüentemente, gera algo novo, está aberto para que o leitor acrescente a ele seus significados pessoais – o “suplemento” individual –, a ser somado a outros dentro do processo ininterrupto de transformação existente na leitura. Dessa forma, desmascara-se mais uma das várias características do jogo: o leitor sabe que está envolvido em uma ilusão durante a leitura, ao mesmo tempo em que sabe ser, ele mesmo, uma ilusão, no sentido de que é parte ativa no processo de elaboração de sentidos do texto, portanto um elemento presente na dimensão da ficção. Esse movimento oscilante de descentramento contínuo e permanente revela a natureza do jogo.

Cortázar, em suas obras, vale-se de diferentes recursos. Emprega palavras, imagens, citações, uma linguagem que oscila entre o coloquial e o erudito, o absurdo presente nos fatos mais comuns do cotidiano. A sua brincadeira é sempre carregada de significação a ser decodificada pelo leitor.

O espírito lúdico cortazariano se manifesta também pelo uso da fragmentação presente em diversas partes, nos diversos planos e nas diversas narrativas que compõem um mesmo enredo. Há a presença da polifonia bakhtiniana,<sup>40</sup> no qual as diferentes vozes se fazem ouvir sem que exista a primazia de umas sobre outras na obra. Muitas vezes, alternam-se em importância, mas todas têm o seu papel de destaque. Mescla-se o uso da narração em primeira pessoa com a de terceira, alternam-se, freqüentemente, as vozes narrativas e também os locais de sua enunciação, de modo abrupto, proporcionando interrupções no procedimento de leitura seqüencial. A existência do corte entre os diversos fragmentos assemelha-se ao corte

---

<sup>40</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.



cinematográfico. A coesão e unidade textuais são dadas pela maneira com que Cortázar realiza a montagem dos diferentes fragmentos, influenciado pelo cinema. Diferentemente da coesão linear, ele opta pela fragmentação, unindo as diferentes partes, não pela harmonia existente entre elas, o que poderia ser interpretado como uma coesão repressiva – ao conduzir o leitor a uma única linha de raciocínio –, mas por uma coesão lúdica, na medida em que incorpora o inusitado, “ilude” o leitor (no sentido de colocá-lo no jogo), força-o a mover-se entre os diferentes elementos e a construir elos (*links*) e trajetos, de forma que seja possível prosseguir na sua busca por significações. Diante da existência dos fragmentos e da liberdade que lhe é dada, o leitor trilha o seu próprio percurso, com possibilidade de ir e voltar, criar e reinventar, “divertir-se”, no sentido de se desviar dos caminhos dados e pré-existentes.

Existe, inicialmente, o jogo solitário de Cortázar com as palavras e suas combinações: é um jogo livre, pois as palavras resistem às possíveis imposições do autor. Abrem-se a outros planos e significados, escapam de qualquer tipo de controle. Ao selecioná-las e chamar a atenção para a possibilidade de serem vistas e interpretadas de maneiras diferentes, demonstra a dimensão política na relação entre jogo e liberdade.<sup>41</sup> Porém, ao ganhar a dimensão social, ou seja, ao entrar em cena o leitor, surgem novos significados, pois, a partir de seu repertório e referencial pessoal, a recepção se faz também de modo lúdico: há espaço e liberdade para se dispor das palavras e de suas significações, o leitor realizar o seu próprio trajeto e ser também um criador. Sendo assim, deve-se destacar que tanto o momento da recepção como o da produção são lúdicos, pois resultam do jogo livre com a materialidade das palavras.

Neste sentido, Cortázar disse que a relação lúdica entre a escritura e a leitura requer a participação de um leitor cúmplice, participativo, “un camarada de camino (...),

---

<sup>41</sup> O âmbito do político envolve a existência de escolhas, a tomada de decisões, o assumir responsabilidades, diante da relação estabelecida para com um todo maior, social, ao qual está emaranhado como em uma teia. Ao mesmo tempo, desmascara a faceta séria do lúdico.

puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma.*<sup>42</sup> O leitor desempenha um papel ativo no segundo momento, que é o da montagem, pois cabe a ele recompor os fragmentos da obra, compreender os planos, níveis e pedaços dispostos no percurso do seu trajeto de leitura. Durante todo o tempo, ele busca elaborar sentidos próprios ao texto que lê. Por isso, a escritura cortazariana apresenta características hipertextuais. Uma vez que o hipertexto oferece um número infinito de possibilidades de combinação – ao contrário do texto linear, que restringe a leitura à progressão textual –, ele garante, ao mesmo tempo, a existência de uma pluralidade de sentidos. Similar a uma grande teia, aberta a variadas conexões, o hipertexto admite diversas formas de acesso e circulação (navegação). Porém, preso a uma página impressa, Cortázar tentava libertar-se desse entrave, apontando para a liberdade do leitor em seguir ou não as conexões e referências diversas, dispostas nas páginas do livro. Através de relações referenciais da responsabilidade de cada leitor, que transita pelo texto, aos saltos, realizando as conexões que lhe parecem mais adequadas, seguindo ou não a pista dada pela repetição de uma mesma palavra ou situação, na busca por relacionar os diversos fragmentos, há liberdade até mesmo para o estabelecimento de seus próprios *links*. Não cabe a esse leitor o simples preenchimento de lacunas: está diante da liberdade de traçar o seu próprio caminho, estabelecer significações, unir os diferentes fragmentos segundo seus próprios referenciais, ser partícipe do processo de escritura. Além disso, esses referenciais do leitor também são móveis, posto que o ser humano está em constante processo de mudança. Se, no interior do próprio texto, há alternância entre significados e significantes, o percurso deve ser feito tomando como pressuposto o labiríntico e heterogêneo do texto, elementos que também lhe proporcionam as características hipertextuais.

---

<sup>42</sup> CORTÁZAR, 1996, p.79. “Um camarada de caminho (...) posto que a leitura abolirá o tempo do leitor e o levará até o do autor. Assim, o leitor poderia chegar a ser, também ele, participante e padecedor da experiência pela qual passa o romancista, *no mesmo momento e na mesma forma.*” (tradução nossa, grifo do autor)

Esse leitor a que Cortázar se refere diferencia-se do leitor do texto tradicional, que segue linearmente a narrativa. O leitor tradicional se comporta como o anjo da história de Walter Benjamin, em *Sobre o conceito da História* (1985)<sup>43</sup> que

parece querer afastar-se de algo que ele encara fixadamente. (...) Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele, irresistivelmente, para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.<sup>44</sup>

Afinal ele é impelido a seguir adiante, rumo ao futuro, avançando na leitura das páginas, em direção ao final. Obedece fielmente ao rigor linear da progressão, que é o que o impulsiona a seguir adiante. Esta seqüência lhe é imposta, e ele se entrega a ela, praticamente rendido a um movimento constante de passar as páginas, uma após a outra, rumo ao final da obra, mascarando assim as ruínas que deixa para trás. Elas lhe permitiriam a visualização do tempo, do processo de construção do hoje, base para o presente e para o amanhã. As ruínas constituem um novo espaço o qual possibilita vislumbrar as ruínas com o desejo de concretizar uma relação de unicidade com o que já se foi. A imaginação, liberada, se revoltaria contra a existência de uma ordem exterior, falsa, impositiva, que a obriga a seguir adiante, rumo a um futuro desconhecido, construído sobre o esquecimento. Coincidentemente, tanto o futuro para o qual o anjo foi empurrado como o texto que o leitor lê são construídos a partir da fragmentação e das ruínas, sobrepujando o desejo individual de “deter-se para (...) juntar os fragmentos.”<sup>45</sup> Já o leitor cúmplice a que Cortázar sempre se refere é aquele que é capaz de realizar a “explosão do *continuum*”, ou seja, aproximar os fragmentos anteriormente distantes (amarrados e separados pela própria linearidade) e formar, a partir deles, um novo

---

<sup>43</sup> BENJAMIN, 1985, p.222-232.

<sup>44</sup> BENJAMIN, 1985, p.226.

<sup>45</sup> BENJAMIN, 1985, p.226.

rearranjo do mosaico que constitui a sua fragmentada realidade, sendo ele um dentre muitos outros rearranjos possíveis.

Como foi visto, o jogo do texto possui momentos não excludentes entre si, tais como real-ficcional, fragmentação-unicidade, absurdo-corriqueiro, recepção-produção. O fato de serem encontradas alternativas no texto lúdico pressupõe a possibilidade de se traçarem diferentes percursos e trajetos, mesmo estando na limitada página de um livro. O leitor pode usar de sua liberdade como quiser: sendo também ele um autor, criando rotas e significados, ou seguindo, linearmente, as orientações e as relações existentes no texto.

Esta opção por fazer da escrita e, conseqüentemente, da leitura do texto um jogo implica em querer conclamar o leitor a uma maior participação e a buscar construir um projeto de obra em movimento – conceito utilizado por Umberto Eco, em *Obra Aberta* (1976), – no qual há uma “possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é [um] convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, (...) num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor.”<sup>46</sup> Ou seja, cabe ao leitor ser um partícipe desse processo, “um jogador”.

Segundo Eco, o autor fornece uma obra aberta, uma obra ainda por acabar, pois exige do leitor o estabelecimento de um diálogo interpretativo. Fisicamente, por mais completa que seja, sempre será uma obra cuja forma foi organizada pelo autor, que conta com uma abertura para uma germinação contínua de relações internas, escolhidas pelo leitor no “ato de percepção da totalidade dos estímulos.”<sup>47</sup>

O jogo, portanto, é um procedimento narrativo. O leitor, ao aceitá-lo, é levado de maneira lúdica a optar por um traçado / trajeto coerente, a organizar os fatos, expostos de maneira aparentemente desordenada e espontânea, e, inclusive, realizar conexões a partir de

---

<sup>46</sup> ECO, 1976, p.62.

<sup>47</sup> ECO, 1976, p.64.

referenciais próprios, externos ao texto, mas por ele ativados. Diante da multiplicidade de percursos, há a necessidade de usar a imaginação e a criatividade que, ampliadas, fazem emergir uma série de associações pessoais, elaboradas a partir da interação com o texto. Este processo ampliado de conexões pode fazer com que o leitor consiga “ler” a realidade não-ficcional como se fosse um texto, pela incorporação das estratégias anteriormente utilizadas. Uma delas, nos textos cortazarianos, consiste em localizar os vários discursos ocultos no limiar das vozes dos personagens.

Nesse processo de construção de significados do texto, a partir dos diversos fragmentos que o compõem, leva-se em conta a experiência individual que o leitor possui frente a cada um dos elementos textuais, de modo que possa estabelecer sua própria rede de significação e associação. Neste sentido, pode-se dizer que também este leitor está, ele mesmo, em construção, inacabado, vivendo um processo contínuo e infindável de intervenções.

Da mesma forma que uma pessoa compreende o jogo, jogando e interagindo, a obra de Cortázar exige de quem a lê esta ousadia: assumir uma cumplicidade com o texto. Cabe a este leitor um trabalho de juntar e montar fragmentos, de percorrer caminhos que se entrecruzam, assim como as linhas que os tangenciam – de modo a estabelecer a construção de significados que constituem a sua leitura, a qual, de forma alguma, deixa de representar a escrita de seu texto pessoal, ou seja, uma *escrileitura*.<sup>48</sup> A visão do todo da obra somente é obtida ao montar, a partir dos referenciais que se encontram dispostos a serem utilizados e / ou dos referenciais do leitor, os elementos que se encontram dispersos. Tal qual um jogo, a obra de Cortázar só é compreendida, quando se lê pela escrita, ou seja, ao escrevê-la pela leitura.

---

<sup>48</sup> Este termo foi tomado da palavra *escrileitor*, utilizada por BARBOSA (2005) no artigo *A renovação do experimentalismo literário na literatura gerada por computador*.

É essa indeterminação, essa ambigüidade presente nos textos cortazarianos, sua abertura para referências extratextuais – a já citada porosidade –, que instigam os leitores a percorrerem esses trajetos não lineares, a aceitarem o jogo combinatório, de modo a ousarem a se prepararem para enfrentar uma realidade tão caótica e fragmentada. Como *escreitores*, diante desse mundo em que ficção e realidade se encontram, percebem a impossibilidade de se fazer um resgate integrador, totalizador. Os fragmentos com que se deparam permanecerão como marcas instigadoras de uma realidade tensa e impessoal.

### 1.3 Libro de Manuel

O *Libro de Manuel*<sup>49</sup> é uma obra que o próprio Cortázar “encomendou para si”, escrita às pressas, como declarou em entrevista a Evelyn Picón Garfield, pois percebia que, em 1973, “había el problema práctico de luchar y de colaborar, de luchar por el problema de los presos políticos y la tortura en Argentina. O sea que ese libro yo tenía que terminarlo en un momento dado. (...) Tuvo que hacerlo a toda velocidad.”<sup>50</sup>

Cortázar considera este romance como literatura de conteúdo político, na qual há o intento de convergir o compromisso político com uma escritura lúdico-experimental: “O que eu simplesmente faço é colocar o veículo literário, não direi a serviço, mas em uma direção que possa ser politicamente útil. Parece-me que este é o caso do *Libro de Manuel*.”<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Como já citado na introdução, todas as vezes que se fizer referência ao nome do livro escrito por Cortázar, isto será feito em língua espanhola (*Libro de Manuel*). Esta opção foi feita para facilitar o enfoque analítico e escapar do jogo proposto pelo autor, uma vez que, dentro da narrativa, há um nível que trata da elaboração de um manual – livro – para o único personagem infantil, que se chama Manuel. Neste caso, será utilizada a denominação em língua portuguesa.

<sup>50</sup> GARFIELD, 1996, p.778-789. “(...) havia o problema práctico de lutar e colaborar, de lutar pelo problema dos presos políticos e a tortura na Argentina. Ou seja, que esse livro eu tinha de terminá-lo num momento dado. (...) Tive de fazê-lo a toda velocidade.” (tradução nossa).

<sup>51</sup> BERMEJO, 2002, p.106. Cortázar, coerente com a concepção de utilidade, destinou os direitos autorais da obra aos advogados dos presos políticos da Argentina. *Libro de Manuel* obteve o Prêmio Médici, em 1974. O autor doou o dinheiro deste prêmio à *Unidad Popular*, do Chile, coalizão do presidente, Salvador Allende.

Mas nem esse conteúdo, nem o gesto político de cessão dos direitos autorais impedem Julio Cortázar de querer realizar uma nova forma de elaborar seu terceiro romance: ele se mostrou intransigente em matéria de liberdade estética, elaborando, de forma lúdico-experimental, um livro de corte auto-referencial, que solicita do leitor uma atitude interativa, em uma obra aberta a múltiplas interpretações. Antes de tudo, Cortázar demonstra que, apesar de o tema voltar-se à política e à realidade, não é preciso perder o sentido do humor, abandonar o espírito do jogo e a busca metafísica – que, para ele, consiste na tentativa de compreender a si próprio e à realidade absurda e desumana na qual se encontra, muitas vezes, através da criação de um mundo mágico, onde se podem enxergar os fatos para além de suas aparências e convenções.

Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota* (2003), ao analisar a produção literária da década de 60-70 na América Latina, destaca, no enredo de *Libro de Manuel*, a despolitização da atividade militante. Para ele, nesta obra, Cortázar apenas busca causar um impacto político. Toma como base a já citada entrevista concedida a Evelyn Picón Garfield,<sup>52</sup> para afirmar que o escritor argentino não demonstra nenhuma preocupação literária. A autora desta dissertação está de acordo quanto à questão da militância, porém discorda quanto ao outro aspecto: realmente Cortázar assume falhas em *Libro de Manuel*, mas não diz que deixa de lado o literário. Na realidade, reafirma a sua busca pela junção da estética com a ética, do político com o literário. Se esta foi sua pretensão, não quer dizer que seu objetivo tenha sido atingido, mas, ao adotar a estrutura similar à de *Rayuela*, demonstra que a literatura não foi por ele esquecida e, muito menos, abandonada. De fato, não alcançou o brilhantismo da obra anterior, mas em *Libro de Manuel* há elementos – poéticos, por exemplo – que o caracterizam como uma obra literária.

---

<sup>52</sup> CORTÁZAR, 1996, p.778-789.

É importante situar que este livro foi escrito em um contexto histórico em que a modernização industrial se intensificava em toda a América Latina, patrocinada pelo capital estrangeiro, norte-americano em sua maioria, contando com grande apoio popular. Os intelectuais, diante daquela situação, tornaram-se porta-vozes dos ideais revolucionários, lutaram contra a dominação política e o progressivo avanço do capital internacional e suas intervenções. Alguns abandonaram os livros e se voltaram para as armas. Os estudantes, naquele período, conscientizaram-se de sua importância e se mobilizaram em todo o mundo. Foi um momento de polarizações e tomada de posições em todos os segmentos sociais. A presença desta dicotomia descartava a possibilidade da existência de elementos que perpassassem os dois hemisférios opostos. Era impossível vislumbrar a comunhão entre aspectos comuns de ambas as partes.

Apesar de tudo, Cortázar optou por uma escrita realista, procurando unir os pólos até então vistos como antagônicos: o político e o literário, a vanguarda política e a vanguarda estética. Talvez inspirado pelo pensamento oriental, voltou-se para o caminho do meio, capaz de possibilitar a convergência em um mundo bipartido. Convergência esta que proporciona contraditoriamente a disseminação (dispersão), numa escritura revolucionária e tensa com a intenção clara de desestabilizar o leitor, ao vislumbrar uma realidade hostil, palco impessoal de embate entre diferentes teorias e ideologias.

Afinal, o que é o *Libro de Manuel*? É uma obra construída em diferentes níveis, como linhas rizomáticas que com suas linhas de fuga rompem-se e irrompem em múltiplos pontos. Esses níveis, como um mapa, devem ser superpostos, pois, em toda a obra, há a tentativa de alcançar a simultaneidade. A narrativa se constrói pouco a pouco, fragmentariamente, como o livro que está sendo elaborado para o menino Manuel. Cada tema ou nível da obra vai sendo exposto como pontos que se interseccionam para, no final, unir-se aos demais, até culminar no “manual” para a criança. Se se perceber o *Libro de Manuel* em



apenas em uma única dimensão, pode-se dizer que Cortázar não conseguiu realizar o seu objetivo de convergência, ou seja, o de uma obra aberta que ultrapassasse toda e qualquer tentativa de enquadramento, mas que unisse a vertente política à literária. A existência de diversos traçados, de vários e constantes cruzamentos de linhas, a multiplicidade espaço-temporal e de eventos<sup>53</sup> buscam abri-lo a uma variedade de trajetos a serem percorridos pelo leitor. Além disso evidenciam a fragmentação da própria realidade, do espaço e consequentemente do homem. Nessa malha existente no texto, encontram-se presentes e superpostos o enfoque foucaultiano (segundo Deleuze) do Poder, do Saber e do Si.<sup>54</sup>

São cinco as histórias que se desenvolvem fragmentariamente nesta obra:

- ? a do grupo revolucionário franco-latino-americano, denominado *Joda*,<sup>55</sup>
- ? a da confecção do livro de leitura para o menino Manuel;
- ? a crônica do mundo, através de recortes, traduções e transcrições de fatos que, hoje, decorridos vários anos, constituem fontes de documentação histórica;
- ? as histórias particulares dos personagens (Susana, Marcos, Ludmilla, Lonstein, Andrés, Oscar, entre outros);
- ? e a história de construção do *Libro de Manuel* propriamente dito.

---

<sup>53</sup> A obra conta com relatos ficcionais, lado a lado de fatos do mundo real, não só o vivenciado pelo leitor que tem em suas mãos o *Libro de Manuel*, como também aquele exposto através dos recortes de jornais e periódicos – presentes na obra, que lemos como nos momentos em que eram lidos pelos próprios personagens da ficção. Eles acabam por dar realismo ao enredo.

<sup>54</sup> Conceitos desenvolvidos por Deleuze, em seu livro *Foucault* (1995), onde relaciona o poder, o saber e a existência com um jogo de forças. Neste jogo estão presentes forças transversais, que envolvem, como uma rede, todos os indivíduos. Onde há saber, há poder, e onde há poder, há resistência. Ao lado de novos saberes – desenvolvimento de novas tecnologias, por exemplo – surgem novas formas de controle e manipulação. Conseqüentemente, surgem sujeitos cada vez mais conscientes que lutam contra as forças que tentam reduzi-los a objetos e contra as novas formas de dominação, que são sempre criativas e renovadas. As diversas formas de resistência se articulam, também em rede, nas lutas pela autodeterminação, pela conquista da democracia e de direitos, nas denúncias contra as desigualdades, a exclusão, a violência (presentes em situações onde há racismo, sexismo, por exemplo), nas revoltas contra toda forma de discriminação, na preocupação com a ecologia e a reflexão crítica sobre os limites éticos das conquistas científicas e tecnológicas. Estas lutas e a participação se fazem apenas de forma consciente e lúcida, no dia-a-dia, no cotidiano, no âmbito do trabalho, nas instituições. Hão de ser animadas pela esperança de sucesso da construção de uma nova sociedade onde saberes e poderes estejam a serviço do "cuidado de si", do "cuidado dos outros" e do "cuidado da vida" (DELEUZE, 1995).

<sup>55</sup> Na versão em língua portuguesa, a tradutora optou por *Roda*. Manteve-se, aqui, a palavra em espanhol, uma vez que, na variante argentina, usada por Cortázar, ela significa literalmente farra, brincadeira, troça, jogo, sentido este desconhecido nas outras variantes dialetais.

É nesse sentido, portanto, que Saul Yurkievich propõe a leitura desses cinco planos narrativos em dois níveis: um informativo – documental, doutrinação ideológica – e outro formativo, histórico – ao lado da abordagem ética.<sup>56</sup>

O *Libro de Manuel* contém, de fato, um espelho de si mesmo (*mise en abîme*). Ou seja, a obra que temos diante das mãos, cuja autoria é atribuída a Julio Cortázar, é composta por um livro organizado e re-elaborado pelo personagem ficcional denominado Andrés, a partir de diversos fragmentos soltos e anteriormente escritos por *el que te dije*, em que ele relatava o cotidiano dos integrantes do grupo revolucionário. Inserido no corpo do romance, aparece também um álbum descontínuo, composto por vários recortes – uma coleção de documentos, cartas, informes, propagandas, artigos de jornais franceses e latino-americanos citados no idioma em que foram publicados, esquemas, etc. –, e que todos os personagens, guardam para Manuel, um bebê, filho do único casal do grupo. Trata-se de um texto coletivo que, na sua maior parte, consiste numa crônica da repressão no mundo e em cuja elaboração os diversos personagens ficcionais colaboram. Os recortes, que eram recolhidos por Cortázar, quando escrevia o seu texto, acabam gerando simultaneidade temporal, por integrarem tanto a obra-livro elaborada pelos personagens como a obra-lida por nós, leitores.

Diferentemente do anjo da história que passa pelas ruínas e segue adiante, Cortázar se deteve, durante a leitura dos jornais de sua época, para “contar os mortos” e recolher as ruínas, reavivando-os, quando os trouxe para as páginas da obra que escrevia. Dessa forma, os fatos do seu passado recente – posto que consistiam de eventos contemporâneos à sua escrita – ganham sobrevida. Durante o segundo processo de fixação em página impressa, ironicamente, tornam-se outra vez ruínas e fragmentos dispersos, empilhados uns sobre os outros. Somente através do processo ativado pela leitura ganham

---

<sup>56</sup> YURKIEVICH, 1994, p.207.

vida e, com a participação do leitor cúmplice, podem compor um novo nó dentro de uma malha hipertextual.

É interessante observar que, mesmo com o decorrer dos anos, muitas das notícias relacionadas à macro-realidade, ou seja, à realidade coletiva no livro apresentada, não perderam de todo a semelhança com as ações biopolíticas adotadas pela forma atualmente vigente do biopoder.<sup>57</sup> Seus atos acabam por gerar micro-realidades – as realidades subjetivas, estreitamente ligadas à primeira: estado de repressão interna, de incertezas, de loucuras, de alienação frente à existência e à não realização dos conflitos, etc. No caso de *Libro de Manuel*, os integrantes da *Joda* buscavam, em suas atividades de micro-agitações, lutar contra essa situação.

A narrativa do grupo revolucionário é complexa, e Cortázar opta por romper a ilusão do romance tradicional, onde há uma fácil identificação entre os personagens e o leitor: cria um efeito de distanciamento entre eles, usando do humor e da ironia. Desta forma, o leitor considera a ação revolucionária dos personagens como uma aventura lúdica, uma brincadeira, o que intensifica a dramaticidade final da empresa fracassada, quando, efetivamente, a força repressora e o uso da violência aniquilam o grupo. Neste núcleo da trama, são inicialmente evocados uma série de micro-agitações e episódios revolucionários, repletos de vários elementos do absurdo que o grupo *Joda* operacionaliza (o dos fósforos queimados, das guimbas de cigarro, do pingüim turquesa, dentre outros). Esta história conclui de modo

---

<sup>57</sup> São elas a violência contra o ser humano e o uso da repressão – armada ou não – aos movimentos que externam seu inconformismo diante da situação e que, esgotadas as suas formas de reivindicação, apelam para outras de maior visibilidade e repercussão. São biopolíticas, porque afetam a vida de todos nós. O conceito de biopolítica e biopoder foi criado por Foucault e está presente em várias de suas obras, entre elas *História da Sexualidade, volume 1* (1988) e *Microfísica do poder* (1996). Por biopolítica ele denominou a forma de controle do poder sobre toda a população, que se dá não apenas pela consciência e ideologia, mas que começa com o corpo, no corpo, aprisionado pela máquina do poder, numa relação que invade mais profundamente que as formas anteriores de controle. Desta forma, este poder – o biopoder – atua sobre este corpo social, regendo e regulamentando a vida social por dentro, um poder que invade o mais profundo das consciências e dos corpos da população. Portanto percebia que a “vida” e o “vivente” contêm em si mesmos um potencial revolucionário, por constituírem novas dimensões de lutas políticas e de novas estratégias econômicas. Estes termos foram retomados por Giorgio Agamben em *Homo Sacer* (2002).

ambíguo com a morte ou desaparecimento de certos integrantes (dentre eles o *el que te dije*)<sup>58</sup> e a dispersão da organização, como represália à ação de seqüestro do VIP.

Numa das tramas, são narrados os conflitos ideológicos e sentimentais dos protagonistas. Um deles refere-se ao da evolução de Andrés, intelectual pequeno-burguês, avesso ao compromisso político, espécie de *alter ego* de Cortázar<sup>59</sup>, que decide organizar as notas e as fichas herdadas de *el que te dije* (personagem estranho, espécie de cronista da *Joda*). Fragmentadas, incompletas e, muitas vezes, falseadas, são estas as notas que Andrés tomou como ponto de partida para elaborar o *Libro de Manuel* e, conseqüentemente, prestar uma homenagem a seu amigo falecido.

Outro momento é dedicado à confecção de um livro de recortes para Manuel, filho de Susana e Marcos. Assemelhado a um álbum, está concebido como um verdadeiro manual: funciona como um texto de aprendizagem para ensinar a criança a ler a realidade, indicar-lhe o caminho para assumir uma postura ética. Susana o edita na medida em que é quem traduz boa parte dos recortes do francês. Segundo o ponto de vista da autora desta dissertação, tal tradução se dirige não a seu filho, que certamente será bilíngüe – seus pais, argentinos, residentes em Paris, preservam o idioma natal –, mas a Fernando, integrante chileno da *Joda*, única pessoa que não sabe francês, assim como a todos os leitores de *Libro de Manuel*. Tal fato é mais um indicador da presença do processo do dialogismo e uma das estratégias para o estabelecimento de uma relação de cumplicidade entre duas dimensões diferentes: a da ficção e a da realidade.

Simultaneamente, Cortázar amplia o alcance do *Libro de Manuel* e passa a contar com o apoio do leitor que, a partir do trânsito entre esses dois universos, proporcionado pela leitura da obra, se vê diante da possibilidade de também ler a realidade que o cerca. Devido à

---

<sup>58</sup> Corresponde a “aquele de quem eu lhe falei”. Esta é a forma como um dos personagens narradores é identificado.

<sup>59</sup> Andrés é um entre outros *alter egos* de Cortázar, em *Libro de Manuel*. Além dele, estariam o próprio *el que te dije* e o personagem Susana. No capítulo 4 desta dissertação, será tratada esta questão.

figura mediadora da Susana, a tradução se integra, de modo espontâneo, na verossimilitude da trama e, com ela, há como que um corte no aspecto de doutrinação ideológico, que poderia surgir, se essa intervenção fosse de outro personagem, já que ela, como tradutora de profissão, apenas facilita o acesso a textos escritos de diversas fontes e idiomas. Os artigos inseridos na obra recebem tratamentos diferenciados. A maioria deles sofre uma tradução oral improvisada, diante da qual todos os da *Joda* se posicionam, lúdica e irreverentemente. Apenas um pequeno número deles merece só um comentário ou uma rápida alusão por parte de algum integrante do grupo.

A narrativa se faz de modo fragmentado, não só pelo entrecruzamento de planos e de tramas, como pela inserção desordenada das *'collages'*, pela tradução interrompida e diálogos comentando os recortes, pela presença do absurdo inserido num realismo alucinante que acaba criando imagens, “como la de esos sueños que se sueñan al desalojo aunque la sensatez proteste.”<sup>60</sup>

Julio Cortázar buscou, nesta obra, a convergência do compromisso político com uma escritura lúdico-experimental. Instaure, portanto, mais um jogo, repleto de falsificações e espelhamentos, quando a dissolução do autor se faz através de personagens atuando como *alter egos*. Segundo o ponto de vista da autora desta dissertação, um desses *alter egos* é o próprio Cortázar, presente como um personagem ficcional, autor do prólogo,<sup>61</sup> que nos leva a enveredar por uma busca metafísica. Somente o experimentalismo permitiria este jogo com o leitor, em busca de pistas e de significados. É um equilíbrio tênue, lúdico, que também nos leva a indagações sobre a questão da autoria, da organização textual e da apropriação coletiva.

Fragmentado, *Libro de Manuel* conta com uma narrativa reconstruída a partir de fichas herdadas de *el que te dije* e com o texto elaborado pelo personagem Andrés. Os

---

<sup>60</sup> CORTÁZAR, 1995. p.125. “Como a de esses sonhos que se sonham sem controle algum apesar do protesto da razão.” (tradução nossa)

<sup>61</sup> Este tema será abordado no item 3.2 desta dissertação, quando se tratar dos *Deslocamentos entre as vozes narrativas*.

recortes e elementos inseridos, a cargo dos diversos personagens, possibilitam contatos e interação entre os membros do grupo *Joda* e as pessoas de seus relacionamentos. Este núcleo, freqüentemente, se reúne e comenta as contribuições por ele selecionadas e retiradas dos meios de controle ideológico-social – no caso, a imprensa. Através de diálogos, desmascaram-se as intenções de poder existentes nos mais variados níveis da realidade por eles discutidos, realidade que, inclusive, extrapola a tentativa de aprisionamento: o mesmo fato é, simultaneamente, vivenciado por eles, tanto como personagens da obra de Andrés quanto como leitores de tais recortes. Um terceiro enlace pode ser feito, na medida em que relacionamos os conteúdos comentados no texto com os que fazem parte de nossa realidade.

Cortázar também insere a crítica no interior desta obra literária, instaurando-a no jogo do ficcional. Assim, ficção e realidade se mesclam. Denuncia-se o caráter ficcional da crítica, ao mesmo tempo em que se revela o caráter real da ficção. Todas as análises que os críticos fazem do real não passam de um recorte, dentre outros possíveis, para focar o seu estudo. Da mesma forma, os recortes jornalísticos presentes em *Libro de Manuel* possibilitam um deslocamento do olhar diante de um dado contexto sócio-econômico. Esta autora discorda de Avelar,<sup>62</sup> quando ele afirma que a função dessas notícias, no texto da obra, oscilava entre a documentação e a ornamentação. Pensa que elas atuam como uma formação discursiva,<sup>63</sup> um elemento que denuncia a impossibilidade de uma visão mais ampliada pelo homem que se serve das informações a ele veiculadas, sem que as analise de modo mais acurado, posto que o olhar é estrábico, mas que, mesmo diante de sua limitação, admite a existência de pluralidades, demonstrando a presença da multiplicidade de visões. Há, sim, o aspecto documental, porém, ao lado dele, existe um diálogo entre temporalidades diversas, através da presença do caráter ideológico da linguagem. Por outro lado e ao mesmo tempo, tais recortes

---

<sup>62</sup> AVELAR, 2003, p.65.

<sup>63</sup> Adotou-se o conceito de “formação discursiva” a partir do conceito exposto por Foucault, em sua obra *A arqueologia do saber*, 1972.

colocam uma dúvida sobre a distinção entre o real e o ficcional. Uma vez que a linguagem cortazariana é revolucionária, ela evidenciaria a instabilidade das relações, inclusive da relação entre a realidade e a ficção.

Além disso, a ocorrência de pontos de vista diferentes, face a uma mesma informação, possibilitada pelos encontros entre os diversos personagens frente ao mesmo recorte, propicia ao leitor conhecê-los pouco a pouco, num processo de construção – uma vez que não são caracterizados pelo autor/narrador. São apresentados na narrativa em função de impressões pessoais emitidas por outros personagens e/ou por suas ações. Muitas vezes, o evento citado nos recortes interage com a vida do personagem ficcional, em um imbricamento tal que chega a se tecer uma espécie de rede no jogo textual onde a ficção e a realidade se amalgamam, tal como no sonho obsessivo do personagem Oscar.

O livro que é objeto de investigação desta dissertação vale-se de uma linguagem na qual há adoção de variantes do idioma normativo ao lado do não-normativo – expresso pelo uso de dialetos adotados na Argentina (lunfardo, italianismos), pela criação de um dialeto próprio por Lonstein, pelo uso de estrangeirismos e sua incorporação criativa à língua por alguns dos personagens. Carregado de coloquialismos, palavras e expressões chulas são freqüentes, numa clara transgressão aos parâmetros sociais e gramaticais. Ou seja, a linguagem, em *Libro de Manuel*, é rizomática, na medida em que é possível “estabelecer conexões transversais entre os estratos e os níveis, sem centrá-los ou cercá-los, mas atravessando-os, conectando-os.”<sup>64</sup> Não se deterá, para efeito desta dissertação, na questão da linguagem e nem no erotismo lúdico apresentado como uma de suas temáticas. Apenas se fará menção a estes elementos, nos momentos em se fizerem necessários ao foco de nossa análise.

Paralelo ao desenvolvimento das diversas narrativas, presentes no enredo de *Libro de Manuel*, encontra-se a busca do “outro” ser, fruto da perseguição dos personagens

---

<sup>64</sup> GUATTARI & ROLNIK, 1986, p.322.

cortazarianos: o homem novo, “solar”, conforme sua definição, ou seja, um ser humano aberto (no sentido de estar despido de pré-conceitos), crítico, politizado, cômico de sua responsabilidade social, com pensamentos integrados às suas ações. Uma pessoa capaz de perceber os valores ideológicos existentes no universo no qual vive, onde o provisório é uma constante, as verdades são escamoteadas, e a realidade é apresentada decomposta em inúmeros pedaços que evidenciam a impossibilidade de reuni-los de maneira a construir com eles uma realidade integradora.

De fato, a realidade fragmentada em que nos encontramos está refletida no *Libro de Manuel*, pela presença física de recortes diversos, que dialogam com o texto, assim como de referências e influências de outras manifestações artísticas (cinema, músicas, história em quadrinhos, etc.). As narrativas diversas que compõem o enredo, não se encontram linearmente dispostas: apresentadas aos saltos, interpolam-se às demais, a fatos históricos e aos já citados recortes. Outros empecilhos à seqüencialidade são o hibridismo narrativo, as situações em que a tensão e o absurdo coexistem, o discurso polifônico e polissêmico, o uso de metáforas e paródias,<sup>65</sup> o jogo de palavras, elementos gráficos, intertextualidade, dentre outros. A modo de hipertexto, eles servem como *links* e ativam o leitor a acessar outros nós (palavras, citações, digressões, imagens, situações, etc.), seguindo um conjunto de significados previamente dados e/ou dispostos, ou aqueles que são frutos de suas referências pessoais. Cabe-lhe, portanto, a tarefa de uma dupla leitura: ler o fragmento e lê-lo incorporado aos demais fragmentos que compõem a obra. Caso contrário, seguirá como o anjo que, empurrado para o futuro, passa, uma a uma, as páginas em direção ao término do livro, sem se voltar para recolher os fragmentos. O leitor, na verdade, capta através de sua leitura ruínas de uma época.

---

<sup>65</sup> A título de ilustração, pode-se citar o personagem Manuel como símbolo do homem novo e o elemento erótico como a descoberta do ser humano, enquanto Ser Humano.



Portanto, ao optar por uma escrita fragmentária, Cortázar parece querer possibilitar ao leitor a percepção do caos presente no contexto em que se encontra, não só no universo ficcional como no real, contextos estes repletos de ruídos, de linhas de fuga, de desagregação. Assim que o ambiente onde se desenvolve a narrativa é o urbano: local onde se torna mais fácil a identificação de desencontros e a alienação do homem, perdido numa cidade que percebe como hostil, devido à despersonalização que ela provoca. Esta sociedade espera que os mecanismos de disciplina e controle tenham possibilitado a introjeção, por parte de cada pessoa que ali vive, das noções de poder e de saber impostas – estratégias de biopolítica utilizadas pelo biopoder –, dificultando-lhe a demonstração autêntica de si mesma. Este é um fator que gera a sensação de desajuste e possibilita o surgimento dos personagens ‘perseguidores’, que vêem, no elemento vida, um potencial revolucionário. Manifestando-se sob a forma de um biopoder, o controle sobre o social torna-se cada vez mais sutil. A internalização das convenções amolda as consciências e os corpos, violenta o direito à liberdade e a toda forma de expressão diferente daquela ditada pelos setores dominantes. Este biopoder que atua sobre o corpo social, age também a partir de cada corpo humano, individualmente. Por isso, Foucault, em *Microfísica do poder* (1996), chamava a atenção para o potencial revolucionário do vivente. Nesse sentido, é que se analisa a importância do elemento erótico, em *Libro de Manuel*. Ao lado da questão amorosa, ele é posto como um jogo, sendo expresso de diversas formas. Como uma metanarrativa, através da metáfora da busca do outro, acena para a possibilidade de, com este encontro, alcançar-se uma nova dimensão de luta política.<sup>66</sup> Da mesma forma, a fragmentação pode ser analisada como essa

---

<sup>66</sup> Cortázar parece estar de acordo com Marcuse, em *Eros e civilização* (1969). Este filósofo alemão retoma Schiller sobre a possibilidade de realização da liberdade plena, através da ética e do jogo. Marcuse vai mais além, ao focar o desvio do princípio vital de Eros, o princípio do prazer, nas sociedades industriais, para as atividades produtivas que alienam o ser humano. Em oposição a Eros está Thanatos, ou seja, o princípio da realidade. Esta cisão propiciou o nascimento de uma cultura repressiva, mas que pode ser apagada pela liberação do princípio de Eros. A partir de sua vigência, restaurando a unidade psíquica, o elemento lúdico estaria presente, os sentidos seriam liberados e a cultura aumentaria suas potencialidades. O ser humano (visto de uma forma total, inteira, não cindida), alcançaria a felicidade; uma nova sociedade seria constituída, onde toda

dimensão de luta que permitiria o escritor enfrentar a hostilidade e impossibilidade de criar laços de pertencimento no ambiente urbano.

Cabe salientar que o *Libro de Manuel* enfoca o jogo – em suas diversas instâncias, sejam elas políticas, amorosas, da linguagem, do humor – como elemento fundamental: o lúdico se relaciona à liberdade e à assunção de responsabilidades. O jogo, visto como diversão, “torna-se jogo da autenticidade, o risco que é preciso assumir para ser livre, para ser plenamente”<sup>67</sup>, ao mesmo tempo tenso, pois é o espaço onde se repetem os embates entre teorias e ideologias, local que possibilita a demonstração, em função da tomada de decisão do autor de utilizar o texto como forma de resistência, a encenação da luta contra uma determinada ordem, contra a manipulação, expostos através da polifonia, entre outros aspectos.

É uma obra em que se encontram vários elementos que rompem com a linearidade. Diversos fragmentos se unem a um enredo maior, com cruzamento de vários textos, de tipologias diversas, dispostos numa técnica próxima do universo cinematográfico, pelo uso do corte e da montagem, de modo que o hibridismo entre recorte e texto, culto e popular, fragmento e totalidade, manual e livro, fichas e livro, dentre outros, se torne possível pela interação entre texto, autor, leitor e contexto. Desta forma, rompem-se as barreiras dicotômicas, abre-se espaço para uma nova temporalidade, do mesmo modo que a instaurada no momento do jogo. A busca da simultaneidade visa a alcançar a convergência entre os vários elementos presentes na leitura. São diversas as linhas que surgem durante o percurso do labirinto narrativo. Elas se cruzam, se interpenetram, numa cartografia tal que cabe ao leitor vencer o desafio proposto pela leitura do livro: realizar um autêntico trabalho de organização do material disposto nos diversos segmentos a modo de capítulos, relacionar as distintas

---

repressão fosse inútil e seria possível viver a plena satisfação das pulsões, que transcenderiam a mera satisfação sexual. A razão seria, pois, um fator de entrave a Eros. Portanto lutar pela subjetividade, pelo nascimento desse homem novo é uma dimensão política, que esbarra com a sociedade e seus mecanismos de controle.

<sup>67</sup> ARRIGUCCI JR., 1995, p.53.

idéias para conseguir dar um sentido pessoal e final ao conjunto, escrito de modo rizomático. O resultado é um universo plural, multifacetado.

Como todo diagrama criado a partir das rupturas e descontinuidades, ao lado dos pontos que conecta, há outros pontos que ficam livres para a constante criação e mutação caleidoscópica. É nesta cartografia constituída por elementos descontínuos que será traçado o percurso de detecção e análise dos elementos de não-linearidade presentes em *Libro de Manuel*.

## CAPÍTULO 2

### AS NARRATIVAS: DA ORALIDADE AO HIPERTEXTO

*Como qualquer narrativa, um livro não tem fim; apenas ganha um ponto de suspensão. Um livro tampouco principia por sua primeira frase: esta remete a constelações doutras, assim como a constelações de vozes esquecidas, lembradas ou sequer ouvidas. Todo livro é o produto de múltiplos e dispersos diálogos, muitos dos quais o próprio autor ignora.*

Luiz Costa Lima

No “prólogo” de *Libro de Manuel*, há a explicitação do desejo de se alcançar uma convergência entre dois elementos diversos – o literário e o político. À medida que se processa a leitura, percebe-se que a narrativa apresenta interpolações que, por sua vez, se abrem em diversas alternativas de caminhos diante dos quais é fundamental a posição de cumplicidade do leitor frente ao texto. Esta geometria torna-se labiríntica, na medida em que as linhas se cruzam umas sobre as outras e se confundem em uma complexa cartografia. A presença do elemento lúdico faz com que esse leitor sinta-se convidado a jogar, percorrendo outras dimensões. Ele desloca-se no jogo textual, diante dos fatos apresentados na narrativa – plano factual –, como também transita no plano ficcional em que estes mesmos fatos, dentro da ficção que lê, deixam de ser reais para se tornarem ficcionais, por terem sido inseridos em uma obra literária. Percorre o trajeto apresentado nas páginas, extrapolando-as, ao fazer uso da sua liberdade: os fragmentos dispersos funcionam como *links*, setas que o conduzem a diversas direções. Dessa forma, livre de amarras, o leitor se converte tanto em personagem – que também busca respostas e, nesse nível, torna-se uma peça do jogo narrativo – como em criador, na medida em que, como jogador, elabora os significados, segundo a direção que escolheu. Frente a este mapa repleto de indicações, é-lhe impossível seguir a leitura em linha reta. Ela se faz aos saltos, num ir e vir, exigindo constantes deslocamentos, uma relação

estreita entre leitor, autor, texto e contexto, principalmente num romance, gênero aberto à inserção de diversos elementos e que, a modo de mosaico, apropria-se de citações e referências de várias épocas. O leitor, portanto, vê-se diante de uma cartografia que, para ser percorrida, exige-lhe referências que guiem o seu trajeto e conduzam a deslocamentos em diversos textos citados e direções presentes no próprio texto. Diferentemente do que ocorre na leitura linear, ele é constantemente obrigado a se posicionar frente ao caminho que deve seguir.

Para Deleuze e Guattari, um livro “é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes.”<sup>68</sup> Dentro de um enfoque abrangente e imagético, acrescentam que “num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também há linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação.”<sup>69</sup> Uma vez que abrange uma multiplicidade de elementos, que pode abarcar diferentes espaços e temporalidades, num embricamento longe de uma seqüencialidade cartesiana, ganha movimento, abre-se e desdobra-se, amplia-se, cria trajetos, possibilita interpretações, instiga a construção de sentidos, permite avanços e retrocessos, está permeável a influências, críticas e autoquestionamentos.

*Libro de Manuel*, como foi dito anteriormente, na realidade, é uma *mise en abîme*, ao apresentar a reduplicação do livro: além de ser auto-referencial, é uma obra dentro da obra. Lemos um livro no qual convergem dois níveis narrativos que tratam da elaboração de um livro: aquele de responsabilidade de Andrés e o da elaboração coletiva - o manual de capas azuis para o menino Manuel. Uma vez que este fato, por si só, leva a uma ruptura na leitura linear, exigindo deslocamentos e reposicionamentos, por parte do leitor, para compreender de fato o que lê, percebe-se ser importante voltar para o suporte livro, utilizado, há muito tempo, para a difusão da literatura e propagação de narrativas diversas. Decidiu-se também analisar o

---

<sup>68</sup> DELEUZE, 2004, p.11.

<sup>69</sup> DELEUZE, 2004, p.11.

gênero romance, pois, segundo o ponto de vista da autora deste trabalho, este gênero possui maior abertura para a inserção de diferentes tipologias textuais, recortes, etc. *O Livro de Manuel* conta com diversos elementos paratextuais, que permitem e, forçosamente, levam o leitor a romper com a seqüencialidade da leitura. O romance latino-americano será situado na linha da tradição da ruptura,<sup>70</sup> visando a inovações nas técnicas narrativas.

## 2.1 As narrativas

Na antiguidade, as pessoas relatavam, oralmente, as suas experiências para o grupo social com o qual conviviam. Era por este meio que se perpetuavam as histórias, as tradições, os relatos de viagem, os grandes feitos. Walter Benjamin, em *O narrador*,<sup>71</sup> aponta que, quem os conta, sempre encontra nos seus ouvintes o desejo de se aproximarem, no tempo e no espaço, desses diferentes saberes que lhes são transmitidos. Uma vez que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”,<sup>72</sup> faz-se necessário que o narrador, assim como o oleiro que imprime a sua mão na argila do vaso, deixe a sua marca, o seu vestígio, durante o ato de contar, descrevendo as circunstâncias que o puseram em contato com a história que se propõe a narrar. Por outra parte, os ouvintes buscam reter na memória o relato, para poder reavivar a narrativa, através do contá-la a outros. Isto porque ela parte de algo vivido, tanto pelo narrador como pelos ouvintes, que, de alguma forma, o compartilham entre si. Quem conta o faz re-vivendo / re-atualizando uma experiência do passado, com a sua voz e

---

<sup>70</sup> Segundo Octavio Paz em *El Arco y la lira* (1976, p.62) “La modernidad es una tradición polémica y que desaloja la tradición imperante cualquiera que esa sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad.” “A modernidade é uma tradição polêmica e que expulsa a tradição imperante qualquer que seja ela, mas a expulsa para, um instante depois, dar lugar a uma outra tradição que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade.” (tradução nossa)

<sup>71</sup> BENJAMIN, 1995, p.197-221.

<sup>72</sup> BENJAMIN, 1995, p.205.

com o calor de sua alma, que, unida com a de seus ouvintes, adquire a possibilidade de ser recontada.

A experiência (*Erfahrung*) a que Benjamin se refere

se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho (...). Essa tradição não configura somente uma ordem religiosa ou poética, mas desemboca também, necessariamente, numa prática comum; as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade.<sup>73</sup>

A cada relato, portanto, cada um dos narradores pode inserir a sua marca pessoal, imprimir os seus vestígios, em uma experiência que passa a ser comum a todos os integrantes do grupo, por ser apreendida de maneira coletiva – sem esse traço comum, não haveria interesse de partilha e, conseqüentemente, de narração. Segundo Benjamin, “não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução.”<sup>74</sup>

Convém assinalar que toda narrativa é singular, apesar de fragmentária. Afinal, ela é constituída de vários vestígios, fragmentos de diversas outras vozes que compõem o coletivo e que, no ato da narração, estão unificadas na narrativa oral. Por essa razão é que o narrador é considerado um sábio: de posse da própria experiência e dos fragmentos da experiência de muitos que se encontram no tecido da narração, ele re-atualiza e presentifica as experiências do passado. Este consegue responder, tanto às inquietações individuais, como às coletivas do presente no qual vive. É esta a sua força. A narrativa só está viva durante o ato de contar a história. Cabe aos ouvintes retê-la em sua breve memória, a partir do contato com esse saber e sua livre interpretação. Como o ouvinte será, ele próprio, um narrador, também

---

<sup>73</sup> GAGNEBIN, 1999, p.57.

<sup>74</sup> BENJAMIN, 1985, p.210.

ele reavivará esse saber que vem do passado, também dará vida à narrativa e também deixará a sua marca, narrando uma “experiência que passa de pessoa a pessoa.”<sup>75</sup>

Porém as palavras se perdiam, e o desejo de presentificar o relato gerou o interesse pela fixação dessas narrativas para, de algum modo, poder garantir certa perenidade. O suporte que mais possibilitou e facilitou a transmissão das palavras – o livro –, deixa de conter somente editais, contratos e textos jurídicos. Passa a aceitar também a abordagem de narrações, inclusive as ficcionais. A grande transformação se dá com o surgimento da imprensa, no século XV. Por meio dessa técnica, estava assegurada a reprodutibilidade do texto: maior número de cópias, maiores tiragens, maior controle da fidelidade ao original, maior acessibilidade, aumento do público leitor.

Com o advento do mundo burguês, surge o romancista, ser isolado, que fixa a sua história – para preservá-la da morte – através da sua perpetuação por meio de um suporte material – o livro. Para Benjamin, o leitor, igualmente solitário durante o ato de ler, busca se inteirar do relato de um destino alheio, que acaba por possibilitar a sua reflexão sobre o “sentido da vida”,<sup>76</sup> logo após o término – a morte figurada advinda com o fim da leitura – do romance. Ele compara a maneira com que este leitor se apropria do texto às metáforas do fogo e da lenha: como uma chama que passa a consumir a lenha, o leitor, solitariamente, consome o romance. A tensão narrativa corresponde ao ar que alimenta essa relação e reanima essa chama. Assim, o leitor chega ao fim da narrativa: implica que ele devorou o texto e buscou tomá-lo como algo seu. É uma relação de posse de uma história e também posse de um destino alheio, que aqueceu a sua vida solitária, durante o processo de consumo / morte do texto.

---

<sup>75</sup> BENJAMIN, 1985, p.198.

<sup>76</sup> BENJAMIN, 1995, p.212.



Para Benjamin, o romance, portanto, nasce do indivíduo na sua solidão e lhe transmite a “profunda perplexidade de quem a vive.”<sup>77</sup> Diferente da informação, que “só tem valor no momento em que é nova”,<sup>78</sup> a narrativa contém, em si, forças germinativas que permitem seu desenvolvimento, muito tempo depois do período no qual foi concebida, suscitando no leitor uma relação direta com o conteúdo lido. Não se preocupa com a historiografia, aspecto puramente informativo. Não possibilita a existência de uma só maneira de apreensão do texto. A experiência de cada um é um aspecto importante a ser levado em conta, mesmo considerando o individualismo necessário durante o ato da leitura. Não se corta o elo entre as experiências que passam de pessoa para pessoa. Se não pode deixar a sua marca, como o oleiro que deixa a impressão de sua mão, ele, pelo menos, conhece a técnica e o contexto de uma olaria: é uma pessoa que vive a realidade narrada.

Dessa forma, pode-se supor que a narrativa possui uma função dupla: ela contém um saber que já circula no mundo; ela mesma é fonte de um saber que se quer fazer circular. Interagindo com a realidade da experiência, possibilita entrar em contato com aspectos da realidade – e, conseqüentemente, da vida – que ainda não se conheciam. Diante desse contato, surge a dimensão transformadora da narrativa com a abertura a novas perspectivas, a novos conteúdos e opiniões, a novos saberes. A força germinativa avança qual rizoma, levando os indivíduos a se envolverem uns aos outros, em função de experiências por eles compartilhadas. Nesse sentido, rompe-se o isolamento do indivíduo solitário e se estabelece uma relação entre autor, leitor, texto e realidade, cuja força está no conteúdo do que é narrado.

---

<sup>77</sup> BENJAMIN, 1985, p.201.

<sup>78</sup> BENJAMIN, 1985, p.204.

## 2.2 O gênero romance

O romance, considerado por Hegel como a epopéia burguesa moderna,<sup>79</sup> tem suas origens no século XVI. Nele, os fatos históricos não são apresentados de maneira explicativo-informativa: presentes na narrativa, podem ser “falseados”, ou seja, ficcionalizados. Para exemplificar, tomou-se em consideração o livro *Dom Quixote*, de Cervantes, tido como um precursor desse gênero. Ele apresenta um enredo em que se demonstra a possibilidade da coexistência de diferentes estilos e gêneros em um mesmo suporte, em que ocorre a ficcionalização de fatos e momentos históricos,<sup>80</sup> o enfoque de diferentes pontos de vista e, em decorrência disto, a ampliação da perspectiva do que está sendo narrado.

Com o passar do tempo, o romance sofreu algumas alterações: mostrou-se permeável à inclusão de diferentes técnicas e recursos narrativos, como a construção a partir do fluxo de consciência – cuja principal referência é o autor irlandês James Joyce – a subversão das categorias espaço-temporais tradicionais, a sua apropriação por diversas escolas literárias, entre outras.

Voltando a *Dom Quixote*: esta obra transgride toda e qualquer característica restritiva de enquadramento em um estilo único: híbrida – há a presença de cartas, poesias, textos em estilo épico, inserção da coloquialidade, dentre outros elementos, em seu texto –, viola as convenções, parodia a tradição.

---

<sup>79</sup> A epopéia clássica era formada por narrativas grandiosas e extensas, em verso ou prosa, em torno de uma figura heróica. Os fatos eram acrescidos de diversos elementos ficcionais e, muitas vezes, fantásticos. Já a epopéia medieval, sob a forma das canções de gesta, eram narrativas das façanhas de um herói considerado modelo para a coletividade. Inicialmente oral, foi, posteriormente, registrada e apresentada na forma de livro. Pertence a uma coletividade a quem é destinada (KOTHE, 1987).

<sup>80</sup> No livro *Dom Quixote* além da menção a diversos livros e autores de sua época, cita diversos nomes entre eles pessoas que de fato existiram. Por exemplo, há alusões à batalha de Jerez, de 1233, cita a honraria recebida pelo cavaleiro Diego Pérez de Vargas, descreve aspectos da batalha de Lepanto (capítulo XXXIX) e, no capítulo seguinte, faz comentários sobre um soldado espanhol chamado Saavedra, ou seja, o próprio Cervantes, com menções elogiosas.

Andrés Amorós, em sua obra *Introducción a la novela contemporánea* (1996), comenta que o romance conteria um relato – narrado em prosa –, surgido a partir de diversos elementos que o compõem,<sup>81</sup> o que o torna de difícil classificação. A já citada obra de Cervantes apresenta problemas ao ser enquadrada em uma única categorização, se não se adotar esta abertura, para a sua conceituação.

Para Amorós, esse tipo de gênero oscila entre possibilidades como a da imaginação e da narrativa, do realismo e do sonho, da história e da utopia. A ausência de uma forma fixa, a possibilidade de abarcar diferentes tipologias textuais, de se relacionar de alguma maneira com a vida de quem o lê e de poder subverter a linguagem explicam a sua sobrevivência a crises e sua permanência até os dias atuais.

Cortázar recupera a tradição ao elaborar, como Cervantes, uma obra híbrida, contendo diversos níveis narrativos, incluindo, por exemplo, anúncios publicitários, relatórios, reportagens jornalísticas e cartas, em um texto que se relaciona diretamente com o mundo do leitor – a realidade latino-americana, os diversos aparelhos ideológicos do Estado, representados pela imprensa, pela polícia, pelas instituições políticas e de poder, ou melhor, as estratégias biopolíticas adotadas pelo biopoder, cujo desmascaramento, em seu texto, se dá através de recursos tais como leitura crítica da mídia, do cinema, denúncia, através da paródia, do sistema de organização dos *hormigas*<sup>82</sup>, dentre outros.

Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (1993), amplia essa definição ao caracterizar o romance “como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal.”<sup>83</sup> Abarca uma diversidade de línguas e vozes – ora sociais ora individuais. Estabelece, a partir dos estudos de Dostoievski, a noção de dialogismo, ou seja, o diálogo, ao mesmo tempo interno e externo à obra que se estabelece entre as diferentes vozes e os

---

<sup>81</sup> Esses elementos podem ser o mito, as narrativas orientais, o folclore, a literatura burlesca medieval, as cartas, as memórias, a literatura de viagem, dentre outros.

<sup>82</sup> Em *Libro de Manuel*, os *hormigas* fazem parte da estrutura para garantir e salvaguardar o poder político.

<sup>83</sup> BAKHTIN, 1993, p.73.

diferentes textos sociais. Ao incluir a voz do outro, o romance passa a possuir a estrutura polifônica, e esse discurso do outro – incluindo cada um dos personagens – penetra, gradualmente, na consciência e na fala dos heróis. Uma vez que todo ato de fala é ambivalente, pode-se revelar no texto a existência da carnavalização, na qual diversos elementos, simultaneamente, assumem dois papéis. No carnaval, espetáculo que só tem sentido se é vivenciado, as pessoas são, ao mesmo tempo, atores e espectadores. Há uma inversão paródica do outro. O riso, neste evento, é um aspecto importante. A hilaridade, que destrói a distância temporal, manifestando-se no presente do próprio ato, é vivida por todos, já que são tanto sujeitos como objetos do riso, tanto objetos da alegria como da destruição. A máscara que busca ocultar não esconde: ela revela esta ambivalência, assinala a perda da individualidade, pelo anonimato, e também pela suposição de se ter em uma só pessoa, uma multidão de identidades. É o conceito de carnavalização que possibilita a representação direta da atualidade – ridicularizada pela paródia – e o hibridismo de gêneros literários, o que ocorre no romance. Pelo riso, familiariza-se com o mundo no qual se vive.

Portanto, no texto literário, a carnavalização se manifesta através da ambivalência das vozes narrativas. Em *Libro de Manuel*, para exemplificar, ela se apresenta nos diversos papéis assumidos pelos integrantes da *Joda*: em Andrés, enquanto personagem e narrador; em Ludmilla, como atriz e ativista, e, inclusive, através do próprio autor que, além de se dividir em pelo menos três *alter egos*, é ele mesmo um personagem ficcional. Há também a ambivalência do papel do leitor, que, ao mesmo tempo em que lê – recebe a história escrita por outrem –, constrói, ele mesmo, a história que lê durante o seu processo de leitura. Em *Libro de Manuel*, percebem-se as diversas vozes presentes, as citações, referências e a recriação de textos recontextualizadas pelo autor. O resultado é um novo texto, romanesco, reconstruído a cada leitura.

### 2.3 Em cena, o leitor e o autor

Quando Bakhtin estabelece o dialogismo, entra em cena a figura do leitor. A leitura se dá pela interlocução entre leitor e escritor, mediada pelo texto. Tanto o escritor como o leitor são construtores de sentido do texto. Esta concepção se aproxima da adotada pela Estética da Recepção. Segundo Wolfgang Iser, um de seus teóricos, em *O jogo do texto* (1996), “os autores jogam com os leitores, e o texto é o campo do jogo.”<sup>84</sup> Conceitua este jogo como uma *performance* encenada para o leitor, que, incitado, envolve-se diretamente e individualmente nos procedimentos para os quais é convidado e na encenação. O significado que ele dá ao texto é adicional e não o autentica. No esforço de estudar essa cooperação entre leitor e texto, diversos estudos se dedicam à definição da categoria leitor<sup>85</sup>, uma vez que se percebe a sua importância na recepção do texto, por sua participação na construção de sentidos. Para Humberto Eco, que utiliza a categoria de leitor-modelo, este não só é interagente e colaborador do texto, como, na realidade, ele nasce com o texto, por ser responsável por sua interpretação, dentro do âmbito a ele concedido.

Cabe analisar a outra ponte do processo dialógico. Com o romance, o leitor encontra-se isolado, em diálogo com um texto que, com o advento da burguesia e a instituição do sistema da propriedade privada, passa a ter em sua capa o nome do autor, de maneira que são dele os direitos sobre a obra, produto de seu trabalho individual: o seu registro garante a preservação da autoria. Antes do século XVII, havia o escriba, que coletava textos de origem desconhecida, os de criação coletiva e os com uma autoria definida. Somente mais tarde, porém, surge a palavra autor, cuja origem etimológica latina (*auctore*) está relacionada à pessoa que cria, o criador, aquele que possui autoridade sobre sua obra. Conseqüentemente,

---

<sup>84</sup> ISER, 1997, p.107.

<sup>85</sup> Foram estabelecidos diversos conceitos sobre o leitor, como o leitor ideal, o leitor contemporâneo, o arquiteitor (Riffaterre), o leitor informado (Fish), o leitor intencionado (Wolff) (ISER, 1996, p.63-72).

dentro dessa sociedade, o autor torna-se um produtor e o leitor, seu consumidor. Antes, os textos circulavam de modo anônimo, sem que a questão da autoria fosse valorizada.

Foi Roland Barthes quem primeiro declarou a morte do autor. Se, com o advento da burguesia ele passou a ser visto como a causa, a origem do texto, dotado de autoridade diante do que foi escrito, começam a surgir conceitos de autor como a pessoa que dialoga com o passado e com um importante papel na distribuição do conhecimento. Barthes mudou o foco da obra (de autoria de uma pessoa) para o da linguagem, dando-lhe um lugar de destaque nas suas análises. Recusa a noção de autor e de obra. Em seu lugar, utiliza a palavra texto, enfatizando a pluralidade e o anonimato da escrita, “matando” o autor, uma vez que ele não existe fora ou mesmo antes da linguagem. Assim, o autor nada mais é que um imitador de palavras que já pré-existiam a ele, seu texto não é original: coube-lhe mesclar escritas.

É neste sentido que Barthes, citado por Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria* (2001), afirma que o autor “é um personagem moderno, produto (...) da nossa sociedade (...) [que] descobriu o prestígio do indivíduo.”<sup>86</sup> O foco, portanto, é alterado: o autor não é produtor, cede o lugar de protagonista ao texto, ao *escriptor*.<sup>87</sup> Assim, o texto, sem origem, é um tecido de citações, cabendo ao leitor ser o lugar onde se produz e para onde se destina a unidade do texto. A questão da autoria para Compagnon está constituída dialógica e intertextualmente pelo leitor, uma vez que nele convergem todos os traços de que é constituída a escrita.

---

<sup>86</sup> COMPAGNON, 2001, p.50.

<sup>87</sup> Compagnon o descreve como aquele “que não é jamais senão um “sujeito”, no sentido gramatical ou lingüístico, um ser de papel, (...) o sujeito da enunciação, que não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora.” (COMPAGNON, 2001, p.50-51).

## 2.4 As crises do romance e a “nova narrativa” latino-americana

Nos anos sessenta, ocorre o *boom* da literatura latino-americana, quando um grupo de autores hispânicos adquirem notoriedade e projeção mundial no mercado editorial: com destaque para a narrativa e conseqüentemente o romance. São várias as causas. Ruffinelli, em *Después de la ruptura: la ficción* (1994), aponta que foram os experimentos vanguardistas ocorridos na década anterior e seu projeto de modernidade que possibilitaram a sua releitura posterior. Se, na década de cinquenta, os hispano-americanos, segundo seu ponto de vista, fracassaram ao utilizar a experiência vanguardista na literatura individualista, psicológica e existencial que praticavam, nos anos sessenta, os textos já contavam com a utilização dos paradigmas das vanguardas sobre novas proposições, voltadas a pensar a modernidade como um projeto. Buscaram validar a sua literatura no plano transcontinental e contemporâneo. Paralelo à preocupação com a renovação formal, de recursos estilísticos e estruturais, os escritores atuavam dentro de um espírito de grupo, apesar de se vincularem a projetos diversos.<sup>88</sup> Segundo Ruffinelli, Carlos Fuentes, em seu livro *La nueva novela hispanoamericana*, salienta que o escritor vivia de maneira conflituosa entre a aspiração à universalidade e a de se manter dentro das fronteiras de seu país-continente. A modernidade da qual buscava se aproximar com sua obra se chocava com as condições de existência de seu próprio país – semelhante a um atraso feudal –, ocultas por uma fachada capitalista e urbana, consumidora dos bens disponíveis mais modernos, como o cinema e a televisão.

Esse grupo de criadores latino-americanos passou a integrar uma categoria que se denominou “novo romance”. Sua visibilidade se deve à postura da UNESCO, que começou a

---

<sup>88</sup> Ao se deslocarem para a Europa, estavam unidos ou por laços ideológicos (Revolução Cubana, desejo de transformação social), ou por pertencerem à mesma editora, ou por seus textos compartilharem as mesmas revistas literárias (RUFFINELLI, 1994, p.372-373).

considerar o livro como uma mercadoria a ser amparada por decretos nacionais e internacionais. Conseqüentemente, ocorre o desenvolvimento editorial, o barateamento do custo do produto livro, o surgimento de mercados editoriais nacionais e o aumento do público leitor. Ruffinelli salienta que “del mismo modo que la ruptura no consistió simplemente en una opción interna de la historia literaria, ella fue respuesta a cuestionamientos más profundos, que la excedían pero a los cuales aportó un espacio importante en la producción de mensajes simbólicos.”<sup>89</sup> O romance latino-americano, segundo ele, ao interpretar e fortalecer esse imaginário social, buscou dar resposta a uma demanda cultural que extrapolava o romance como gênero.

O rompimento das estruturas literárias vigentes acenava para a possibilidade de a ruptura se realizar também em termos políticos e sociais, fato este estimulado pelo contexto real e histórico da Revolução Cubana, muitas vezes tematizada na literatura. Na realidade, este movimento foi responsável por uma mobilização de consciências, estabelecendo discussões sobre a função da literatura, sua participação social e significação histórica. Vários autores debateram sobre o tema. Cortázar, inclusive, entrou em polêmicas com Arguedas e outros intelectuais da época, sobre a questão do autor e seu compromisso frente à realidade, à localização dessa voz narrativa, à visão supranacional ou provinciana, sendo que, mais tarde, ele mesmo decidiu assumir, através dos ensaios, a postura revolucionária como postura estética e política. É que, para ele, o escritor latino-americano, ao questionar as amarras ditadas pelo cânone, sente-se próximo de uma atuação como agente social, ao vislumbrar uma função de utilidade para a literatura. Quando os seus romances adquirem uma visibilidade universal – e o reconhecimento, através de premiações literárias –, de artista, o escritor passa

---

<sup>89</sup> RUFFINELLI, 1994, p.378. “Do mesmo modo que a ruptura não consistiu simplesmente em uma opção interna da história literária, ela foi uma resposta a questionamentos mais profundos, que a excediam, mas aos quais aportou um espaço importante na produção de mensagens simbólicas.” (tradução nossa)



a ser intelectual, no sentido de ter suas idéias reconhecidas e suas opiniões ganharem espaço para além das páginas literárias, conferindo-lhe maior visibilidade.

Nesse sentido é que se pode dizer que o romance latino-americano foi realmente polifônico, desde os anos sessenta. A linguagem se aproximou e incorporou a coloquialidade e as temáticas do imaginário popular, libertando-se do academicismo literário. Nele, estiveram presentes os motivos folhetinescos, o rádio, o cinema, os mitos, as histórias em quadrinhos, a cultura *pop*, os shows, o futebol, etc., numa grande atividade transcultural. A voz dos personagens em diálogo expressava o embate existente entre muitas das vozes sociais. Discutia-se tanto o instante concreto da vida, o presente de modo inacabado, como os heróis das narrativas. Diante da consolidação de regimes ditatoriais, o discurso literário se alterou, assumiu um potencial corrosivo ao se aproximar do histórico, via paródia. Pelo recurso da carnavalização, o leitor entra em contato com um olhar diferenciado diante das situações cotidianas e, o deslocamento da visão advindo desse contato com o texto o torna, mais implicado com a sua realidade. Os escritores assumiram tanto a preocupação individual como, de modo mais ampliado e coletivo, a nacional e tomaram para si, cada vez mais, o papel de mediadores, devolvendo os mitos do imaginário popular pela via do humor. São elementos da “nova novela” latino-americana a paródia, o meta-historicismo, a intertextualidade, a experimentação, a crítica constante à representação, a abertura a múltiplos narradores, os monólogos interiores, os questionamentos dos limites da própria expressão literária, o surgimento de um novo contrato de leitura em que se exige um leitor cada vez mais participativo e implicado.

Segundo Avelar (2003), o discurso do *boom* possuía um “tom inaugural”, “uma face adâmica”.<sup>90</sup> Ao optar por focar o ambiente urbano, a cidade é contraposta ao âmbito rural, que passa a ser visto como marca do passado, representativo do primitivo. Os escritores

---

<sup>90</sup> AVELAR, 2003, p.39.

adotam um discurso novo, por perceber que o até então utilizado exigia não apenas uma renovação, como também necessitava uma nova (re)invenção. O urbano passa a representar o universal, de modo que a abrangência do texto é ampliada, permitindo a leitura para mais além do continente latino-americano.

Avelar ressalta a existência de uma cumplicidade dessa literatura com a teoria da modernização, vigente no contexto dessa época desenvolvimentista. Nesse momento, o livro, desaturizado,<sup>91</sup> já é mercadoria. Diante deste fato, – o *boom* – “percebe a decadência da aura religiosa do estético e responde com uma estetização da política ou, mais concretamente, com uma *substituição da política pela estética*”,<sup>92</sup> da mesma forma como o movimento artístico “arte pela arte” havia reagido à crescente incorporação de novas técnicas reprodutivas. Ainda segundo este autor, o *boom* representa o luto ao perceber a impossibilidade de a literatura – devido a sua inserção no contexto dominado pelo mercado – ser um instrumento dotado de uma produtividade sócio-disciplinadora. Isso porque ela não se ajustava à realidade do continente do qual ela se originava: a América Latina se encontrava atrasada economicamente, porém vivenciava um amplo processo de tecnologização e modernização, ao lado de uma realidade que se mantinha nos padrões de subdesenvolvimento social. Diante deste quadro, a literatura produzida pelos autores do *boom* estava à frente, ou seja, na vanguarda do contexto social. O anacronismo advindo desse descompasso é que é responsável por ocasionar esse luto, mascarado pelo tom apoteótico presente nesses textos.

Lutando contra a perda da aura, os romances dos autores do *boom*, ainda segundo Avelar, tematizam a escrita, numa busca insistente de fundar, a partir do texto, um novo contexto urbano, imaginário, distinto daquele em que a América Latina se encontrava, e,

---

<sup>91</sup> Palavra tomada a partir do conceito benjaminiano de aura. Segundo Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985, p165-195), o conceito de aura é o de “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p.170). Esta experiência estética desaparece com a reprodutibilidade técnica, que ocasiona a perda da aura.

<sup>92</sup> AVELAR, 2003, p.43. (grifo do autor ao recorrer a categorias benjaminianas)

simultaneamente, enterrar os traços da realidade relacionados ao passado – percebido como representativo do atraso. Ao mesmo tempo, e contraditoriamente, tal feito reafirma o aurático, pois “o caráter desigual e paradoxal próprio da modernização e da autonomização no continente mantinha viva a *demanda* pela aura.”<sup>93</sup> Com ela há o reforço à crença no literário, como uma possibilidade de saída conscientizadora frente a este estado de atraso, e a confiança numa função libertadora e progressista de seus textos. Ainda segundo o seu ponto de vista, em um contexto em que os meios de reprodutibilidade técnica são cada vez maiores (contexto pós-aurático), manter esse desejo de tematizar a escrita acaba indo de encontro à busca da própria aura, ao servir aos interesses econômicos dominantes nesse contexto.

Apesar de tudo, a existência dessa aura é negada pelos autores do *boom*. Eles, que esperavam substituir a estética pela política, diante desse contexto latino-americano em processo de modernização, vêm-se às voltas com uma politização revolucionária da estética. Avelar, em seu livro, detecta a existência de uma completa subordinação da política à estética, no período ditatorial, cuja abordagem extrapolaria o nosso objeto de análise.

*Libro de Manuel*, escrito na década de 70, portanto, está buscando, através de recortes e diálogos, apresentar visões dessa realidade que ele denuncia, dentro de uma narrativa plurivocal. Preocupado com a situação política, Cortázar decide unir a esta questão a estética. A ficção dialoga com o factual, numa busca por romper com as características fantásticas da literatura do *boom*. Neste livro, apesar do fracasso da saída revolucionária, a subversão à ordem se dá pelo dialeto criado por Lonstein, pela busca da motivação pessoal, pelo repensar a literatura e o ato de escrever, por autoquestionamentos realizados por alguns dos personagens, dentre outros aspectos.

O romance, portanto, não é somente permeável a diversos gêneros em sua busca de representar esse mundo em constante mutação: é também aberto à participação de seu

---

<sup>93</sup> AVELAR, 2003, p.46. (grifo do autor)

leitor. Este assume um papel de *escreitor*, ou seja, ao mesmo tempo em que lê, organiza o texto, a modo do escritor, dando-lhe sentido. Ou seja, está-se partindo do pressuposto de que escrever é uma maneira de fazer da leitura uma atividade de encontrar e fazer conexões de sentidos que são representativos aos que a realizam.

Desejosos por romper os padrões canônicos da literatura e buscando uma nova maneira de expressão, influenciados pelas possibilidades de percepção do tempo e do espaço de modo ampliado e/ou diferente do convencional, certos autores se depararam com o suporte do livro e fizeram uso de uma poética ainda mais destrutiva. Os livros, normalmente, possuem uma progressão na narrativa, tendo como ponto de partida um evento que vai se desenrolando de modo progressivo, na linha da causa e efeito, à medida que o leitor vai consumindo o livro, como o fogo da metáfora benjaminiana queima a lenha. Romper com essa linearidade, passa a ser uma subversão à ordem.

## **2.5 Rupturas na linearidade**

Até o presente momento, está sendo seguida a linha da sucessividade histórica, ou seja, de forma linear, refez-se o percurso da narrativa, partindo da oral em direção à escrita, e situou-se o gênero romance com suas diversas crises e superações. Porém, no momento em que ele rompe com os modelos canônicos, a narrativa não conseguiu se conter dentro desta sequencialidade.

Entram em cena as digressões, a incorporação de textos distintos, repetição de temas, apresentação dos eventos de maneira fragmentada, o uso do discurso indireto livre, os meta-comentários, etc. A ordem dos eventos também é alterada: pode-se narrar de maneira entrecruzada, ou mesmo partindo de um evento, e, a modo de reminiscências – *flashbacks* –, os

demais podem ser apresentados, pouco a pouco, sem ordem definida, para que o leitor (re)construa a narrativa e a seqüencialidade.

Cortázar é um dos escritores que busca a todo custo subverter a ordem do texto, romper com todo tipo de norma. Desconstrói os modelos narrativos, expõe suas preocupações existenciais, exige do leitor uma atuação enquanto sujeito – que lê –, faz do texto seu terreno de experimentação. Oscila entre o real e o ficcional, entre a realidade e a fantasia, introduz o fantástico nos aspectos mais cotidianos e comuns e, assim como o tempo ‘proustiano’, funde planos e níveis narrativos. Ele mesmo, em obras como *Rayuela*, exige do leitor saltos em sua leitura, um avançar de páginas juntamente com o seu retroceder. Não há apenas uma maneira de entrar nesta obra: o leitor construirá o seu texto pessoal, único, diferentemente talvez daquele que ele mesmo escreverá, quando de sua segunda (suas subseqüentes) leitura(s).

A literatura cortazariana com o seu dinamismo aponta para elementos hipertextuais. Em *Rayuela*, livro dividido em três partes (“*Del lado de allá*”, “*Del lado de acá*” e “*De otros lados (capítulos prescindibles)*”), propôs uma indicação alternativa à seqüencialidade ao incluir os capítulos prescindíveis e fugir da seqüência linear, através de uma leitura descontínua, que culmina em uma circularidade labiríntica: um capítulo indicando a outro que o remete a ele, e assim sucessivamente. Em *Libro de Manuel*, sua escritura fragmentada, construída a partir de diferentes níveis narrativos, incorpora diferentes materiais ao seu texto, repleto de citações e referências, aproximando-se do dialogismo abordado por Bakhtin, a modo de *links* existentes no hipertexto eletrônico.

Ora, se o suporte livro fixa a escrita e a limita, pelo fato de encerrar uma narrativa, em uma sucessão de eventos em que há uma seqüência linear com princípio, meio e fim, o processo de leitura, necessariamente, conta com a escolha por parte do leitor, que pode ou não segui-lo. Tecnicamente, a leitura obedece à seqüência do texto, mas sua memorização pelo leitor faz com que os eventos enfileirados graficamente passem a se sobrepor, como as

“camadas finas e translúcidas” das quais fala Benjamin,<sup>94</sup> em uma referência a Valéry. A seqüencialidade se transforma em um acúmulo de eventos, de modo que a escrita cede seu caráter temporal-linear a um composto espacial. As camadas artesanais de Valéry são o resultado de um processo consecutivo, mas, por formarem uma imagem translúcida, permitem uma visão simultânea.

Dentro do processo de leitura, há os que defendem tanto a inexistência de uma leitura linear, como a de um texto linear impresso. Para eles, a existência de diferentes apelos visuais para o leitor, como variados tipos de tamanho de fontes num mesmo texto ou entre textos distintos (título-texto, texto-notas, por exemplo) e a ocorrência de certos elementos textuais (itálico, palavras sublinhadas, notas de rodapés, etc.) possibilitam-lhes considerar alguns deles mais relevantes que outros.

Há casos de leitura linear, quando se lê um texto, do início ao final, seguindo as suas marcações. A memória é que faz as relações ‘supratextuais’, aquelas responsáveis pela organização das informações, sua hierarquização e associações às outras referências, de modo a obter sentidos. O percurso implica, porém, uma única forma de entrada e culmina em um único ponto. A existência de linhas de causa e efeito é perpetuadora da linearidade. Entretanto elas rompem com a seqüencialidade nos demais casos citados pela autora, onde a ativação das informações é feita a modo do ‘suplemento’ derridariano: neste caso a leitura é não-linear. Retomando o já comentado no início do capítulo 2 desta dissertação, quando Deleuze e Guattari detectam a presença de linhas diversas não apenas no livro, “como em qualquer coisa”,<sup>95</sup> estes dois autores apontam não apenas para as linhas de articulação, como também para as linhas de fuga. Estas últimas são as responsáveis pela descontinuidade, ruptura e desterritorialização. Quando o texto se expande, permitindo caminhos diversos à leitura, está-se diante de um texto que possibilita o rompimento da linearidade.

---

<sup>94</sup> BENJAMIN, 1995, p.206.

<sup>95</sup> DELEUZE, 2004, p.11.

Toda leitura, portanto, pressupõe uma relação entre autor, leitor e texto.<sup>96</sup> É o engajamento entre estes elementos que possibilita o processo dialógico entre leitura e escrita. Nesse sentido, é que será abordado o surgimento do *escrileitor* – aquele que, ao mesmo tempo em que lê, “escreve” como um escritor, ao atribuir sentidos ao texto. Tomar-se-á como ponto de partida que o leitor, cúmplice cortazariano, realiza uma leitura da mesma forma que a de um *escrileitor*.

Se o leitor pode traçar caminhos diversos ao da linha a linha, desde a primeira página até a última do livro, traçando, ele mesmo, alternativas, numa leitura linear, Cortázar, em *Rayuela*, antecipa este momento, quando assinala ao leitor formas alternativas de ler a sua obra. Insere no alto de cada página a indicação do capítulo em que se encontra, coloca uma tabela de direção possível de ser seguida pelo leitor e o alerta sobre a existência de capítulos cuja leitura é prescindível (podendo ser perfeitamente desconsiderados), ao mesmo tempo em que elabora um texto repleto de digressões, reflexões, temas fragmentados, quebras temporais e espaciais dentro da própria narrativa, numa circularidade labiríntica. Mesmo quando aponta para a existência de dois trajetos, Cortázar assinala a possibilidade de o leitor tomar para si outros caminhos.<sup>97</sup>

Em *Libro de Manuel*, a radicalidade se mantém, porém sem a existência de um roteiro. Dirigido para o leitor cúmplice, como a obra citada acima, exige uma atitude de construção e união de fragmentos dispersos por toda a narrativa. São constantes as repetições, citações, a rememoração, incorporação do sonho, preocupação formal e estilística, apresentada sob a forma de metáforas, num dialogismo interliterário em diferentes níveis, num romance polifônico, que conta com deslocamentos entre os personagens,

---

<sup>96</sup> Em nenhum momento, deve-se esquecer a presença do contexto, perpassando cada uma dessas instâncias. Ele se manifesta através da produção, da leitura, das narrativas, da dimensão supratextual, etc.

<sup>97</sup> Antes de iniciar a narrativa propriamente dita, no *Tabuleiro de direção* há a seguinte afirmativa: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.” (CORTÁZAR, 1996, p.111) “À sua maneira este livro é muitos livros, mas sobretudo é dois livros.” (tradução nossa)

descentramentos e uma multirreferencialidade no tocante a temas, palavras e recursos diversos (inclusão de diferentes recortes de jornais, propagandas, relatórios, organogramas, desenhos, etc.).

*Libro de Manuel* é, pois, multifacetado. Apesar de ser como qualquer outro livro, em que se acede ao texto, passando uma página atrás da outra, seguindo a seqüência apresentada a modo de capítulo, o leitor se depara com elementos pouco comuns às outras obras. A paginação, a inserção de recursos gráficos, por si só, são suficientes para interromper o fluxo comum e linear da seqüencialidade linha a linha dentro de uma página do livro. Além disso, os recursos estilísticos visam a uma simultaneidade. Por exemplo, tanto os personagens como o leitor da obra lêem ao mesmo tempo uma mesma notícia. Esta atualização do passado, pois são recortes, no sentido literal, de uma época histórica, ressuscita e faz reviver a história já morta. Entra-se em uma outra temporalidade, na qual se encontram tanto os personagens-leitores, os personagens-narradores (e, neste nível narrativo, os seus amigos que passam a fazer parte da ficção se tornam seus personagens passam a ser personagens de sua obra) como a nós, leitores, numa estrutura especular. Para a construção de sentidos, leva-se em consideração a experiência e o conhecimento anterior do leitor sobre o assunto e suas percepções – não se esquecendo de que são também leitores alguns dos personagens da obra com os quais se partilha o mesmo instante de desvelamento da realidade histórica. A leitura possibilita que este leitor cúmplice faça a construção do seu próprio texto ao buscar estabelecer conexões possíveis entre os diversos fragmentos que compõem a obra e que intervêm na sua elaboração de sentidos.

Durante o processo de leitura linha a linha toda digressão pode parecer ao leitor uma interrupção. Afinal, é como um corte no desenvolvimento seqüencial dos fatos. Vive-se, no avançar das linhas de uma página, o prazer ao se verificar se houve, ou não, o cumprimento de suas expectativas, frente às circunstâncias e aos fatos dispostos no texto. Há



um sentido de regozijo interno, quando sua inferência antecipatória se confirma. É esta relação prazer-recompensa que instiga este leitor a seguir avançando, linearmente, em sua leitura. Ou ainda a relação de prazer advinda do fato de ser desafiado a jogar e conseguir estabelecer trajetos. À medida que ele constrói o seu próprio percurso, avança cada vez mais em sua leitura.

A linearidade trabalha dentro de um paradigma cartesiano, de causa e efeito, de progressão, seqüencialidade, dentro de um determinado padrão. Pauta-se nas convenções e pelas convenções. Conta com uma razoável e previsível flexibilidade – que surge apenas nas brechas, local reservado às surpresas durante esse trajeto. Por exemplo, em uma história policial – cuja narração é linear – há toda uma seqüência de eventos, que partem do momento do crime até o desmascaramento dos responsáveis. Pela apresentação dos personagens e das circunstâncias, o leitor pode realizar inferências a respeito dos prováveis suspeitos, mas todas elas estão circunscritas às informações apresentadas no texto. Com o desvelamento do crime, normalmente o elemento surpresa se apresenta em função do rompimento das expectativas prévias, mas não pelo fato de extrapolar os parâmetros nos quais se assenta a narrativa. Mesmo nos textos desta temática, elementos de não-linearidade estão presentes, pois se rompe a seqüencialidade temporal, uma vez que o caminho percorrido para a investigação se faz a partir do crime e se volta em direção contrária para elucidá-lo, a partir de razões e ações que o antecederam. Portanto, se, no caso da temática policial, o deslocamento temporal se dá no sentido inverso ao do avançar das páginas (*forward*), à medida que se progride na leitura, mais o leitor se aproxima das circunstâncias que levaram à realização da ação que se busca desvendar. Durante todo o tempo, no entanto, não houve nenhum corte no plano do significado. Quando há ruptura no plano do significante, o leitor, incomodado, é exigido de outra forma: a cumplicidade é ampliada, posto que se necessita de um investimento maior na compreensão e elaboração dos significados. Tome-se como exemplo o trecho de *Libro de*

*Manuel* que foi citado no capítulo 1, para ilustrar a temática do jogo textual em que o significante *faber* aparece referindo-se a uma marca de lápis e não ao contexto da pré-história, quando o homem já construía suas ferramentas. Para a elaboração de sentidos, quando o corte se dá nessa instância, há necessidade de apoiar os elementos textuais (dispersos ou não por todo o texto) aos extratextuais e partir em busca do significado. As linhas de fuga são perceptíveis.

Outras maneiras de romper a seqüencialidade da leitura são através de formas literárias. Tome-se a digressão como exemplo. Ela pode-se manifestar no texto de diferentes maneiras. Em *Libro de Manuel*, está presente na existência de histórias interpoladas que cortam o que está sendo narrado. Algumas, à primeira vista, aparentam não se relacionar com a história principal. É o caso das cartas de uma amiga de *el que te dije* encontradas em sua casa, narrando as dificuldades de viajar pela América Latina e Central em função do controle norte-americano, ou os extensos relatos sobre o onanismo de Lonstein. São linhas que podem ou devem ser retomadas para a ampliação da compreensão da obra. São trajetos que cabe ao leitor escolher incorporá-los, ou não, no momento da elaboração de significado da obra.

Também se encontram digressões que acabam construindo ramificações, a modo de rizomas, e que, quase sempre, retomam o ponto de partida. Pode-se ilustrar, citando o pensamento irônico dos personagens frente às categorias sociais – por exemplo, o do latino-americano diante do francês, dentre outros presentes na obra –, a preocupação de *el que te dije* em narrar os fatos com a maior fidelidade possível e a constatação de que se frustrara no seu intento.<sup>98</sup> Todas as digressões sempre retornam ao foco que é o de narrar o processo de elaboração do livro para o menino Manuel. A presença de recortes, desenhos, anúncios publicitários, documentos e elementos tipográficos – fontes de historiografia primária, realizando uma função documental –, dentro da ficção, cobram do leitor, nesta fusão fantasia-

---

<sup>98</sup> *El que te dije*, ao realizar uma leitura dos registros contidos em suas fichas, mesmo distanciado no tempo dos eventos que as geraram, reconhece que há nelas uma realidade falseada e que escapara ao seu controle.

realidade, uma maior cumplicidade na construção de seu percurso narrativo, diante dos diferentes níveis da narração.

Outro exemplo de corte narrativo que interrompe a seqüencialidade são as digressões antecipatórias – como o prólogo e as digressões dos personagens narradores que, ao revelarem fatos antes de serem realizados, confiam esse segredo ao leitor. Neste momento, estabelece-se entre eles uma relação de proximidade, já que compartilham impressões pessoais sobre o que ainda será narrado. O leitor, frente às informações privilegiadas, estabelece novos nexos, interagindo com suas expectativas e experiências frente ao que se apresenta e se apresentará.

Os diversos níveis narrativos são elementos não-lineares do *Libro de Manuel*. Afinal, ali estão o plano do real e o do ficcional, o da narração e o da incorporação deste papel por outros personagens, dentro de um texto fragmentado, que, de forma especular, espera alcançar a simultaneidade e, paradoxalmente, abordar a multiplicidade de temporalidades na busca da convergência. Sobre este aspecto, é interessante ressaltar que a sua multiplicação não implica sua anulação. Antes pelo contrário: os tempos acabam se desdobrando um sobre o outro. Há o tempo histórico – delimitado e, inclusive, documentado pelos recortes –, o tempo da narrativa, o tempo da escritura – que o experimentalismo de Cortázar ansiava por fundir com os demais tempos já citados –, o tempo da leitura e, para terminar, o tempo fragmentado, disposto no decorrer das páginas do livro. Dessa forma, sabe-se *a priori*, pela leitura do prólogo e das páginas iniciais, das dificuldades enfrentadas pela *Joda* e da herança recebida por Andrés – as fichas de *el que te dije*. De forma antecipada, sabe-se também da existência do livro de capas azuis para o menino Manuel e dos recortes nele contidos, antes mesmo que fosse apresentado o momento em que Susana começa a confeccioná-lo.

Através da elaboração de vários fragmentos, da construção de diversos planos e níveis narrativos, da fusão de tempos e espaços diversos, a escritura não-linear busca negar a

mortalidade do próprio texto, ao mimetizar a realidade fragmentada e em constante movimentação, a estabelecer um diálogo com um leitor cúmplice, dotado de diferentes e múltiplas inteligências.

## 2.6 O hipertexto

Quando um texto permite ser pensado multidimensionalmente e possibilita que o leitor escolha caminhos e alternativas próprios, diante das várias conexões que se abrem para ele, que, em última instância, é responsável pela elaboração de sentidos, diz-se que apresenta características hipertextuais. Esta narrativa rompe com a linearidade.

O hipertexto é formado por um conjunto de nós ligados, a modo de rede, uns aos outros, por conexões. Navegar por ele não é uma tarefa fácil: permite diferentes percursos, ir e vir em qualquer direção. Os nós podem ser palavras, situações, imagens, sons, etc., que remetem a outro(s) nó(s), através de uma conexão qualquer entre estes elementos. Cada nó pode conter toda uma rede.

O termo hipertexto foi usado por Theodore Nelson, quando explicava o processo da escrita e da leitura não-linear em um sistema de informática. Porém foi Pierre Lévy, em *As tecnologias da inteligência* (2002), quem apresentou os seis princípios básicos do hipertexto. São eles:

- a) metamorfose – pelo constante processo de construção e negociação entre os elementos que compõem o texto, sejam eles seres humanos, imagens, palavras, etc.;
- b) heterogeneidade dos nós e conexões, que realizam todo tipo de associação;

- c) multiplicidade e encaixe das escalas em que, de modo fractal, o nó de uma rede pode, ele próprio, revelar-se como sendo composto por toda uma rede, e assim sucessivamente;
- d) exterioridade – uma vez que a rede não possui unidade orgânica, o seu crescimento, diminuição e (re)composição permanente dependem de um exterior indeterminado: “adição de novos elementos, conexões com outras redes”,<sup>99</sup> etc.;
- e) topologia – uma vez que tudo funciona por proximidade e vizinhança, inexistente um espaço universal onde haja forças de ligação e separação: “o curso dos acontecimentos é uma questão de (...) caminhos”<sup>100</sup> – a rede é o próprio espaço, logo não está no espaço;
- f) mobilidade dos centros: existem na rede diversos centros, “perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas.”<sup>101</sup>

Tal conceito de hipertexto não está limitado apenas à forma eletrônica. Toda e qualquer escrita que estabeleça conexões, que permita entradas variadas, que possua textos a ela associados e visualizados na obra – fato que supera a intertextualidade, pois dialoga com esses textos e os apresenta durante a sua leitura –, possui características hipertextuais.

Serão enfocados alguns aspectos em *Libro de Manuel* que demonstram a intenção explícita de Cortázar em transgredir a forma de um texto linear, antecipando o estilo narrativo presente em hipertextos, uma vez que se percebe que esta obra está, deliberadamente, construída de maneira a romper com as expectativas do leitor comum, vinculado às convenções do romance tradicional. Ao contrário, solicita-lhe, constantemente, a sua participação ativa, na construção de seus significados. Enquanto a elaboração deste romance

---

<sup>99</sup> LÉVY, 2002, p.26.

<sup>100</sup> LÉVY, 2002, p.26.

<sup>101</sup> LÉVY, 2002, p.26.

se assemelha ao processo de montagem cinematográfica, o nosso trabalho é exatamente o oposto: desmontar as diversas partes para analisá-las e comprovar as estratégias utilizadas por Cortázar para romper com o encadeamento e a sequencialidade da leitura.

## CAPÍTULO 3

### PERCORRENDO O LABIRINTO TEXTUAL

*No habrá nunca una puerta. Estás adentro  
y el alcázar abarca el universo  
y no tiene ni anverso ni reverso  
ni externo muro ni secreto centro.  
No esperes que el rigor de tu camino  
que tercamente se bifurca en otro,  
tendrá fin.*

Jorge Luis Borges

Um texto linear parte de um ponto – a origem – e vai se desenvolvendo dentro de uma seqüência, de maneira encadeada, numa visão de continuidade. Nesse sentido, o elemento temporal é importante, posto que serve como um dos organizadores da narrativa.

Cortázar, em seu texto, dispôs-se a focar o presente em que vivia. Valendo-se das notícias de jornais – informação cujo valor se faz apenas diante da sua atualidade – publicadas quando escrevia o livro, tinha para *Libro de Manuel* uma firme proposta de unir a literatura e a política. Tal qual os artistas modernistas, como Duchamp<sup>102</sup>, Cortázar, através dos fatos que eram noticiados nos jornais da época, optou por re-apresentá-los no texto literário, de modo que se deslocasse o olhar dos fatos veiculados na imprensa para uma outra perspectiva. Salientou o lado mais estranho da realidade recortada e já noticiada com a qual todos, na época, conviviam rotineiramente. O resultado é um estranhamento gerado por um choque diante do inusitado, em função do desvelamento de sua refuncionalização. Recortada do todo que forma o seu contexto, a notícia ganha realce, passa a não mais dizer respeito apenas ao presente da narrativa – que, no mesmo momento de ser fixada, torna-se passado. Ela interrompe o tempo ao unir o passado ao presente, instaurando a simultaneidade temporal.

---

<sup>102</sup> Duchamp foi um dos artistas conceituais que utilizou objetos industrializados, comuns, e os deslocou do seu contexto original, deu-lhes uma nova denominação e os expôs em museus como objeto de arte, os *ready-made*.

Portanto, diante do objetivo proposto pelo autor, nesta obra, a adoção da linearidade seria uma opção inadequada. Quando Cortázar usa a palavra convergência, o que ele está buscando é um possível encontro tanto entre os seus objetivos para com o livro como entre temporalidades distintas. A sua visão dos fatos no seu presente se faz pela compreensão de um passado, apreendido através de seus vários fragmentos. De modo que, para que haja esse entendimento, torna-se necessário o rompimento da seqüencialidade, a instalação de um movimento que oscila num ir e vir, continuamente, muitas vezes aos saltos, numa busca contínua pela simultaneidade.

Este ponto em que se dá a convergência temporal implica a ruptura da linearidade, ou, como diria Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs* (2004), da segmentaridade. Segundo estes autores, nesse momento de corte, irrompem linhas por eles denominadas de segmentares, as chamadas linhas de fuga, que pertencem ao rizoma – uma segunda espécie de conjunto de linhas de linha, um conjunto de elementos vagos, um mapa feito de platôs. O conceito de rizoma expressa muito bem o que ocorre nesses pontos onde há um corte na linha. Diferentemente de uma solução binária, diante dessa lacuna, instaura-se a multiplicidade. Afinal, “um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs.”<sup>103</sup> Convergem, num mesmo espaço, dimensões temporais diversas, exterioridades (“acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações pessoais.”)<sup>104</sup> Os dois autores se valem do funcionamento próprio do pensamento para ilustrar esse conceito, que nos é muito útil na análise da convergência buscada por Cortázar.

Da mesma maneira que o rizoma é “feito de direções móveis, sem início nem fim, mas apenas um meio por onde ele cresce e transborda, sem remeter a uma unidade ou dela

---

<sup>103</sup> DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.33.

<sup>104</sup> DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.33.



derivar”;<sup>105</sup> o texto lacunar de Cortázar conclama à participação no jogo não só do leitor, mas também dos textos e dos contextos presentes e evocados, nas páginas do livro e também durante o ato da leitura. O trajeto, individual e único, não tem um fim, posto que seguirá seu caminho através do leitor.

Do mesmo modo que o pensamento se faz num percurso incessante entre assuntos e temporalidades, as palavras e circunstâncias usadas por Cortázar funcionam como *links* que possibilitam ao leitor traçar percursos próprios para e em sua leitura. Longe de querer registrar os fatos, quando lança mão de um recorte de jornal, dispõe os personagens com suas diferentes vozes a um diálogo intenso e crítico. Se este é um elemento destacado (pelo recorte) de um determinado meio de comunicação impresso, é porque ele se perdeu e o fragmento merece ser recuperado. Da mesma forma, ocorre com as apropriações e menções, tão comuns em *Libro de Manuel*. Uma vez retiradas de um (con)texto pré-existente, elas são re-atualizados, evocam de certa maneira a sua origem, porém não mais pertencem ao texto anterior, adquirem novos e ampliados significados, extrapolando, inclusive, aquele que foi dado pelo autor inicial.

Diante da existência de elementos que, como obstáculos, impedem a realização de um percurso linear, o trajeto da leitura a ser percorrido assemelha-se ao de um labirinto composto por vários planos. Muitas vezes, há uma exigência de retornar ao caminho pelo qual já se passou; outras vezes, a sinuosidade indica a existência de uma espiral; em alguns momentos, o leitor se depara com uma verticalidade diferente da horizontalidade que era o seu ponto de partida. O trajeto é único para cada leitor, que pode não repeti-lo em sua releitura da obra.

Cortázar não se contentava com os limites impostos pela norma e pela página. Instigava o leitor a seguir o fluxo de sua narrativa, o qual buscava aproximar ao de qualquer

---

<sup>105</sup> PELBART, 2003, p.216.

narrativa oral, com suas pausas, momentos de devaneios (o universo onírico e o absurdo são características de sua escrita), digressões, lembranças, idas e vindas no tempo. Para alcançar seu objetivo, lançou mão de vários recursos que exigem do leitor uma cumplicidade necessária para acompanhar a narrativa. Ao mesmo tempo em que cobra do leitor uma participação mais ativa, dá-lhe liberdade de traçar seu próprio percurso, ou seja, possibilita-lhe ser mais que um leitor, ser um *escreitor*, pois lhe cabe a elaboração de sentidos. Mais do que preencher as lacunas existentes, ele participa do processo de construção do texto, pois estabelece relações entre ele e suas referências pessoais, numa forte relação entre autor-leitor-texto-contexto.

Serão analisados alguns dos muitos aspectos que causam a ruptura na linearidade em *Libro de Manuel*. Devido à limitação imposta pela seqüencialidade do suporte da impressão gráfica, os elementos foram dispostos sem que houvesse uma ordem qualificativa, em que um tópico considerado mais importante antecederesse a outro considerado menos significativo ou vice-versa: estão organizados de forma a poder ser possível a leitura aos saltos. Constituem fragmentos particularizados de um único texto que é a obra. Muitas vezes, uma circunstância ou mesmo um elemento já mencionado será novamente citado em outro tópico: funcionam como nós (*link*), permitindo um outro olhar, possibilitando múltiplas abordagens, na busca pela convergência e simultaneidade pretendida por Cortázar. A utilização dos elementos que levam à descontinuidade na leitura e a maneira como foi elaborada a narrativa, apontando para a atividade do leitor em tomar trajetos variados dentro do texto, tornam possível aproximar *Libro de Manuel* de uma narrativa hipertextual.

### 3.1 Influências cinematográficas

Se o romance alcançou o seu apogeu no século XIX, pode-se dizer que já há algum tempo vive-se a cultura da imagem. Muitos autores, cada um à sua maneira, tentam levá-la para o texto em prosa. Cortázar, lançando mão do experimentalismo, buscou incorporar a música, a fotografia, a pintura, as artes plásticas em geral, assim como todo o universo cinematográfico, em seus textos. Para tanto, valeu-se da escrita lacunar e fragmentada, por percebê-la como capaz de permitir a inserção de uma gama variada de manifestações artísticas e favorecer o aparecimento desta nova dimensão espacial: a imagética. Em *Libro de Manuel*, ora são as referências a músicas, a obras de pintura, a presença de recortes e inscrições gráficas distintas à do texto, ora é a referência mesmo à chamada sétima arte – o cinema –, numa busca por captar imagens em movimento, como um filme.

O cinema, de fato, facilmente consegue romper com a sequencialidade espaço-temporal, quando entrelaça tempos e espaços diversos. Através do corte e da montagem cinematográfica, os diversos fotogramas que constituem o filme, não apenas sofrem a ação advinda do processo de seleção, agrupamento e junção das imagens, como também o da seleção, combinação e organização de sons e inscrições gráficas. Para a composição do todo, que é o filme, serão escolhidos apenas alguns dos diversos elementos existentes.

Cortázar, em *Libro de Manuel*, atua como um cineasta e conclama o seu leitor-cúmplice a também desempenhar este papel. Não apenas estão presentes variadas citações ao

cinema de sua época,<sup>106</sup> como também o uso de recursos como o corte, a sobreposição de planos, a introdução de situações de conflito no interior de diversos fragmentos que compõem o enredo. Cortázar seleciona imagens e textos e agrupa criativamente cada um deles, de modo a tecer a trama narrativa, da mesma maneira que se faz num processo de montagem.

Em nenhum momento a natureza fragmentária de *Libro de Manuel*, constituído por uma mescla de gêneros textuais, é ocultada. Ao contrário, ela é reafirmada a todo instante. Ora são as fichas de *el que te dije*, ora são os pensamentos de Andrés, ora são os recortes diversos invadindo as páginas do livro e inserindo um novo tema. Se for tomado, como ponto de partida, o livro voltado para o menino, estar-se-á diante dos recortes que compõem o seu álbum. São fragmentos compostos por fatos veiculados em jornais, fatos estes pinçados de um todo que compõe o texto de um veículo informativo (inclusive estes recortes de jornais, hoje, podem ser considerados, para a historiografia, como uma espécie de fonte de documento primário do início dos anos 70). Assemelham-se às imagens fixas do fotograma, que necessitam ser organizadas e dispostas em seqüência numa película para, ao passar pelo projetor, originar uma imagem aumentada e em movimento. Os recortes, destacados do real, dispostos na seqüencialidade do suporte livro, permitem que os fatos sejam vislumbrados sob um novo ângulo e possibilitam uma nova leitura da(s) realidade(s): tanto a(s) que se refere(m) à época da publicação da obra (final do século XX), como aquela(s) em que estamos inseridos. Nesse sentido, um mesmo recorte estabelece pontes entre temporalidades distintas.

Se se pensar no relato maior, o ponto de partida do texto se dá a partir das fichas escritas por *el que te dije*, a princípio cioso de garantir a verossimilhança, depois conformado em ficcionalizar alguns detalhes. Estas mesmas anotações são, posteriormente, organizadas e re-escritas por Andrés, até então seu personagem, que passa a assumir um novo papel na

---

<sup>106</sup> São diversas as alusões fílmicas aos artistas e situações cinematográficas, aos cineastas como Fritz Lang, Glauber Rocha, Eisenstein; aos atores e atrizes como Buster Keaton, Gregory Peck, Marlene Dietrich, Brigitte Bardot, Alain Delon; e a filmes como *O carteiro sempre chama duas vezes* (*The Postman always rings twice*) e *Casablanca*.

narrativa. Para que haja o texto literário, é necessário dispor esses fragmentos e organizá-los. Mais uma vez é pertinente a associação com o filme e seus diversos fotogramas. Se este, pela montagem, ao utilizar a arte combinatória e o arranjo das diversas tomadas – ou planos cinematográficos –, constrói um só enredo, *Libro de Manuel*, da mesma forma, é composto por textos soltos e necessita que o leitor realize a junção entre os seus diversos fragmentos.

Entre os teóricos do cinema, encontra-se Eisenstein. Em *A forma do filme* (2002), ele afirmara que a montagem se caracteriza pela colisão, ou seja, pelo conflito existente entre duas tomadas diferentes, dois planos ou dois elementos – sejam eles espaciais ou narrativos – que se encontram em conflito entre si. A colisão, portanto, é fruto de um número infinito de combinações virtualmente possíveis, que são definidas pelo ponto de vista de uma só pessoa, uma vez que é o cineasta quem escolhe aquela(s) que se encaixa(m), do modo mais orgânico possível, no todo da composição da narrativa cinematográfica. Para Eisenstein, a montagem conteria várias séries de explosões – todo o conflito é a base de qualquer arte –, que fragmentariam a “moldura quadrilátera do plano”<sup>107</sup> em uma possível profusão de incidentes. São estes incidentes que atuam como “impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme.”<sup>108</sup> Porém o trabalho da montagem visa, antes de tudo, a cumprir com uma função narrativa que deve ser percebida pelo espectador e estar direcionada a um todo, que é o filme.

Walter Benjamin também percebeu a importância da montagem e possuía uma predileção por ela. Não se ateu apenas a referi-la no contexto do cinema, percebendo-a como fundamental no teatro épico de Bertold Brecht,<sup>109</sup> uma vez que esta técnica permite a interrupção do ato teatral, realiza um corte e desorganiza as relações que estavam postas. Valoriza o choque, a explosão, o salto provocado por ela. Além disso, estava consciente de que interrompe a seqüencialidade, anulando a idéia da progressão linear. Como em Eisenstein,

---

<sup>107</sup> EISENSTEIN, 2002a, p.43.

<sup>108</sup> EISENSTEIN, 2002a, p.43.

<sup>109</sup> BENJAMIN, 1985, p.133.

o surgimento do conflito é visto como um elemento organizador, na medida em que permite um repensar e um (re)posicionar diante dos fatos por parte do espectador/leitor e o estabelecimento de elos entre temporalidades e espacialidades diversas: a do texto contraposta à do momento/lugar em que se lê/vê.

Benjamin ressalta a importância de juntar os fragmentos para a composição de um todo. Uma vez dispostos em um novo arranjo, este chega a constituir um novo conjunto. E de conjunto em conjunto, o processo de montagem conta com pausas, causadas pelo choque diante da explosão do inusitado – elemento responsável por romper com a sequencialidade.

Ao abordar o cinema em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica,<sup>110</sup> Benjamin apresenta a sétima arte como um produto coletivo, fruto de uma interação entre diferentes profissionais que se deslocam entre várias posições: tanto o espectador como o ator comungam do mesmo papel que o de produtores e receptores. Dessa forma, a ênfase é o processo de montagem, no qual se diluem as subjetividades em função da coletividade. Não há uma autoria: todos são igualmente partícipes.

Se Benjamin defendia o choque advindo do processo da montagem como um momento em que a interrupção provocaria uma reflexão, devido à desalienação diante daquilo que se vê / lê, o mesmo é percebido pela cinematografia de Eisenstein. Afinal, a montagem reúne fragmentos e descontinuidades, em busca da composição de um todo, não fechado, permeável a interpretações. É a idéia que nasce do choque dos fragmentos que constitui a montagem. Dessa forma, ela pode ser vista como uma metáfora, pois carrega em si idéias com as quais se assemelha. Sempre traz novos sentidos, que ampliam as perspectivas e estimulam as descobertas. Ora, a virtude do processo de montagem é proporcionar a emotividade, o raciocínio, a interferência do espectador do filme ou do leitor do livro, segundo a sua capacidade de leitura. Assim, instigado a participar do processo de criação pelo simples fato

---

<sup>110</sup> BENJAMIN, 1985, p.165-196.

de buscar, também ele, sentidos, este espectador ou leitor passa a ser produtor (ele mesmo cria significados), e, conseqüentemente, a relação é ampliada para além do universo da obra/texto: autor, texto, leitor e contexto estão intimamente envolvidos.

Esta construção textual fragmentária com a presença de choques, ou seja, com a interrupção da narrativa pela existência de diferentes elementos e artifícios, apresenta-se de maneira análoga em *Libro de Manuel*. Ao buscar, numa leitura seqüencial, uma lógica linear, o leitor desta obra é obrigado a se deparar, a todo instante, com esses momentos de colisão, em função de fragmentos coletados e presentes na narrativa textual. Alguns, aparentemente, são de enorme relevância e estão dispostos lado a lado a eventos menores, ou mesmo a situações que não têm relação causal com o que está anteriormente e nem posteriormente narrado, dentro da perspectiva seqüencial de leitura. Há extensas narrativas que, de repente, desaparecem para reaparecer capítulos mais tarde, ou passar a segundo plano. Há palavras que funcionam como estilhaços: obrigam a interromper a leitura, a voltar atrás, buscar a existência de referências anteriores que possibilitem a construção de sentidos. É o choque do plano do significante.

Cortázar, obcecado por figuras de passagem como pontes, janelas, portas, dispõe destes elementos na construção da sua narrativa. Na realidade, suas palavras funcionam como pontes que transportam o leitor a capítulos distantes daquele que ele está lendo, ou mesmo permite que seja possível transitar entre outras de suas obras, sejam contos e/ou romances.<sup>111</sup> Algumas palavras que se repetem, insistentemente, não são de fato repetições: algumas vezes desdobram idéias anteriormente apenas vislumbradas, mas sempre incorporam novos significados. A palavra “repetida”, então, tem o seu sentido ampliado, enriquecido e renovado, repleto de referências novas a cada aparição e, deste modo, também ela se torna, simultaneamente, uma ponte e uma janela: não apenas permite o trânsito entre pontos

---

<sup>111</sup> Este aspecto será mais bem focado no subitem que aborda os diálogos e as apropriações intertextuais.

diferentes, mas também permite que se vislumbre o outro lado, sem que se complete a travessia. O leitor segue a leitura de uma narrativa descontínua, como se seguisse o fluxo de um pensamento, optando por trajetos nunca predeterminados: avança aos saltos, buscando conectar temas desconexos e dispor os elementos recorrentes em contraposição aos outros que se apresentam com novidades fugidias.

Na introdução de *A forma do filme*, José Carlos Avellar comenta que a montagem não se refere “apenas ao trabalho de juntar pedaços do filme numa certa ordem, nem mesmo, num sentido mais amplo, apenas à idéia que organiza a composição de cada um desses pedaços e a inter-relação/colisão entre eles para formar o sentido do filme.” Para Eisenstein, “o pensamento humano é montagem, e a cultura humana, o resultado de um processo de montagem, onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente.”<sup>112</sup> Uma vez que o pensamento é descontínuo, na busca da apreensão dessa descontinuidade e da fragmentação no texto é que Cortázar utiliza os cortes para a interrupção da seqüencialidade presente na leitura linear e que ele desejava superar.

Os fragmentos dispostos no texto não se encontram dentro de uma lógica única e pré-estabelecida. Uma vez que *Libro de Manuel* retrata um livro dentro de outro livro, há um deslocamento entre os personagens enquanto narradores. Há trechos advindos de fichas escritas por *el que te dije*, há fragmentos em que o personagem Andrés escreve seu texto a partir destas fichas, enquanto, em outros momentos, ele o faz por si mesmo. Os narradores do *Libro de Manuel* demonstram a assimilação das técnicas cinematográficas, que deixam marcas no leitor, ao ser impelido a atuar, também ele, como escritor, do mesmo modo que ao espectador do filme, diante do processo de montagem, cabe dar sentidos aos fragmentos que possui diante de si. Afinal, os diversos textos soltos e as várias fichas utilizadas pelos narradores para compor o *Libro de Manuel* estão para ele da mesma forma que os recortes

---

<sup>112</sup> EISENSTEIN, 2002a, p.8.



estão para o livro do menino: o leitor tem de verificar, dentro do aparente mundo desconexo e caótico, uma forma de organizá-los, de modo que seja possível realizar a interpretação – ou interpretações da narrativa.

Críticos, os personagens narradores chegam a analisar as técnicas empregadas para a construção textual. *El que te dije* é apresentado em sua busca pela neutralidade – não se posiciona diante dos fatos. Ao mesmo tempo, é ele quem persegue narrar a simultaneidade das ações, multiplicando os locais de enunciação e os pontos de vista. De certo modo, poder-se-ia dizer que *el que te dije* buscava aproximar o seu relato, do mesmo modo que o olho de uma câmara: captando os fatos e o modo de as pessoas reagirem a eles. Afinal, ele abdica de ser observado e se apresenta como observador. Andrés, intelectual, não se furta a refletir sobre a dificuldade de sua empreitada. Opta por jogar com a montagem, em seguir o ritmo e a velocidade do pensamento, de modo lacunar, alucinante e caótico, sempre aos saltos, num ir e vir constante, relembando fatos ou mesmo deixando de mencionar outros que não vê mais como relevantes. Percebe, em determinados momentos, ser duplo: “alguien que fue al cine y alguien que está metido en un lío típicamente cinematográfico.”<sup>113</sup> Deixa a cargo do leitor a percepção dos fatos, o preenchimento dos espaços vazios, a elaboração de possíveis trajetórias e leituras. Não se pode esquecer o Cortázar ficcional, responsável pelo enigmático prólogo, que se insere na ficção ao dialogar com seus personagens.

Nesse sentido, parece que o texto, ao promover a fragmentação, ou mesmo ao mantê-la, acaba por privilegiar o fato que está narrando. Afinal, um determinado episódio é destacado de um todo ao qual, muitas vezes, não se tem acesso,<sup>114</sup> do qual é recortado para, então, ser apresentado. Ao obter tamanho realce, este fragmento como que adquire uma

---

<sup>113</sup> CORTÁZAR, 1995, p.123. “Alguém que foi ao cinema e alguém que está metido em uma confusão tipicamente cinematográfica.” (tradução nossa)

<sup>114</sup> Andrés se vale das fichas de *el que te dije* e, muitas vezes, dispõe-nas da forma como as encontrou, por não ter maiores detalhes do que foi de fato aquele evento. Há situações em que ele insere os recortes sem maiores referências – não fornece detalhes, como de que veículo, seção e período foram retirados. Em outros momentos, a sua escrita revela a sua desorientação pessoal e a sua busca por respostas, sua indecisão.

autonomia e se choca com os demais episódios, todos eles selecionados e desordenadamente apresentados, de forma intencional.

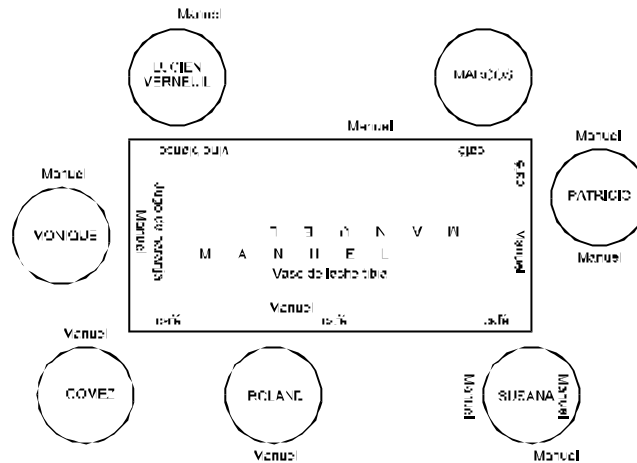
A montagem das fichas de *el que te dije* realizada por Andrés parece coincidir com a obra de Cortázar que o leitor tem diante de si. Apesar de fragmentada, ela foi concretizada a partir de uma visão de todo o enredo. Somente após vislumbrar o que se queria narrar é que se pôde recortar as narrativas e montá-las fragmentariamente. A apresentação se faz de forma não-linear, porém conta com certa organicidade e organização. Afinal, a contraposição de fragmentos visa formar uma imagem do que se quer comunicar, através do texto.

Muitas vezes, depara-se com uma continuidade no espaço-tempo, ou seja, os eventos estão dispostos da mesma maneira seqüencial, à medida que as ações se desenvolvem, não havendo deslocamentos para outros lugares distintos dos da enunciação. Mas, em outros momentos, existem linhas paralelas que tratam as narrativas de modo simultâneo, permitindo que se manifestem os diferentes pontos de vista dos personagens.

Isto pode ser verificado na cena da reunião dos integrantes da *Joda* em um bar.<sup>115</sup> Andrés lança mão da ficha de *el que te dije* que contém um desenho (elemento que causa ruptura na linearidade), imbricado no meio do texto escrito, apresentando, visualmente, de modo mais efetivo, o que, posteriormente, será narrado através de palavras. Na realidade, trata-se de um esboço, uma tentativa de reproduzir fielmente a disposição de cada um dos amigos ao redor de uma mesa, assim como os seus pedidos de bebida.

---

<sup>115</sup> CORTÁZAR, 1995, p.96-98.



A presença de Manuel, em diferentes lugares ao mesmo tempo, é problemática, se analisada sob o prisma da linearidade, porque ela se sobrepõe a diversos eventos, como a intensa movimentação do garoto, sem que se saiba em que ordem ela foi realizada. Afinal, Manuel, criança irrequieta, segue seu movimento, de forma dinâmica e livre, bastante presente, como pode ser percebido através de um simples esboço. Uma vez rompida a linearidade textual, a narrativa continua na busca por captar a simultaneidade e adota uma vertiginosa exposição dos eventos que ali ocorriam, em frases longas, com uma economia de toda e qualquer pontuação. Esta retomada é fruto da montagem que funde fragmentos e que cria o texto literário. É importante ressaltar que tanto a figura como o texto possuem o mesmo peso na narrativa.

Outro recurso para mostrar os fatos de modo simultâneo é o abrupto corte narrativo entre os personagens. Ao buscar Oscar e Gladis no aeroporto, Ludmilla e Marcos os deixam no *Hotel Lutetia* e seguem o seu trajeto. Neste momento, separado por um parágrafo, o foco narrativo alterna do hotel para o carro:

– Perdoname, estoy un poco sonado, seguro que extraño la humedad del estuario. Che, pero vos y la chica polaca se mandaron todos los alfajores, desvergonzadas.

– Son muy buenos pero demasiado dulces – opinó Ludmilla virando (...) para tomar la rue Delambre – ¿Por qué no te quedaste con Oscar? Me pareció que estaba un poco desconcertado.

– Lo que estaba es más bien dormido – dijo Marcos.<sup>116</sup>

Tal trecho exige um posicionamento do leitor, devido ao rápido deslocamento do local da enunciação. Utilizou-se o corte cinematográfico, recurso que mantém o choque entre fragmentos diversos e a tensão narrativa. É como se provocasse uma morte repentina do evento anterior e, ao mesmo tempo, exigisse daquele que o acompanha viver a experiência do luto, ou seja, um rearranjo em sua posição de espectador passivo para uma mais ativa, que busca compreender o significado dessa mudança abrupta, elaborar a falta e verificar o que essa ausência quer lhe dizer. A partir da procura pela união entre os fragmentos distintos é que o leitor retoma a seqüencialidade e a linearidade da leitura por ele abandonadas, porém, em um outro patamar criativo, uma vez que autor e leitor desempenham ativamente os seus papéis, ao criar sentidos para o texto.

Este processo de deslocamento também se dá no plano dos personagens. Uma vez que é Andrés quem ordena as fichas de *el que te dije*, algumas vezes, ele constrói o texto como se ele mesmo fosse um entre tantos personagens e, em outros momentos, como um narrador. Cabe ao leitor adaptar-se a estes câmbios narrativos. É um recurso que busca obter a visão de um mesmo episódio a partir de múltiplos ângulos. O texto adquire uma velocidade tal que se assemelha à dos roteiros de filme de aventura, com seus cortes abruptos e a previsão da alternância entre as câmaras, de maneira que se deslocam os pontos de vista diante de uma mesma cena.

Outro momento em que esta simultaneidade apresenta características cinematográficas e também ocorre o corte pode ser visto durante a leitura de uma mesma notícia de jornal em que se condena o seqüestro de diplomatas.<sup>117</sup> Esta reportagem está num

---

<sup>116</sup> CORTÁZAR, 1995, p.145. (“– Desculpe-me, estou com um pouco de sono, certamente que estou com saudades da umidade do estuário. Che, mas você e a menina polaca engoliram todos os alfajores, suas danadas. – São muitos bons, mas muito doces – opinou Ludmilla virando (...) para tomar a rua Delambre. – Por que você não ficou com Oscar? Parecia que estava um pouco desconcertado.

– O que estava era caindo de sono – disse Marcos.” (tradução nossa)

<sup>117</sup> CORTÁZAR, 1995, p.253-255.

texto que, simultaneamente, lêem o personagem VIP – que se encontra em um restaurante, junto de sua esposa e do *Hormigón* –, os integrantes da *Joda* - reunidos em casa de Susana – e, de outro lado, a partir da inserção desta notícia no livro, nós, os leitores de *Libro de Manuel*. Três diferentes espaços convergem durante este momento, porém nós estamos em uma situação privilegiada de onisciência e de onipresença e conseguimos acompanhar os diálogos desenvolvidos por cada grupo. Os conteúdos dos apartes que fazem os personagens-leitores são diametralmente opostos. Simultâneos, porém proferidos em locais diferentes. Utilizou-se do recurso da leitura seqüencial do texto, com alternância entre os diálogos e comentários dos diferentes personagens, muitas vezes frente à mesma frase. Diante da leitura de um trecho do *Osservatore Romano*, de um lado o VIP e seu grupo opinam favoravelmente à postura da igreja, condenando as ações guerrilheiras de seqüestro de embaixadores e diplomatas, enquanto, por outro lado, os da *Joda* protestam indignados frente a este posicionamento. Contrapondo as opiniões, tais diálogos são constantemente interrompidos, para dar a voz aos do outro grupo, ocasionando fissuras e rompimentos na linha textual. Além disso, instigam o leitor a não ser omissivo e cobram-lhe um posicionamento diante das duas opiniões opostas apresentadas. O sucesso de tal recurso se deve à montagem. Dessa forma, pode-se observar, uma vez mais, o elemento lúdico. Verifique-se em detalhe.

*El que te dije* escreve fichas e se encontra confuso no momento de ordená-las. Com a morte desse personagem, Andrés se sente responsável por organizá-las, como se prestasse uma homenagem ao amigo e ao grupo. Esses diversos fragmentos constituem o livro que Andrés escreve, da mesma maneira que os recortes compõem o livro de capas azuis para o menino. O mesmo jogo é instaurado em diversas instâncias: montar os diversos fragmentos, dispô-los como uma combinação de blocos, de maneira que o leitor tenha que saltar tanto para a frente, como para trás. A montagem não recai unicamente sobre o leitor: há também a montagem textual, muito semelhante à cinematográfica, que, segundo Eisenstein “se torna o

principal meio para uma transformação criativa.”<sup>118</sup> Isto porque somente um fragmento associado a outro é que adquire e exprime um ou mais significados, intensificados pela relação estabelecida por eles e muito diferentes daquele sentido que foi inicialmente planejado. É o mesmo que ocorre com a interpolação intertextual, como as referências hipertextuais, que obrigam ao leitor “recriar” a obra.

Mas a montagem do texto a ser apresentado ao leitor tem de ser realizada “com a precisão matemática impecável de uma máquina.”<sup>119</sup> O que Eisenstein chama de colisão,<sup>120</sup> em literatura, poder-se-ia denominar tensão narrativa: é o que caracteriza a montagem na qual o conflito em oposição de planos/tomadas independentes é “o mais poderoso meio de composição para se contar uma história.”<sup>121</sup> Unir fragmentos tão díspares e, conseqüentemente, inseri-los na trama textual possibilita a construção de uma narrativa, elaborada a partir de fragmentos contraditórios que são justapostos de forma tal que, ao mesmo tempo em que há uma imagem de conjunto – o todo narrativo –, cada fragmento permanece como individualidade, ou seja, uma pequena totalidade, esperando para ser contraposto a outro e assim sucessivamente, até constituir o todo. A força da montagem para Eisenstein “reside (...) no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento de espectador.”<sup>122</sup> Este experimenta o dinamismo da junção dos fragmentos e também participa do processo criativo. Segundo Eisenstein, “uma obra de arte realmente vital e [que se] distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, [é aquela em que o espectador é] absorvido no processo, à medida que este se verifica.”<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> EISENSTEIN, 2002a, p.16.

<sup>119</sup> EISENSTEIN, 2002a, p.33.

<sup>120</sup> “Em minha opinião, porém, a montagem é uma idéia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio ‘dramático’.” (EISENSTEIN, 2002a, p.52) Dramático entendido em relação à forma e não ao conteúdo.

<sup>121</sup> EISENSTEIN, 2002a, p.110.

<sup>122</sup> EISENSTEIN, 2002b, p.110.

<sup>123</sup> EISENSTEIN, 2002b, p.21.

Da mesma maneira que Eisenstein percebia a importância do espectador, Cortázar não prescinde do seu leitor, que é quem deve realizar a leitura da obra (e do contexto) que tem diante de si, devido à construção de sentidos. Cortázar exige um leitor cúmplice, que acompanhe os fragmentos por ele deixados – suas referências –, que rompa com a seqüencialidade apresentada pelo texto, que circule não só entre os diversos elementos textuais – sejam eles idéias, repetições, alusões e citações – como entre as referências exteriores ao texto.

A consciência da importância do recurso da montagem, inclusive, é explicitada pelo próprio texto de *Libro de Manuel*. Afinal, é Andrés quem diz que “la manera de percibir la realidad imita cada vez más los montajes de un buen cine”,<sup>124</sup> ao aventar as possibilidades que se concretizariam ainda no futuro, quando de sua ida até o *Hotel Terrass* e ao seu balcão, de onde vislumbra as tumbas, princípio de sua viagem iniciática. Ele, enquanto narrador, já anuncia o fragmento que virá. O desejo e o sonho, rizomáticos, se concretizam em páginas de um capítulo que se encontra bem mais adiante. É que Andrés, narrador privilegiado, sabe que a montagem envolve escolhas diante de eventos que estão contrapostos uns aos outros, muitas vezes localizados no passado, mas que, ao mesmo tempo, podem se unir num presente que os incorpora e os reinventa.

Andrés, quando escreve, adquire a consciência de que, no momento em que havia circulado em Paris, próximo do citado hotel, vislumbrando o cemitério, de certa forma já renunciava a sua posterior hospedagem em companhia de Francine, início do processo de encontro de suas respostas interiores. Três distintas temporalidades aí se encontram num único momento, estilhaçando a linha do tempo seqüencial com a qual se está acostumado.

---

<sup>124</sup> CORTÁZAR, 1995, p.236. “A maneira de perceber a realidade imita cada vez mais as montagens de um bom cinema.” (tradução nossa)

Outro recurso cinematográfico presente em *Libro de Manuel* é a sucessão de planos rápidos. Pode-se ilustrar com a cena em que os integrantes da *Joda* saem de uma reunião em que avaliam as estratégias de ação por eles adotadas e, na rua, são surpreendidos pelos *hormigones*. A descrição da luta é realizada através de uma narrativa ágil e veloz, proporcionando a formação vívida de imagens em movimento: “Oscar sujetándose un brazo en la esquina y Gómez y Patricio detrás de los tipos, siempre en silencio, una o dos exclamaciones, una patada en un tacho de basura al pasar, una película muda y rapidísima.”<sup>125</sup>

A sucessão de tomadas também está presente na cena em que Patricio e Susana estabelecem o seguinte diálogo:

(...) apaga la luz que no puedo más, qué día, qué noche, qué vida, ah, ah. Comediante. Bobo. Cartas de amor, eh. Claro, las del conde balcánico (...) No te rías así que lo vas a despertar, tuvimos que darle una cucharada de calmante, estaba demasiado fosforescente pero ahora anda a saber hasta cuándo duerme. Menos mal que no lo pusieron contra el pico del gas. Monstruo. Dormí bien, menina.<sup>126</sup>

Essa velocidade assemelha-se à sucessão de planos cinematográficos em um filme. Apesar de inserida dentro de uma seqüência, tal alternância, de certa forma, altera o ritmo narrativo, que, ao adquirir velocidade, provoca não apenas fissuras na linearidade, como também pequenos rompimentos devido a necessárias pausas na leitura, realizadas pelo leitor. É que ele, devido ao estranhamento, interfere, necessariamente e diretamente, em busca da produção de sentidos.

Cabe ao leitor atuar na construção de significados. Ele se depara, no entanto, com obstáculos que impedem a realização de um único percurso. Desse modo, torna-se necessário percorrer alternativas próprias, assumindo, ele mesmo, a sua responsabilidade pelos sentidos dados ao texto: o leitor adota uma atitude de produtor, no caso, um *escrileitor*. O seu papel é

<sup>125</sup> CORTÁZAR, 1995, p.190. “Oscar segurando um dos braços na esquina e Gómez e Patricio atrás de um dos caras, sempre em silêncio, uma ou duas exclamações, um chute em uma lixeira quando passavam, um filme mudo e rapidíssimo.” (tradução nossa).

<sup>126</sup> CORTÁZAR, 1995, p.90-91. “(...) apaga a luz que não agüento mais, que dia, que noite, que vida, ah, ah. Comediante. Bobo. Cartas de amor, hein. Claro, as do conde balcânico (...) Não ria assim que vai despertá-lo, tivemos que lhe dar uma colherada de calmante, estava muito aceso, mas agora quem vai adivinhar até quando dormirá. Ainda bem que não o puseram contra o bico do gás. Monstro. Durma bem, menina.” (tradução nossa).



facilitado pela presença dos recursos cinematográficos, que apelam para o nível visual da narrativa. Nesse sentido, rompe-se a linearidade, incorporam-se novos planos perceptivos (visuais, emocionais, racionais) à leitura linha a linha. As técnicas adotadas pelo cinema e utilizadas pela literatura são elementos importantes no processo de desconstrução da seqüencialidade textual. Enriquecem a narrativa pelo choque provocado pelo conflito existente entre os fragmentos e com a permanência das diferenças. Apesar da (re)construção de sentidos dada pelo leitor, ela não consegue apagar a fissura provocada pela descontinuidade, a qual é proporcionada pela existência dos fragmentos.

### 3.2 Deslocamentos entre as vozes narrativas

Se, em um texto não-linear, há um deslocamento de papéis entre o narrador e o leitor, em *Libro de Manuel* o mesmo ocorre entre as diferentes vozes narrativas. Difere daqueles textos em que o narrador é facilmente identificado, o que garante tranqüilidade na apresentação da seqüencialidade dos eventos que vão sendo desenvolvidos.

*Libro de Manuel* é uma obra polifônica, onde o dialogismo é uma constante.<sup>127</sup> O escritor se dilui numa busca deliberada para apagar a marca de sua presença. Por isto, joga com o leitor e se esconde entre as várias vozes narrativas. Os personagens vagam de um lugar a outro, sem rumo, errantes, alternando-se em vários papéis, dentre eles, o de narrador.

*Libro de Manuel* se inicia com um segmento que se assemelha a um prólogo<sup>128</sup>. Fundamental para a compreensão da obra, nele, o narrador, em poucas páginas, aproveita a

---

<sup>127</sup> Esses conceitos tomados de Bakhtin serão analisados, ao se fazer referência à intertextualidade presente em *Libro de Manuel*.

<sup>128</sup> Não há no livro nenhuma identificação de capítulos, nenhum índice. Estão dispostos seqüencialmente, diferenciando-se uns dos outros por um espaçamento maior na margem superior.

ocasião para esclarecer a técnica utilizada para a elaboração do livro que “no solamente no parece lo que quiere ser sino que con frecuencia parece lo que no quiere.”<sup>129</sup>

Normalmente, o prólogo tem uma função meramente explicativa: fazer o texto compreensível. Ele também pode ser visto como um prefácio, o que antecede os fatos, o que vem antes do discurso. Paradoxalmente, o prólogo, apesar de ‘abrir’ a narrativa, é escrito posteriormente ao término da obra, ou seja, após a escrita ter-se completado.

Borges, em seu livro *Prólogos con un prólogo de prólogos* (publicado em 1975), comenta que desconhece a existência de uma teoria do prólogo, mas que “todos sabemos que qué se trata.”<sup>130</sup> Na maioria dos casos, é tido como uma convenção ao abrir a leitura do texto; em outros casos, anuncia e justifica uma estética; alguns são tão prodigiosos como as obras que os seguem. E afirma que, “cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica.”<sup>131</sup>

O prólogo de *Libro de Manuel* não representa uma parte separada e, neste aspecto, revisita a tradição, pois retoma Unamuno, em *Niebla* (1980), que, em 1914, dentro da história literária em língua espanhola, valeu-se do prólogo – essa parte do livro que precede o corpo do texto, mas não o integra realmente – de forma inovadora. Unamuno, crítico feroz do realismo predominante na literatura de sua época, buscou romper a dicotomia entre ficção e realidade. O prólogo de *Niebla* é parte inseparável do texto, e há um Unamuno ficcional que dialoga com o personagem (claro, ficcional). Esta técnica de espelhamento rompe a forma canonizada do prólogo, que valoriza a realidade sobre a ficção. Demonstra que no mundo ficcional há espaço para os personagens ficcionais poderem se rebelar contra seus criadores no mundo concreto.

---

<sup>129</sup> CORTÁZAR, 1995, p.7. “Não somente não parece o que quer ser, mas também com frequência parece o que não quer ser.” (tradução nossa)

<sup>130</sup> BORGES, 1996, p.13. “Todos sabemos do que se trata.” (tradução nossa)

<sup>131</sup> BORGES, 1996, p.14. “Não é uma forma subalterna de brinde; é uma espécie lateral da crítica.” (tradução nossa)

Esse é o mesmo recurso de ambigüidade utilizado por Cortázar em *Libro de Manuel*. Tanto ele como Unamuno incorporam a primeira pessoa ficcional como voz narrativa, subvertendo a regra canônica de se valer de uma pessoa famosa e real, distinta daquela que detém a autoria do texto. Voltando à tradição da literatura em língua espanhola, Cervantes, no século XVII, em sua mais famosa obra, *Don Quijote de la Mancha*, já havia utilizado este recurso. Porém, nos prólogos dos textos citados, os narradores que os escrevem são pessoas que se relacionam com os personagens.

Cortázar, da mesma forma que Unamuno (real), joga com o leitor: busca confundir-lo. Ambos subvertem a temporalidade. Nesses prólogos já se adianta o que será lido, ou seja, o prólogo de cada uma dessas obras antecipa as ações que serão narradas. Coincidentemente, os dois incorporam um “pós-prólogo”. Segundo o ponto de vista da autora desta dissertação, tanto em *Libro de Manuel* como em *Niebla* há a presença do autor como personagem ficcional. Na obra em análise, o primeiro está diluído, mas identificado com as questões postas por Cortázar (escritor) em suas entrevistas: este confirma o método que usa para a incorporação dos recortes ao texto, idêntico ao do citado no prólogo, numa atitude que diverge da forma aleatória, da falta de método, adotada pelos personagens integrantes da *Joda*. No caso de *Niebla*, o autor se apresenta claramente como personagem ficcional.

O prólogo em questão não é um pré-fato: ele também é um texto ficcional. Além disso, contém, como num holograma, o livro inteiro. Frente a este aspecto, é fundamental perceber mais um aspecto lúdico com o qual o leitor se depara: se o prólogo é parte integrante do texto ficcional, se o(s) narrador(es)-autor(es) do texto se relaciona(m) com o(s) autor(es) do prólogo, se este está escrito em primeira pessoa, e o escritor da obra se faz ali presente como personagem ficcional, o prólogo, de certa maneira, é uma espécie de re-posseção do texto pelo autor, através da ficção, na busca de deter o processo de ficcionalização e lhe dar o aspecto de verdade.

Em *Libro de Manuel*, ficção e realidade se encontram, e as referências factuais ao mundo real são dadas a partir de leituras e inserções de notícias obtidas em jornais latino-americanos e franceses, publicadas nas segundas ou quintas-feiras, selecionadas por quem escreve o prólogo. Estes mesmos recortes eram lidos ou comentados pelos personagens, segundo os seus interesses pessoais. Tal estratégia narrativa especular é propícia para os personagens ganharem realidade, neste jogo do real-ficcional.

O próprio narrador do prólogo demonstra, num *Post-data*, acrescentado ao texto no momento em que corrige as provas do livro, que os eventos mais recentes e que são notícias nesse período (o massacre dos atletas judeus nos Jogos Olímpicos de Munique e o massacre dos presos políticos de Trelew, Argentina, após fugirem da prisão e serem vítimas da violência na repressão à sua tentativa de evasão) são enfocados de acordo com os interesses da *mass media*. Da mesma maneira que a imprensa, o autor da ficção faz um recorte da realidade, quando seleciona algumas reportagens e notas jornalísticas (em detrimento de outras), e as apresenta aos personagens para apreciação e análise. Neste momento, desvela-se o carácter ficcional dessa *mass media* que, aparentando fidelidade e neutralidade informativa, mostra-se como fruto de uma composição/construção realizada sob um determinado olhar.

Como mais um elemento deste jogo, o narrador do prólogo, cuja voz até o presente momento não foi identificada, isenta-se de favorecimento financeiro a ser obtido com os direitos de publicação do livro e acredita que o dinheiro advindo da sua venda contribuiria para realizar atividades voltadas à transformação social. Relata que gostaria de ter podido ajudar Oscar – um dos personagens da ficção.

Neste primeiro momento, há apenas o pronome de primeira pessoa singular, sem quaisquer marcas como apresentações, iniciais, pistas, etc. Durante e após a leitura do livro, com o prólogo em mente, dado o seu carácter enigmático, assemelhado a um manual de instruções ou um resumo profético, pode-se pensar em Andrés, personagem ficcional, como

seu autor. Porém, devido a sua falta de método e ao fato de o texto tangenciar tanto a biografia como a bibliografia de Cortázar,<sup>132</sup> percebe-se ser mais um caso de espelhamento. Chega-se a pensar na idéia de um Cortázar ficcional ser esse personagem narrador.

Algumas possibilidades se colocam: ou o narrador desse ‘prólogo’ é Cortázar – e, nesse sentido, ele dialoga com seu personagem ficcional –, ou ele é um dos personagens da ficção, que, desde a primeira linha, já esclarece ao leitor a maneira como foi pensada e elaborada a obra que se tem diante das mãos.

Tomando a primeira hipótese como verdadeira, esse segmento a modo de prólogo seria um corte narrativo: o autor, cujo nome consta da capa do livro, posiciona-se no mesmo nível dos personagens, para, posteriormente, sumir da narração. Pessoalmente, esta autora não crê nesta possibilidade. Pensa ser o Cortázar ficcional – recuperando a tradição literária em língua espanhola.<sup>133</sup> Mais uma vez, instaura-se um jogo em que as partes não podem ser excludentes. Parodiando Deleuze e Guattari, têm-se os dois lados, os quais só existem de fato graças à mescla existente entre si: cada um desses lados não pára de ser traduzido, transvertido no outro, e o outro é, constantemente, revertido, devolvido ao primeiro.<sup>134</sup> A escolha por um dos lados não elimina o outro.

Isto posto, resta elucidar quem é o narrador, ou quem são os demais narradores, de *Libro de Manuel*. Primeiramente, acredita-se ser fundamental situar os diferentes níveis ficcionais, dentro dos vários caminhos a serem percorridos pela narração. São eles:

- 1) nível da realidade – o que se passa no mundo (real), durante a elaboração do livro;
- 2) nível do mundo real, mediado pelos meios de comunicação – jornais – onde a presença ideológica falseia ou recria realidade(s);
- 3) o nível ficcional do grupo revolucionário *Joda*;

---

<sup>132</sup> O que pode ser visto pela temática de seus livros anteriores e pela cessão de direitos de autor dessa obra à causa em que acreditava.

<sup>133</sup> No caso, Unamuno no citado prólogo de *Niebla*.

<sup>134</sup> DELEUZE & GUATTARRI, 2002, p.180.

- 4) o nível ficcional da *Joda* descrito por *el que te dije*;
- 5) o nível ficcional da *Joda* descrito por *el que te dije* e interpretado por Andrés;
- 6) o mundo ficcional pessoal de cada um dos personagens: seus sonhos, suas aspirações, seus projetos.

Esses diferentes mundos se entrelaçam, se cruzam, se sobrepõem e se interseccionam. Portanto os sujeitos da enunciação são múltiplos e de difícil identificação. Dois são os narradores principais: um é um personagem misterioso denominado *el que te dije*, e o outro é Andrés.

No segundo segmento – que se passará a denominar capítulo, a partir de agora – os dois personagens são apresentados. *El que te dije*, com sua “intención de narrar algunas cosas, puesto que había guardado una considerable cantidad de fichas y papelitos, esperando al parecer que terminaram por aglutinarse sin demasiada pérdida.”<sup>135</sup> Sua escrita fragmentária, uma vez que constituída de papéis dos mais diversos em que pretendia registrar, com o máximo de fidelidade possível, o surgimento e amadurecimento do grupo *Joda*, desejava romper com a linearidade, pois “el que te dije le gustaría disponer de la simultaneidad, mostrar como Patricio y Susana bañan a su hijo en el mismo momento en que Gómez el panameño completa con visible satisfacción una serie correlativa de estampilla de Bélgica...”<sup>136</sup>

Um personagem enigmático “a modo de escritor fantasma, aparece como uma projeção da criação em que se debate o autor”,<sup>137</sup> em obras anteriores de Cortázar. Aqui, ele foi identificado como o *el que te dije*, a quem cabe fazer a síntese dos acontecimentos. Serve

---

<sup>135</sup> CORTÁZAR, 1995, p.11. “Intenção de narrar algumas coisas, uma vez que tinha guardado uma quantidade considerável de fichas e papezinhos, esperando, ao que parece, que terminassem por se juntar sem muita perda.” (tradução nossa)

<sup>136</sup> CORTÁZAR, 1995, p.15. “*El que te dije* gostaria de dispor da simultaneidade, mostrar como Patricio e Susana dão banho no seu filho no mesmo momento em que Gómez, o panamenho, completa com visível satisfação uma série correlata de selos da Bélgica.” (tradução nossa)

<sup>137</sup> ARRIGUCCI JR., 1995, p.26.

de espectador – muitas vezes abstrato – vendo sempre as cenas, muitas vezes de forma onisciente.

Com fichas e papéis dos mais diversos, ele registrava os fatos e ações e falas dos personagens, amigos seus, latino-americanos e franceses, que se uniram em função da *Joda*, o grupo revolucionário que ele mesmo, como observador, viu ser formado. Tais anotações fragmentárias possuíam diversas perspectivas de abordagem, e *el que te dije*, como narrador, tentava ser o mais neutro possível, “ponerse de perfil.”<sup>138</sup> Deseja valer-se da simultaneidade das ações em seu relato.

A curiosidade sobre *el que te dije* reside em vários aspectos. O primeiro se refere à forma como ele é denominado. Mais uma vez está presente o jogo: o leitor está implicado desde o primeiro momento, uma vez que ele seria o *tú* – você – ao qual o nome se refere. Caso não seja ele esse *tú*, lança-se mais uma vez outro elemento desse caleidoscópio: quem seria esse personagem ao qual o narrador se refere e se dirige a todo momento? A relação dialógica, então, altera-se completamente.

*El que te dije* se move entre os personagens, e, na narrativa, tem-se a impressão de que ele não faz parte da *Joda* – é mais um cronista: “Entonces, el que te dije se va a su rincón neutral, que es en cualquier parte aunque ni siquiera sea un rincón, y desde ahí se los queda mirando y escuchando, esa gente que conoce y quiere, esa gente de su tierra charlando y riendo...”<sup>139</sup>

Mas ele dialoga, relaciona-se com os demais, visita-os,<sup>140</sup> também colabora com Susana na elaboração do livro para o menino Manuel, embora “su aportación es de orden

<sup>138</sup> CORTÁZAR, 1995, p.11. “Pôr-se de perfil.” (tradução nossa)

<sup>139</sup> CORTÁZAR, 1995, p.175. “Então, *el que te dije* vai até o seu canto neutro, que é em qualquer parte mesmo que nem seja um canto, e dali fica olhando e os escutando, essa gente que conhece e de que gosta, essa gente da sua terra conversando e rindo...” (tradução nossa)

<sup>140</sup> “El que te dije pareció entender que por lo menos Marcos merecía enterarse de las cartas de Sara y se las dio a leer una noche en que esperaban noticias telefónicas importantes (Marcos esperaba y Lonstein y el que te dije estaban ahí como siempre, el rabinito inseparable y distante y el que te dije más o menos).” CORTÁZAR, 1995,

puramente semântica, cosa de que Manuel aprenda a defenderse desde chiquito contra la jalea publicitaria...”<sup>141</sup> Ele é apresentado, pouco a pouco, mas nunca chega a dar-se a conhecer verdadeiramente. Só se sabe que é de Buenos Aires (“el que te dije, que al fin y al cabo es porteño”)<sup>142</sup> e é obcecado por documentar em suas fichas as observações realizadas (“algo aquí en el costillar me dice que debo seguir”),<sup>143</sup> o que procura fazer com o máximo de neutralidade.

Ao mesmo tempo em que sente necessidade de registrar a realidade da *Joda*, percebe que as fichas estão desordenadas e em algumas faltam dados. Seu amigo Lonstein foi o primeiro a perceber que há enganos, vê que a situação está fora do seu controle, que há fatos registrados sem a sua identificação, percebe que “el que te dije ha trampeado, los hechos tienden a ocurrir vestidos de palabras, a veces no se sabe quién le hace esto o aquello a quién...”<sup>144</sup>

Assim, do registro calcado no real, *el que te dije* parte para o ficcional: torna-se autor (“se pasó una noche poniendo algunos nombres donde antes había algunos huecos, y descubrió que le costaba más bien poco.”)<sup>145</sup> Começa então a emitir suas opiniões, falsear o real: “De a ratos el que te dije comete un error: en vez de registrar, misión que se ha fijado y que a su parecer cumple bastante bien, (...) no solamente registra sino que analiza, el muy

p.47. “*El que te dije* pareceu entender que, pelo menos, Marcos devia tomar conhecimento das cartas da Sara e as entregou para que ele lesse uma noite em que aguardavam notícias telefônicas importantes. (Marcos esperava e Lonstein e *el que te dije* estavam ali como sempre, o rabinito inseparável e distante e *el que te dije* mais ou menos).” (tradução nossa)

<sup>141</sup> CORTÁZAR, 1995, p.318-319. “Sua contribuição é de ordem puramente semântica, como para que Manuel aprenda a defender-se já de pequeno contra a lida publicitária.” (tradução nossa)

<sup>142</sup> CORTÁZAR, 1995, p.251. “*El que te dije*, ao fim e ao cabo, é portenho.” (tradução nossa)

<sup>143</sup> CORTÁZAR, 1995, p.232. “Algo aquí no meio das minhas costelas me diz que devo continuar.” (tradução nossa)

<sup>144</sup> CORTÁZAR, 1995, p.230-231. “*El que te dije*, trapaceou os fatos tendem a acontecer vestidos de palavras, às vezes não se sabe quem faz isto ou aquilo a quem.” (tradução nossa)

<sup>145</sup> CORTÁZAR, 1995, p.235. “Passou uma noite colocando alguns nomes onde antes havia algumas lacunas vazias, e descobriu que não era tão difícil.” (tradução nossa).



desgraciado, juzga y valora.”<sup>146</sup> Esse aspecto soluciona o estranho fato de este personagem registrar acontecimentos a que não esteve presente. Mas não esclarece os casos em que ele surge em lugares nos quais sabidamente ele não se encontrava.

Na realidade, muitas vezes *el que te dije* demonstrou possuir poderes divinos como a onisciência e a onipresença. Por exemplo, no momento em que os integrantes da *Joda* estão reunidos no café de *la Porte de Champerret*, *el que te dije* ali não está presente, mas é capaz de fazer um desenho mental, e passá-lo para sua ficha, de como cada um dos que participaram desse momento se encontrava na mesa e o que cada um deles bebia.<sup>147</sup>

Em outro exemplo, na cena em que, contrariando as vontades dos homens do grupo, as mulheres integrantes da *Joda* decidem ir até o chalé – nos arredores de Paris – para com eles fazer a vigília do seqüestrado VIP, Susana comenta que deixou Manuel, seu filho, aos cuidados de Lonstein. Crê que “lo peor que podía ocurrir era que el que te dije o Andrés subieran al departamento del rabinito.”<sup>148</sup> Ou seja, o colecionador de fichas não é o narrador dessa seqüência e, definitivamente, não se encontra no chalé. Alguns capítulos depois, encontra-se *el que te dije* observando os seqüestradores: está junto aos seus amigos no cativoiro.<sup>149</sup> Chega, inclusive, a contribuir com recortes para o livro de Manuel sem que ninguém se surpreenda com sua presença nesse local.<sup>150</sup>

Na cena em que *el que te dije* morre, seu pensamento é o de alguém que sente que já não é mais criador e, de certa forma, considera-se traído: “Ah, no, carajo, pensó el que te dije, en mitad de la escalera, esto no puede ocurrir así y aquí y esta noche y en ese país y con

<sup>146</sup> CORTÁZAR, 1995, p.99. “De vez em quando *el que te dije* comete um erro: em vez de registrar, missão que reservou para si e que crê que cumpre bastante bem, (...) não somente registra como também analisa: o sacana\_e faz juízos de valor.” (tradução nossa)

<sup>147</sup> CORTÁZAR, 1995, p.96. O desenho mental está reproduzido no item anterior.

<sup>148</sup> CORTÁZAR, 1995, p.301. “O pior que poderia ocorrer era que *el que te dije* ou Andrés subissem até o apartamento do rabinito.” (tradução nossa)

<sup>149</sup> “El que te dije lo conmueve un poco ver las caruchas de Ludmilla y de Susana...” CORTÁZAR, 1995, p.315. “*El que te dije* se comove um pouco ao ver as carinhas de Ludmilla e de Susana...” (tradução nossa)

<sup>150</sup> “Esto lo ofrezco yo – dice el que te dije, que no ha brillado hasta ahora por los aportes orales.” CORTÁZAR, 1995, p.318. “Isto eu lhe ofereço – disse *el que te dije*, que não brilhou até agora pelas contribuições orais.” (tradução nossa)

esta gente; se acabó, che.”<sup>151</sup> Claro está que este relato não foi por ele registrado: outra pessoa assumiu para si esta tarefa, chegando, inclusive, a supor e (re)criar os possíveis últimos pensamentos de *el que te dije*. Talvez uma demonstração do nível ficcional da *Joda*, descrito por ele (*el que te dije*) e interpretado por Andrés, outro personagem narrador.

Retornando a Unamuno mais uma vez, no já citado prólogo de *Niebla*, o ficcional dialoga com o autor do prólogo – personagem ficcional. O texto de Unamuno é o texto de seu personagem e vice-versa. Do mesmo modo que o texto de *el que te dije* é o texto de Andrés, muitos dos textos de Andrés são os textos de *el que te dije*. Ironicamente, é um personagem do relato de *el que te dije* que narra a morte dele como autor. Ou seja, o autor é, ele mesmo, vítima dos acontecimentos.

Pelo que se viu, *el que te dije* não é um narrador confiável, pois interpreta fatos e emite julgamentos de valor. Esta informação nos é passada por outro personagem, Andrés, que se depara com o material de *el que te dije* e sente que terá de concluir a missão de seu amigo. Diante disso, percebe-se como um “observador, mal calificado para la tarea, [que] le tocaba ahora para colmo manejar los materiales del que te dije, eso que el susodicho llamaba fichas pero que eran cualquier cosa desde fósforos quemados hasta plagios de la Ilíada y enfrentamientos confusos...”<sup>152</sup> Considera ser sua a missão de terminar o livro iniciado por ele.

Andrés escreve *Libro de Manuel* do mesmo modo fragmentado como o livro do menino Manuel, a partir de fichas e recortes. Em alguns momentos, toma as rédeas como um narrador personagem (“al final acabé por entender que uno de los motivos más importantes de

---

<sup>151</sup> CORTÁZAR, 1995, p.363. “Ah, não, caralho, pensou *el que te dije* na metade da escada, isto não pode acontecer assim e aqui e esta noite e esse país e com esta gente; acabou, che.” (tradução nossa)

<sup>152</sup> CORTÁZAR, 1995, p.365. “Observador, mal qualificado para a tarefa [que] cabia agora para culminar, manusear os materiais do *el que te dije*, isto que o acima citado chamava fichas, mas que eram qualquer coisa, desde fósforos queimados até plágios da Ilíada e encontros confusos.” (tradução nossa)

la visita de Marcos era usar mi teléfono...”).<sup>153</sup> Há ocasiões em que chega a dialogar com *el que te dije* personagem, enquanto ele mesmo é Andrés, personagem, que se faz narrador a partir das fichas do primeiro, uma vez que chega a expressar os seus pensamentos. Por exemplo, quando ele vislumbra a leitura das cartas da Sara, uma amiga de *el que te dije*, por Marcos:

en todo caso el que te dije llevaba ratos acordándose de las cartas (...); su última imagen de ella era una cucharita de café, la mano de Sara haciendo girar lentamente la cucharita (...). Yo llegué cuando Marcos leía las cartas, y advertí que el que te dije las recuperaba apenas las hubo terminado, sin siquiera disculparse por dejarnos fuera a Lonstein y a mí, aunque, maldito si nos importaba (nos importaba, pero maldito si lo decíamos)<sup>154</sup>

Pela narração, verificam-se momentos de onisciência ao constatar a última imagem dela retida por *el que te dije*. Ou momentos em que não só há onipresença como também onisciência: “Sonó el teléfono, era yo anunciándole a Patricio que Lonstein y Marcos acababan de llegar, si pudiéramos corrernos con Ludmilla y con ellos para charlar, hay que fraternizar de cuando en cuando, no te parece.”<sup>155</sup>

Na realidade, trata-se de um narrador falando através de outro. *El que te dije* se expressa através de Andrés. São situações em que a seqüência da leitura linha a linha é percorrida aos saltos, cabendo o preenchimento das lacunas pelo leitor. Ele tem de descobrir quem é o narrador para não se perder nas trilhas labirínticas da narrativa. Afinal, em algumas ocasiões, Andrés constrói o seu próprio relato em terceira pessoa, colocando-se, ele mesmo, como um personagem. No início do oitavo capítulo, o narrador não é identificado,<sup>156</sup> para,

<sup>153</sup> CORTÁZAR, 1995, p.37. “Por fim acabei entendendo que um dos motivos mais importantes da visita do Marcos era usar meu telefone.” (tradução nossa)

<sup>154</sup> CORTÁZAR, 1995, p.47. “Em todo caso *el que te dije* em alguns momentos se lembrava das cartas (...); sua última imagem dela era uma colherzinha de café, a mão de Sara fazendo girar lentamente a colherzinha (...). Eu cheguei quando Marcos lia as cartas e percebi que *el que te dije* as recuperava assim que ele as terminava, sem sequer desculpar-se por deixar de fora a Lonstein e a mim, se bem que, maldito, sim nos interessava (nos interessava, mas maldito se o disséssemos).” (tradução nossa)

<sup>155</sup> CORTÁZAR, 1995, p.20. “Soou o telefone, era eu anunciando a Patrício que Lonstein e Marcos acabavam de chegar, se pudéssemos sair com Ludmilla e com eles para bater um papo, é preciso confraternizar de vez em quando, não é verdade?” (tradução nossa)

<sup>156</sup> “Por su lado y a su modo también Andrés andaba buscando explicaciones de algo que se le escapaba en la audición de *Prozession*, al que te dije terminaba por hacerle gracia...” (CORTÁZAR, 1995, p.25.) “Por seu lado

mais algumas linhas depois, a voz narrativa ser alterada: “En mi caso la cuestión era menos rigurosa, mi problema de esa noche antes de que vinieran Marcos y Lonstein a partirme por el eje, (...) era entender por que no podía escuchar la grabación de Prozeccion sin distraerme y concentrarme alternadamente ...”<sup>157</sup>

Esses cortes podem exigir idas e vindas por parte do leitor às linhas, às páginas ou mesmo aos capítulos anteriores. É importante destacar que, ao fazer uso das fichas de *el que te dije*, Andrés comenta e até corrige informações,<sup>158</sup> assume a possibilidade de ficcionalizar os eventos e as ações já não tão mais fiéis à realidade. Aliás, essa fidelidade já não é mais percebida como relevante. Assim, há momentos em que Andrés corrige os pensamentos de *el que te dije* (“porque es un poeta, pensó el que te dije pero se equivocaba puesto que Oscar andaba metido en plena prosa”).<sup>159</sup> Percebe que está diante da difícil tarefa de assumir escolhas, ou seja, ser autor: “optando por una serie de fichas y papelitos que le parecía un poco menos confusa que las otras.”<sup>160</sup>

Não bastasse o deslocamento, o trânsito entre esses dois narradores, há também a narração feita por outros personagens. Com eles, há possibilidade de alcançar a “heterogeneidad de las perspectivas”<sup>161</sup> esperadas. Isso ocorre quando, na busca da simultaneidade, tanto Andrés como Ludmilla se alternam como narradores. É importante

---

e a seu modo também, Andrés andava buscando explicações de algo que lhe escapava na audição de *Prozeccion*, o que *el que te dije* terminava por fazer graça.” (tradução nossa)

<sup>157</sup> CORTÁZAR, 1995, p.25. “No meu caso, a questão era menos rigorosa, meu problema dessa noite, antes que Marcos e Lonstein viessem a me encher a paciência (...) era entender por que não podia escutar a gravação de Prozeccion em distrair-me e concentrar-me alternadamente.” (tradução nossa)

<sup>158</sup> “El que te dije, uno de los primeros en llegar, le da la impresión (...), pero al poco rato las cosas se le complican al que te dije porque la simultaneidad no es su fuerte y bien se sabe que en las reuniones hispanoparlantes no se trata en absoluto de escuchar sino de hacerse oír, herencia española ineluctable, con lo cual la única metodología posible es falsear como siempre la realidad y adaptar lo simultáneo a lo sucesivo con las presumibles pérdidas y errores de paralaje.” (CORTÁZAR, 1995, p.74.) “*El que te dije*, um dos primeiros a chegar, tem a impressão (...), mas em pouco tempo as coisas se complicam para ele, porque a simultaneidade não é o seu forte e é bem sabido que nas reuniões com hispanofalantes não se trata em absoluto de escutar, e sim de fazer-se ouvir, herança espanhola inelutável, com o que a única metodologia possível é falsificar como sempre a realidade e adaptar o simultâneo ao sucessivo com as presumíveis perdas e erros de paralaxe.” (tradução nossa)

<sup>159</sup> CORTÁZAR, 1995, p.112. “Porque é um poeta, pensou *el que te dije*, mas se equivocava já que Oscar andava metido em plena prosa.” (tradução nossa)

<sup>160</sup> CORTÁZAR, 1995, p.368. “Optando por uma série de fichas e papeizinhos que lhe pareciam um pouco menos confusa que as outras.” (tradução nossa)

<sup>161</sup> CORTÁZAR, 1995, p.11. “Heterogeneidades de perspectivas.” (tradução nossa)

ênfatizar que isto só é possível, quando Ludmilla rompe a sua participação no triângulo de relações Andrés-Ludmilla-Francine e parte para um outro (Ludmilla-Marcos-Andrés), ou seja, começa a se relacionar com um dos líderes da *Joda* e rompe a sua passividade, deixando de ser uma das duas mulheres de Andrés:

hacía calor y yo estaba desnudo en la cama, Ludmilla envuelta en mi bata según su mala costumbre habitual, los dos fumando y tomando jugo de fruta y mirándonos y Marcos, claro, y la Joda, todo eso. De manera que. Perfecto. Sí, Andrés, le dije, pero no quiero que todo quede como una heladera desenchufada, pudriéndose despacio. Me miró cariñosamente, desnudo, medio dormido, tan lejos.<sup>162</sup>

Essa alternância também se dá entre frases, parágrafos ou mesmo em capítulos. É Ludmilla assumindo suas decisões e, conseqüentemente, solicitando de Andrés um reposicionamento. Também outros personagens são narradores menores, como Lonstein, Marcos, Oscar, para citar alguns.

Importa voltar à primeira hipótese que foi levantada para, agora, com mais argumentos, refutá-la. O narrador daquele segmento inicial, o prólogo, concorre em pé de igualdade com os demais personagens. Também ele se relacionou com Oscar, conheceu e acompanhou de perto a sua empreitada, assim como o “confuso y atormentado itinerario de algún personaje.”<sup>163</sup> Por isso, buscou vincular à ficção, neste texto fragmentado, os problemas latino-americanos por ele vivenciados, uma vez que percebeu a dificuldade de ser completamente fiel aos fatos.

Dentro da fragmentação existente, não há apenas um narrador: há narradores. Eles se deslocam entre diversos papéis, como personagens e vozes de enunciação. Da mesma maneira que as fichas, poder-se-ia dizer que os segmentos (capítulos) são muitas vezes ordenados aleatoriamente pelos diversos narradores, obedecendo apenas a certa ordem pré-

<sup>162</sup> CORTÁZAR, 1995, p.236. “Fazia calor e eu estava nu na cama, Ludmilla coberta com o meu robe segundo o seu mau costume habitual, os dois fumando e tomando suco de frutas e nos olhando e Marcos, claro, e a *Joda*, tudo isso. De modo que. Perfeito. Sim, Andrés, disse-lhe, mas não quero que tudo fique como uma geladeira desligada, apodrecendo lentamente. Me olhou carinhosamente, nu, meio dormido, tão distante.” (tradução nossa.)

<sup>163</sup> CORTÁZAR, 1995, p.7. “Confuso e atormentado itinerário de algum personagem.” (tradução nossa)

estabelecida, seja ela factual, cronológica, ou outra qualquer, mas que é fundamental para a compreensão dos diversos desdobramentos da ação da *Joda*, exigindo uma atenção maior por parte de quem lê. Tal ordem é apresentada sempre aos saltos, calcada nos eventos que devem ser montados dentro de certo critério, para posterior organização pelo leitor, já que se encontra disposta a partir dos pontos de vista dos diferentes narradores. O leitor terá de voltar páginas atrás e à frente, em sua leitura, para compreender a seqüência temporal na qual os fatos se deram.

Cabe enfocar mais um aspecto em relação a esse trânsito narrativo: o que é em realidade o *Libro de Manuel*? Não se pode esquecer que o livro de Manuel, o livro de capas azuis cuja elaboração Susana coordena, é resultado da contribuição de todos os integrantes e simpatizantes da *Joda*, em que “todo el mundo dispuesto a ser coautor del libro.”<sup>164</sup> Nele há de tudo: recortes de temática política, de propaganda, cartas, comentários elogiosos, anúncios de dupla interpretação semântica, dentre outros. Este livro, portanto, foi elaborado pouco a pouco, fragmentariamente, através de recortes da realidade que tanto os personagens como a sociedade dos leitores contemporâneos à obra viviam – o contexto da guerra fria.

O livro de Manuel tem um objetivo pedagógico claro: inicialmente, Susana planeja alternar recortes úteis e agradáveis com as notícias do cotidiano. Deseja que o interesse do menino por sua leitura seja despertado como quando ela e seu marido “leían en su tiempo *El tesoro de la juventud* o el *Billiken*”<sup>165</sup>, ao mesmo tempo em que consiga ter conhecimento do presente – entendido como o momento da elaboração do livro de capas azuis – para que esse menino saiba, segundo seus pais, “lo que fueron nuestras catacumbas”<sup>166</sup> numa clara referência à crença pessoal que possuíam na realização de uma utópica e radical

---

<sup>164</sup> CORTÁZAR, 1995, p.315. “Todo mundo disposto a ser co-autor do livro.” (tradução nossa)

<sup>165</sup> CORTÁZAR, 1995, p.264. “Liam em seu tempo *O Tesouro da Juventude* ou o *Billiken*.” (tradução nossa) Essas publicações citadas eram voltadas para crianças. A segunda era uma revista pedagógica, publicada na Argentina.

<sup>166</sup> CORTÁZAR, 1995, p.264. “O que foram nossas catacumbas.” (tradução nossa)

transformação sócio-política. Posteriormente, passa a incluir também como objetivo o de possibilitar o aprendizado da leitura de textos nos quais a linguagem está envolta em armadilhas. Por isso, ao lado de temas tão pesados, há também o de “noticias muy poco serias.”<sup>167</sup>

O livro de Manuel, na realidade, é um livro fragmentado, divertido e alegre. Uma melhor compreensão de como ele é composto se dá em um diálogo em que os pais do menino falam de suas expectativas de que o livro, voltado ao letramento<sup>168</sup> de seu filho, não seja óbvio e facilmente inteligível. Segundo Susana, o livro é constituído por um conjunto que “sigue siendo lo que sabemos, incluso el pedacito que nos tocó vivir.

– Mejor – dijo Patricio – porque con tus mezclas refinadas al final nadie comprenderá un belín si le cae el álbum en las manos.”<sup>169</sup>

Em resumo, o livro de Manuel é bem humorado, retrata as vivências dos integrantes da *Joda*, calcadas em recortes da realidade latino-americana e mundial devidamente escolhidos, gerando dificuldades a terceiros para a sua compreensão.

De maneira análoga, o *Libro de Manuel* foi organizado em partes, fragmentado, a partir das fichas de *el que te dije*, das *collages* que farão parte do livro dedicado ao menino, dos jornais que são lidos pelos latino-americanos, dos pontos de vista de Andrés a partir das fichas e da ajuda narrativa dos demais integrantes da *Joda*. Também estão presentes nele o humor e a exigência de um esforço do leitor para sua compreensão – que deve seguir os

---

<sup>167</sup> CORTÁZAR, 1995, p.385. “Notícias muito pouco sérias.” (tradução nossa)

<sup>168</sup> O letramento é um conceito relativamente recente na educação e se refere não apenas à alfabetização, que é a capacidade de leitura e escrita de uma pessoa. O letramento vai mais além, pois envolve as habilidades que levam o indivíduo a responder de modo satisfatório às exigências de leitura e escrita que a sociedade faz, nas práticas sociais em que há língua escrita, sempre em relação ao mundo do educando e ao mundo social que o cerca, mundo este em constante transformação. O letramento leva em consideração os aspectos sócio-históricos.

<sup>169</sup> CORTÁZAR, 1995, p.385. “Segue sendo o que sabemos, inclusive o pedacinho que nos coube viver. – Melhor – disse Patricio – porque com suas misturas refinadas no final ninguém compreenderá patavina do álbum se ele cair em suas mãos.” (tradução nossa)

cortes, os saltos, as interrupções e retomadas em função do deslocamento das vozes narrativas.

Há alguns momentos, porém, em que as duas obras se interseccionam. Por exemplo, quando Andrés comenta sobre um recorte de jornal destinado ao livro do menino, onde um comentário está destacado através de um círculo feito por Lonstein (“Lo más significativo parece ser el redondillo que hiciste con la birome – dijo Andrés”),<sup>170</sup> ao mesmo tempo em que o leitor de *Libro de Manuel* se depara com esta notícia circulada.

Ou, de modo mais enigmático, a última contribuição de Andrés ao livro de Susana – o que ocorre na penúltima página do *Libro de Manuel*: “De todas maneras antes de irme te puedo dejar algo que podés agregar para Manuel, empieza con una jarra de agua.”<sup>171</sup> É uma contribuição que ele deixa para compor o livro de Manuel, a ser somado aos outros fatos dignos de serem lembrados por ele, futuramente. Na seqüência – página final do *Libro* – o texto discorre, com uma diagramação diferenciada dos demais capítulos (assemelhando-se aos das páginas em que há recortes de jornais), sobre um dia de trabalho de Lonstein, no necrotério, quando fazia a rotineira limpeza de cadáveres: “Lonstein llenó despacio la jarra de agua y la puso sobre una de las mesas vacías (...) Mirá que venir a encontrarnos aquí, nadie lo va a creer, nadie va a creer nada de todo esto. Nos tenía que tocar a nosotros, clavado, vos ahí y yo con esta esponja, tenés tanta razón, van a pensar que lo inventamos.”<sup>172</sup> Com essa última contribuição, o *Libro de Manuel* que está em mãos do leitor termina, o que confirma uma das falas do personagem Andrés: “... el juego se dio así, a ellos les pasaron cosas y a mí me

---

<sup>170</sup> CORTÁZAR, 1995, p.332. “O mais significativo parece ser o círculo que você fez com a caneta – disse Andrés.” (tradução nossa)

<sup>171</sup> CORTÁZAR, 1995, p.385. “De qualquer maneira antes de ir posso deixar algo que você pode acrescentar para Manuel, começa com uma jarra de água.” (tradução nossa)

<sup>172</sup> CORTÁZAR, 1995, p.386. “Lonstein encheu devagar a jarra de água e a colocou sobre uma das mesas vazias (...) Olha, que viemos a nos encontrar aqui, ninguém vai acreditar. Tínhamos que ser nós, cravado, você aí e eu com esta esponja, você tem razão, vão pensar que é invenção nossa.” (tradução nossa)



pasaron otras que no tenían nada que ver (...) pero, mirá, al final hubo como una especie de convergencia.”<sup>173</sup>

Convergem os dois livros. Dessa maneira, o leitor da obra se identifica com Manuel, o menino para o qual o livro de capas azuis é dedicado. Ambos necessitam ser apresentados a uma dimensão do mundo que desconhecem. Nesse sentido, o livro tem a função de letramento dos leitores, em um nível mais aprofundado: a alfabetização no processo de leitura do mundo. Isto porque uma leitura inocente não permite que se perceba o que rodeia a todos nós, a ideologia que perpassa os meios de informação, sempre a recortar a realidade, selecionando ângulos, enfoques, temas e a vestir as palavras de significados que, originalmente, não possuíam, ocultando o real, empalidecendo ou mesmo iluminando tudo e todos que, de fato, foram testemunhas dos eventos que ocorrem no mundo. Nesse momento, o leitor passa a ser, ele mesmo, personagem ficcional.

Além disso, o livro de Manuel pode ser focado pelo seu valor documental. Neste caso, dá-se mais um momento de convergência. Tanto o livro do menino, como o que o leitor tem em suas mãos apresentam fontes de documentação primária – os recortes – em que a realidade da história de uma época está presente. São jornais de diferentes nacionalidades, temas, formatos, que, ao serem selecionados, terminam por destacar alguns dos fatos e, na maioria das vezes, são contrapostos com informações – históricas ou não – a serem melhor aprofundadas. O livro ficcional apresenta interseções com este livro de valor documental, onde o leitor capta as ruínas de uma época. Uma vez que nesta obra pretende dar mais realidade à ficção na medida em que ficcionaliza o real, o próprio processo de construção do livro para o menino Manuel dentro do *Libro de Manuel* funciona como uma forma de desmascarar a construção da realidade, da ficção e das ideologias que as sustentam, colocando realidade e ficção como construções discursivas.

---

<sup>173</sup> CORTÁZAR, 1995, p.368. “O jogo se deu assim, com eles se passaram coisas e comigo aconteceram outras que não tinham nada a ver (...), mas, veja, no final houve como uma espécie de convergência.” (tradução nossa)

Esse trânsito narrativo em que personagens, narradores e até mesmo destinatários do livro vagam de um plano a outro, num entrecruzamento como num jogo de encontros e desencontros, é uma das características de não-linearidade. Desviam o leitor da seqüencialidade do texto. Durante a leitura, é-lhe exigida uma participação efetiva na elucidação de fatos, na descoberta dos narradores e do que narram. Algumas vezes, o rompimento da progressão exige o retorno ao texto, a descoberta de um elo que permita certa organização, um mínimo de ordenamento dos eventos, de modo que seja possível acompanhar a narrativa.

O texto não se constrói por si só. A participação de diversos narradores-personagens exige do leitor um trabalho de ordenamento de dados, de informações, de referências, de fatos históricos, de citações e mesmo de repetições. Somente após percorrer um labirinto é que se consegue acompanhar o processo de como foi elaborada e construída essa obra. Também é cobrado do leitor um transitar entre um papel mais passivo e um mais ativo, um papel de executor e construtor de significados. Além disto, ele é convocado a sair da postura na qual se encontra e agir: ser um ator social – tal como Andrés que foi tocado pela mensagem do sonho recorrente.

Por tudo isso, conclui-se que a itinerância e o movimento são constantes e se dão em diferentes sentidos e níveis. Os trespases, os desvios, as interseções devem ser acompanhados pelo leitor. São fundamentais para que a multiplicação de perspectivas e a construção de sentidos textuais surjam como uma presença constante.

### 3.3 Multirreferencialidade: diálogos e apropriações intertextuais

Todo texto literário está aberto a influências diversas e, além de dialogar com outros textos, relaciona-se diretamente com o contexto em que foi produzido e também com os elementos culturais que lhe são próprios. *Libro de Manuel* é uma obra em que Cortázar se apropria de frases, trechos, expressões de diferentes fontes como textos literários, jargões comerciais, músicas, refrãos, etc., para com eles compor um vasto mosaico. Uma vez deslocados de seu contexto inicial e inseridos e fixados em outro texto e contexto, eles ganham novos significados, permitem o trânsito entre espaços e tempos diferentes. Diversamente da citação, como as encontradas em textos acadêmicos, para referendar ou ilustrar uma idéia, Cortázar incorpora trechos e os utiliza de modo lúdico, abrindo passagens entre os dois textos – o que ele escreve e o que continha o fragmento por ele selecionado –, possibilitando um diálogo entre eles e seus distintos contextos. Dessa forma, ocorre que os fragmentos destacados acabam perdendo a noção de propriedade. Pelo fato de eles receberem a incorporação de novos sentidos, distintos do original, a autoria se dilui entre todos os que são responsáveis por lhes dar significado: os autores, os textos, os leitores e os contextos. Passam a trazer consigo um emaranhado de referências – que vão além das intratextuais – e, devido a isto, permitem que o leitor transite entre elas e seus outros nós cognitivos, advindos de leituras e vivências anteriores, seus referenciais próprios e pessoais. Assim, tais fragmentos, citações sem aspas, fora do seu contexto inicial, apresentam uma alteração qualitativa e quantitativa e são realimentados a cada momento de leitura, pois o leitor também constrói o significado do que lê e, diante de textos ambíguos e porosos como *Libro de Manuel*, estabelece a possibilidade de diálogo entre eles.

Foi Bakhtin quem estabeleceu a noção do dialogismo e da polifonia. Por dialogismo compreende-se o diálogo que uma obra estabelece, interna e externamente, com diferentes vozes, dentro do próprio texto, e com as vozes de outros diferentes textos. Já a polifonia corresponde a uma profusão de vozes sociais que se cruzam no discurso literário, sem que haja hierarquização entre estas.<sup>174</sup> Sendo o dialogismo para Bakhtin uma condição do discurso, ele detectou, em seu estudo sobre o gênero romanesco, a existência de romances monológicos (onde o narrador hierarquiza a sua perspectiva frente aos outros sujeitos do discurso) e de romances dialógicos (onde uma multiplicidade de vozes e consciências está presente sem nenhuma hierarquização entre elas). Essa polifonia, que se percebe na cultura popular, nos ritos carnavalescos – a carnavalização –, está presente no romance moderno.

Foi Julia Kristeva quem, a partir do estudo sobre esse autor, ampliou suas idéias. Os conceitos bakhtinianos possibilitaram que ela percebesse que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”<sup>175</sup> Nada é original: tudo já foi dito. Diante disso, ela criou o termo intertextualidade e intertexto, definindo o primeiro como “o processo de interação e intercâmbio semiótico de um texto primeiro com outro texto, ou outros textos, particularmente com o texto cultural, o texto histórico e o texto social.”<sup>176</sup> A noção de texto é ampliada, não se limitando às obras literárias, abrangendo, inclusive, as linguagens orais e os sistemas simbólicos sociais. Por ser um fenômeno de interação entre diferentes modalidades sociais, os textos dialogam uns com os outros, da mesma forma que o fazem com o contexto social no qual se inserem. Dessa forma, a realidade fica transfigurada em texto.

Kristeva também chama a atenção para a dimensão política presente, uma vez que o mundo social também pode ser lido como um texto. Compartilhando esse ponto de vista,

---

<sup>174</sup> Noções encontradas em BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

<sup>175</sup> Segundo COMPAGNON, 2001, p.111.

<sup>176</sup> ALÓS, 2006, p.14.

mesmo que de maneira instintiva, os personagens Susana e Marcos de *Libro de Manuel* decidem deixar como legado ao seu filho um livro de recortes, retirados dos jornais da época, destinado ao letramento do menino, para que a criança fosse familiarizada com esse tipo de leitura de mundo, uma vez que, dentro dele encontra-se a cultura – percebida por Kristeva como “um conjunto de práticas discursivas e não-discursivas que gerencia regimes de verdade e põe em circulação um capital cultural.”<sup>177</sup>

A intenção deste legado contém em si propósitos de formação de uma consciência crítica. Não é meramente deixar a Manuel fatos isolados e dispersos de uma época vivida intensamente por seus pais. O texto a ele apresentado é um aspecto, um recorte da realidade e já está em diálogo com esta mesma realidade. Foi escrito através de um determinado ponto de vista, de um determinado local na sociedade de sua época, e está contraposto a outros, reescrevendo-se contantemente, permitindo (re)leituras. Nesse sentido, todo o conhecimento construído a partir desse mosaico que constitui o texto literário traz em si a possibilidade de se fazer uma articulação transformadora na produção desse mesmo conhecimento. Como capital cultural, permite a sua (re)inserção em contextos vários, levando-se em conta os aspectos ideológicos de produção e de consumo de um mesmo texto. Ao dialogar com os fragmentos que, dispostos lado a lado, encontram-se no manual (o livro de Manuel), pode-se realizar a leitura do mundo no qual ele foi produzido. Uma escritura lê outras escrituras e também a si mesma.

Para Kristeva, “o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí que a palavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*.”<sup>178</sup> Este conceito – ambivalência – implica a possibilidade de uma mesma palavra poder significar uma coisa e também o seu contrário, abarcando e unindo pólos opostos. Assim, como uma palavra poética, o texto se

---

<sup>177</sup> ALÓS, 2006, p.12.

<sup>178</sup> KRISTEVA, 1974, p.72. (grifo da autora)

liga duplamente ao real – à palavra que foi alterada e transformada – como também à sociedade, “com cuja transformação ele se *harmoniza*.”<sup>179</sup>

Nesse sentido, os recortes do livro de Manuel dialogam não somente entre si, textos escritos, como também com o texto social. O leitor construirá o sentido a partir de suas leituras e a partir das leituras organizadas pelos autores coletivos. A importância deste legado se refere não apenas à necessidade de se fazer uma leitura ampliada da realidade, como também ao seu aspecto documental. Através do registro, fixa-se a história, preservando a memória dos fatos passados. A esperança dos pais de Manuel é de que o seu filho tenha em mãos um retrato de um mundo e de realidades que eles esperam que já seriam inexistentes no momento em que o menino aprendesse a ler. Confiam que o manual, fruto de uma criação coletiva, seja um veículo rumo ao processo de construção do projeto do homem novo.

Assim sendo, a citação, a alusão e a referência fazem parte do recorte de textos feito pelo autor com conseqüente deslocamento de sentidos. Neste caso, a dimensão subjetiva é um dado importante, já que a compreensão da intertextualidade passa tanto pela instância da produção de sentido dada pelo autor, como pela recepção realizada pelo leitor. Somente por essa dimensão é que há produção de sentidos e a compreensão das relações intertextuais.

É no deslocamento e na apreensão subjetiva que a dimensão política se faz presente: constata-se a presença de ideologias que organizam e legitimam discursos que constituem o capital cultural. Segundo Alós (2006), por esta razão, a escritura, para Kristeva, é percebida como prática social, e o texto, como produtividade:<sup>180</sup> com a carnavalização,<sup>181</sup> a

---

<sup>179</sup> KRISTEVA, 1974. p.12. (grifo da autora)

<sup>180</sup> Tal percepção difere da concepção barthesiana de *escritura* apresentada em *O grau zero da escritura* (1971) que consiste em vê-la como uma função, uma “relação entre a criação e a sociedade, a linguagem literária transformada por sua destinação social, a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (BARTHES, 1971, p.23), intransitiva, no sentido de ser fora de qualquer prática que não seja o símbolo e não buscando a comunicação. Já para Kristeva há o diálogo entre texto – evento situado na história e na sociedade, constituído por um cruzamento de diferentes tipologias textuais – e seu contexto.

<sup>181</sup> Conceito bakhtiniano desenvolvido a partir do fenômeno do carnaval e aplicado à literatura: com a suspensão do tempo e das regras, há conseqüentemente uma inversão de papéis, da ordem hierárquica, a presença do riso,

linguagem poética “torna-se o lugar por excelência da revolução, da contestação, e da ruptura com o *status quo*.”<sup>182</sup>

Em *Libro de Manuel*, a intertextualidade está presente através da intersecção com a história e a cultura no texto literário – a dimensão política à qual tanto Cortázar autor, e o autor do prólogo se referiam –, os diálogos diretos ou indiretos com outros textos (sejam eles textos culturais, inclusive os da dita “baixa cultura”, sejam eles os discursos institucionais), quanto as possíveis e variáveis relações interliterárias. A intertextualidade constante provoca um rompimento na leitura seqüencial por parte do leitor, pois, muitas vezes, impede o avançar das páginas, para que se retroceda ao ponto exato em que o que agora se menciona fora aludido anteriormente. Ao ser novamente fixada no texto, a palavra já não é uma simples palavra, tampouco uma repetição. Os conceitos e idéias a ela incorporados necessitam a confirmação de que a produção de sentidos está sendo realizada a contento. Interrompe-se a sucessividade e progressão. Instaure-se em alguns casos, o trajeto labiríntico, ou mesmo o corte. A suspensão da leitura pode ser uma saída para que o leitor realize a associação dessa referência frente ao texto anterior, com o qual já se travou contato e que, neste momento, ele reencontra em um novo sentido, unindo temporalidades – o passado no presente – distintas. São diversos os momentos em que há referências, alusões, citações – inclusive repetições –, sempre com a ampliação de significados. Para Cortázar, o leitor teria de assumir um papel ativo, cabendo-lhe estabelecer estas relações, entrar no jogo e não ser apenas um observador.

É interessante verificar que o personagem Andrés, logo nos capítulos iniciais,<sup>183</sup> encontra-se “sentado estrategicamente para cerrar el triángulo de la estereofonía”,<sup>184</sup> escutando a gravação de *Prozession* de Stockhausen, sem se distrair e sem se concentrar

---

da paródia, do grotesco, do elemento duplo e da dubiedade por ele provocada, entre outros aspectos. Noções encontradas em BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

<sup>182</sup> ALÓS, 2006, p.21.

<sup>183</sup> CORTÁZAR, 1995, p.25-28. O capítulo aludido é o sétimo.

<sup>184</sup> CORTÁZAR, 1995, p.25. “Sentado estrategicamente para fechar o triângulo da estereofonia.” (tradução nossa)

alternativamente. Nesta música, concebida para tam-tam – instrumento de percussão, a modo de tambor – e guitarras elétricas conectadas através de microfones a filtros e potenciômetros (para serem projetadas nas caixas acústicas), piano e *electronium*,<sup>185</sup> não há partitura: os intérpretes executam “lembranças” de composições anteriores de Stokkhhausen. Possuem instruções que indicam apenas a intensidade, a longitude, o timbre, a quantidade dos segmentos e o ajuste para os eventos sonoros. Cada intérprete tem indicações individuais, como o grau de transformação com que devem reagir tanto com a sua própria execução, como com a de seus companheiros. Diante destes comandos prévios, executam vestígios de músicas anteriores de Stokkhhausen, nesta nova composição musical.

Cortázar concebeu o *Libro de Manuel* da mesma maneira. Há uma série de elementos que se repetem, muitos dos quais presentes em sua própria bibliografia. As instruções dadas ao leitor são no sentido de que este feche o triângulo estabelecido entre ele – leitor –, as obras de Cortázar por ele já lidas – textos anteriores – e aquela que o leitor lê nesse momento – texto atual. As suas lembranças são ativadas pela repetição de temas, palavras e personagens. Cada um desses elementos tem o seu próprio campo de atuação previamente definido, porém o leitor é livre para construir o melhor sentido diante da leitura.

As repetições, elementos comuns às obras de Julio Cortázar, como que se deslocam de um momento do texto a outro, ou mesmo entre suas diferentes obras, como na metáfora da música *Prozession* que foi usada aqui. Os textos trazem vozes interiores, que dialogam com as vozes presentes em seu novo texto, e estas dialogam durante toda a narrativa, para alcançar um objetivo perseguido pelo autor: o surgimento de uma visão de mundo mais abrangente. Exatamente o que o personagem Andrés buscava, durante todo o tempo em que, na narrativa, escutava a música de Stockhausen, em que havia somente o piano

---

<sup>185</sup> O *Electronium*, também chamado *Clavivox*, foi também denominado “máquina de fazer música.” Criado por Raymond Scott, foi utilizado entre os anos 50 e 70, pelos que experimentavam a música eletrônica. Esta máquina gerava melodias e acompanhamentos de forma aleatória. Foi um instrumento pioneiro ao sintetizador.



– visto de forma metafórica como simbolizando o ser humano – como referência conhecida e reconhecível, num universo diferente, aparentemente caótico e fragmentado.

O texto de Cortázar é “poroso e aberto a novas expansões”,<sup>186</sup> onde linhas e planos podem convergir. Ele mesmo afirmou em entrevista a Hernández (1973) que as novelas sempre lhe saíam algo parecidas. Ilude-se quem pensa que esta abertura esteja solta: há toda uma coesão e unidade textual. A repetição de temas presentes, anteriormente, em suas obras faz com que ele consiga interromper a sucessividade. Aciona no seu leitor uma vaga lembrança de algo familiar que, pouco a pouco, no decorrer da narrativa, com os contornos da situação sendo construídos lentamente no texto, o leva a um outro patamar de compreensão da leitura. O leitor é instado a interromper a sua ação, a retroceder a determinadas palavras que são recorrentes, ou mesmo, a meditar sobre elas, a relacionar com o já lido anteriormente, em outras obras – caso seja um leitor cortazariano –, a retomar determinados fragmentos e seguir no texto. Neste momento de retomada, há de fato, linhas rizomáticas que possibilitam a busca da produção de sentidos. Há um corte na seqüencialidade e o encontro de tempos num mesmo momento, quando a recuperação de um sentido no presente incorpora conceitos conhecidos e estabelecidos no passado. A partir da repetição da palavra, tanto o que já era sabido como o que se conhece no presente saem transformados e enriquecidos pelo contato com outras realidades e contextos, uma vez que, não raro, torna-se necessário a volta ao texto labiríntico, para reencontrar o elemento repetido, tentar descobrir quando e como ele surgiu, de modo a auxiliar a sua compreensão – o choque advindo no plano do significante.

Da mesma forma que Stockausen repetia, em sua música *Prozession*, músicas por ele compostas anteriormente, Cortázar trouxe à tona vários aspectos presentes em obras anteriores, sendo um deles o personagem Andrés Fava, pertencente a *El Examen Final*.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Conforme ARRIGUCCI JR, 1995, p.20.

<sup>187</sup> Em entrevista, Julio Cortázar comentou que essa obra, de 1948, apesar dos defeitos, era audaciosa e experimental. Pela primeira vez na prosa em língua espanhola, introduziu-se a escrita de linhas entrecruzadas,

Andrés, um dos narradores do *Libro de Manuel*, era, no livro anterior, um dos integrantes de um grupo de quatro amigos que perambula durante vinte e quatro horas pelas ruas de uma Buenos Aires coberta pela névoa, passando por bares, porto, praças, manifestações públicas, etc. Há uma crítica à situação política da Argentina, e sua visão metafórica permite que sejam questionados vários aspectos de sua realidade. Andrés também está presente no livro *Diario de Andrés Fava*, que foi, inicialmente, pensado para ser parte de *El examen final*. Nele, o personagem deixa registrado em seu diário as suas inquietações, suas reflexões, suas impressões sobre filmes, obras, etc. Assemelhado a um monólogo, há uma série de citações neste livro fragmentário. Em todas as três obras em que aparece este personagem, ele se apresenta como um *alter ego* de Cortázar.

É opinião da autora desta dissertação que esse transitar de Andrés pelas obras de Cortázar, de certa forma, tem uma função de dar autenticidade à obra ficcional: a cada (res)surgimento, ele adquire uma verossimilhança cada vez maior. Isto porque a sua repetição deliberada acaba provocando no leitor uma interlocução maior com a realidade intermediada por esse angustiado personagem ficcional. Andrés, em seus questionamentos, dúvidas e incertezas, como que recorta a realidade, ao isolá-la para ser objeto de suas reflexões e, pouco a pouco, no decorrer da narrativa, o personagem vai adquirindo, cada vez mais, uma espécie de corporeidade, devido à proximidade entre as suas idéias e pensamentos com os do leitor. Dessa forma, a realidade recortada acaba se ampliando pouco a pouco e, conseqüentemente, abrindo-se a novos planos, a novos ângulos de percepção, pelo fato de que novas realidades vão sendo apresentadas. Ficção e realidade se encontram numa linha tênue: há momentos em que esta se rompe, porque estas duas instâncias se fundem – causando uma suspensão na seqüencialidade – ou, então, se superpõem. No último caso, cabe ao leitor a realização de

---

quase em forma de *collage*, na página do livro. O tema era completamente fantástico, o ritmo, alucinante: a destruição de Buenos Aires, vista como um corpo que adocece e começa a apodrecer. (Cf. HERNÁNDEZ, 1973). Diferentemente de como foi concebida por Cortázar, essa obra veio a público em data posterior à sua morte, sendo lançada como dois livros, ambos em 1986: *El Examen* e *El Diario de Andrés Fava*.

releituras, para redescobrir o fio da trama do texto que se encontra solto. O leitor, como personagem, ao sair desse jogo literário e se distanciar dos fatos, passa também a se inquietar diante deles e, às vezes, com a sua realidade. Esta é uma das formas através da qual o dialogismo se estabelece em Cortázar, interrompendo a leitura linha a linha, ao estabelecer uma triangulação envolvendo elementos extratextuais.

Além da presença de um personagem em mais de uma obra, há também termos e situações que se repetem na literatura cortazariana. O uso da palavra “as mênades”, para designar as integrantes femininas da *Joda*, merece ser mencionado, uma vez que já foi utilizado pelo autor em sua obra de 1965, *Final del Juego*, para nomear um dos seus contos. Cortázar parte da referência mitológica para escrevê-lo,<sup>188</sup> trabalhando aspectos míticos dentro da ambivalência nietzscheana entre Dionísio-Apolo, selvagem-civilizado. Questiona o modelo racionalista do homem que a tradição ocidental adota. A inquietação resultante da leitura parece residir no questionamento do predomínio do reino de Apolo (o mundo da “normalidade”, como visão única) sobre o do Dionísio, em que a transformação é constante. Até mesmo o mais “civilizado” pode cometer loucuras, sair do seu estado “normal” e, através da possessão e do êxtase, transgredir as normas. Em *Las Ménades*, Cortázar busca demonstrar que, segundo sua percepção, ambos os aspectos são complementares e não excludentes.

Na obra em análise, *Libro de Manuel*, as mulheres, em determinado momento, parecem ser integrantes de uma confraria: são elas as responsáveis pelo empacotamento dos maços de cigarro e das caixas de fósforos a serem utilizadas nas microagitações da *Joda*. São dotadas de uma extrema capacidade para colocar e lacrar os pacotes e caixas com cigarros e fósforos usados, respectivamente, de modo a darem a impressão de que são novos, pois, devido às técnicas especiais que desenvolveram, não permitem a identificação de que já foram

---

<sup>188</sup> Mênades são seres femininos, divinos, estreitamente relacionados com o deus Dionísio (Baco). Participavam de diferentes ritos, inclusive antropofágicos, presentes no mito do Orfeu: foram elas que despedaçaram o corpo do músico apaixonado pela definitiva perda de Eurípedes, ao se sentirem rejeitadas por ele, já que não tinha olhos para vê-las.

abertas. “Susana y Ludmilla y Monique, esas ménades locas, siempre muertas de hambre”.<sup>189</sup> esta é a primeira referência a elas no livro, numa clara retomada tanto do mito como do conto escrito por Cortázar.

Todas elas são mulheres corajosas, que se entregam, sempre ruidosas, na busca da subversão à ordem, seguras do sucesso de sua ação. Por exemplo, Ludmilla, atriz, estrangeira, adapta-se a realidades culturais diferentes da sua<sup>190</sup> e ainda abraça o movimento pró-latino-americano em um país duplamente estrangeiro – a ela e à causa revolucionária. É importante registrar que é Ludmilla quem estraçalha a vida burguesa de Andrés, ao tomar uma posição frente à relação amorosa. Susana é quem idealiza a confecção de um livro para o letramento do seu filho e que comanda essa elaboração. Além disso, é a dona da casa onde todos se reúnem, é quem dita ali as normas de conduta e quem traduz os textos franceses para os latino-americanos que não sabem esse idioma, assim como para o(s) leitor(es). Como profissional da tradução, vive entre dois mundos, entre duas culturas. Da mesma forma, Monique, aeromoça culta<sup>191</sup> – sempre em vôos, vivendo no “entre” continentes, países e cidades. Todas do grupo das ménades transitam por realidades distintas, superpondo uns planos sobre outros, ao mesmo tempo em que estes planos e as linhas que por eles passam são como linhas de fuga, que se expandem em novos e diferentes níveis.

Além delas, em obras anteriores de Cortázar – *Rayuela*, *62 / Modelo para armar*, *Os Prêmios*, a título de exemplo – é comum a presença de um grupo de amigos, ao redor do qual se tece boa parte da narrativa. Na primeira tem-se o famoso *Club de la Serpiente*, onde seus integrantes, de diferentes formações, reuniam-se em torno da música de jazz. No

---

<sup>189</sup> CORTÁZAR, 1995, p.18. “Susana e Ludmilla e Monique, essas ménades loucas, sempre mortas de fome.” (tradução nossa)

<sup>190</sup> Ludmilla, polaca, reside e trabalha em Paris. Devido ao grupo de amigos, vivencia toda a problemática da América Latina e passa a ser simpatizante e ativista da causa revolucionária da *Joda*.

<sup>191</sup> Ela, em seu estudo formal, dedicou-se a investigar o Inca Garcilaso (1541-1616), escritor e historiador peruano, filho de espanhol e uma índia inca. De cultura esmerada, Garcilaso, depois de abandonar a carreira militar, dedicou-se à escrita e foi responsável, além de inúmeras traduções para o espanhol de textos em idioma italiano, por um levantamento historiográfico do passado peruano e da América Latina.

segundo, há o *Club Cluny*, assim denominado pelo fato de os amigos se reunirem num bar com este nome. No terceiro, o grupo de Buenos Aires que viaja junto em um cruzeiro. Em *Libro de Manuel*, esse modelo se repete. A *Joda* é um grupo formado tanto por sul-americanos (de diversas nacionalidades, embora a maioria seja da Argentina) como por europeus, simpatizantes com a causa da liberdade e da América Latina. Nele, há integrantes que aparecem e que depois somem sem deixar vestígios, mas com uma interação semelhante à dos grupos presentes em obras anteriores.

Outro aspecto que merece destaque é que Cortázar, em *Libro de Manuel*, parece retomar alguns aspectos presentes em sua obra *Rayuela*. Um dos elementos que chama a atenção é a figura do triângulo. No seu romance mais conhecido, encontra-se a triangulação entre Traveller-Talita-Oliveira como também Horacio-Maga-Gekrepten, ou mesmo outros como Oliveira-Maga-Roncamadour, Oliveira-Maga-Gregorovius, dentre outros. Na obra em análise, ela se dá através dos personagens Andrés-Ludmilla-Francine como também Ludmilla-Andrés-Marcos. Curiosamente, não é uma estrutura fixa: sofre mudanças em algumas de suas pontas, sendo que o seu vértice superior parece sofrer uma rotação. Segundo a simbologia dessa figura, o triângulo, normalmente, representa o ser humano: simboliza o elemento masculino, quando há um vértice apontando para cima, e o feminino, quando a ponta está para baixo. São complementares, um triângulo é o reflexo do outro. Andrés, argentino, intelectual pequeno burguês instalado há anos em Paris, não esconde a nenhuma de suas namoradas a existência de um relacionamento com outra pessoa. Assim, Ludmilla sabe de Francine e vice-versa. Elas são distintas uma da outra: a primeira é polaca, atriz, loura, intuitiva, a segunda é francesa, dona de livraria, ruiva e, como ele, burguesa. Cabe-lhe, como homem, deslocar-se entre as duas mulheres que, apesar de insatisfeitas, aceitam o fato. Apenas evitam mencionar o nome uma da outra. A partir do momento em que Ludmilla escolhe participar ativamente do movimento revolucionário e com ele se compromete, passa a

ser quem elege o seu parceiro: de uma postura passiva, começa a tomar suas próprias decisões, segundo os seus interesses pessoais. Opta por Marcos, deixando Andrés desnortado, sofrendo a ausência provocada por essa ruptura afetiva e percebendo, mais do que nunca, a necessidade de encontrar as respostas para a sua busca existencial.

Um outro simbolismo para o triângulo e para o número três é que ele representa a unidade, a busca pela harmonia universal, uma síntese espiritual, já que rompe com o dualismo. Nesse caso, ele remete ao equilíbrio, obtido pela disposição interior para resolver os conflitos existentes entre os elementos que compõem os vértices do triângulo. Uma vez desfeita a ambigüidade, a busca existencial cessa para cada um dos personagens que formam uma triangulação. A resposta é a unicidade, ou melhor, o centramento, representado pelo círculo: o personagem trilha o próprio caminho e, ao seu redor, convergem as pessoas com maior afinidade. É o caso de Ludmilla, de Andrés, de Francine e de Marcos.

Outro triângulo existente é o composto pela família do menino a quem o livro de capas azuis é dedicado: Patrício-Susana-Manuel, respectivamente pai, mãe e filho. Eles simbolizam o triângulo complementar, uma vez que o vértice pode estar constituído por qualquer um dos seus três componentes, devido à inexistência de uma hierarquia entre eles.

São freqüentes, nas obras de Cortázar, esses deslocamentos de aspectos entre um livro, ou conto, e outro. Um dos elementos detectados anteriormente é a parede – elemento espacial. Ela reaparece em *Libro de Manuel*. Presente em *Histórias de Cronópios e Famas*, assemelhava-se a um elemento que, simultaneamente delimitava o mundo e o espaço dos cronópios e lhes dava segurança. Por outra parte, os famas não se importavam com esses limites: para eles, diariamente, os tijolos deviam ser amolecidos, e muitos deles eram constituídos de cristal.<sup>192</sup> O que os personagens, integrantes da *Joda*, estão fazendo em *Libro de Manuel*, no momento em que são apresentados, é, de certa maneira, correlato. Sentados,

---

<sup>192</sup> CORTÁZAR, 1977. Aspectos presentes no conto *Instruções do Manual de Instruções*.

voltados para uma parede de tijolos, olham fixamente para ela. Da mesma forma que a parede bloqueia e tapa a visão, percebem a realidade disposta diante deles como uma tela em uma sala de projeção. Segundo seu ponto de vista, os fatos não podem ser vencidos, a realidade não pode ser transformada, sem o direcionamento da vontade. Os integrantes da *Joda* sabem que estão encerrados dentro de um sistema que os limita. Por isso, sentem necessidade de rompê-lo. Os que não têm consciência da realidade em que vivem estão inseridos no mundo do simulacro.

Alguns temas são presença constante em todo o *Libro de Manuel* e, pela sua recorrência, incomodam o leitor que, como Andrés, durante a execução de *Prozession*, se vê obrigado a voltar ao texto para buscar alguma familiaridade, conseguir sentido e lógica de modo que possa compreendê-lo.

Da mesma forma que os personagens, ao serem apresentados, estão sentados diante de uma parede de tijolos, “los vecinos del barrio en este momento asisten fascinados en el cine de la otra cuadra a la sensacional proyección”<sup>193</sup> de um filme. Como já foi visto, não são apenas os recursos cinematográficos que foram incorporados na escritura cortazariana: ali está presente também o universo do cinema e o musical. A sala de projeção aparece no texto, de forma recorrente, angustiando cada vez mais o personagem Andrés. Ele busca lembrar-se de uma parte intermediária de um sonho, que sente que é muito importante, possivelmente o relato de uma mensagem, que ele ignora qual seja.<sup>194</sup>

O universo onírico é narrado de forma abrupta, em um ritmo alucinante, como o de sua rememoração, mesclado entre pensamentos e ações. Sonhou que foi a um cinema:

---

<sup>193</sup> CORTÁZAR, 1995, p.16. “Os vizinhos do bairro neste momento assistem fascinados no cinema do outro quarteirão à sensacional projeção.” (tradução nossa)

<sup>194</sup> Andrés somente consegue se lembrar da parte inicial e final do seu sonho. Busca desesperadamente se lembrar dos eventos que precedem o desenlace. Crê que, nesse momento, foi-lhe passada uma mensagem, recebeu um conselho, incumbiram-no da realização de algo, que lhe possibilitaria transformar-se enquanto pessoa. Nesse aspecto, como os surrealistas, o sonho seria a possibilidade de se reencantar frente à realidade na qual vivia.

el cine era una enorme sala, completamente insensata que he soñado otras veces, te he hablado de ella, creo, hay dos pantallas en ángulo recto, de manera que podés sentar en diferentes sectores de la platea y elegir una de las pantallas porque los sectores están entrecruzados vaya a saber cómo, las butacas se alternan también en ángulo recto o algo por estilo<sup>195</sup>.

Pode-se relacionar esta sala de cinema com a parede de tijolos. Observe-se que o próprio personagem narra que esse lugar é algo com que já sonhou anteriormente. Está projetada para que o espectador possa escolher, entre duas alternativas, o que vai querer ver. Recorde-se que os integrantes da *Joda*, no plano da realidade ficcional, haviam optado por estar diante de uma parede de tijolos, enquanto as pessoas do mesmo bairro se divertiam vendo um filme no cinema próximo: a vida é feita de escolhas. Tem-se aqui, mais uma vez, a repetição da mensagem de que há possibilidade de o homem selecionar o que quer ver e, conseqüentemente, o tipo de realidade com a qual se defrontará. No caso do sonho, estando num mesmo ambiente (espaço), as poltronas se direcionam para permitir a visão do que foi escolhido individualmente por esse homem, sujeito consciente de sua posição no mundo.

Este, porém, não é o caso de Andrés. Ele, que foi a essa sala de projeção com um amigo ver um filme de mistério dirigido por Fritz Lang – cujo título ele acredita que faz alguma referência à noite<sup>196</sup> – é impedido de ver o trailer. A causa desse impedimento ele não recorda: não está seguro de que algo se interpôs entre seus olhos e a tela. Antes de começar o filme, já dentro do cinema, perde-se do amigo. A cena inicial da película é de um julgamento. Surge, inexplicavelmente, nessa sala de projeção, um garçom jovem, que o busca e o convida a segui-lo. Negaceia, mas, diante de sua postura imperativa, obedece. É conduzido por salas e mais salas – todas já anteriormente por ele sonhadas. Esse garçom desculpa-se por suas

---

<sup>195</sup> CORTÁZAR, 1995, p.101. “O cinema era uma enorme sala, completamente sem sentido com que sonhei outras vezes, já lhe falei dela, acho, há duas telas em ângulo reto, de maneira que se pode sentar em diferentes setores da platéia e escolher uma das telas, porque os setores estão entrecruzados, sei lá como, as poltronas se alternam também em ângulo reto ou algo semelhante.” (tradução nossa)

<sup>196</sup> Acredita-se ser o filme *While the city sleeps* (No silêncio de uma cidade), de 1956, cujo tema é uma crítica ao capitalismo e à ambição humana, em que o jogo de aparências é apresentado através de um grupo de jornalistas que, para alcançar um cargo de direção (poder) lançam mão de artifícios, éticos ou não. Discute-se também o poder da comunicação – mídia.



maneiras: “Tenía que hacerlo, señor, hay un cubano que quiere hablarlo.”<sup>197</sup> É convidado a entrar sozinho em uma grande sala escura, onde há uma pessoa num sofá.

Y ahora esperá, esperá, esto es lo increíble porque sé con toda nitidez que no he olvidado ninguna escena de esta parte, sino que la escena se corta cuando me acerco al hombre que me espera, y lo que sigue es el momento en que vuelvo a salir del salón después de haber hablado con el cubano. Un perfecto montaje de cine, te das cuenta. Hay algo absolutamente seguro y es que he hablado con él, pero no hubo escena (...) hubo un corte y en ese corte pasó algo, y cuando salgo soy un hombre que tiene una misión que cumplir, pero mientras lo estoy sabiendo y sobre todo sintiendo, sé que no tengo la menor idea de cuál es esa misión.<sup>198</sup>

Devido a este corte, o personagem se aflige. No texto de *Libro de Manuel*, a angústia por não se lembrar do que se passou durante o encontro repete-se outras seis vezes, todas elas quando Andrés se encontra cindido entre o amor de Francine e Ludmilla ou quando está entre os amigos da *Joda*, em situações nas quais não comunga com suas idéias. São trechos intercalados. De modo abrupto se inserem, cortando o sucessivo da narrativa. Surgem do mesmo modo inesperado que as nossas lembranças, acionadas por uma situação ou palavra que ativa a memória, sem qualquer lógica aparente.

De aparte em aparte, o leitor se sente também ele angustiado. Transita, ininterruptamente, entre as páginas do livro em que o sonho é citado, relatado ou mesmo relembrado. Cada repetição é enriquecida por mais detalhes. O leitor vai e volta, interrompe a leitura, busca restabelecer a trama textual – a linha –, numa seqüência que, racionalmente, torne mais coerente a leitura e facilite a sua compreensão. Mas a narrativa segue num emaranhado de referências que, na busca por sentidos, provoca rupturas durante o ato de ler: são inseridos eventos paralelos, as atividades da *Joda* se tornam mais sérias e arriscadas, o texto ganha velocidade.

<sup>197</sup> CORTÁZAR, 1995, p.102. “Tinha que fazê-lo, senhor, tem um cubano que quer falar com você.” (tradução nossa)

<sup>198</sup> CORTÁZAR, 1995, p.102-103. “E agora, espere, espere que isto é que é incrível, porque sei com toda a nitidez que não esqueci nenhuma cena desta parte, porém a cena é cortada quando me aproximo do homem que me espera, e a seqüência seguinte é o momento em que volto a sair do salão depois de ter falado com o cubano. Uma perfeita montagem cinematográfica, você percebe. Há algo absolutamente verdadeiro e é que eu falei com ele, mas não houve cena (...) houve um corte e nesse corte aconteceu algo, e quando eu saio sou um homem que tem uma missão a cumprir, mas enquanto estou sabendo disso e, sobretudo sentindo, sei também que não tenho a menor idéia de qual é essa missão.” (tradução nossa)

A verdade só aparece quando André decide ir até o chalé, nos arredores de Paris, à noite, exatamente quando a cidade dorme – referência ao nome do filme que passava durante o seu sonho recorrente com o cubano –, por ter chegado à conclusão de que deveria sair de sua cômoda posição de observador e optar pela participação, simpatizando-se pela causa revolucionária da *Joda*. Esta viagem ele a vê como “algo iniciático, [donde] no [le] queda más remedio que optar (...), en vos está el camino de la vida o de la muerte.”<sup>199</sup> No trajeto, elabora uma poesia. O universo criativo se abre e se amalgama com o onírico, e, ao se dirigir a pé para a casa do cativo, sonho e realidade se fundem, até que Andrés se lembra:

reconstruyó la secuencia, miro al hombre que me mira desde el sillón hamacándose despacito, veo mi sueño como soñándolo por fin de veras y tan sencillo, tan idiota tan claro, tan evidente, era tan perfectamente previsible que esta noche y aquí yo me acordara de golpe que el sueño consistía nada más que en eso, en el cubano que me miraba y me decía solamente una palabra: Despertate.<sup>200</sup>

O sonho confirma a sua escolha. É necessário sair do mundo da projeção, do simulacro e da inatividade. Deve-se buscar encarar a realidade, voltar-se para si, descobrir-se, despertar, para ampliar a sua consciência do real e, assim, poder participar ativamente.

Segundo Dellepiane,<sup>201</sup> Breton, um dos precursores do surrealismo, dizia que os sonhos, por iluminarem o interior do ser, tinham a capacidade de nos despertar para outras questões vitais, relacionadas ao mundo em que vivemos, impelindo-nos a buscar, via ação, a transformação social. Com o sonho, introduz-se a surrealidade<sup>202</sup>, de uma forma dinâmica, de maneira que se alcança um outro nível do real, aquele que se abre ao desconhecido. O inconsciente, ao ser liberado, livra o espírito de freios e amarras que o travavam.

Assim, no sonho de Andrés, o cubano parece corresponder à figura de Fidel Castro, que o incita a engajar-se, através do despertar, a uma causa de libertação. Nesta análise,

<sup>199</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 351. “Algo iniciático [onde] não resta mais nada que optar (...), em você está o caminho da vida ou da morte.” (tradução nossa).

<sup>200</sup> CORTÁZAR, 1995, p.356. “Reconstruiu a seqüência, vejo o homem que me olha da poltrona, balançando-se devagarzinho, vejo meu sonho como o sonhando finalmente de verdade e tão simples, tão idiota e tão claro, tão evidente, era tão perfeitamente previsível que esta noite e aqui eu me lembrasse de repente que o sonho consistia nada mais do que nisso, no cubano que me olhava e me dizia somente uma palavra: Acorde.” (tradução nossa)

<sup>201</sup> DELLEPIANE, 1975, p. 25.

<sup>202</sup> Terminologia tomada de Breton (*surréalité*), referindo-se a uma dimensão além da realidade.

Andrés não é somente convidado a uma participação política mais efetiva – seu posicionamento é intelectual, assumindo para si a tarefa de ordenar as fichas de *el que te dije*, transformando-as em livro –, como também à liberação de tudo o que o prende ao seu mundo pequeno-burguês, a transitar de um intelectualismo restritivo e passivo para o discurso: abre-se para novas realidades e experiências, chegando até a transgredir algumas das normas estabelecidas.

O onírico também está presente em outra obsessão de Oscar, um personagem de *Libro de Manuel*. Impressionado com uma reportagem que relata um motim seguido da fuga de menores de um *Instituto de La Plata*, Argentina, decide enviá-la a Marcos para fazer parte do livro do menino Manuel. A notícia relatava que as meninas seduzidas pela possibilidade de participar das festividades pré-carnavalescas que se anunciavam na cidade, decidem saltar o muro da instituição, aproveitando um momento de queda de energia elétrica. A repressão à fuga contou com intervenção policial, violência e com as internas denunciando a condição de superlotação a que eram submetidas. Porém a imaginação de Oscar recria os fatos, que passam a adquirir outros contornos, de aspectos oníricos e surreais. Diante desse episódio, Oscar, percebendo-se “un poco neura porque la cosa se volvía obsesiva, era idiota y hasta peligroso, sobre todo la idea de dar el salto, de trepar a la tapia llena de vidrios y ganar el camino de tierra, dejar el asilo”,<sup>203</sup> visualiza mentalmente as meninas nuas e semi-nuas possuídas pela lua cheia, “en un río de luz que las lanzaba hacia lo otro, el lado opuesto, el comienzo de algo que sería cualquier cosa, porque en eso no se pensaba.”<sup>204</sup> À busca de Oscar com relação ao salto são acrescentados mais detalhes, sempre contrapostos às ações revolucionárias da *Joda*: ele não consegue separar o real de sua imaginação. Realidade e sonho se mesclam quase todo o tempo.

---

<sup>203</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 129. “Um pouco neura porque a coisa se tornava obsessiva, era idiota e até perigosa, sobretudo a idéia de dar o salto, de trepar o muro cheio de cacos de vidro e ganhar o caminho de terra, deixar para trás o internato.” (tradução nossa)

<sup>204</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 130-131. “Num rio de luz que as lançava para o outro, o lado oposto, o começo de algo que seria qualquer coisa, porque nisso não se pensava.” (tradução nossa)

Soma-se a isso o fato de Monique ter vivenciado uma rebelião, duramente reprimida, quando, aos quatorze anos, era interna de uma instituição educativa.<sup>205</sup> O relato desta integrante da *Joda* acaba por dar uma maior verossimilhança ao recorte do jornal. Além disso, da mesma forma que em La Plata, a manifestação também ocorreu em um período em que a lua estava cheia e acaba por estabelecer mais um vínculo com outra notícia jornalística entremeada ao texto de *Libro de Manuel*: a da fuga de guerrilheiras presas em Córdoba,<sup>206</sup> Argentina. Ambos os fatos reforçam a repetição da obsessão de Oscar, que sente cada vez mais que “una liberación, una fuga necesaria, chiquilinas de asilo o Alicia Quinteros,<sup>207</sup> lumpen o abogadas escapando de la mufa del sistema”,<sup>208</sup> era fundamental, ao lado de se soltar das amarras sociais representadas pelas instituições.

Por isso anseia que sua companheira, Gladis, deixe a *Aerolineas Argentina*, onde trabalha, salte o seu muro e abraça a causa na qual ele acredita – a *Joda* – por inteiro.

En fin, parecería que al final saltaste la tapia, mocosita – dice Oscar (...), entonces ha saltado la tapia, como las muchachas bajo la luna llena, está realmente en la Joda y eso, piensa Oscar es la tapia y la calle abierta aunque toda la policía de París y los bomberos de La Plata corran detrás de Alicia Quinteros, detrás de Gladis que le está tirando un puesto bien pagado y jubilable por la cara al capitán Pedernera.<sup>209</sup>

Nos dois sonhos – o de Andrés e o de Oscar – há a busca da liberdade: no individual no caso do primeiro e no institucional, no segundo. A intertextualidade é tal que abarca, principalmente, o mundo como um texto. Os recortes jornalísticos, que, por sua vez, recortam uma realidade – notícias já anteriormente recortadas pelo autor de *Libro de Manuel*, ao serem selecionadas de um todo, que eram os jornais da época, os quais, por sua vez, eram incapazes

---

<sup>205</sup> Em função de algumas colegas terem sido repreendidas por terem lido livros não recomendados pelas freiras, responsáveis pelo educandário, houve um movimento de solidariedade entre as alunas. Diante da rebelião, houve o uso de violência física, castigos e várias foram expulsas da instituição, dentre elas Monique.

<sup>206</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 184-185.

<sup>207</sup> Guerrilheira, combatente do ERP (*Ejercito Revolucionario del Pueblo*), presa em janeiro de 1971.

<sup>208</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 186. “Uma liberação, uma fuga necessária, meninas de internato ou Alicia Quinteros, lumpen ou advogadas escapando da chateação do sistema.” (tradução nossa).

<sup>209</sup> CORTÁZAR, 1995, p.222. “Enfim, pareceria que finalmente você pulou o muro, menininha – disse Oscar (...), então saltou o muro, como as garotas sob a lua cheia, está realmente na *Joda*, e isso, pensa Oscar, é o muro e a rua aberta apesar de que toda a polícia de Paris e os bombeiros de La Plata corram atrás de Alicia Quinteros, atrás de Gladis, que está jogando fora um emprego bem pago e aposentável na cara do capitão Pedernera.” (tradução nossa)

de abarcar todos os fatos existentes – dialogam como na busca da estereofonia de Andrés. São tipologias textuais compondo um único texto e, simultaneamente, dialogando com realidades diversas. Um leitor atento, forçosamente, terá sua leitura interrompida para compor o sentido do texto, para encontrar os fios soltos entre o relato de um evento e sua interrupção para outros fragmentos, para retomar a seqüência de um sonho ou separar os fatos da imaginação. Além disso, as referências a eventos históricos acenam para a memória daqueles que viveram o contexto daquela época ou abrem o panorama de uma realidade desconhecida para aqueles que não a vivenciaram. Tanto o reencontro de informações ou a apresentação ao novo provocam no leitor interrupções, não só em busca de sentido, como também na separação do real do ficcional, na tentativa de descobrir pistas que o levem a um patamar de segurança, provocado pela elaboração de sentido de leitura para si próprio.

Outra recorrência intertextual é a da figura feminina. Quase sempre é a mulher quem entroniza o homem no mundo novo, no universo do incerto, do inseguro, da instabilidade, das descobertas e acasos. É ela quem indica o caminho, porém cabe ao homem, enquanto sujeito, tomar sua decisão. Assim foi a Maga, em *Rayuela*, assim é Ludmilla, em *Libro de Manuel*. Como estrangeira, de certa forma, ela é uma pessoa que necessita constantes readequações e adaptações ao contexto parisiense e latino. Vive indiferente às normas e obrigações impostas, numa dimensão onde o mutável e o transitório são constantes: atriz, desempenha múltiplos papéis – no palco e na vida – e é ela quem apresenta a Andrés uma alternativa à vida burguesa que levava. Do mesmo modo, Susana: é através de sua tradução que se abre o acesso dos hispano-americanos às informações divulgadas pela *mass media*, nos recortes que lhes caem às mãos. Também são as meninas em fuga que permitem a Oscar lutar pela liberação das amarras (pessoais e sociais) representadas pelas instituições. E, mais uma vez, é Susana quem

permite aos manúéis<sup>210</sup> lerem a realidade de uma época, através do livro de recortes de jornais de capa azul, livro este de característica fortemente documental.

A obsessão de Oscar – o “salto de h tapia”<sup>211</sup> – constitui outro tema recorrente em toda a obra cortazariana: o saltar. O salto é uma condição para participar do jogo da amarelinha – *Rayuela* –, princípio lúdico norteador da leitura desta obra, na qual o leitor pode ir saltando de um capítulo a outro. Saltar, para as meninas do internato, para as prisioneiras – e também, por que não, para o leitor – implica a possibilidade de se obter a liberdade. Exige um deslocamento, uma participação ativa, a possibilidade de traçar seu próprio caminho.

Como já foi dito anteriormente, a obra bibliográfica de Cortázar contém vários elementos espaciais de passagem, como portas, janelas e pontes. Eles podem conduzir tanto o personagem como o leitor a situações de, também eles, fazerem a sua escolha, realizarem o percurso ou vislumbrarem caminhos ainda não experimentados, com a possibilidade de retornarem, modificados, ao ponto original.

O elemento porta simboliza a passagem entre dois mundos, o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas. Segundo Chevalier e Gheerbrant,<sup>212</sup> a porta se abre sobre um mistério e, de modo ambivalente, tanto indica uma passagem que nos convida a atravessá-la, a ir mais além, como também um lugar de chegada. O elemento janela possibilita a contemplação do outro lado, sem que a travessia seja realizada. Permite fazer um recorte de um fragmento do mundo a ser vislumbrado. O que a atravessa é a visão, o olhar é conduzido a um universo que está próximo, mais além de onde se está.

Em *Libro de Manuel*, a janela mais marcante é a da porta de uma sacada do *Hotel Terrass* – hotel ao qual Andrés leva Francine, para dela se despedir:

---

<sup>210</sup> Representando todos aqueles que não tiveram acesso à realidade retratada no livro ou que por ele vislumbraram a atuação da biopolítica, através dos diversos mecanismos.

<sup>211</sup> Salto do muro – tradução nossa.

<sup>212</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989.

la llevé a la ventana; tal vez lloraba, la sentía resistirse, no comprender por qué de un manotón había corrido la cortina y estaba abriendo la puerta del balcón (...) desnudos salimos al balcón, la forcé a ir hasta la barandilla, bajo la luz morada del cielo de Montmartre, vio las cruces y las lápidas, la geometría coagulada de tumbas. Gritó, creo, le tapé otra vez la boca, la sentí como deshaciéndose entre mis brazos, la sostuve sobre la barandilla colgada sobre el cementerio, bebiendo cada cruz y cada hierro forjado, toda la estúpida perpetuación de la miseria original.<sup>213</sup>

Tal passagem dialoga com a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, autor citado algumas páginas antes, quando esses mesmos personagens, em uma espécie de peregrinação etílica noturna, num bar, última parada antes de se dirigirem para o citado hotel, falam sobre o sonho cujo final Andrés ainda desconhece: “ahora que fijate bien (...), cuantas cosas empiezan para nosotros en un cine o en un ómnibus, las cosas que le ocurrían a Dante en un claustro de convento o a orillas del Arno han cambiado de localización, las epifanías pasan de otra manera.”<sup>214</sup> Este trecho antecipa e complementa o sentido do que virá: o momento em que se resgata a mensagem do sonho, instante que possibilitará a tomada de decisão de Andrés. Uma das mensagens deste trecho indica que a revelação acontece quando menos se espera.

À noite no hotel, dialoga com a descida aos infernos da *Divina Comédia*. A passagem pela porta, a visão, a partir de um local mais elevado – terra –, voltada para o reino dos mortos, ainda não é suficiente para a tomada de consciência.

No sé si entonces comprendí, no creo, debió ser después de otras cosas (...), la noche era larga y había tanto tiempo para asistir a la muerte de un pequeño burgués o a su confirmación, para saber si el descenso llevaba al otro lado de la mancha negra, o la envolvía en complacencia y en nostalgia (...) pero algo en mí había visto del otro lado.<sup>215</sup>

<sup>213</sup> CORTÁZAR 1995, p.292. “Levei-a até a janela; talvez chorasse, eu a senti resistir, não compreender por que de um só golpe eu tinha aberto a cortina e estava abrindo a porta da sacada (...) nus saímos até a sacada, obriguei-a a ir até a varanda, debaixo da luz roxa do céu de Montmartre, viu as cruces e as lápides, a geometria coagulada das tumbas. Gritou, acho, tapei-lhe outra vez a boca, senti-a como se desmanchando entre meus braços, sustentei-a sobre a varanda pendurada sobre o cemitério, bebendo cada cruz e cada ferro forjado, toda a estúpida perpetuação da miséria original” (tradução nossa)

<sup>214</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 279. “Agora., observa, (...), quantas coisas começam para nós num cinema ou dentro de um ônibus, as coisas que aconteciam com Dante em um claustro de convento ou às margens do Arno mudaram de lugar, as epifanias acontecem de outra maneira.” (tradução nossa).

<sup>215</sup> CORTÁZAR, 1995, p.292-293. “Não sei se então compreendi, não creio, deve de ter sido depois de outras coisas (...), a noite era longa e havia muito tempo para assistir à morte de um pequeno burguês ou à sua confirmação, para saber se a descida conduzia ao outro lado da mancha negra, ou a envolvia com complacência e em nostalgia (...), mas algo em mim havia visto o outro lado.” (tradução nossa)

Despidos de marcas culturais, ali estão homem e mulher com a sua individualidade, diante do novo, diante do choque e do horror frente à realidade da finitude. É um momento crucial na travessia: momento de deslocar entre os dois mundos, precedido pela visão do outro lado. Somente após vislumbrar este horror é que Andrés violenta Francine, experimentando a própria morte e preparando-se, neste rito iniciático, para sua própria transformação e passagem pela porta.<sup>216</sup>

Como na *Divina Comédia*, a entrada aos infernos se faz passeando pelo mundo dos mortos: o purgatório poderia ser o Montmartre, vislumbrado da sacada do hotel, onde Andrés desempenha o papel de Virgílio, levando a horrorizada Francine até essa viagem. Ao passar pelo umbral da porta do quarto, Francine se torna Beatriz, aquela que lhe apresenta o Paraíso. Tanto o homem da *Divina Comédia* como Andrés são guiados por uma pessoa que já amaram e que agora já não tem mais a mesma importância em sua vida. Todo esse paralelo com a *Divina Comédia* trabalha com sobreposições. Da mesma maneira que ocorrem dentro do mesmo livro, ou entre dois livros, elas acontecem com uma obra clássica como a de Dante. Em todos esses casos, a linha do tempo – seja no interior do livro, dentro da obra do mesmo autor ou da história literária como um todo – é *saltada* à maneira do “salto do tigre”<sup>217</sup> das *Teses* de Benjamin. A proximidade de Cortázar com o pensamento e com os procedimentos benjaminianos – Benjamin pratica em sua escrita o que defende em sua teoria –, no entanto, não reside apenas no rompimento da linearidade, mas se confirma na já mencionada superposição das “camadas finas e translúcidas”<sup>218</sup> que Benjamin, numa referência a Valéry, apresenta como característica da narrativa tradicional: as subseqüentes narrativas se sobrepõem e se complementam.

---

<sup>216</sup> Os surrealistas viam no amor louco uma das possibilidades de se reencantar com o mundo. Por ele haveria o acesso ao mundo da magia, uma dimensão nova, transformada e transformadora.

<sup>217</sup> BENJAMIN, 1985, p. 230.

<sup>218</sup> BENJAMIN, 1985, p. 206.



Retornando à alusão a Dante, no texto, o leitor, ao avançar as páginas, que adquirem um ritmo alucinante, na medida em que se aproxima do término do livro – e, ironicamente, é o momento em que esse mesmo leitor é obrigado a retroceder na leitura, buscando refazer sentidos no labirinto textual, (re)encontrar a referência anterior que o unirá àquilo que agora lê, num emaranhado de fatos, dispostos como um novelo composto por diversas linhas soltas – também percorre um caminho tortuoso em busca de respostas e dados que lhe permitam compreender a narrativa. É no meio de um turbilhão de informações, num ponto em que o ritmo é vertiginoso, que se depara com a cena em que Andrés se lembra do sonho e então pode fazer a sua escolha. Tal lembrança ocorre exatamente quando ele viaja em um veículo – elemento também de passagem: um metrô. O uso de meios usuais de transporte – foi um trem que levou o casal até o hotel e foi em um metrô que o sonho de Andrés foi desvelado – reforça a idéia de que é no cotidiano que se encontra a chave, a possibilidade da revelação para todos aqueles sabem ver e tenham coragem de arriscar a cruzar a ponte – outro elemento presente na literatura cortazariana.

Segundo Chevalier e Gheerbrant,<sup>219</sup> a ponte permite passar de uma margem a outra, de um mundo sensível ao supra-sensível. As viagens iniciatórias das sociedades secretas chinesas culminavam com a passagem de pontes, e as tradições do Islã descrevem a sua travessia como a possibilidade do acesso ao paraíso, passando por cima do inferno.

Por isso, no encontro de despedida dos dois, Francine aceita o fato de que “a tu manera, con tus ritos, con tu luz en el suelo, con tu vaso en la mano”,<sup>220</sup> ela participe desse momento em que Andrés pressente o estreitamento de seu caminho, percebe que se aproxima a hora “una vez que la mancha negra está ahí, cada vez llego hasta el umbral de esa pieza y dejo de ver y de saber, entro en la mancha negra y vuelvo a salir cambiado pero sin saber por

---

<sup>219</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989.

<sup>220</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 291. “A sua maneira, com seus ritos, com sua luz no chão, com seu copo na mão.” (tradução nossa).

qué ni para qué.’<sup>221</sup> Ele, inexoravelmente, tem a obrigação de escolher, de dar ele mesmo o primeiro passo. Tanto o personagem de Dante como Andrés lutam para alcançar a justiça nessa terra e acreditam que o mundo poderá ser melhor.

Esses elementos permitem a dispersão, o sair em direção diferente à esperada. Como o leitor, que se depara com uma encruzilhada e, diante dela, vê-se frente à necessidade de tomar decisões. O corte na seqüencialidade conduz a trajetórias diversas na busca pela construção de sentidos.

Assim, o leitor converge com personagens da literatura cortazariana: da mesma forma que eles, cabe-lhe buscar sentidos, perseguindo-os nas referências textuais e extratextuais. Nas obras de Cortázar, os personagens perseguidores, envolvidos numa busca incessante – iniciados com Johnny Carter, personagem principal do conto *El Perseguidor*, do livro *Las Armas secretas*, de 1959 – são facilmente encontrados. É o caso do Horacio Traveler, em *Rayuela*, de Andrés, em *Libro de Manuel*, cuja busca é um processo individual, percebido por Francine (“esa otra búsqueda en la que yo no cuento, lo sé hace tanto y ya no me importa demasiado, pero lo sé hace tanto, Andrés”),<sup>222</sup> representado por uma mancha negra que ressurge obsessivamente. Símbolo da indecisão, da visão turva ou mesmo da não-visão, ela impede que os fatos reais sejam vislumbrados, uma vez que oculta e distorce a realidade. A sua presença promove o fácil desvio para não ter de com ela se defrontar e ter de atravessá-la – enfrentá-la. Apenas se desfaz (“déjenme entrar ahora que está clarito, ahora que no hay mancha negra, porque es así, justo ahora y aquí.”),<sup>223</sup> no momento da revelação da frase do sonho. Momento este que coincide com o clarear – o fim da noite e início do amanhecer.

---

<sup>221</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 291. “Uma vez que a mancha negra aí está, cada vez chego até o umbral desse cômodo e deixo de ver e de saber, entro na mancha negra e volto a sair mudado, mas sem saber por quê nem para quê.” (tradução nossa).

<sup>222</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 290. “Essa outra busca na qual eu não conto, eu sei algum tempo e já não me importa tanto, mas eu sei já faz algum tempo, Andrés.” (tradução nossa).

<sup>223</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 355. “Deixe -me entrar agora que está bem claro, agora que não existe mancha negra, porque é assim, justo agora e aqui.” (tradução nossa).

Um elemento por si só simbólico é a noite. Em *Libro de Manuel*, ela apresenta, explicitamente, aspectos de intertextualidade, não só fazendo referências a obras literárias como cinematográficas. É durante a noite que Andrés sonha, que ele viaja até os infernos, que ele se dirige ao chalé para se encontrar com Ludmilla e os da *Joda*. Nesse momento, quando ele assume um posicionamento político (distinto do partidário), menciona a San Juan de la Cruz: “en fin, tomemos a la izquierda aunque sea de noche, mi querido Juan de la Cruz, dulce poeta de mis dulces horas de sofá, vamos nomás aunque sea de noche y...”,<sup>224</sup> numa alusão ao poema *Canción del Alma (Noche Oscura)*, em que a noite escura e ditosa serviu para guiar o eu-lírico – “oh noche amable que juntaste amado con amada, amada en amado transformada.”<sup>225</sup> Nesse caso, Andrés, caminhando para esse encontro, expressa, de forma poética, o valor da fé em algo, ainda que não seja demonstrável. Este é o amor de Deus para San Juan de la Cruz, esta é a ainda imprecisa noção de uma luta sem Deus – que será poético-literária – para Andrés.

Um outro aspecto que leva um leitor cortazariano a interromper a leitura e relacioná-la com textos anteriores deste autor é a presença do elemento “formiga”. Esta simples palavra conduz o leitor a se deslocar, pela memória, até a sua presença em outros contos e novela.<sup>226</sup> Aqueles não afeitos às obras de Cortázar realizam um corte na narrativa, devido à estranheza deste elemento. Interrompem a seqüência de sua leitura, associam a trechos anteriores, buscam compreender por que as formigas aparecem no texto, com essa denominação. É que em *Libro de Manuel* as formigas são personagens. Existem como nome próprio, el *Hormigón* (o Formigão) e constituem toda uma categoria social – “*hormigachos, hormiguchos,*

<sup>224</sup> CORTÁZAR, 1995. p. 352. “Enfim, tomemos a esquerda ainda que seja de noite, meu querido Juan de la Cruz, doce poeta das minhas doces horas de sofá, vamos lá, ainda que seja de noite.” (tradução nossa).

<sup>225</sup> HORTA, VIANNA, RIVERA, 2000. p. 178. (“Oh, noite amável, que juntaste amado com amada, amada em amado transformada.” (tradução nossa).

<sup>226</sup> São encontradas, dentre outras, nos contos *Circe (Bestiario)*, *Instrucciones para matar hormigas en Roma (Historias de cronopios y de famas)*, *Todos los fuegos el fuego (Todos los fuegos el fuego)*, *No, no y no (Último round)*, publicados respectivamente em 1951, 1962, 1966, 1969, assim como em *Rayuela*, obra de 1963.

*hormigudos y los hormigócratas.*”<sup>227</sup> São os funcionários do sistema, responsáveis pela manutenção da ordem pré-estabelecida pelo poder e pela garantia do *status quo*. Aplicados, não questionam as solicitações que recebem e obedecem fielmente aqueles que de fato dão as ordens e manipulam os seus fantoches que ocupam cargos de poder.<sup>228</sup> Se o *Hormigón*, “semejante en los ojos y en la cara a Zeus, que dispone el rayo, a Ares en la estatura, y en la amplitud del pecho a Ronald Reagan”,<sup>229</sup> cuida do VIP e da VIPA, é porque sabe que essa é a sua parte na estrutura.

As formigas são, segundo Chevalier e Gheerbrant,<sup>230</sup> símbolo da atividade industriosa, da previdência, da vida organizada em sociedade. Para os budistas tibetanos, elas simbolizam a vida laboriosa e o apego excessivo aos bens deste mundo. Também representam o servidor aplicado e infatigável. Em *Libro de Manuel*, são joguetes na mão dos poderosos: foram enviados a trabalho para a Europa, não para manterem a integridade de pessoas como o VIP e seu grupo e, sim, para que a estrutura de poder pudesse estender ainda mais os seus tentáculos – e reforçá-los – além de suas fronteiras territoriais: esta teia de controle, globalizada, escapa das dimensões do estado. Não é visível, está por trás de diversas ações no mundo. Não se contenta com o controle ideológico e sociopolítico: busca também o controle sobre o corpo físico das pessoas, além de silenciar os movimentos divergentes e minoritários que adquirem visibilidade, atuando dentro da denominada microfísica do poder, analisada por Foucault, em obra homônima (1996).

Por isso é que o *Hormigón*, juntamente com o comissário Pillaudin, entreolham-se, irônicos, quando da invasão ao chalé. A arma usada por Marcos, com suas impressões digitais, que havia caído no chão, foi recolhida e, apesar da confiança do VIP em seu salvador

---

<sup>227</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 360.

<sup>228</sup> Em *Libro de Manuel*, o personagem VIP apenas representa o poder, cercado numa estrutura totalmente montada por e para aqueles cujos interesses ele, como uma marionete, verdadeiramente representa.

<sup>229</sup> CORTÁZAR, 1995. p. 360-361. ‘Semelhante nos olhos e na cara a Zeus, que dispõe o raio, a Ares na estatura, e na amplitude do peito a Ronald Reagan.’ (tradução nossa)

<sup>230</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989.

– ele, agora libertado, não era mais interessante aos olhos daqueles que lhe deram guarida e o iludiram quanto a sua importância<sup>231</sup> –, era apenas uma peça a mais, descartável como várias outras, quando não mais atendessem aos interesses daqueles que a controlam. Esta arma poderia ser usada para eliminá-lo, uma vez que “allá se quedarán contentos.”<sup>232</sup>

Esta suspeita é reforçada pelos próximos recortes interpolados. O seu conteúdo denuncia a força daqueles que violam a liberdade e instauram regimes e forças opressoras: são depoimentos de torturados delatando o que sofreram e de soldados que, ao relatar as suas ações, confessam que ignoravam as razões que os levaram a proceder com tal brutalidade e declaram que foram iludidos na maior parte do tempo em que lutaram.

Dentro da sociedade pautada pela disciplina e pelo controle, esses recortes provocavam pequenas rupturas pelas fissuras por eles detectadas na estrutura. As inocentes atividades da *Joda* como a de dar gritos em um cinema durante a projeção de um filme, ou mesmo as de comer de pé em um restaurante elegante de Paris, tinham como objetivo principal perturbar a ordem normal da vida, alterar o estabelecido, abrir a possibilidade do surgimento do diferente, do novo, do criativo, do inusitado.

Foucault, na obra já citada de 1996, propunha a necessidade de se questionar o poder através de um conjunto de estratégias, materializadas em práticas, técnicas e disciplinas diversas e dispersas. A pequena organização *Joda* assim o fez, buscando enfrentá-lo no cotidiano, no âmbito de suas diversas relações pessoais e institucionais. Pela falta de prudência, o grupo foi lançado à destruição. Os mais cautelosos se salvaram, e os que conseguiram viver a dimensão mais próxima possível da detectada para o homem novo, retomaram a vida, dentro de uma dimensão ética. Os demais seguiram o curso, sem cuidar de si, homens comuns, normais, massa uniforme.

---

<sup>231</sup> Uma vez que o VIP não é mais importante para a trama urdida por aqueles que detêm o poder, até mesmo a maneira como era identificado se altera. Passa então a ser chamado pelo seu nome próprio, Don Gualberto, e não mais pelo status social que o distinguia e o identificava.

<sup>232</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 366. “Ali ficarão contentes.” (tradução nossa)

Da mesma forma que a interrupção abrupta da narrativa se dá com a inserção de recortes, inviabilizando a seqüencialidade, estes permitem, durante a leitura, a fusão da ficção e da realidade, além da união de temporalidades distintas. Os depoimentos que ali estão, infelizmente, são perenes. A violência e o uso de inocentes nas frentes de batalha com a função de, com o uso da força, garantir a paz ainda hoje permanecem, ao lado da utilização de ideologias para justificá-la.

Nesse ponto da obra, instaura-se mais um encontro entre duas ‘camadas’ temporais, numa clara alusão a Benjamin, com a presença superposta de elementos que cortam a linearidade da leitura. Os recortes realmente provocam fissuras no real: o da época de Cortázar, o do contexto histórico ao qual pertence o leitor, como também o do leitor, em seu ato de leitura. A interrupção abrupta do texto com a inserção de dois documentos, numa seqüência de doze páginas, documentos estes dispostos, na página, em duas colunas, exige do leitor uma posição diante do impasse: a definição e escolha de por qual dos depoimentos iniciará a leitura. Ou se os desconsiderará, eliminando este capítulo, para retomar o contato com os personagens da ficção cortazariana. De qualquer modo, todo depoimento prioriza a palavra, e, com ela, pára-se a fim de apreender o que é que se tem de dizer. A verdade, mesmo a individual, paralisa, suspende o tempo, eterniza o momento. É esta uma das funções desses dois recortes, após a seqüência de eventos no chalé. A repressão e a violência utilizadas para conter a ação revolucionária praticada pela *Joda* ganham maior força diante de um depoimento retirado de um jornal, uma vez que, além de respaldar a ficção, os fatos desmascaram a incongruência entre objetivos e ações, entre a idéia e a prática, para quem tem os olhos fechados para a realidade. As doze páginas denunciam a nossa aquiescência passiva a esse estado de coisas. Diante destas páginas que revelam as formas pelas quais a biopolítica se manifesta, o leitor, paradoxalmente, é conclamado a uma ação: após um estranhamento e a

descoberta de um texto inusitado, percebe-se como em um platô, cabendo-lhe optar por qual dos rizomas irá seguir o seu caminho de conhecimento do texto.<sup>233</sup>

Neste sentido, o ficcional joga com a realidade do leitor. Invade o seu espaço, implicando-o, tornando-o cúmplice em sua não-submissão a esse poder e, através de pequenas insurreições cotidianas, incita-o a construir o texto. Pode-se perceber como mais um jogo presente na poética cortazariana a existência de uma porosidade na obra, que permite que os personagens de um livro se desloquem para outro. Andrés tem a mesma busca de Horacio de *Rayuela* e Ludmilla – apesar de o livro apenas esboçar as suas características de personalidade – possui muitos dos aspectos do personagem Maga, de *Rayuela*, como pode ser percebido, quando o narrador comenta que “a el que te dije le gusta Ludmilla por esa manera loca de ver cualquier cosa, y a lo mejor por eso de entrada Ludmilla parece tener como un derecho a violar toda cronología.”<sup>234</sup> O leitor de Cortázar é quem reconhece tais semelhanças. Como os personagens não têm um rosto bem definido, sendo apresentados a partir de suas ações e também por pontos de vista de outros integrantes da ficção, cabe unicamente àquele que lê a responsabilidade de recolher suas características ou mesmo rastreá-las pelo texto.

Desde este ponto de vista, pode-se ver o círculo de amigos que compõem a *Joda* de forma lúdica: como uma brincadeira de roda – o próprio nome *Joda*<sup>235</sup> já diz – onde cada um alterna o seu papel, sem proeminência de ninguém. É a visão do fragmento e da unidade: dentro de uma dimensão dialógica, todos se encontram no mesmo nível de igualdade, esperam a sua hora de jogar, em constante movimento. O centro está vazio. Não há uma autoridade. E o círculo gira, deslocam-se as posições, alternam-se os papéis. O resultado é coletivo, fruto de uma combinação de experiências.

---

<sup>233</sup> Nesse momento, são várias as alternativas: ignorar as páginas, ler parcialmente os dois ou apenas um dos dois textos, lê-los fragmentariamente, retornar a estas páginas depois de seguir a narrativa relacionada aos destinos dos integrantes da *Joda*, por exemplo.

<sup>234</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 15. “*El que te dije* gosta de Ludmilla devido a sua maneira louca de ver qualquer coisa, e talvez por isso o fato de que Ludmilla parece possuir o direito de violar toda a cronologia.” (tradução nossa)

<sup>235</sup> Como já dissemos antes, na Argentina, *joda* significa farra, brincadeira, diversão, troça.

Assim, a interação de vários personagens cria no leitor uma ilusão de que são eles os donos de sua própria palavra. Alguns afirmam a fala do outro: são personagens complementares. Ou seja, *el que te dije* fala por Andrés, da mesma forma que Andrés fala por *el que te dije*. O narrador fala por outrem. É necessário distanciamento para se perceber este jogo, possibilitado pela presença constante de fissuras na narrativa.

Se Cortázar assim já os constituiu em *Rayuela*, ele repete a fórmula em *Libro de Manuel*. Segundo o esquema de Barrenechea (1996), ao analisar estruturalmente o primeiro romance, pode-se dizer que também se encontram, em *Libro de Manuel*, personagens multiplicados, fragmentados, numa diversificação caleidoscópica, ao mesmo tempo simétricos e com aspectos opostos bem delimitados. Há os que são complementares – “desdoblamiento en opuestos que recompondrían la unidad perdida”<sup>236</sup> –, como Andrés y Ludmilla, Ludmilla-Francine, e os personagens deformantes (no sentido de proporcionarem uma leitura humorística dos heróis): no caso, Lonstein-Andrés. Isso sem falar nos desdobramentos de Andrés em narrador e personagem, e mesmo de *el que te dije*, nessas mesmas funções. Além disso, o personagem Andrés se subdivide no mundo do sonho: “soy simultáneamente el film y el espectador del film”,<sup>237</sup> ele que está em um cinema com duas telas numa atitude especular.

O duplo na literatura cortazariana busca ampliar perspectivas, estilizar os pontos de vista para diferentes ângulos, de modo a propiciar melhor apreensão dos episódios e da realidade. Resulta num trabalho incessante de fragmentação e unificação, extrapolando a limitada visão binária e dicotômica. Em *Libro de Manuel*, até o livro se desdobra, ao mesmo tempo em que mantém sua unidade nas mãos e mente do leitor, quando, *escrileitor*, consegue reunir os diversos fragmentos que recolhe durante a leitura tão interpolada de referências, tão auto-referentes, tão repleta de citações, de alusões a diferentes textos e, principalmente, ao texto sócio-cultural.

---

<sup>236</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 565. “Desdoblamiento em opostos que recomporiam a unidade perdida.” (tradução nossa)

<sup>237</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 103. “Sou simultaneamente o filme e o espectador do filme.” (tradução nossa)



Se a música é um elemento fundamental em Cortázar, em *Libro de Manuel* não só o jazz se faz ouvir. Nesta obra experimental, não faltaram alusões às inovações. É a música conceitual de Stockhausen que Andrés busca compreender, escutando-a incessantemente. É Stockhausen a quem primeiro Umberto Eco alude, em seu texto *A Poética da Obra Aberta*,<sup>238</sup> ao ilustrar esse conceito. Também está presente o conceitual Pierre Boulez<sup>239</sup> – maestro, compositor, crítico musical, que conseguia fazer a junção entre música e literatura e que, juntamente com Stockhausen, realizou experiências de serialismo integral, também citado por Eco no texto já aludido<sup>240</sup> –, a música aleatória de Xerakis,<sup>241</sup> as canções de Joni Mitchell – em uma época pré-jazz desta cantora e compositora, que trabalhava com uma mescla de ritmos *folks* e *rock and roll*.

Há intertextualidade também entre o texto musical presente no último ato da ópera *Lohengrin* de Wagner<sup>242</sup> e Verlaine, Martínez, Darío, numa seqüência de alusões intertextuais patentes em diversos desdobramentos. *Libro de Manuel* dialoga com este momento da ópera, ao se referir à cena em que o cisne se revela como o herdeiro do trono, considerado morto por todos, ao mesmo tempo em que estabelece outro diálogo com outro cisne, este do soneto do poema de Enrique González Martínez, poeta mexicano, “*Tuércele al cuello al cisne de engañoso plumaje*”,<sup>243</sup> considerado um manifesto contra Ruben Darío, num canto dedicado à sabedoria da coruja. O cisne já havia sido usado por Verlaine e era figura muito presente nas poesias parnasianas e simbolistas, chegando a representar a poesia. Os modernistas, então,

---

<sup>238</sup> ECO, 1976, p. 37.

<sup>239</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 247.

<sup>240</sup> Eco apresenta tanto uma obra de Stockhausen como de Boulez como obras abertas, uma vez que “não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente.” (ECO, 1976, p. 39).

<sup>241</sup> Iannis Xerakis é um músico que realizou investigações em música instrumental, eletro-acústica e de computador. Trabalhou com a música estocástica, baseada no cálculo das probabilidades. É pioneiro da música multimídia.

<sup>242</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 65.

<sup>243</sup> “Torce-lhe o pescoço do cisne de plumagem enganosa.” (tradução nossa)

utilizaram-se desse animal como alvo de suas críticas, ao propor a necessidade de uma busca pela renovação, da revelação de uma nova forma de ver a realidade, de desvelá-la.

Há momentos de intertextualidade, em que se dialoga com a ópera como manifestação artística: Puccini, com *Turandot* e seus personagens. O texto de *Libro de Manuel*, inclusive, utiliza a expressão ‘*intermezzo pucciniano*’<sup>244</sup> para introduzir um aparte no texto corrido – iniciar um outro fragmento. Nas alusões à música clássica, Chopin e Mozart não foram esquecidos.

Numa obra que se volta para temas latino-americanos, o diálogo com o tango surge com muita vitalidade. Este ritmo, oriundo das camadas sociais inferiores, faz parte da cultura de cada personagem argentino da obra. Andrés e seus conterrâneos o trazem quase como se fosse uma tatuagem no corpo. Portanto, quando os da *Joda* se reúnem, frases de tango são incorporadas à fala, levando o leitor afeito a esse estilo musical ao seu rápido reconhecimento. É o caso de “Andá contale a Serrucho, saliva”,<sup>245</sup> onde saliva significa mentiroso, no dialeto argentino (lunfardo) e “contale a Serrucho” é parte da letra de um tango.<sup>246</sup> Quando Fernando, o chileno, participa pela primeira vez da leitura dos recortes traduzidos por Susana, Patricio alude a um trecho de um tango de Gardel, ao dizer que era possível ver, pelo seu rosto, que estava com “mate lleno de infelices ilusiones”,<sup>247</sup> expressão encontrada em “*Mano a mano*”, em que se diz “Hoy tenés el mate lleno de infelices ilusiones, / te engropieron los otarios, las amigas, el gavión.”<sup>248</sup>

Não há preconceito quanto à intertextualidade presente na obra: ela abarca todo tipo de texto. No momento da viagem de Andrés ao chalé, sua mente vagueia e elabora uma poesia

---

<sup>244</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 163.

<sup>245</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 40. “Anda, conta a Serrucho, mentiroso.” (tradução nossa)

<sup>246</sup> “(...) pero vos, no te das cuenta, que has perdido la vergüenza / anda a contarle a Serrucho esa cinta de ‘convoy.’” – tango *Radiografía*, letra de Reinaldo Yiso e música de Enrique Alessio.

<sup>247</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 43. “Cabeça cheia de infelizes ilusões.” (tradução nossa)

<sup>248</sup> O trecho do tango *Mano a Mano* (Mão a mão) diz: “Hoje você tem a cabeça cheia de infelizes ilusões, te enganaram os otários, as amigas, os homens sedutores.” (tradução nossa)

que oscila entre a “alta” literatura – San Juan de la Cruz com o “aunque sea de noche”<sup>249</sup> –, e a “baixa” como o velho tango da infância, “*El taita del arrabal*”<sup>250</sup>: “relumbraron los bufosos, y el pobre Taita se cayó, vaya a saber si alguien se acuerda del tango que me hacía llorar de chico.”<sup>251</sup> A noite do poeta espanhol, indicando uma alma atormentada, o desaparecimento dos limites anteriores com a conseqüente abertura para o mundo onde o sensível e o absoluto impera, onde se dá a união verdadeira, a realização do desejo de ser um ser completo. A noite do tango, apontando para um triste final, premonitório.

No trajeto, volta à memória de Andrés a música que ouvia, quando criança, em Banfield – mesmo lugar onde Cortázar passou a sua infância –, sua avó cantarolar: “caracol, caracol, saca los cuernos al sol”<sup>252</sup>: é um momento em que estranha o fato de “ser argentino, en esta noche” e se refere a músicos que o marcaram (bandoneonistas, violinistas, como Falú e Pichuco), ao compositor Delfino e seu tango *Griseta*, do qual lembra uma estrofe que aborda a “mezcla rara de Museta y Mimi.”<sup>253</sup> Porém suas referências como morador de Paris não são relegadas. Ali também há alusões a Maurice Fanon, ao jazz de *Jelly Roll Morton*, assim como um elogio ao multifacetado Cordero – entre outras coisas, autor, compositor, pianista, escritor, diretor, amigo de Gardel – cantor que fez muito sucesso na capital francesa. Como o *Libro de Manuel*, o poema de Andrés é composto por um mosaico de citações. É o fragmento contendo o todo, ao mesmo tempo em que o todo contém o fragmento: característica da escritura cortazariana.

---

<sup>249</sup> “Ainda que seja de noite.” (tradução nossa)

<sup>250</sup> *El taita del arrabal* é um tango composto por José Padilla (música) e letra de Manuel Romero e Luis Bayón Herrera. O trecho em questão é: “Relucieron los bufosos y el pobre Taita cayó. / Y así, una noche oscura, / tuvo un triste final / aquel a quien le llamaban / el Taita del Arrabal.” (“Reluziram os revólveres e o pobre Valentão caiu. E assim, uma noite escura, teve um triste final aquele a quem chamavam o Valentão do Arrabalde.” (tradução nossa)

<sup>251</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 353. “Brilharam os revólveres, e o pobre Valentão caiu, quem sabe se alguém se lembra do tango que me fazia chorar quando era menino.” (tradução nossa)

<sup>252</sup> Canção infantil, cujo trecho traduzido corresponderia a “caracol, caracol, coloque as suas anteninhas no sol.” (tradução nossa)

<sup>253</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 354. No caso da estrofe do tango, ela pode ser traduzida como “mistura rara de Museta e Mimi.” (tradução nossa)

Cortázar, dotado de uma vasta cultura, transita entre literatura, política, artes plásticas, cinema, música, boxe, futebol, dentre outros ambientes. Percebe que o homem sofre influências diversas e que o mundo que o cerca, como um texto, também deve ser lido. A cada um convoca a fazer a sua leitura pessoal. Apresenta os fatos, cria ambientes, introduz personagens e situações, sempre contando com o leitor. Sem ele, tudo não passaria de uma erudição infértil, um esnobismo, um autoritarismo do escritor e do narrador para com seus personagens e o foco narrativo. A cada elemento intertextual, a compreensão do texto cortazariano adquire níveis diferenciados, conforme a identificação do conteúdo aludido pelo leitor. Suas interrupções provocam a ampliação do entendimento, devido a sua elaboração, ao transitar entre trechos do livro ou mesmo da própria obra do autor. São *links* que são estabelecidos entre trechos, palavras e texto(s). Cada pessoa é livre para escolher o seu trajeto e percorrê-lo, segundo a sua leitura pessoal. Na medida em que introduz diversos elementos, são abertas fissuras na leitura tradicional e linear. Não é mais possível seguir em frente, é importante – às vezes, obrigatório – parar, retroceder, seguir o seu trajeto nesse labirinto, rompendo as páginas do texto.

Se se pensar em cada “interferência” como linhas, seria construída uma figura entrecortada por diversos percursos, até mesmo transpassada por eles. Ora são referências a textos seus anteriormente escritos, representados por linhas horizontais; ora são advindas de textos de outros autores, citações e alusões a eles, representados por linhas verticais. Transversalmente e diagonalmente estão as referências extraliterárias: a música, o cinema, os esportes, os jogos. O leitor se encontra no meio dessa profusão de linhas, pressionado a ser essa pessoa capaz de reconhecê-las, para seguir o seu rumo na narrativa. Nesse momento, ele se encontra em um platô, alusão a Deleuze e Guattari, ou seja, um espaço no qual tem de se orientar e diante do qual está forçado a escolher qual dos caminhos rizomáticos tomar. Dessa forma, ele mesmo é um dos elementos em *Libro de Manuel*: leitor de um livro que se encontra

dentro de um livro. Ele é, ao mesmo tempo, leitor e manual, ou seja, uma pessoa para a qual o livro se destina e pode, pela sua função de manual, ensiná-lo a ter uma leitura mais acurada da realidade, tomando como ponto de partida os relatos de uma época, oriundo de fontes da *mass media* (jornais, revistas), analisados sob pontos de vistas distintos. O leitor, diante disso, possui, simultaneamente, um duplo papel: pelo fato de compor, ele mesmo, o seu texto literário, usando seus referenciais e criatividade, atua de modo mais ativo, assemelhando-se a um jogador e, como um leitor, segue a narrativa e também interage como um dos elementos do texto, como uma peça fundamental para que se proceda a jogada. Esta duplicidade está marcada pelo fato de que, mais do que ser um simples leitor, ele é um *escreitor*. Ao mesmo tempo em que lê, ele é um criador da ficção.

### 3.4 Elementos gráfico-visuais

Cortázar utiliza-se, em *Libro de Manuel*, da integração entre texto e imagem. Diferentemente de um uso suplementar, em que as imagens são acrescentadas posteriormente à escrita de um livro para fins de ilustração, a influência das artes visuais como o cinema, a televisão, os quadrinhos, por exemplo, estimulou o autor a vê-las numa relação de identificação ou complementaridade entre imagem e escritura. Tais experiências para ele começaram com os chamados livros-almanaques, como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) e *Último Round* (1969).

No livro em análise, as imagens tipográficas – recortes de jornal, anúncios publicitários, gráficos, frases soltas, cartas, telex, etc. – são apresentadas, de certa forma, como imagens coladas dentro do texto. Elas funcionam como objetos, tensionando a escritura e nela interferindo duplamente. É que, enquanto Cortázar escrevia o livro, havia a

simultaneidade na leitura dos jornais realizada por ele (autor) em sua vida pessoal e o conteúdo que escrevia no *Libro de Manuel*: as notícias entravam no texto e eram os personagens que as comentavam, num processo de deslocamento do papel de autor-narrador. Por outro lado, há a simultaneidade da nossa leitura dos recortes e a leitura destes mesmos textos pelos personagens da obra que nós lemos.

Além dos jornais e recortes, há também a utilização de recursos gráficos e estilísticos. Em determinados momentos, as letras se alteram, tornando-se maiores, escritas em letras maiúsculas; em outros, são diminutas e estão inseridas em linhas descontínuas, paralelas ao texto corrido, porém com um teor próprio, diferente daquele que estaria sendo lido, de maneira tradicional, naquelas letras que seguem o padrão adotado por quase todo o livro. Há páginas com pedaços de textos, como o conteúdo circunscrito ao diâmetro de uma lupa deixada sobre uma página de um texto qualquer. São variações experimentais, uso de itálicos como forma de dar destaque, espaçamento de parágrafos diversos.

Há situações de simultaneidade, como no caso do já citado trecho em que Ludmilla e Ludmilla e Andrés estão em casa, ele na cama, ela já desperta

(...) Ludmilla envuelta en mi bata según su mala costumbre habitual, los dos fumando y tomando jugo de fruta y mirándonos y Marcos, claro, y la Joda, todo eso. De manera que. Perfecto. Sí, Andrés, le dije, pero no quiero que.... (...) Me miró cariñosamente, desnudo, medio dormido (...)<sup>254</sup>

em que a alternância se faz apenas a través da pontuação. Não há parágrafos separando as falas dos personagens. Ou entre o pensamento de Oscar e a narração dos fatos, simultaneidade manifestada pelo recurso de inserção de pequenas frases, em letras diminutas sobrescritas ao texto que compõe a narração. O leitor, a princípio, impacta-se com tal disposição gráfica.

---

<sup>254</sup> CORTÁZAR, 1995, p.236. “Fazia calor e eu estava nu na cama, Ludmilla coberta com o meu robe segundo o seu mau costume habitual, os dois fumando e tomando suco de frutas e nos olhando e Marcos, claro, e a *Joda*, tudo isso. De modo que. Perfecto. Sim, Andrés, disse-lhe, mas não quero que (...). Me olhou cariñosamente, nu, meio dormido, tão distante.” (tradução nossa)

Seguindo a leitura do texto escrito de maneira tradicional, o sentido aparece. Porém essas frases soltas, inseridas em letras diminutas acima das que se lê linearmente, levam-no a crer que compõem o pensamento obsessivo de Oscar, o que pode ser confirmado somente quando se prossegue na leitura desse trecho.<sup>255</sup> Tais frases soltas causam um estranhamento visual no leitor, que se vê diante da necessidade de fazer uma opção de como proceder à leitura. Afinal, ele não consegue seguir o texto linha a linha, incomodado com a existência de um outro texto, descontínuo, de enfoque diferenciado, paralelo ao que está lendo. As frases em letras pequenas geram angústia no leitor, levando-o a compartilhar o mesmo sentimento vivenciado pelo personagem Oscar, na narrativa.

A sensação de incômodo também está presente na cena em que Francine nega a prática do sexo anal. O momento de recusa está intercalado pelos pensamentos existenciais e subjetivos de Andrés. Valendo-se de uma disposição gráfica diferente da usual, Cortázar utilizou parênteses para a voz narrativa de Andrés. Este momento adquire um ritmo acelerado, como a captar os rápidos décimos de segundo em que ocorreram não apenas os pensamentos do personagem, como suas alegações. Discorre, como num monólogo interior, preocupado que está consigo mesmo. Francine balbucia. Seus argumentos estão centrados nas normas sociais, dispostos incompletamente. Ela não chega realmente a justificar a sua negativa.<sup>256</sup> Apenas negaceia, hesitante, temerosa, sem dar maiores explicações.

Uma vez que a experimentação e o aspecto lúdico estão presentes em *Libro de Manuel*, é fundamental a cooperação do leitor durante a sua leitura. Os cortes e os rápidos deslocamentos entre as vozes narrativas exigem reposicionamentos e confirmações de trechos anteriores aos que se lêem. É o caso da seqüência, em um mesmo capítulo, em que Andrés e Ludmila conversam sobre o comprometimento cada vez maior da parte dela para com a *Joda*. Quem narra este episódio é Andrés. De um momento para outro, a voz narrativa passa para

---

<sup>255</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 125-131.

<sup>256</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 310.

uma terceira pessoa, descrevendo a mesma seqüência e valendo-se do diálogo para expressar a conversa travada entre os dois. Porém este diálogo entre a atriz e seu namorado é interrompido, ironicamente, através de um espaçamento e uso de letras em itálico, a modo de didascália – *Interrupción por causa de fuerza mayor*<sup>257</sup> –, e seguem-se as dificuldades e a impaciência de *el que te dije*, diante da sua não-apreensão de toda a realidade, todas narradas em terceira pessoa. Tal interrupção corta, literalmente, a seqüencialidade, insere uma quebra do contexto do diálogo, para expressar as angústias de um dos personagens-narrador.

Este não é um caso isolado. Para romper a linearidade do texto, há inserção de elementos gráficos que dialogam com a narrativa. Por exemplo, visando a uma organização mental, um esquema intitulado “ORGANIGRAMA VIPÉRICO-FÓRMICO”,<sup>258</sup> todo em maiúsculas, seguido do próprio organograma, acrescido com comentários e esquema numérico, é acrescentado ao texto. Após outro espaçamento, há no vo uso do itálico a modo de título para o *Intermezzo pucciniano*, em que o texto segue em terceira pessoa, porém relatando o que se passava entre Oscar e Gladis, ou seja, outro núcleo dos personagens, em um contexto distinto ao que anteriormente era narrado. São cortes abruptos, como os cinematográficos já citados, que se valem de recursos vários, de modo a romper a linearidade a que estamos acostumados como leitores, ao realizar um percurso linha a linha. São intervenções gráficas que delimitam fragmentos, cortando a narratividade usual de livros onde há uma seqüencialidade maior. O corte não é apenas temático, mas se apresenta de maneira física, através de recursos como apartes, subtítulos, palavras centralizadas ou em maiúsculas. Gera uma pausa no ritmo da leitura, como uma tomada de ar, uma parada para que o leitor se certifique se está acompanhando o que lê.

Gérard Genette, segundo Anselmo Peres Alós, em *Texto literário, texto cultural, intertextualidade* (2006), ao focar as interações semióticas, emprega uma nomenclatura

---

<sup>257</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 162.

<sup>258</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 162. “ORGANOGRAMA VIPÉRICO-FÓRMICO.” (tradução nossa)



diferente da utilizada por Kristeva. Para Genette a paratextualidade é um tipo de relação transtextual em que há “um intercâmbio do texto literário propriamente dito com partes ‘acessórias’”<sup>259</sup> – ou paratextos: prefácios, posfácios, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações. Cortázar, como se pode perceber pelo que já foi citado, valeu-se destes recursos de diferentes formas. De modo irônico, quando, no início do livro,<sup>260</sup> os personagens que integram a *Joda* são apresentados, ele o faz de modo similar aos créditos cinematográficos. Simplesmente lista os seus nomes, no canto esquerdo da página, ao lado do texto em que há uma descrição deles, sentados diante de uma parede de tijolos. Há uma outra lista em *Libro de Manuel*: em certo momento, são arroladas em mais de uma página do livro, siglas de diversas instituições,<sup>261</sup> ordenadas por critérios que são apresentados como semânticos, dispostas, também elas, à esquerda, ao lado do texto, que ininterruptamente segue com uma ou outra menção às organizações listadas. O leitor se vê com dois estímulos textuais ao mesmo tempo, tendo de escolher qual dos dois textos direcionará o seu olhar e a sua leitura. Além disso, cabe a ele escolher qual o trajeto que realizará: se seguirá a(s) listagem(ns) para depois ler o texto, se a leitura da(s) lista(s) será(ão) realizada(s) quase que paralelamente à do texto, se a(s) desprezará, ou se será um momento posterior ao da leitura do texto corrido. Esta nova fissura no texto é outro momento de estranheza, gerando pausa, provocando no leitor a necessidade de ele mesmo tomar decisões.

O rompimento na leitura também se dá, quando, ao evento que se narra, ocorrem apartes realizados por um dos narradores do texto, ou mesmo por personagens presentes a esta cena. Esses comentários são apresentados de modo intercalado ao fluir do texto, por parte daqueles que dele participam e escutam a narrativa. Para identificá-los, recua-se a frase alguns centímetros da margem do texto, alinhando-a à direita, inclusive com o uso do travessão.<sup>262</sup>

---

<sup>259</sup> ALÓS, 2006, p. 17.

<sup>260</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 16.

<sup>261</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 336-339.

<sup>262</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 13.

Alguns momentos são observações críticas de um dos narradores-personagens a respeito do que está registrado no texto que ele, no momento em que ocupa o papel de leitor, dele se apropria e, como autor, julga-se no direito de expressá-las, para garantir maior verossimilhança ao momento – nesses casos há o deslocamento das frases em relação ao parágrafo padrão seguido pelo texto e apartes.<sup>263</sup>

Para que a interrupção da linearidade ocorra de modo explícito, muitas vezes há a existência de um espaçamento entre as linhas, de modo que a ruptura entre os eventos seja radical, com a utilização dos já citados recuos de linhas e do itálico. Alguns deles recebem subtítulos como o já citado *Interrupción por causa de fuerza mayor*,<sup>264</sup> ou a modo de rubrica teatral – *Enter Ludmilla* –,<sup>265</sup> numa mostra de que, apesar do corte narrativo, o texto dialoga com outras artes, no caso, aquela a que a citada personagem se dedica. Outro recurso utilizado para antecipar uma longa digressão longsteniana é o uso de letras maiúsculas precedendo o trecho, inclusive valendo-se da presença de mescla de idiomas:

“El que te dije sabía clarito que a partir de ese minuto tendría a  
LONSTEIN ON MASTURBATION”<sup>266</sup>

Outro emprego de maiúscula, em *Libro de Manuel*, refere-se ao realce, no corpo do texto, de falas como a de Brigitte Bardot<sup>267</sup> – símbolo sexual da época – ou a do código usado por Gladis.<sup>268</sup> O leitor não compreende, a princípio, a razão do destaque. Uma das leituras possíveis se refere ao poder de sedução da primeira, uma vez que sua atração entorpece e aliena da realidade circundante todos aqueles que a vêem – *Libro de Manuel* está escrito desde um ponto de vista masculino –, e, no caso da segunda, à mescla lingüística – BESITOS

---

<sup>263</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 44.

<sup>264</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 162. “Interrupção devido a motivos de força maior.” (tradução nossa.)

<sup>265</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 69. “Entra Ludmilla.” (tradução nossa.) Nesse trecho o autor utiliza palavra no idioma inglês.

<sup>266</sup> CORTÁZAR, 1995, p.206-207. “El que te dije sabia claramente que a partir desse minuto teria / LONSTEIN MASTURBANDO.” (tradução nossa.) Também nesse trecho há o uso de vocábulo em inglês.

<sup>267</sup> CORTÁZAR, 1995, p.60.

<sup>268</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 130.

COCA – presente no código, de maneira que a causa, importante para todos os personagens, ultrapassa as fronteiras e, de certa maneira, globaliza-se, uma vez que os latinos-americanos estão conscientes da influência e dominação de um único país, que, como uma grande empresa multinacional, lança seu poder de modo tentacular. São possibilidades, conclusões que o leitor, ao se indagar sobre as razões da mudança abrupta no tipo da fonte empregada no livro, pode vir a ter, dentre outras possíveis.

Assim como há palavras escritas em letras diminutas, entre uma linha e outra, para retratar o pensamento obsessivo de Oscar, há também passagens em que as letras são aumentadas. Há páginas que contêm linhas compostas por enormes letras,<sup>269</sup> como se uma lupa tivesse sido deixada sobre o papel: são frases entrecortadas, mas, pelas palavras que se consegue apreender, percebe-se que se referem à obsessão de Oscar, como se elas gritassem, dentro de sua atormentada cabeça. O leitor, simultaneamente, é obrigado a se deparar com essa realidade que grita ao seu redor. Ele é forçado a lê-la, quase que a ouvi-la. Esta página acaba por interromper a sua leitura seqüencial. Não é uma ilustração, algo decorativo, que ocupa uma página em branco, compondo a paginação. Ela está ali por alguma razão. Desejoso de obter o entendimento das frases, o leitor pode retornar aos trechos em que a obsessão de Oscar é recorrente e buscar recuperar o conteúdo que ali se encontra aumentado ou apenas tentar, por si só, vencer o desafio de decifrá-lo, com as letras que se apresentam diante de si, sem voltar ao texto. Ou pode, simplesmente, parar a sua leitura, para verificar a realidade que o cerca, como uma pausa possível.

Recursos gráficos não faltam, tanto no poema de Lonstein<sup>270</sup> como no de Andrés.<sup>271</sup> No primeiro, repleto de referências intertextuais, há o emprego de letras maiúsculas, de uma formatação diferenciada quanto ao recuo de linhas e parágrafos e de palavras estrangeiras. No segundo, as referências musicais, em itálico, correspondem a músicas que fizeram parte da

---

<sup>269</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 186 e p. 196.

<sup>270</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 83-87.

<sup>271</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 353.

infância do personagem. Há, como numa das proposições da poesia concreta – embora elas não correspondam a este movimento, apenas apresentam algumas características – a busca pela visualidade do poema, que deveria ser lido e visto ao mesmo tempo. Como um objeto visual, os elementos tipográficos integram o poema e, simultaneamente, o leitor se vê lançado a outros contextos presentes nas palavras que se repetem. O poema possibilita a congregação, num mesmo espaço e tempo, de diferentes temporalidades e espacialidades, presentes no texto poético e no texto/contexto de vida do leitor, que teve de abandonar a linearidade, diante da presença de tantos elementos inseridos na página que tem diante de suas mãos.

Em *Libro de Manuel*, há esquemas, desenhos, listagens, dentre outros elementos, que dialogam com o texto. Ao mesmo tempo em que interrompem a leitura seqüencial, proporcionam o vaguear do olhar para fragmentos ou linhas que os antecedem ou os ladeiam. As experiências gráfico-visuais atuam na busca pela concretização da simultaneidade, como, por exemplo, entre o narrador de *Libro de Manuel*, que recolhe, junto com os muitos dos personagens, vários fragmentos dispersos. Em determinados momentos, há a convergência do leitor da obra com personagens ficcionais também leitores. A mesma marcação está presente nas páginas que ambos lêem. Ou seja, estes momentos são ocasiões em que se dá mais uma coincidência espaço-temporal, fruto das fissuras presentes na linearidade textual.

### **3.5 Características hipertextuais**

O processo de construção textual de Cortázar é formado por diferentes fragmentos, aparentemente desordenados, se se tomar por base os parâmetros da leitura linear, tradicional. Porém, da mesma maneira que *Rayuela* representa um esboço de literatura de característica

hipertextual, num suporte que não é eletrônico, *Libro de Manuel* também segue nesta linha experimental.

A partir dos princípios de hipertexto apresentados por Lévy (2002),<sup>272</sup> pode-se afirmar que a narrativa de *Libro de Manuel* constitui um hipertexto *avant la lettre*. É que, como ele é um texto aberto, é constantemente “escrilido.” O leitor necessita construir sentidos, seguindo os *links* que aparecem na narrativa, o que reforça ainda mais as características não-lineares de *Libro de Manuel*.

Compreende-se a escrita hipertextual como um tipo de texto que permite a construção de trajetos de leitura por parte de cada leitor, com variadas formas de acesso e consulta. O suporte livro impede a hipertextualidade no sentido total e abrangente, por não ser possível o acesso ser realizado a partir de pontos quaisquer, aleatórios, escolhidos pelo leitor. Percebe-se, portanto, a presença de características hipertextuais na obra em análise, muitas delas já comentadas no decorrer deste capítulo.

Se o hipertexto possui conexões múltiplas, que permitem, durante a leitura, a construção de sentidos vários, isso significa que o texto extrapola a dimensionalidade do texto tradicional, possibilitando uma pluralidade de percursos narrativos. Em *Libro de Manuel*, determinadas palavras podem constituir, elas mesmas, um dos vários nós de conexão da rede. É o caso da mancha negra, das palavras noite, ponte, jogo, dentre outras anteriormente citadas. A cada (re)surgimento, elas acionam, no leitor, uma marca, a modo de alerta, de que elas já foram empregadas anteriormente. O novo contexto se relaciona ao anterior, no qual havia aparecido, e o leitor, no seu processo de *escrileitura*, pode retornar à(s) página(s) em que elas se encontravam ou contar com sua memória, para poder construir o sentido.

Assim é que se pode verificar que a palavra sonho já estava presente no prólogo. Onde se lê “ese hombre sueña algo que yo soñé”<sup>273</sup>, se se enlaçar ou fizer um *link* com as

---

<sup>272</sup> LÉVY, 2002, p. 26.

<sup>273</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 7. “Esse homem sonha algo que eu já sonhei.” (tradução nossa)

diversas recorrências do sonho de Andrés e o contexto em que este sonho surge, se se relacionar a mensagem do sonho com a atitude deste personagem argentino, tem-se um dos nós desta rede. Sem falar no sonho obsessivo de Oscar em relação ao salto. São alguns dos vários exemplos de características hipertextuais.

Nas referências extratextuais, compete ao leitor fazer o percurso em busca do sentido e da compreensão, através da associação com outros textos e todo o seu contexto, de modo a se fazer compreensível e assim poder seguir a narrativa de forma inteligível. É o que ocorre, quando se comenta sobre a ópera de Wagner a que os personagens assistiram:

- Ah, en la Ópera – dije yo, que no estaba dispuesto a maravillarme de cualquier cosa.
- Justo en el momento en que sale el cisne, no sé si la viste – explicó Marcos. Una de Wagner.
- No hay derecho – dijo Lonstein – torcésele el cuello al cisne cuando todavía tenemos Pato Donald, para rato, ustedes se confunden de ave, che.<sup>274</sup>

Em um mesmo trecho, várias referências: à ópera, à crítica da poesia, à defesa das idéias modernistas, à indústria cultural personificada pelo Pato Donald.

A música traduz o literário em outro plano, numa dimensão temporal. Ela conta com variações, no sentido musical do termo, que rompem com a linearidade, continuamente. Além disso, durante uma temporada de ópera ou uma turnê, por exemplo, pode-se assistir à interpretação de um mesmo repertório todos os dias. A linearidade se rompe, uma vez que esse texto musical é repetido sucessivamente, de modo variável – são outras as circunstâncias, é outro o momento –, porém sem nunca deixar de ser reconhecível. Nesse sentido é que Andrés reflete sobre o piano da música *Prozession* de Stockhausen: “hace de puente entre pasado y futuro.”<sup>275</sup> Como o nó que integra uma rede hipertextual – no caso o reconhecimento do som do piano

---

<sup>274</sup> CORTÁZAR, 1995, p.65. “Ah, na Ópera – disse eu, que não estava disposto a maravilhar-me por qualquer coisa. / – Justo no momento em que sai o cisne, não sei se você a assistiu – explicou Marcos. – Uma de Wagner. / – Não é certo – disse Lonstein – torcer o pescoço do cisne quando ainda temos Pato Donald, por um tempo vocês se confundem de ave, che.” (tradução nossa)

<sup>275</sup> CORTÁZAR, 1995, p. 26. “Faz de ponte entre o passado e o futuro.” (tradução nossa.)

en un complejo sonoro donde todo descubrimiento asoman como fotos antiguas su color y su timbre, del piano puede nacer la serie menos pianística de notas o de acordes pero el instrumento está ahí reconocible, el piano de la otra música, una vieja humanidad, una Atlántida del sonido en pleno joven nuevo mundo.<sup>276</sup>

Portanto, o tempo linear se dissolve, não há só passado e nem só presente. É distinto de estar “recordando un pasado cada vez más presente por razones de esclerosis, de tiempo reversible.”<sup>277</sup>

Num mesmo instante, passado e presente se tangenciam, e o seu reconhecimento é um momento em que há uma explosão, há a epifania. O prazer se instaura. Este é o mesmo prazer do leitor, ao acessar os nós que o remetem a outros textos, a um outro tempo e outro espaço, num mesmo presente, no aqui e agora. Somente pela dispersão se faz a unidade, pela recomposição dos fragmentos, onde o todo contém as partes e estas contêm o todo.

A cena da ópera aludida é *Lohengrin* de Wagner, onde o cisne se revela como o falecido herdeiro do trono. Este cisne, no texto de Cortázar, dialoga com o cisne do soneto de Enrique González Martínez,<sup>278</sup> um poema-manifesto modernista que busca romper com as estruturas vigentes até então, representadas pela figura deste animal. Neste caso, o pescoço torcido do cisne expressa a busca da renovação literária. O elemento de humor é dado pelo Pato Donald, símbolo do poderio norte-americano, que usa dos recursos advindos da reprodutibilidade técnica para divulgar e reafirmar sua cultura e ideologia. São várias as referências, porém as possibilidades de entrada no texto são limitadas, conduzidas pela leitura de um único enredo, repleto de eventos simultâneos, diversos, complementares e contemporâneos à narrativa.

---

<sup>276</sup> CORTÁZAR, 1995, p.26. “Num complexo sonoro onde tudo é descobrimento aparecem como fotos antigas sua cor e seu timbre, do piano pode nacer una série menos pianística de notas ou de acordes, mas o instrumento está reconhecível aí, o piano da outra música, uma velha humanidade, uma Atlântida do som em pleno jovem mundo novo.” (tradução nossa)

<sup>277</sup> CORTÁZAR, 1995, p.23-24. “Recordando um passado cada vez mais presente por razões de esclerose, de tempo reversível.” (tradução nossa)

<sup>278</sup> Poeta mexicano autor de “*Tuércele al cuello al cisne de engañoso plumaje*”, contra Ruben Darío e a poesia parnasiana e simbolista que usavam este animal para expressá-la.

Os desdobramentos dos personagens e a recorrência de determinados elementos também são aspectos onde há hipertextualidade. Os elementos duplos nos lançam a retroceder ou avançar na leitura, inclusive a buscar, em outros livros do próprio Cortázar, referências que nos confirmam as semelhanças entre as estruturas ou personagens por ele criados. É o caso do personagem Andrés, participante de obras escritas anteriormente, apesar de publicadas após a sua morte. É também o dos já citados grupos de amigos amigos – *Joda*, em *Libro de Manuel*, o *Club de la Serpiente*, em *Rayuela*, o grupo de argentinos, num cruzeiro de *Los Premios*, e os amigos que passeiam por Buenos Aires, em *El Examen*.

Várias são as palavras que se abrem a outras entradas, que adquirem novos significados nesse trânsito incessante, que se metamorfoseiam constantemente, deslocando toda a possibilidade de um único pensamento. Trata-se da busca pela visão “pluriespectromutándica” de Lonstein. Nesse sentido é que a “el que te dije le gustaría disponer la simultaneidad”,<sup>279</sup> mas não somente ele: esta é uma preocupação da literatura cortazariana.

Muitas vezes, ao ler um determinado trecho, o leitor tem a sensação de que a cena ou lide é familiar ou ele já leu algo parecido, páginas anteriores. Retome-se o trecho em que Andrés se aproxima do *Hotel Terrass*. O leitor atento pode reler ou se lembrar do fragmento em que este personagem narrador, estando junto a Ludmilla, premedita, mentalmente, a sua ida com Francine a esse hotel, muitos capítulos antes, e expressa, através do uso do discurso indireto livre, que “yo creo que Ludmilla estaba todavía hablándome cuando pensé en el Hotel Terrass, en los balcones sobre las tumbas.”<sup>280</sup> Este pensamento, envolto em sonho, antecipa o que virá. Então, numa leitura hipertextual, este trecho, somado ao outro que relata a personagem neste hotel, adquire uma maior importância pela sua recorrência.

---

<sup>279</sup> CORTÁZAR, 1995, p.15. “*El que te dije* gostaria de dispor da simultaneidade”. (tradução nossa)

<sup>280</sup> CORTÁZAR, 1995, p.236. “Eu acho que Ludmilla ainda estava conversando comigo quando eu pensei no *Hotel Terrass*, nas varandas sobre os túmulos.” (tradução nossa)



Além disso, é importante ressaltar que o diálogo existente no hipertexto difere daquele que ocorre na intertextualidade. No primeiro, há efetivo deslocamento entre as obras e/ou referências que são trazidas, melhor dizendo, presentificadas, no momento em que são citadas, enquanto que, no segundo caso, a relação entre os textos é apenas intuída. Não é só o conhecimento entre obras e textos que os une e, sim, o conteúdo presente em um e outro texto que se comunicam, no instante da leitura, e se complementam. Desta forma, são estabelecidos os ‘nós’ – *links* – entre obras distantes, o leitor é levado para um local distinto daquele em que se encontra durante a sua leitura, são traçadas linhas que perpassam o texto e, conseqüentemente, rompem a tradicional leitura linha a linha.

A inserção dos paratextos também é um elemento hipertextual, em *Libro de Manuel*. Faz parte, inclusive, do experimentalismo e do lado lúdico de Cortázar. Seguir o processo de leitura, portanto, torna-se complicado, uma vez que cada leitor estabelece o seu próprio percurso, presentificando aspectos diferenciados e, com eles, estabelecendo um emaranhado de conexões, difíceis de serem acompanhadas e impossíveis de serem estabelecidas. Afinal, cada palavra se dobra em outra e, a partir daí, desdobra-se, como dobradiça que se abre numa série de conexões, tal como o pensamento do ser humano, possibilitado pela leitura de uma única palavra, ou uma expressão, ou a apresentação de um contexto. Esta facilidade de navegação ocorre a partir de uma página escrita, que possibilita fissuras tanto temporais como espaciais no instante da leitura do leitor – ele, sentado, com o livro diante de si, é levado para um outro tempo e outro espaço, o da obra que lê – assim como a inserção de espacialidades e temporalidades diversas, sejam elas as que o texto contém, sejam aquelas com as quais dialoga e que presentifica. São nós de uma rede, intrincada, complexa e sempre em expansão.

Neste sentido, as distâncias e as delimitações entre escritor e leitor se desfazem. Para a elaboração de sentidos deste tipo de texto, em que a linearidade é implodida em muitos momentos, aquele que lê é obrigado a estabelecer o sentido do texto com o qual se depara.

Colocará então a sua leitura de mundo ao lado dos elementos apresentados pelo texto. Um leitor contemporâneo de *Libro de Manuel*, por exemplo, fará uma leitura diferenciada daquele que não vivenciou o período focalizado na obra e, se o mesmo leitor voltar a travar contato com este livro, anos depois, percorrerá, certamente, novos caminhos. Todos os que lêem a obra traçam seu próprio trajeto, “escrevendo” a sua própria história, posto que todos são *escredutores*. Mesmo o leitor fazendo a leitura linha a linha de *Libro de Manuel*, é exigido, dele, assumir uma postura mais participativa frente ao texto, no tocante à elaboração de sentidos, pois, ludicamente, Cortázar joga com quem o lê, num livro onde os personagens se deslocam entre papéis de narradores e personagens. Uma vez descentrada(s) a(s) voz(es) narrativa(s), tal efeito também recai sobre o leitor. Conclamado a assumir um maior protagonismo, cabe-lhe adotar o papel para o qual é convidado, de modo a estabelecer sentidos.

O formato hipertextual solicita uma maior atenção aos fragmentos, aos diversos elementos dispersos pelas várias linhas que compõem um texto, mas exige uma leitura oscilante todo o tempo, através de avanços e retrocessos. São estes mesmos fragmentos que compõem o todo, que é o texto da obra que se lê, enriquecido pela historicidade do leitor.

São as características hipertextuais presentes em *Libro de Manuel* que deixam a sensação de incompletude, após o término da leitura. As possibilidades de trajetos e a necessidade de o leitor estar implicado no texto fazem com que ele acredite que há algo mais a apreender e a desvendar. Este é o desejo de Cortázar: provocar o leitor, torná-lo cúmplice, fazer convergir o desejo e a ação transgressores dos personagens, através de uma postura mais ativa por parte do leitor. Ele também é um criador: libera o livro de uma função estática, ao co-participar de um texto experimental. Ao terminar de ler a última página de *Libro de Manuel*, ele tem a sensação de vertigem, pois há uma certa circularidade presente, o fim coincidindo com capítulos iniciais e a presença de uma dentre várias dúvidas quanto ao

legado para o menino Manuel e até mesmo quanto à sua existência. Apesar de tão corporizada no texto, esta criança se transmuta em cada leitor, e o livro, herança de registros de uma época deixada pelos integrantes da *Joda*, acaba por se constituir na obra que está nas mãos desse leitor. A coincidência entre os fragmentos o leva a estabelecer outros nexos, desta vez com a sua realidade, após o término do texto literário.

## CONCLUSÃO

A leitura seqüencial encontra, no suporte livro, um meio mais fácil de realização. A existência de páginas, uma atrás da outra, da apresentação inicial sobre a obra que se tem diante de si, a divisão em capítulos, dentre outros elementos, favorece um tipo de leitura linha a linha. Cortázar aproveita o fato de o gênero romance absorver diferentes tipologias textuais, para inserir uma variedade de recursos que cortam a seqüencialidade narrativa. Introduz elementos hipertextuais, adiciona paratextos que fragmentam a narratividade, conduz a leitura de recortes que interferem no texto e com ele dialogam. O romance, gênero crítico e auto-crítico por excelência, possibilita renovações e, ao calcar-se na experiência, volta-se para um ponto de vista do presente, ou seja, do contemporâneo, a um tempo e mundo ainda não acabado. Desta forma, o leitor, que não se encontra passivo na leitura, devido à carnavalização existente, não só participa da construção da narrativa, como também é *escreitor* (leitor, autor) inserido no presente da obra que lê.

David Arrigucci, em *O Escorpião Encalacrado*, destaca a porosidade e construção labiríntica como características cortazarianas. Perseguindo a inovação, improvisando sempre, realiza uma busca espiralada e muitas vezes especular em toda a obra. Dentro desta ótica, são dispostos trajetos possíveis de leitura, permitindo ao leitor percorrer alternativas variadas na construção de sentidos. Dispondo a literatura como um jogo, o elemento lúdico se impõe de modo profundamente sério. A estratégia de cortar a seqüencialidade se faz presente desde o início, quando Cortázar, em *Libro de Manuel*, busca diluir o seu papel na narrativa e o faz subdividindo-se em vários personagens que funcionam como seus *alter egos*: Andrés, *el que te dije*, Susana e o Cortázar ficcional. O primeiro recupera os fragmentos, dispõe-os segundo a sua vontade, é argentino, intelectual vivendo em Paris, amante da música, dos livros e do cinema. *El que te dije* é o narrador onisciente, que busca não ser percebido, que se oculta,

admite falhas no registro do real-factual e assume a ficcionalização. Susana, como Cortázar, é tradutora, é quem coordena o livro de recortes, quem decodifica e lê as informações para serem discutidas pelo grupo. A presença do Cortázar ficcional no prólogo, busca dar mais realidade à ficção, na medida em que ficcionaliza o real. Além disso, rompe com a estrutura triangular, imagem recorrente neste livro.

Escrito de maneira experimental, inovador, *Libro de Manuel* incorpora características do hipertexto. Num texto aberto, em que o leitor pode deslocar-se como os próprios personagens, ele se torna cada vez mais autônomo e responsável pela produção de sentidos, uma vez que aceita participar do jogo da leitura. Cabe-lhe assumir uma postura ativa, pois, muitas vezes, deve armar as peças que se encontram dispostas na narrativa. Sua leitura visa a entrar e percorrer os possíveis trajetos existentes no labirinto, fluir, ser ousada para encarar um espaço complexo e desconhecido, mas que obedece a uma configuração existente, como a de um jogo, cheio de pontes, passagens e figuras geométricas. Flexível, o leitor deve constantemente se reorganizar, deslocando-se como os personagens do texto, no seu papel de *escritor*.

Deparou-se com a temática política, como uma das preocupações nesta obra em que Cortázar usou do experimentalismo lúdico. Mais uma vez, instaura-se um jogo duplo: ao mesmo tempo em que se enfoca um assunto sério, factual, de forma crítica, voltado à transformação de perspectivas diante da realidade por parte do leitor, há a presença do humor, da vitalidade, da luta cotidiana pela busca por uma liberação total de amarras que atrelam o homem à estrutura social de poder. Ao se apresentar, de um modo bem humorado, o movimento revolucionário, desconstrói-se a visão rígida, estereotipada que se cobra das pessoas que o integram, o que, de certa maneira, impede que se visualizem os seus adeptos, assumindo as atividades mais banais e comuns do cotidiano, como se vivessem apenas em função de uma ideologia. Ao mesmo tempo o texto é revolucionário, no sentido da palavra: de

forma lúdica, ele se volta para si mesmo, rotatório, criando uma circularidade que estilhaça a linearidade.

Cortázar lança mão de recursos que subvertem a ordem esperada, que cortam a expectativa daquele que lê, exigindo-lhe uma participação ativa na elaboração de sentido. Pulveriza a seqüencialidade, ao fragmentar a narrativa a modo das fichas de *el que te dije*. Adota a *collage*<sup>281</sup> e insere um livro dentro de outro, de modo a trabalhar a simultaneidade e a convergência. Nesse aspecto, cabe ao leitor atuar como um cineasta, ou seja, pelo processo de montagem, deve dispor os diferentes fragmentos em busca de continuidade, coesão, de modo a ser possível encontrar sentidos. Diante de uma maneira de ordenamento, dentre várias outras possibilidades, esse *escritor* persegue uma unidade, respeitando, porém, os diversos fragmentos que interrompem a leitura seqüencial, seja pela presença de elementos de humor lúdico, seja pela utilização de recursos gráfico-visuais ou pelas constantes referências intertextuais, ou mesmo hipertextuais, dentre outros.

Cortázar força o leitor a realizar uma leitura aos saltos ou de forma labiríntica, em uma atitude ativa, juntando os diversos fragmentos, percorrendo muitas vezes o mesmo trajeto, buscando encontrar outras possíveis saídas para estes “ruídos” que impedem a apreensão de sentidos. As relações cognitivas que ele é obrigado a fazer se dão, inclusive, no âmbito espaço-temporal, uma vez que a inserção dos recortes, além de dialogar com o texto ficcional e destacá-lo no espaço da folha, lança uma ponte entre o contexto histórico de confecção do livro e aquele no qual se encontra o leitor. São momentos distintos, que geram reflexões e ganham um valor na contemporaneidade da leitura do material documental-narrativo. Os recortes, ao colocarem uma dúvida sobre a distinção entre real e ficcional, realçam a existência da instabilidade das relações entre estas duas instâncias. Assim, somente

---

<sup>281</sup> *Collage*, diferentemente do processo de montagem, faz questão de manter a diferença existente entre os diversos elementos que a compõem, despreocupando-se com o aspecto de formar uma unidade, objetivo pretendido pelo segundo. Nesse sentido, em um texto, refere-se à justaposição de materiais em um contexto diverso daquele de sua origem, evidenciando a fragmentação.

através de uma leitura hipertextual é que se processa esta apreensão ampliada de seus vários sentidos.

Como já foi dito, a etimologia da palavra ler vem do latim *legere*, que nos remete a recolher, a colher grãos de um cereal, a coletar, colecionar. É desta forma que se deve proceder à leitura de *Libro de Manuel*. Cortázar apresenta em sua obra elementos aparentemente marginais e sem valor, circunstâncias e palavras consideradas menores, que ganham valor pela sua recorrência e, num segundo momento, devido à leitura atenta, dobram-se e desdobram-se, tornam-se pontes, abrem a travessia, fazem a ligação entre fatos e espaço-tempo diversos daquele em que se encontra o camponês, nos momentos anteriores aos de sua colheita: o preparo da terra, a seleção dos grãos, o plantio, o cuidado para germiná-lo. A leitura possibilita a colheita de sentidos e o fluir para outros momentos diversos, anteriores ou mesmo posteriores ao do encontro com aquelas palavras. Os nós (*links*) aos quais o leitor se liga, as conexões com as quais se estabelecem contatos são infinitos e variáveis.

As repetições as quais se é forçado a enfrentar no processo de coleta e de elaboração de sentidos não se apresentam como um incômodo para o leitor cúmplice. Como as variações de uma música, elas vão num crescendo, adquirindo modulações, desfazendo o desprazer que o reencontro de um mesmo fragmento poderia provocar, ao aglutinar em si novos elementos que se abrem a uma infinidade de rizomas, a partir de sua nova inserção. As possibilidades labirínticas se ampliam e, com elas, o encanto pelas descobertas possíveis. É importante ressaltar que o espaço hipertextual transcende uma espacialidade esperada e pré-determinada.

A leitura de *Libro de Manuel* envolve, dialeticamente, a questão do prazer-desprazer. Ao mesmo tempo em que se depara com obstáculos que impedem uma leitura mais ágil e fluida – a existência de barreiras que dificultam a velocidade e o ritmo, no passar das páginas, como a existência do fogo consumindo a lenha, a dificuldade na decodificação e entendimento de determinados elementos, gerando frustrações –, uma espécie de prazer surge

devido, exatamente, aos elementos que provocam um outro tipo de leitura. Aos saltos e labirinticamente, num ir e vir entrecortados por fragmentos que retomam referências anteriormente apresentadas, submetida a palavras que reaparecem constantemente cada vez com um sentido novo e ampliado, a leitura exige que sejam estabelecidos diálogos entre os recortes e textos, entre o factual e o ficcional, que sejam percorridos trajetos diversos. Do mesmo modo que um detetive, o leitor é instado a atuar de modo ativo: assumir a *escrileitura*. O leitor, cúmplice, sente o prazer da descoberta, adota uma leitura atenta e, ao não conseguir percorrer os *links*, frustra-se. Essa trama narrativa é um exemplo da aplicação dos princípios de hipertexto segundo Pierre Lévy.

Neste sentido, Cortázar inova, ou melhor, revoluciona. O ideal de transformação, buscado pela *Joda*, faz-se também através do texto que está sendo lido, que subverte a linearidade à qual se está acostumado. Do mesmo modo que Foucault apontava, em *A Microfísica do Poder* (1996), a existência de pequenas ações no cotidiano, para gerar fissuras no poder, Cortázar estilhaça a narrativa convencional, através da inserção de palavras e situações *links* e da incorporação de elementos que possibilitam alternativas à entrada na leitura de uma página.

Os recortes e *collages* possuem a mesma importância que o texto corrido e estabelecem relações intersemióticas, rompendo com um certo tipo de literatura até então praticado, inovando o paradigma anteriormente adotado. Observa-se que, além da incorporação da linguagem de outras artes, todas elas relacionadas à visualidade-espacialidade (cinema, música, quadrinhos) e que proporcionam ao texto estar em consonância com outro tipo de linguagem que, cada dia mais, adquire importância para as novas gerações, há o diálogo com a tradição literária.

Para melhor expressar-se, Cortázar optou por um romance distinto dos convencionais, com elementos hipertextuais, inserindo e dialogando com recursos gráficos,



humor e aspectos lúdicos. Durante todo o processo de leitura, estão dispostas várias alternativas para a *escrileitura*, seja nos momentos de destruição-construção de rotas, sentidos, trajetos e nexos, seja na relação de *mise en abîme* entre o(s) livro(s) de Manuel. A simultaneidade é instaurada com a convergência de tempos e espaços, principalmente através das pontes que, constantemente, são lançadas para o leitor, para que ele cruze o caminho. Cortázar se propôs a criar essa convergência entre a ficção e a realidade, entre o estético-literário e o político, entre o fantástico e o documental, além de voltar-se para a liberação do mais solar do ser humano, ou seja, a mais completa possível.

*Libro de Manuel* compromete o leitor desde o início, incitando-o a transitar por esse percurso onde a busca, o experimentalismo, o elemento lúdico-erótico o levam a realizar saltos, perseguindo e elaborando sentidos, em um labirinto narrativo. Ao ler as últimas linhas do livro, este leitor é envolto por uma sensação de incompletude, percebe que – sozinho – tem de continuar a busca e que, como parte ativa do processo, deve, cotidianamente, realizar escolhas dentre as várias que a realidade lhe apresenta. Mais do que decodificar o texto, sua leitura exige ler o que não está escrito, ver o que o cerca, manter aceso o seu interesse e sua preocupação com o mundo no qual está inserido. Tal como na colheita, a escolha de grãos (leitura) permitirá o provimento de alimentos para o seu espírito.

Cortázar escreve um hipertexto *avant la lettre*: uma obra aberta, dirigida a um leitor ativo que, como ele, gosta de jogar e participa efetivamente do jogo. Ao propor as regras, ele falseia a linearidade das páginas através da adoção de elementos vários que entrecortam a narratividade, conduzindo à leitura labiríntica e aos saltos, estabelecendo *links* diversos no ficcional, dialogando, inclusive, com o mundo real. Inova, ao revolucionar o seu texto, girando-o sobre si mesmo, em direção aos formatos que, com o suporte eletrônico, tornaram-se comuns ao leitor atual, numa busca contínua por alcançar não uma visão única, mas, no dizeres de Lonstein, uma visão pluriespectromutândica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ALAZRAKI, Jaime. O espaço lúdico em “62: Modelo para armar” de Julio Cortázar. *In: GOIC, Cedomil. Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Crítica, 1998. v.3, p.414- 417.

ALIGLIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

AMORÓS, Andrés. *Introducción a Rayuela*. 10. ed. Madrid: Cátedra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1989.

\_\_\_\_\_. *Rayuela (nueva lectura)*. Anales de literatura hispanoamericanas. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1972. v.1, p.281-319.

ALÓS, Anselmo Peres. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*, ano 4, n. 6, mar 2006. Disponível em <<http://www.revelhp.cjb.net/>>. Acesso em 18 jul. 2006.

ARRIGUCCI JR, Davi. A destruição arriscada. *In: CORTÁZAR, Julio. Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.799-827.

ARRIGUCCI JR, Davi. Encontro com um narrador: Julio Cortázar (1914-1984). *In: \_\_\_\_\_*. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1993.

BARBOSA, Pedro. *A renovação do experimentalismo literário na literatura gerada por computador*. Disponível em <[http://pedrobarbosa.net/artigos\\_online-pdf/lgc-artigo.pdf](http://pedrobarbosa.net/artigos_online-pdf/lgc-artigo.pdf)>.

Acesso em 22 dez. 2005. 6p.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.65-78.

BARRENECHEA, Ana María. Cuaderno de Bitácora de Rayuela. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.469-513.

\_\_\_\_\_. La estructura de Rayuela de Julio Cortázar. In: GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*: Barcelona: Editorial Crítica, 1998. v.3, p.410-414.

\_\_\_\_\_. Rayuela, una búsqueda a partir del cero. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.677-680.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Prólogos con un prólogo de prólogos. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas IV*. 2. ed. Barcelona: Emecé Editores, 1996. p.13-14.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990.

CÂMARA, Leônidas. *O duplo registro na ficção de Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARTE, 1983.

CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. 30. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

\_\_\_\_\_. *Diário de Andrés Fava*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

\_\_\_\_\_. *El examen*. 6. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

\_\_\_\_\_. *Final de Juego*. 27. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

\_\_\_\_\_. *La vuelta al día en ochenta mundos*. 19. ed. México: Siglo XXI, 1984. 2. v.

\_\_\_\_\_. *Las armas secretas*. 24. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

\_\_\_\_\_. *Libro de Manuel*. 11. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

\_\_\_\_\_. *Los Premios*. 18. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

\_\_\_\_\_. *Octaedro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Prosa do observatório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

\_\_\_\_\_. *Rayuela*. 10. ed. Madrid: Cátedra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Todos los fuegos el fuego*. 3. ed. Madrid: Punto de Lectura, 2001.

\_\_\_\_\_. *62 / Modelo para armar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSCARELLI, Carla Viana. Espaços hipertextuais. *In: II Encontro Internacional Linguagem, Cultura e Cognição*, 17/07/2003, Faculdade de Educação da UFMG, Belo Horizonte. Coordenação geral: Eduardo Fleury Mortimer, Ana Luiza B. Smolka. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2003. CD-ROM.

COUTINHO, Eduardo. Julio Cortázar e a busca incessante da linguagem. *In: COUTINHO, Eduardo (Org.). A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985. p.15-43.

DAMAZIO, Reynaldo. O Poliedro Cortázar. *In: Revista Cult*, São Paulo, ano IV, n. 39, p.14-18, out. 2000.

DE LA GUERRA, Francisco Emilio. *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*. México: Unión de Universidades de América Latina, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de

Janeiro: Editora 34, 2004. v.1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002. v.5.

DELLEPIANE, Ângela. Outra experiência para lectores “salteados”: Libro de Manuel. *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Madrid, 1975. v.5, p.17-34, enero-septiembre.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002a.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002b.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FLORES, Margarita García. Siete respuestas de Julio Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.706-710.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes; Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988. v.1.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3. ed. Lisboa: Vega / Passagens, 1992.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Ed. Joaquim Mortiz, 1969.

FUENTES, Carlos. Rayuela: la novela como caja de Pandora. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.703-706.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GARFIELD, Evelyn Picón. Cortázar por Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. Crítica. Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coord). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.778-789.

GOIC, Cedomil. Cortázar, Lezama, Onetti, Rulfo, Sábato y la nueva novela. In: GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Crítica, 1998. v.3. p.382-392.

GOLOBOFF, Gerardo Mario. El “hablar con figuras” de Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.751-759.

GONZÁLEZ, Susana Inés. Piglia y Renzi: el autor y un personaje de ficción. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2, 2002, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2002. Disponível em: <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000012002000300060&lng=pt&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300060&lng=pt&nrm=abn)>. Acesso em 22 abr. 2006.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALPERIN, Doughi. *Historia contemporánea de América Latina*. 3. ed. Madrid: Alianza, 1972.

HARSS, Luis. Cortázar o la “cachetada metafísica”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.680-702.

HERNÁNDEZ, Ana María. Conversaciones con Julio Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.728-735.

HORTA, Anderson Braga, VIANNA, Fernando Mendes, RIVERA, José Jerônimo (seleção e Trad.). *Poetas do século de ouro espanhol*. Edição bilíngüe. Brasília: Thesaurus / Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva,

1971.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 2.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (seleção, Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p.105-118.

JAMESON, F. *Espaço e Imagem*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1971.

JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

JOSEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

KARVELIS, Ugné. Um cronópio nos dois labirintos. *Minas Gerais: Suplemento Literário*, Belo Horizonte, edição especial, ano XIX, n. 934, p.6-7, ago. 1984.

KOTHE, Flávio. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1978.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

LOTH, Raquel Wandelli. *Hipertexto: o passado rejuvenescido*. Disponível em <[http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/sala\\_de\\_lectura/raquel\\_wandelli\\_hipertexto\\_passado\\_rejuvenescido.htm](http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/sala_de_lectura/raquel_wandelli_hipertexto_passado_rejuvenescido.htm)>. Acesso em 12 dez. 2005.

LOUREIRO, Isabel. Herbert Marcuse - anticapitalismo e emancipação. In: *Trans/Form/Ação*. [online]. 2005, vol.28, no.2 [citado 19 Junho 2006], p.7-20. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732005000200001&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732005000200001&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 27 out. 2006.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

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

MOURA, Susan Blum Pessoa de. *Abrindo as portas para ir brincar: explorando os espaços de Final del Juego*. 2004. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *Jogos estéticos no texto literário*. In: VIII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia, 08, 2004, Rio de Janeiro - RJ. Anais. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno08-07.html>>. Acesso em 3 abr. 2006.

OTTE, Georg. O narrador sem aura ou pensando a reprodutibilidade oral em Benjamin. *Revista de Estudos de Literatura* (FALE/UFMG), Belo Horizonte, v.2, p.123-135, 1984.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro lado de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PAZ, Octavio. A Tradição da ruptura. In: \_\_\_\_\_. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 12. ed. México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

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

ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?. *Revista USP: Dossiê Walter Benjamin*, São Paulo, n.15, p.48-72, set/nov. 1992.

RUFFINELLI, Jorge. Después de la ruptura: la ficción. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina / Ed. Unicamp, 1994. v.3, p.369-391.

SARLO, Beatriz. Conflitos e representações culturais. *Novos Rumos Cebrap*, São Paulo, n.76, p.81-91, jul. 2006.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: Ed. USP, 1997.

SAFIR, Margery. Erótica y liberación. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.827-838.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco. *A narrativa fantástica nos contos de Júlio Cortázar*. 1994. 213 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 1994.



SANTOS, Paulo Sergio Nolasco dos. *Nas malhas da rede: uma leitura crítico-comparativa de Julio Cortázar e Virginia Woolf*. 1993. 273 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SILVA, Rafael Cordeiro. Arte e reconciliação em Herbert Marcuse. In: *Trans/Form/Ação*. [online]. 2005, v.28, n.1 [citado 19 jun. 2006], p.29-48. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-2005000100002&lng=pt&nr m=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-2005000100002&lng=pt&nr m=iso)>. Acesso em 27 out. 2006

SILVA, Sérgio Luiz Baptista da. *A função do lúdico no ensino / aprendizagem de língua estrangeira: uma visão psicopedagógica do desejo de aprender*. 2003. 120f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-22122004-211819/>>. Acesso em 3 abr. 2006.

SOSNOWSKI, Saúl. A Cosmopista do risco. In: *Revista Cult*, São Paulo, ano IV, n.39, p.20-25, out. 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. 18. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

YURKIEVICH, Saúl. “Eros ludens” (juego, amor, humor, según *Rayuela*). In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / ALLCA XX, 1996. p.759-769.

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

YURKIEVICH, Saúl. *Obra crítica 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WOLFF, Jorge Hoffmann. *A viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.