

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

JOÃO MARCOS REIS DE FARIA

**Perspectivas críticas do romance cortazariano,  
*aunque el fondo sea un montón de macanas***

Juiz de Fora

2009

**JOÃO MARCOS REIS DE FARIA**

**Perspectivas críticas do romance cortazariano,  
*aunque el fondo sea un montón de macanas***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Luiza Scher Pereira

Juiz de Fora

2009

Faria, João Marcos Reis de.

Perspectivas críticas do romance cortazariano, *aunque el fondo sea un montón de macanas* / João Marcos Reis de Faria. – 2009.

90 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)–Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

1. Crítica literária. 2. Literatura latino-americana. 3. Literatura e política. I. Título.

CDU 82-95

JOÃO MARCOS REIS DE FARIA

**PERSPECTIVAS CRÍTICAS DO ROMANCE CORTAZARIANO,  
*AUNQUE EL FONDO SEA UN MONTÓN DE MACANAS***

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras  
da Universidade Federal de Juiz de Fora como  
requisito para obtenção do título de Mestre em  
Estudos Literários.

Aprovada em 27/11/2009

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dra. Maria Luiza Scher Pereira – Orientadora  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dra. Gladys Viviana Gelado  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dra. Silvina Liliana Carrizo  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dra. Lívia Maria de Freitas Reis  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Para o meu pai, *in memoriam*.  
Para a minha mãe.  
Para a Bárbara.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Aristides e Sonia, por me ensinarem a humildade e por não medirem esforços para acreditar nos meus projetos tão silenciosos.

À minha família, sobretudo minhas irmãs Ana Maria e Márcia, meu sobrinho Francisco, Tia Inês e meu primo Felipe, pelo companheirismo de sempre.

À minha orientadora Maria Luiza Scher Pereira, pela amizade, pela franqueza e, acima de tudo, pela liberdade que me deu neste trabalho.

Aos professores da Faculdade de Letras da UFJF, especialmente Silvina Carrizo, Terezinha Scher, Jovita Noronha, Alexandre Faria, Edimilson de Almeida Pereira, Miriam Volpe, Gilvan Procópio e Neusa Salim, que me ajudaram a abrir inúmeras portas durante meu percurso.

À FAPEMIG, pelo apoio financeiro que me possibilitou buscar mais vozes para este trabalho.

Aos meus companheiros de risos e *laburo*, dentre os quais destaco Rômulo Alvernaz, Marília Rios, Paula Zagotta, Christiano Almeida, Eduarda Knaip, Wagner Lacerda, Leonardo Mattos, Nathália Carias e André de Freitas, pela gratuidade de nossa amizade.

A mi testigo y espía Bárbara Piñeiro, por ser lo que siempre fuiste, por comprender mis ausencias, por darme vida jour après jour: te quiero, boluda.

*Cuando se habla de confusión, lo que casi siempre hay es confusos; a veces basta un amor, una decisión, una hora fuera del reloj para que de golpe el azar y la voluntad fijen los cristales del calidoscopio. Etcétera.*

*(Julio Cortázar, Libro de Manuel)*

## RESUMO

Ao observarmos a inserção de Julio Cortázar no debate intelectual que movimentou a esquerda latino-americana após a revolução socialista em Cuba, podemos identificar as questões levantadas pelo escritor no *Libro de Manuel* (1973) como autênticas respostas aos desafios do fazer literário no contexto político e cultural dos anos sessenta e setenta. Através de diálogos com o *corpus* crítico dedicado a Cortázar, buscamos explorar os diferentes significados gerados pelo projeto escritural deste romance, bem como o impacto de sua publicação no conjunto da obra cortazariana. Entendemos o *Libro de Manuel*, portanto, não como representativo de um *desvio* desde uma concepção criativa fortemente marcada pela experimentação estética rumo a um *engagement* que se choca com a máquina narrativa de Cortázar, mas como uma *proposta* de reflexão permanente sobre a práxis revolucionária, em que adquirem papel central o jogo e o erotismo, elementos fundamentais de toda a sua poética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Julio Cortázar. *Libro de Manuel*. Literatura latino-americana. Literatura e política. Crítica literária.

## RESUMEN

Al observar la inserción de Julio Cortázar en el debate intelectual que animó la izquierda latinoamericana tras la revolución socialista en Cuba, podemos identificar las cuestiones que el escritor propone en su *Libro de Manuel* (1973) como auténticas respuestas a los desafíos del quehacer literario en el contexto político y cultural de los años sesenta y setenta. A través de diálogos con el *corpus* crítico dedicado a Cortázar, buscamos explorar los diferentes significados generados desde el proyecto escritural de esta novela y el impacto de su publicación en el conjunto de la obra cortazariana. Comprendemos, pues, que el *Libro de Manuel* no es representativo de un *desvío* desde una concepción creativa fuertemente marcada por la experimentación estética hacia un *engagement* que se choca con la máquina narrativa de Cortázar, sino que actúa como una *propuesta* de reflexión permanente sobre la praxis revolucionaria, donde adquieren un rol central el juego y el erotismo, elementos fundamentales de toda su poética.

**PALABRAS-CLAVE:** Julio Cortázar. *Libro de Manuel*. Literatura latinoamericana. Literatura y política. Crítica literaria.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1</b> <b><i>ALGUIEN QUE TODAVÍA ANDA POR AHÍ</i></b> .....	<b>15</b>
<b>2</b> <b>COORDENADAS DA “INDÚSTRIA CORTAZARIANA”</b> .....	<b>24</b>
<b>3</b> <b>UM LIVRO PARA <i>TANTO MANUEL EN TANTO RINCÓN DEL MUNDO</i></b> .....	<b>34</b>
3.1    PÁGINAS PARA A COMPOSIÇÃO DE UM ARQUIVO .....	38
3.2 <i>COSA TAN RARA SER ARGENTINO EN ESTA NOCHE</i> .....	45
3.3    HIPÓTESES PARA O <i>LIBRO DE MANUEL</i> .....	49
<b>4</b> <b>PARA UMA COMPREENSÃO DO <i>LIBRO DE MANUEL</i></b> .....	<b>52</b>
4.1    HISTÓRIAS DE FAMÍLIA .....	52
4.2    TRÂNSITOS NO ESPAÇO FRONTEIRIÇO .....	56
4.3 <i>LA SUPERFLUIDAD DE CIERTAS HERMOSURAS</i> .....	60
4.4    CONTRIBUIÇÕES PARA UM OLHAR POLÍTICO, <i>AUNQUE EL FONDO...</i> .....	64
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>67</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>70</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>74</b>

## INTRODUÇÃO

A relação entre o fazer literário e a atuação política no mundo ocidental atingiu uma profunda e complexa problematização durante o século XX, desencadeada pelo traçado de fronteiras geopolíticas cada vez mais vigiadas, mas sobretudo pelo processo de redefinição de relações sociais decorrente da polarização ideológica posta em movimento no período entre-guerras.

Atravessando este processo, a literatura e as outras formas de expressão artística, entendidas como produtos essencialmente sociais – isto é, como produtos de uma relação inter-humana que se favorece do progresso de naturezas tão distintas como as dos saberes técnicos e filosóficos –, costumam adaptar-se às variações do clima cultural a que são expostas, seja para acatar as regras deste jogo que, inicialmente, define-se como uma batalha pela tomada e pela manutenção do poder, seja para lhe fazer oposição, denunciando suas limitações teóricas e, de uma maneira mais velada, também as suas limitações práticas.

Desta forma, se é verdade que o contexto de forças dominantes na constituição da sociedade exige que seus produtos culturais estejam compatíveis com seus elementos de construção identitária, também podemos tomar como condição natural que as vozes dissonantes sejam combatidas e sofram boicote do poder central, passando a circular sob a tutela de uma ilegalidade que muitas vezes contribui ainda mais para sua difusão.

Ecoa aqui, nesta passagem cadenciada de indivíduo para indivíduo, aquele mesmo processo de reconhecimento dos bens culturais que ainda hoje é dominante nas camadas populares – quase sempre afastadas dos ambientes privilegiados de produção artística –, e que foi o principal meio de circulação do embrião da literatura tal como a concebemos atualmente. Mais uma vez estabelecida como razão de ser primordial das artes esta relação entre sujeitos pertencentes ao corpo social, torna-se natural considerarmos o objeto literário, de que nos ocupamos de maneira mais específica, como um legítimo espaço de negociação de significados, uma vez que seus autores e seus leitores se constituem como participantes *durante* a travessia do texto. No entanto, não são todos os que conseguem falar e ouvir: há espaços muito restritos para este tipo de troca, e o exercício da crítica literária, que buscamos pôr em marcha neste trabalho através de uma aproximação ensaística, ainda conserva esta posição, restando apenas aos atores da crítica levarem seu trabalho a novos ouvintes.

Voltemos à polarização política do mundo ocidental: aqui embaixo, longe do poder, as consequências do cisma ideológico acabam se abrindo como pretextos para que possamos

criar um discurso que defina o lugar desde o qual falamos; assim, não é dos marcos historicamente estabelecidos que partem os olhares que pretendemos lançar sobre a literatura, mas de um ambiente cultural que se acostumou a ser definido como o local por excelência em que os bens simbólicos das metrópoles globais são re-elaborados, ressignificados. Também não é *da* América Latina que falamos, pois ainda não somos capazes de defini-la em sua dialética entre o *uno* e o *plural*; somos apenas capazes de projetá-la para um futuro através do discurso.

Falamos, enfim, desde a travessia de um projeto em que as dimensões política e cultural foram elementos centrais de *uma* concepção de América Latina. Seu ponto de partida é a chegada ao poder, em Cuba, do grupo revolucionário encabeçado por Fidel Castro, em 1959. Durante a juventude do Éden socialista em que se converteu a ilha caribenha, decerto não foi pequeno o trânsito de escritores e pensadores comprometidos com duas causas principais, que acabam sendo faces de um mesmo desejo: renovar a arte literária, ressaltando-a como elemento de constituição da identidade latino-americana, e trabalhar em prol da libertação do corpo social de esquemas políticos viciados. Desde aquela pequena ilha, até então coadjuvante na história mundial, criou-se uma noção de pertencimento a uma entidade que encontrou seu veículo ideal na retomada das revistas culturais e que, pouco a pouco, com o amadurecimento do fazer crítico, ganhou novos suportes; se já era perceptível que o público se abria para as novidades literárias do continente, a emancipação do leitor latino-americano foi revestida de uma busca por independência e, acima de qualquer outro sentimento, por liberdade: assim, vemos que em poucas vezes o nome “América Latina” soou tão adequado quanto naqueles anos de fervor revolucionário.

Encontramos por trás destas propostas um grupo de pensadores marcado pela heterogeneidade que, embora almejasse caminhar numa mesma direção, teve que lidar consigo próprio em meio a divergências de uma ordem dupla – novamente, confrontavam-se a teoria e a prática. No centro do que se configurou como uma verdadeira “família intelectual latino-americana” de esquerda<sup>1</sup> sediada em Cuba, conviviam pessoas de diferentes gerações, origens nacionais e filiações intelectuais, tais como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Ángel Rama, David Viñas, Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Noé Jitrik, Emir Rodríguez Monegal, Alejo Carpentier – *etcétera*, acrescentaria um outro membro deste grupo, o cronópio argentino Julio Cortázar.

---

<sup>1</sup> A expressão é de Claudia Gilman, que a define como um sentimento decorrente do estreitamento das relações pessoais estabelecidas entre os escritores e críticos latino-americanos que frequentaram Cuba após 1959, o que contribuiu para o crescimento da importância do *escritor* como personagem ativo do processo revolucionário (GILMAN, 2003, p.102-103).

Um dos escritores que mais se arriscou neste novo espaço público gerado em Cuba, Cortázar, cuja produção vinha em um ritmo crescente desde o começo da década de 1950, participou de maneira ativa dos eventos e das discussões do grupo de Havana. Entretanto, essa participação ficou marcada pelas questões polêmicas em que Cortázar se envolveu, responsáveis diretas pela imagem que sua obra conservou desde aquele momento, em que a prática de discurso crítico latino-americano caminhava para se estabelecer, até os dias atuais, tendo já sido resfriados os tópicos centrais daqueles debates.

Para compreendermos que imagem é essa, é necessário que vejamos também o que Cortázar era antes de encontrar a outra parte de si mesmo em Cuba, uma vez que suas *responses* aos *challenges* impostos são frutos de uma longa formação intelectual: quando da sua primeira viagem a Havana como convidado da Casa de las Américas, Cortázar já tinha quase meio século de vida, dado que não é desprezível em termos da erupção que se seguiu ao seu contato com o povo cubano.

E se buscarmos um entendimento global da poética de Cortázar a partir dos discursos críticos que dela se ocuparam, podemos perceber que existe pelo menos uma constatação da qual a maioria de seus leitores compartilha: a obra cortazariana se organiza como um sistema cuja coerência baseia-se em uma ininterrupta busca por fissuras na casca da realidade imediata; através destas brechas, deixa-se cintilar uma experiência ainda longe de ser definida pelo *cogito* racionalista, mas alcançável pelo potencial criativo de que somos continuamente apartados pela razão. Por isso, lançarmo-nos à compreensão desta obra sob os signos da *permanência* e da *limpidez* pode resultar numa tarefa morna – e quase insossa – se não tomamos o caprichoso cuidado de aceitar os convites do escritor, que nos entrega seus textos como quem ergue os braços para segurar o sol, à maneira do cronópio que canta seus temas preferidos.

Ainda que Cortázar afirmasse admirar os gatos por sua capacidade de perceber os pontos vélicos do ar, o autor e sua obra se assemelham, também, ora a uma trilha de formigas, tal a voracidade com que avançam sobre as migalhas da cultura, ora a um cachorro vira-lata, que transforma qualquer canto, qualquer espaço, em um pedaço todo seu. E diante de uma literatura tão adaptável às variações de sua natureza inventiva, não há nada que se naturalize melhor do que um cão superando sua inimizade histórica com os gatos. Ora misteriosa, ora vagabunda, ora compenetrada: é produzindo e reproduzindo suas múltiplas facetas, à medida em que subimos seus degraus, que a textualidade de Cortázar revela possibilidades de tropeço cada vez maiores; por isso, podemos dizer que Cortázar é um autor de textos *voluntariamente* traiçoeiros.

A simplicidade de sua máquina criativa é aparente, estejamos diante de seus contos, romances e ensaios, ou mesmo de seus poemas, tão necessitados de um leitor que os tire da gaveta do esquecimento. Seus textos misturam o vertiginoso e o simples: assim, o calhamaço labiríntico de *Rayuela*, ao ter seu enredo resumido em poucas frases, ainda mostra um indivíduo que transita pela memória de uma plenitude como um equilibrista solitário, embora tenha sido Talita a pobre encarregada da missão das tábuas, no emblemático capítulo 41. Por outro lado, uma historieta como a do cronópio que busca a chave da porta pode revelar, em suas três ou quatro linhas, o emaranhado de pensamentos que repousa sob uma ação corriqueira qualquer – e o novelo de lã em que se converte esta mesma ação caso um único detalhe esteja fora do lugar que o racionalismo lhe atribuiu (não muito gentilmente).

Nascido na Bélgica, educado na Argentina, atraído pela beleza magnética da *Kultur*, pela abertura da gnoseologia oriental e pelo misterioso poder criativo das crianças, Cortázar busca traduzir em sua literatura o desejo de participar da instauração de um estado de espírito que transborde as fronteiras que lhe foram imputadas pela razão, e encontre um homem despido desta entidade que lhe pareceu tão limitada em seu poder criativo e tão perversa na construção de tabus. Embora o chamado às raízes fosse doloroso, como ocorrera com Andrés Fava na verdadeira descida ao inferno que precedeu a travessia do bosque de Verrières no *Libro de Manuel*, ou quando acusaram o escritor de frivolidade política por apostar mais no que viesse a sair de sua Remington parisiense do que no que fizesse ou dissesse publicamente nos ambientes reprimidos da América Latina, e embora a sua opção declarada, reiterada e defendida pela literatura em detrimento da política tivesse desagradado a muitos de seus companheiros, por que não seria possível para um autor como Cortázar – tão consciente do alcance e dos limites da sua arte – propor que o leitor olhasse por outro ângulo a figura sisuda do *homo logicus*, encarando-o e questionando seus métodos e suas palavras?

É por conta destas reviravoltas na maneira pelas quais nos acostumamos a ver o mundo que nós, leitores de Cortázar, acabamos igualmente habituados a outra atitude, a de imaginar um homem bem-humorado e amigável que a tudo responde de maneira *cachadora*, chamando-nos a olhar, sentados ao seu lado, o quão equivocado pode estar aquele *homo logicus* em sua pretensa senda reta. Nós, leitores de Cortázar, não nos contentamos em ser seus cúmplices; em nossa vaidosa amizade com Cortázar, acreditamos, *más por poesía que por verdad*, que podemos desenhar andorinhas no casco de tartarugas, quando, na verdade, ficamos (quase sempre sem percebermos) presos na malha textual junto com os outros seres de seu bestiário.

Ainda assim, mesmo compreendendo os riscos desta experiência de leitura, preferimos recorrer a uma lista de ideias, figuras e imagens estranhamente confortáveis, tais como o fantástico, a fragmentação, a colagem, o humor, o leitor cúmplice, o leitor-fêmea, o perseguidor, Paris, Nicarágua, o labirinto, o jogo, o interstício. *Etcétera*. Habitamo-nos a tudo isso e nos cegamos, embora tenhamos um caleidoscópio nas mãos.

As chaves de leitura são particularmente problemáticas quando pensamos no período de maior exposição da figura pública de Cortázar, isto é, entre meados dos anos sessenta e a primeira metade da década de setenta. A partir do momento em que seu nome é lembrado como um dos mais representativos da literatura latino-americana, o que coincide com sua adesão à instituição revolucionária de Cuba, Cortázar passa a ser ouvido mais além do âmbito literário; junto a uma extensa lista de autores do continente, o escritor assume sua participação na definição de um novo e promissor panorama cultural e político – intelectual, enfim – para a América Latina.

Chegamos aqui ao centro de várias questões: o que representa interpretar, hoje, os produtos culturais daquele ambiente político? Se já temos um distanciamento cronológico suficiente daquele objeto literário, por que motivos ele segue habitando o espaço que lhe foi reservado após suas primeiras interpretações? É possível situá-lo em outro lugar, sob outros paradigmas? E finalmente, o que resta daquele ambiente político-cultural em que o texto literário se inscreveu?

As respostas que buscamos esboçar passam, evidentemente, por certas escolhas, pois em algum momento temos que admitir que a discussão não se acaba, apenas deixando em suspenso as questões e nossos próprios limites. Passar o bastão para o leitor: eis uma das difíceis tarefas da crítica literária.

Antes de prosseguirmos à nossa leitura, precisemos: nosso o foco principal é um dos marcos da trajetória camaleônica de Cortázar. Não escolhemos o mundialmente conhecido e aclamado *Rayuela*, mas o menos difundido e ainda menos apreciado *Libro de Manuel*. A opção por este romance tampouco é gratuita, uma vez que o *Libro* ocupa um reconhecido papel menor, seja dentro do conjunto da obra cortazariana, em que muitas vezes é escondido sob a sombra de *Rayuela*, seja também dentro daquela difusa poética revolucionária latino-americana, apesar de o *Libro* ter sido um dos poucos produtos literários ligado ao ambiente intelectual *habanero*.

## 1. ALGUIEN QUE TODAVÍA ANDA POR AHÍ

*En París todo le era Buenos Aires y viceversa; en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido.*

(Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 3)

Em mais de uma ocasião, Cortázar afirmou que sua vocação literária havia sido descoberta na infância, quando, refugiado entre os livros que substituíram os lugares-comuns e a incompreensão que lhe proporcionava seu desequilibrado ambiente familiar, desenvolveu apreço pelas palavras e pelos jogos de linguagem. À semelhante recorrência destas lembranças, Cortázar também utilizou um episódio de sua adolescência como exemplo de fator decisivo para que se estabelecesse como constitutiva de sua personalidade artística uma distinta sensibilidade para perceber que o mundo tal como lhe era apresentado possuía algo oculto e que este “algo” se insinuava em instantes cada vez mais efêmeros, dada a violenta imposição de uma visão racional e funcionalista do mundo por parte do ambiente escolar.

Neste episódio, o pequeno Julio Florencio empresta um livro de Jules Verne a um colega de escola, que rapidamente lhe devolve o volume sob a alegação de que o texto era “demasiadamente fantástico” (CORTÁZAR, 1993, p.168). Escandalizado, Julio Florencio vê a si próprio à margem de seu entorno; a questão, para aquele jovem tímido que havia crescido em meio a livros, era descobrir se ele via demais ou se era o colega quem mal enxergava à frente do próprio nariz.

É fácil entender qual opção foi seguida por Julio quando tomamos conhecimento de outra escolha sua, feita no fim da juventude: ele decide viver *com* os livros e *para* eles. Já crescido, ele se converte em Julio Cortázar e frequenta a Faculdade de Letras da Universidad de Buenos Aires, da qual se afasta para trabalhar em escolas do interior, lecionando, além de línguas e literatura, também história e geografia (GUERRA, 2000, p.27), chegando a desembarcar ainda mais longe da capital, na Universidad de Cuyo, em meados da década de 1940 – emprego que abandona em pouco tempo, retornando em seguida à Capital Federal.

Vem deste período no interior da Argentina uma outra anedota repetida por Cortázar, na qual é ressaltada a falta de companheiros em suas jornadas de leitura nas bibliotecas distantes do grande centro urbano do país (BERMEJO, 2002, p.15). Esta espécie de “exílio” faz com que Cortázar desenvolva ainda mais uma visão fortemente particular da literatura,

que, apesar de não guardar relações genéticas com nenhum dos dois principais polos da agitação literária portenha – isto é, o ainda então vigente debate entre Florida e Boedo –, manteve-se em um movimento de aproximações e afastamentos de ambas estas tendências. Em outras palavras, apesar de não ter firmado compromisso com os remanescentes da “fase heroica” da vanguarda argentina, é plausível que Cortázar tenha mantido contato com eles – datam de então suas leituras de Roberto Arlt, Leopoldo Marechal e Jorge Luis Borges, documentadas em artigos e resenhas publicados de maneira dispersa (GUERRA, *op. cit.*, p.49-50).

Assim, Cortázar aposta no questionamento dos limites da língua literária como elemento básico de sua expressão artística, tal qual os floridistas afeitos aos programas estéticos *anti-académiques* das vanguardas europeias (leia-se “vanguarda francesa”, no singular) e também como os escritores de Boedo, herdando destes, e de maneira progressiva ao largo de sua carreira, uma linguagem com nítidos traços populares. Este *louvoient* conferirá à sua obra posterior um caráter único, que em alguns momentos chegou a ser entendido como “esquizofrenia lingüística” (CORTÁZAR, 2004c, p.81).

Na segunda metade da década de 1940, a classe intelectualizada argentina se deparava com o propagandismo de Perón, e Cortázar, embora não se envolvesse publicamente com grupos de oposição, respondeu no plano literário às agitações políticas que se irradiavam desde Buenos Aires. Tal é o caso do conto “Casa Tomada”, em que a imagem dos irmãos encurralados tornou-se diversas vezes um tópico das entrevistas do autor sobre sua experiência nos anos de peronismo e que, de maneira ainda mais insistente, constituiu parte do *mea culpa* obrigatório em várias das explicações sobre sua adesão à causa socialista em Cuba. Finalmente, em 1951, mesmo ano em que publica o livro de contos *Bestiario*, do qual “Casa Tomada” faz parte, Julio Cortázar deixa a Argentina de Perón com o sentimento de alívio de quem encontra uma porta de saída em uma sala lotada, fixando residência posteriormente em Paris ao conseguir o emprego de tradutor da UNESCO.

Os textos escritos por Cortázar nesta fase de transição mostram o desenvolvimento de uma ambiciosa consciência estética, associada diretamente ao espírito de vanguarda. O espaço limitado do conto, explorado em *Final del Juego* (1956) e *Las armas secretas* (1959), revela-se ideal para o exercício criativo de uma busca pelos espaços intersticiais, tema a que Cortázar já se dedicara em ensaios como *Teoría del túnel* e *Imagen de John Keats*, ambos datados daquela sua fase solitária em bibliotecas. O ápice deste desenvolvimento encontra-se nas bem-humoradas *Historias de cronopios y de famas*, escritas ao longo da década de 1950 e finalmente divulgadas em 1961, livro recheado de narrativas que, embora sejam muito mais

curtas do que os contos dos livros anteriores, algumas chegando mesmo a se assemelhar às *blagues*, contêm uma alta concentração pictórica.

É com o amadurecimento definitivo de sua consciência criativa, ensaiado no romance *Los Premios* (1960) – um acerto de contas tardio com o país que deixara no começo da década –, que Cortázar escreve e publica *Rayuela* (1963), livro que é prontamente aclamado pelos leitores e pela crítica especializada, sendo considerado como um dos maiores propulsores da agitação do mercado editorial ocorrida na América Hispânica nos anos 1960. Ao propor a ruptura da linearidade do romance tradicional através da sugestão de múltiplos caminhos de leitura, Cortázar deixa entrever que *Rayuela* é o ponto máximo de seu projeto escritural.

Segundo Davi Arrigucci Jr., *Rayuela* representa, de forma exemplar, uma “tendência para o amálgama” que reúne as características de uma maneira intelectualista de tratar a construção literária (ARRIGUCCI Jr., 1995, p.264-265); ainda segundo Arrigucci Jr., temos que o projeto produtivo desta obra é “também e sobretudo um projeto explícito de destruição da literatura” (*ibidem*, p.261).

Com a escrita autofágica de *Rayuela*, o escritor chama o leitor a tomar consciência de que o significado emerge durante a sua interlocução com o texto, através da ordenação dos fragmentos que compõem os capítulos, consciência que Arrigucci Jr. associa à “obra aberta” de Umberto Eco, que afirmaria, alguns anos após a publicação do romance: “Entre a proposição de uma pluralidade de mundos formais e a proposição do caos indiferenciado, desprovido que qualquer possibilidade de fruição estética, a distância é curta: somente uma dialética pendular pode salvar o compositor de obras abertas” (ECO, 1971, p.129).

Esta busca por um contato maior com leitor através do texto se expressa também na nota inicial do romance que se segue a *Rayuela*, intitulado *62 / Modelo para armar* (1968). Este “armar” a que se alude no título é, para o autor, de natureza

[...] sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. **La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer**. (CORTÁZAR, 2004a, p.5, grifo nosso)

Se somarmos a esta declaração o fato de que este livro, à medida em que foi sendo escrito, revelou-se para Cortázar como desenvolvimento de uma reflexão intelectual iniciada no capítulo 62 de *Rayuela*, podemos percebê-lo como uma continuidade daquele projeto inicial, o de compor uma narrativa que incite o leitor à construção dos significados potenciais do texto, no qual as “fuerzas habitantes” do romance, isto é, os personagens literários,

esvaziados de conteúdo psicológico que norteia as ligações causais típica do romance tradicional – e ainda mais presente no *roman à thèse* –, “avanzan en procura de su derecho de ciudad” (*idem*, 2007, p.476), isto é, de sua emancipação. Tal estratégia revela uma herança da consciência da presença de um leitor/receptor que as vanguardas de décadas anteriores já anunciavam em seus programas<sup>2</sup>.

Publicados durante o “*boom* literário hispano-americano”, estes romances participam diretamente do jogo (ainda sem regras fixas) que busca definir este termo. Passadas já quatro décadas desde o *boom*, o debate sobre as conotações estéticas e/ou comerciais deste conceito permanece sem respostas que sustentem a si próprias; assim, da mesma forma, no plano da recepção, as relações entre os textos e seu público, quando consideradas dentro do âmbito de vigência do *boom*, também flutuam através de uma incerteza, suscitando questões tanto sobre a recepção da ruptura estilística processada nos textos quanto sobre o autorreconhecimento do público durante o ato da leitura<sup>3</sup> em diversos âmbitos – hispano-americano, latino-americano e ocidental.

No entanto, qualquer reflexão que perpassasse a carreira literária de Cortázar não pode ser isolada do fato de que, embora seu público “real” estivesse na América Latina e suas obras fossem incluídas em quaisquer listas do *boom*, o local de enunciação do escritor era Paris. A experiência parisiense é de tal importância para Cortázar que a cidade impregna a sua obra madura, como vemos no seguinte trecho de *Rayuela*, em que o protagonista Horacio Oliveira, ao recordar o começo de sua vida com a Maga, resvala no nome do filho desta personagem, o bebê Rocamadour:

No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy, necesitaría tanto acercarme mejor a mí mismo, dejar caer todo eso que me separa del centro. Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea. Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste. (*ibidem*, p.30)

Este caminhar pela cidade revela também um problema identitário na medida em que Horacio, personagem de hábitos tipicamente argentinos, oriundo da classe média portenha (como lemos no capítulo 3, sua origem resulta em coisas que “no se arreglan así nomás”), transita por uma cidade que, segundo formulação de Walter Benjamin, tem o aspecto de um “grande salão de biblioteca” cortado pelo Rio Sena (BENJAMIN, 1989, p.195). A Paris que

<sup>2</sup> Cf. SCHWARTZ, J., 1995; RUFFINELLI, 1995.

<sup>3</sup> Cf. RAMA, 1984; TROUCHE, 2005.

se vê em *Rayuela* não é um amontoado de ruas, prédios e pessoas; na obra de Cortázar, converte-se no substrato espacial de uma escrita que arrisca tudo pela *invenção* como meio para alcançar uma outra percepção da realidade, distinta daquela que o racionalismo conquistou parcialmente, como o escritor já afirmara em seu texto “Morte de Antonin Artaud” (1948).

O cosmopolitismo de Paris também constitui um importante elemento das narrativas de Cortázar após *Rayuela*. A cidade é representada como um local de convergência multicultural que atrai indivíduos procedentes de diferentes regiões do mundo, como ocorria com os membros do Club de la Serpiente. Os episódios em que estes personagens se reúnem narram longos debates sobre filosofia, literatura e artes plásticas, evidenciando a visão de Cortázar sobre esta vocação cultural de Paris. Se recuperarmos na fala anteriormente citada de Horacio a expressão “nuestra vida de occidentales”, podemos identificar o *modus operandi* da metáfora da cidade-biblioteca a partir do diálogo das matrizes culturais europeia e latino-americana dentro de uma instância simbólica mais ampla.

Esta Paris é filtrada pelos sentidos do latino-americano como materialização de um acervo disponível para a leitura, possibilitando significações semelhantes àquelas produzidas pelo registro da “cidade textual” de que fala, por exemplo, Renato Cordeiro Gomes:

Tentar uma leitura globalizante, totalizadora [...] da cidade “como é ou foi agora”, é tarefa impossível. O livro é composto de pedaços, fragmentos, trechos apagados pelo tempo, rasuras – de textos que jamais serão recompostos na íntegra. As folhas, por outro lado, se superpõem, pois inscrevem cidades sucessivas, que por acaso têm o mesmo nome. (GOMES, 1994, p.24)

A relação amorosa que constitui o ponto de partida de *Rayuela* se desenvolve em ruas que acabam por refletir o estado de espírito de suas “forças habitantes”, identificadas inicialmente na busca comum pela ruptura com os signos do *mesmo*, que, mais do que estarem vinculadas às suas *ciudades*, ligam-se às suas *culturas* de origem.

Os debates filosóficos do Club de la Serpiente acabam por denunciar o fracasso de Oliveira na tentativa de acobertar “la recta vía del Cielo” representada pelo “mundo-Maga”. Após a separação do casal, provocada sobretudo por estas falências de Horacio, os personagens perdem-se um do outro e a cidade torna-se um labirinto sem sentido. Quando Horacio é preso e deportado para a Argentina, Paris torna-se, enfim, um perturbador fragmento de memória.

Para Davi Arrigucci Jr., o discurso de recordação que permeia vários capítulos do romance, na medida em que promove a mescla de eventos ocorridos em diversas faixas de tempo, anula a possibilidade de distinção cronológica, revelando “o desejo de se livrar da

temporalidade irreversível, buscando a atualização figural dos acontecimentos [...] perdidos no devir fragmentário”, configurando-se, assim, como um “meio de recuperar um relacionamento amoroso em que ele [Horacio] entreviu uma possibilidade de passagem, de contato com uma realidade autêntica e plena”. O registro então pode ser visto “como um processo de *anamnesis*, como uma forma mítica de resgatar o passado do esquecimento, [...] capaz de propiciar a volta ao princípio, contra a corrente do tempo, e a posse da origem, fonte mágica do poder sobre o real” (ARRIGUCCI Jr., *op. cit.*, p.283).

Outra ideia que não pode ser deixada de lado em uma análise de *Rayuela* é a ética que moveu a sua escrita. Em entrevista ao jornalista uruguaio Ernesto González Bermejo, Cortázar lembra a transformação ocorrida em sua maneira de encarar o mundo depois de seus primeiros anos de residência na capital francesa. Considerando a escrita do conto “El perseguidor” como um divisor de águas em sua aproximação do *outro*, Cortázar responde à questão proposta por Bermejo sobre o que o havia levado a esta mudança de foco:

**CORTÁZAR:** [...] Creio que foi, sobretudo, a experiência europeia, e o fato de ter, quando escrevi “O perseguidor”, alguns anos a mais; não muitos, mas quatro ou cinco vividos muito intensamente aqui em Paris. [...] Paris foi um pouco o meu caminho de Damasco, a grande sacudida existencial (creio que aqui esta palavra é bem usada). [...] O clima particularmente intenso da vida em Paris [...] produziu de repente, em muito pouco tempo, uma condensação de presente e passado. O passado, em suma, se conectou ao presente e o resultado foi uma sensação de desconforto que me exigia escrever.

**BERMEJO:** *O jogo da amarelinha* é um grande exorcismo.

**CORTÁZAR:** Um superexorcismo: se eu não tivesse escrito *Amarelinha*, provavelmente teria me jogado no Sena. (BERMEJO, *op. cit.*, p.15-16)

Esta intensa relação de Cortázar com Paris, sobretudo quando tomada em toda sua extensão – compreendendo desde a saída do autor de *Rayuela* da Argentina até sua adesão aos ambientes políticos de Cuba e da Nicarágua, aliado ao combate público às ditaduras militares –, faz com que o crítico David Viñas afirmasse a Jorge Wolff: “Você opta por uma posição [...] tradicionalíssima, que é ir-te a Paris, pronto! De repente, desde Paris, fulgura uma coisa revolucionária [...]. O descobrimento se dá de lá. [...] Vou a Paris, e depois, então, de lá adiro à revolução cubana” (WOLFF, 1998, p.91).

Esta declaração é tomada por Wolff em uma conversa com Viñas sobre a relação da obra de Cortázar com o conceito de “viagem à Europa”, elaborado por este crítico em seu ensaio *De Sarmiento a Cortázar* (1971), segundo o qual a ida de Cortázar para Paris e sua consequente fixação de residência na capital francesa representam uma modulação de um movimento já característico das elites liberais argentinas, fossem elas ligadas ao campo da política ou da cultura. Sob a ideia de “viagem santificadora à Europa”, na qual identifica uma faceta da dependência cultural daquelas elites em relação à metrópole europeia, Viñas vincula

a produção de Cortázar em solo francês – sobretudo a partir de *Rayuela* – a um compromisso com contratos editoriais, isto é, o mercado exigiria do autor um ritmo de publicação que acabaria resultando em obras esteticamente mal-sucedidas (VIÑAS, 1971, p.127), denunciadoras de uma atitude intelectual pouco condizente com a adesão de Cortázar à esquerda latino-americana depois de sua viagem à Cuba castrista.

É pela colagem que Cortázar justifica duas destas obras “apressadas”, lançadas no final dos anos sessenta: os livros-miscelânea *La vuelta al día en ochenta mundos* e *Último round*. Nestes livros, em que a liberdade criativa é exaustivamente exercitada, encontram-se textos de diferentes formas e temas, cujo agrupamento institui um conjunto que aponta deliberadamente para fora das páginas, buscando atingir o leitor durante a recepção. Este movimento, que se favorece da imagem caleidoscópica provocada pela inversão do título de Jules Verne, é relacionado por Graciela Maturo à filiação política do autor:

*La vuelta al día en ochenta mundos y Último Round*, por su especial carácter miscelánico, acogieron opiniones de Cortázar que no aparecen manifiestas en otros libros, y también expresiones líricas de motivación circunstancial, que atestiguan en forma fehaciente su toma de posición a favor de la revolución social, su compromiso con los movimientos de liberación del Tercer Mundo. (MATURO, 2004, p.182)

O próprio Cortázar procura embaçar esta ligação que Maturo considerou tão nítida. Embora já houvesse explorado as possibilidades da colagem em seus dois últimos romances, a experimentação por meio desta técnica ainda representava para Cortázar um terreno novo, dadas as especificidades dos variados gêneros que compõem os livros-miscelânea. É apenas em 1973, depois de quatro anos de produção em sua casa de Saignon, que Cortázar transforma em matéria literária a sua defesa da criatividade artística como componente indispensável da agenda da intelectualidade esquerdista latino-americana.

O *Libro de Manuel*, que desde seu título já expõe sua materialidade – evidenciando seu pertencimento à generalidade da estética cortazariana –, é visto por Saúl Yurkievich como um livro que “no busca vigencia intemporal, la perfección literaria que pueda preservarlo de la caducidad, se niega a albergarse en la eternidad ahistórica del humanismo idealista” (YURKIEVICH, 2004, p.239). Mais do que um desvio do livro político tradicional, o *Libro de Manuel*, romance com o qual o autor se entrega definitivamente à luta pela libertação dos povos do continente, representa o testemunho e o acerto de contas de Cortázar com o debate político-cultural que, a partir de um forte ideal associativo, realmente gregário – condizente, pois, com a ideologia coletivista que moveu a Revolução Cubana –, transformou aquele grupo de intelectuais a que já nos referimos em uma espécie de “família”.

Esta relação próxima entre Cortázar e a esquerda latino-americana já havia rendido polêmicos frutos desde meados dos anos sessenta, quando o trajeto entre Paris e Havana se converteu em uma verdadeira ponte aérea para o escritor. Sua adesão à causa revolucionária cubana representou um empurrão definitivo rumo àquela mudança de comportamento intelectual identificada desde a publicação de “El Perseguidor” em *Las armas secretas* e caracterizada por uma busca mais centrada não pelas brechas em que se revela a dimensão estranha (“fantástica”, por assim dizer) da vida, mas por um contato mais centrado no *humano*, na figura do *outro*.

Paralelamente e sobretudo após a produção do *Libro de Manuel*, Cortázar se envolve em outros projetos de menor impacto editorial – e também de crítica –, como *Prosa del observatorio* (1972), que desenvolve o clima dos livros-miscelânea na direção de uma unidade; *Octaedro*, primeira incursão de Cortázar no terreno dos contos depois de vários anos desde *Todos los fuegos el fuego* (1966) – este ainda favorecido pelo *boom*; e *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), que se aproveita do alcance popular das histórias de super-heróis.

É apenas em 1977, com *Alguien que anda por ahí*, livro de contos que receberia polêmicas tesouradas do governo militar argentino por seu ácido conteúdo político, necessitando, por isso, ser registrado no México, que a obra Cortázar volta a alcançar níveis expressivos de circulação, embora saia daí apenas um texto verdadeiramente clássico dentro da carreira do autor, o conto “Apocalipsis de Solentiname” – talvez pelos paralelos que guarda com outra narrativa célebre, “Las babas del diablo”. Por conta de seu conteúdo, “Apocalipsis” acaba funcionando como chamariz de *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983), este um verdadeiro livro-miscelânea de conteúdo premeditadamente político, publicado como parte da ajuda publicitária e financeira de Cortázar à Revolução Sandinista.

Em resumo, podemos dizer a respeito destas obras seguintes ao *Libro de Manuel* que estes textos compõem uma série profundamente dedicada à adesão de Cortázar aos movimentos de esquerda latino-americanos, que, naquele tempo, atuavam na clandestinidade em grande parte dos países do continente, e que encontravam no apoio de artistas e intelectuais seu principal espaço de divulgação. Tal é o caso de movimentos chilenos de oposição ao governo ditatorial de Augusto Pinochet, que receberam de Cortázar a mesma dedicação que seria, depois, dispensada à Nicarágua, dedicação que extrapolou os limites do ofício literário e se tornou uma outra vertente de atuação pública por parte do escritor<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Além de ter ajudado diversos grupos militantes chilenos com um prêmio recebido pelo *Libro de Manuel*, Cortázar custeou a visita das famílias e dos advogados de presos políticos argentinos com a receita das vendas

A participação de Julio Cortázar naquela “família intelectual” de esquerda é permeada de curiosas coincidências, de debates e de mal-entendidos, episódios dentre os quais se destaca a rentável re-edição de alguns de seus livros – caso de *Bestiario*, *Las Armas Secretas*, *Los Premios*, *Historias de cronopios*, *Final del Juego* e de *Todos los fuegos el fuego*, apoiados no fenômeno de público e crítica que *Rayuela* até hoje representa.

Diante da larga exposição como autor da linha de frente da literatura latino-americana nos anos 1960, sucedida por um alcance mais limitado na década seguinte, podemos levantar algumas questões a respeito dos motivos e, sobretudo, das consequências desta participação nos eventos da história intelectual latino-americana, pois mesmo atualmente, o panorama da obra de Cortázar não parece ter se alterado de maneira significativa: assim, *Rayuela* continua sendo o *ultimate book* de Cortázar, a partir do qual toda a sua obra é compreendida – mesmo a linhagem inaugurada com o *Libro de Manuel*.

Propomos, então, uma primeira questão: como é possível lermos *hoje* um texto vinculado de tal forma a um determinado contexto histórico, isto é, um contexto culturalmente e politicamente marcado por atitudes publicamente definidas e defendidas? Esta pergunta inicial se desdobra em outros problemas: que tipo de avaliação foi feita deste texto para que ele permanecesse dentro do conjunto da obra cortazariana como um capítulo menor, chegando mesmo a “manchar” seus sucessores? E afinal, quem foram os atores responsáveis por esta avaliação?

Certamente, parece-nos razoável supor que este papel central tenha sido representado, em parte, pelo corpo de críticos literários que atuavam ao lado de Cortázar durante os anos sessenta e setenta. Considerá-los como um organismo não é uma atitude gratuita, uma vez que existia entre eles um sentido coesivo que sobrepassava a coincidência cronológica e que decorria daquela filiação política de que já falamos. Lancemo-nos, pois, à compreensão deste *corpus*.

## 2. COORDENADAS DA “INDÚSTRIA CORTAZARIANA”

O ambiente intelectual na Cuba dos anos sessenta soube aproveitar-se da configuração de um público leitor mais maduro (ao mesmo tempo causa e consequência do *boom*) no que dizia respeito tanto à proposta política decorrente da Revolução de 1959 quanto à oportunidade, até então inédita, de encontrar, para além dos círculos literários tradicionais, um ouvinte interessado em questões do âmbito da literatura.

Assim, paralelamente ao debate centrado em Havana, toma forma um *corpus* crítico apoiado sobretudo nas revistas culturais, que tornaram-se o veículo por excelência da agenda da família intelectual de esquerda (GILMAN, 2003, p.22-26). Começaram a circular com maior abrangência não apenas as obras literárias que constituíam a matéria do *boom*, mas também revistas como *Marcha* e *Casa de las Américas*, que, junto com outras publicações, tiveram papel central no processo de reconhecimento do novo projeto latino-americanista que era posto em movimento pela classe intelectual, embora seus produtos literários diretos tenham se limitado a obras menos difundidas do que as revistas<sup>5</sup>.

No começo da década de 1980, a norte-americana Lucile Kerr realiza um primeiro levantamento avaliativo do que havia sido publicado até então sobre a obra de Cortázar. Entendendo que a proliferação de um ramo de estudos que ela chama de “indústria cortazariana” é decorrente daquela maior disseminação das obras literárias latino-americanas, Kerr aponta para o problema crítico que este fenômeno de circulação também provoca: “Cortázar criticism may be read not only in terms of the circumstances that may have accelerated its production, but also with respect to the results of that proliferation”<sup>6</sup> (KERR, 1983, p.266).

Apostando em critérios como abrangência dos textos críticos, profundidade dos temas tratados e independência em relação ao texto literário<sup>7</sup>, Lucille Kerr opera uma análise do

---

<sup>5</sup> Ainda de acordo com Claudia Gilman, temos que a prática da crítica cultural que se desenvolveu nas revistas foi decisiva para a transformação da figura do *escritor* em *intelectual*, o que levou a literatura a ocupar o segundo plano de que fala a autora: “Sin duda, las novelas y los poemas fueron importantes, pero actuaron [...] en un segundo grado, en una suerte de acumulación histórica y de lecturas que era diferente de la **intervención** fulgurante y coyuntural [...] de la palabra publicada em revistas o preferida en discursos ocasionales” (GILMAN, *op. cit.*, p.74, grifo nosso).

<sup>6</sup> “A fortuna crítica cortazariana deve ser lida não apenas sob os termos das circunstâncias que podem ter acelerado sua produção, mas também com relação aos resultados daquela proliferação” (tradução nossa).

<sup>7</sup> A respeito deste último aspecto, resulta um tanto caricata a reprovação de Lucile Kerr a textos que tratam a obra de Cortázar de uma maneira ingênua, ao preferirem paráfrases e descrições enumerativas de temas e motivos a uma discussão realmente crítica, fazendo com que suas contribuições acabem sendo “ignoráveis” e “dificilmente classificáveis como úteis” (KERR, *op. cit.*, p.268).

*corpus*, da qual se salvam apenas alguns poucos volumes – sobretudo obras de um único autor, pois estas têm, diferentemente de revistas com artigos de vários estudiosos, um fio condutor que traz unidade à análise –, sob o argumento de que os textos carecem, muitas vezes e exatamente por falta de homogeneidade, de objetivos bem definidos. No entanto, Kerr entende que estes estudos, mesmo com seus problemas metodológicos, delineiam uma espécie de visão microcós mica da fortuna crítica cortazariana, revelando, na relação espeleológica que a crítica literária tem com seu objeto, a variedade de gêneros e formas literárias de que se constitui a obra de Cortázar.

Passadas já mais de duas décadas desde a publicação do artigo de Kerr, podemos aproveitar sua leitura para fazermos não uma nova revisão – pois o espaço não é apropriado para esta tarefa –, mas sim para avaliarmos de que maneira a constituição daquele *corpus* crítico – especialmente aquele publicado sob o *boom* e sob a sombra de *Rayuela* – ajudou a conformar (e, em algumas ocasiões, também a deformar) a imagem que obra de Cortázar mantém até os dias atuais.

Uma das primeiras leituras sobre a obra de Cortázar no período do *boom* foi feita por Mario Benedetti. Em seu artigo *Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices* (1965), o uruguaio, um dos membros mais atuantes da “família”, argumenta que a cumplicidade do leitor defendida por Cortázar em *Rayuela* encontra limites na própria configuração deste leitor; em outras palavras, o *lector-cómplice*, oposto ao *lector-hembra* e que deveria ser explícito, já que é evocado desde o *avant-propos* do romance, na verdade revela-se mais como um leitor implícito, para quem a coparticipação e compadecimento do autor em relação à sua experiência também deveriam ser respondidas. Na busca pelo perfil deste cúmplice, Benedetti termina por perguntar-se o quanto há de “lo porteño” em *Rayuela*, revelando desde já aos olhos da crítica uma das mais notáveis características da obra de Cortázar:

[...] la mayoría de sus personajes han sido varias veces sumergidos en cultura extranjera [...] y nada puede ser más porteño, o mejor más rioplatense, que esa importada sumersión erudita. Pero también hay en Cortázar un porteñismo invasor. En la etapa parisién de la novela, **cada miembro del heterogéneo Club de las Serpientes (sic) piensa, razona, lucubra, de acuerdo a su respectivo estilo nacional, pero (oh sorpresa) casi siempre habla porteñísimamente.** (BENEDETTI, 1988, p.105-106, grifo nosso)

Descartando completamente que o fato de os personagens franceses, norte-americanos e orientais de Cortázar falarem *porteño* seja um indício de descuido de composição, Benedetti aposta que a substância que torna coesa a “submersão erudita” destes personagens é o próprio drama que acompanha Cortázar desde sua chegada à Europa, e que foi tema de não poucas discussões a respeito da dimensão política de sua obra: “Cortázar recibe el mundo como el

Julio Cortázar que es, pero también como argentino, como porteño no típico sino esencial” (*ibidem*, p.106).

Alguns anos mais tarde, vem a público o estudo de Néstor García Canclini sobre a *Antropología Poética* (1968) de Cortázar, que podemos entender como uma pedra fundamental da fortuna crítica cortazariana por ter sido o primeiro volume inteiramente dedicado à compreensão de aspectos globais da sua obra. No entanto, o interesse deste livro resulta mais de sua análise ética e psicológica dos temas privilegiados por Cortázar do que de sua análise literária, uma vez que as considerações de Canclini a respeito do comportamento lúdico característico da obra do autor de *Rayuela* ajudaram a abrir uma outra vertente de leitura, dedicada ao estudo das manifestações do jogo como alternativa ao racionalismo e à sua seriedade: “[O jogo] no está puesto para reemplazar al trabajo, sino para redimirlo con su imaginación y su alegría” (CANCLINI, 1968, p.66).

Ao lado do livro de Canclini, temos a também fundamental obra coletiva *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, organizada por Néstor e Sara Vinocur de Tirri. Este volume, que se abre com o reconhecimento da popularidade de Cortázar no país que o escritor havia deixado há quase vinte anos, divide-se entre leituras sobre os contos, os romances e sobre o que os organizadores chamaram de “Todo Cortázar”, em que se reforçam os perfis suplementares de *perseguidor e cronópio*. Estas duas faces do escritor permaneceriam intactas durante todo o percurso do *corpus*, como podemos atestar através da afirmação de Beatriz Sarlo depois de mais de duas décadas: “el humor de Cortázar se ejerce con todos los objetos, menos con la propia literatura, porque Cortázar tiene una visión seria de la literatura y una visión humorística del mundo” (SARLO, 1994, 263).

Também na Argentina e também em 1968, Graciela Maturo publica um livro que tenta compreender a procura de Cortázar pelo *hombre nuevo*, empreendendo a longa travessia de sua obra e tirando seus poemas das *oubliettes* da crítica. Os exercícios ensaísticos de Maturo deixam claro que, assim como ocorre com a maioria dos leitores de Cortázar, *Rayuela* pode ser compreendido como a grande empresa (anti)literária de seu autor, para a qual confluem as linhas de força manifestas desde seus primeiras escritos e que representam os traços mais marcantes de sua expressividade; neste livro, “el autor echa por la borda las articulaciones causales, argumentales, explicativas, psicológicas, que suelen configurar el tejido novelístico. Renuncia a dar a su obra una estructuración visible” (MATURO, 2004, p.98). No mesmo sentido, o livro é visto como amalgamador das experiências do autor, ao mesmo tempo em que se impregna de um certo “aire de fin de mundo” (*ibidem*, p.129) que contribui para a definição do romance como uma obra maior.

No entanto, a leitura de Maturo, quando tomada em sua unidade, peca por um notável desequilíbrio; assim, sua edição ampliada, lançada em 2004, contém um traço físico que indica como a autora enxerga os distintos momentos da carreira de Cortázar. Assim, se a leitura de *Rayuela* toma mais de trinta páginas, o trecho dedicado ao *Libro de Manuel*, romance não tão distante de *Rayuela*, seja cronologicamente, seja como parte de um *continuum* estético e mesmo ético, conta com menos de duas páginas. Nestes poucos parágrafos, cabem uma crítica valorativa – “la novela de Cortázar [...] no es de las mejores” –, e duas reduções extremas que resvalam no equívoco, sendo a primeira sobre a presença de animais em um episódio (“Como elementos emblemáticos de la región austral aparecen un pingüino turquesa y unos peludos reales, enviados a Francia y entregados a un parque zoológico”) e a outra sobre o entrelaçamento dos diferentes focos narrativos do romance: “[...] [o planejamento de uma ação política] sería el argumento de la acción subversiva que el grupo planifica y realiza, pero la obra toma el rumbo de un muestrario amoroso y un tratado de sexología, un tanto fatigosos de leer” (*ibidem*, p.137).

Curiosamente, nas suas conclusões a respeito dos romances de Cortázar, Graciela Maturo propõe a extensão da busca do escritor pelo *hombre nuevo* para a dimensão extratextual, que acabaria por atingir a consciência do povo latino-americano:

En el nivel histórico-social, el *hombre nuevo* – y se abre allí el drama de su pueblo latinoamericano, aún en trance de su liberación y autodesarrollo – deberá adaptar sus modos de vida a las profundas transformaciones creadas por la revolución tecnológica y científica [...]. Pero ello sólo podrá cumplirse cuando se haya cumplido también la revolución interior, el despertar del *hombre nuevo* en la conciencia de cada hombre [...]. (*ibidem*, p.188)

Sem tratar-se especificamente de uma obra de crítica literária, uma vez que dentre seus autores figura o próprio Cortázar, está o livro-debate *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1971), que reproduziu também artigos de Oscar Collazos e Mario Vargas Llosa publicados em 1969. No texto que dá título ao volume, Cortázar rebate, entre outras, as críticas de Collazos sobre sua maneira de comprometer-se com a Revolução, já que seu fazer literário se destaca à frente da ação política, o que representa uma atitude pouco condizente com a defesa pública do socialismo feita pelos membros do grupo de Havana. Argumentando que sua busca naquele ambiente ia mais além da realidade concreta e imediata, Cortázar afirma:

[...] mi búsqueda es otra, con todo lo que pueda comportar de errores y fracasos, y en un sentido menos inmediato y ‘masivo’ no la creo menos revolucionaria que la de un Viñas, sólo que en mi caso ataco otras sumisiones y enajenaciones del hombre-lector latinoamericano, y apunto por fuerza mucho más a su futuro que a su presente, del que tan bien se encargan otros escritores. (CORTÁZAR, 1971, p.71)

Tanto as condenações de Collazos quanto a resposta de Cortázar proveem as bases do que seria um outro e não menos barulhento capítulo da fortuna crítica que estamos observando. Ainda que efêmera em termos de réplicas e trélicas, a polêmica criada por David Viñas na sua já citada coletânea de ensaios *De Sarmiento a Cortázar* encerrou-se sobre si mesma de uma maneira tão implosiva que seus reflexos podem ser vistos até hoje em meio à esquerda latino-americana. Em resumo, a ideia de Viñas de analisar as variações de uma certa atitude típica das elites liberais argentinas – a de realizar uma viagem de peregrinação à metrópole europeia, sobretudo à França e, mais especificamente, a Paris – o leva a considerar Cortázar como seu exemplo mais recente e mais escandaloso, haja vista seu envolvimento ambíguo com a esquerda e com o *despiadado* mercado editorial, o que era, para Viñas, a real face do *taller espiritualizado* que Cortázar saía a buscar na capital francesa (VIÑAS, 1971, p.127). Assim, Viñas ensaia transformar aquele drama que Mario Benedetti apontara em uma ferida.

Antes mesmo da publicação de seus ensaios, o crítico argentino já havia insinuado para Cortázar que seus textos eram bastante “polêmicos”, conforme este afirma em carta de 1972 a Saúl Sosnowski (CORTÁZAR, 2004c, p.77). De fato, a leitura de Viñas prima mais por uma análise de aspectos relacionados ao ofício literário que dos resultados dos experimentos estéticos sobre os quais se centrava a produção de Cortázar não apenas daquele momento, em que o autor acabava de levar ao público os seus almanaques, mas desde sempre. A resposta de Cortázar, contida na mesma carta a Sosnowski, é curta e busca um tom diplomático, apesar de revelar um profundo descontentamento com a perspectiva adotada e com os objetivos traçados por seu compatriota:

[...] el nivel en que se sitúan las reflexiones de Viñas me parece hoy bastante rebasado por cosas que están sucediendo en plena calle o en la secretaría de la presidencia. [...] Lo del viejo mito argentino de la santificación de París [...] es algo que perdió todo el interés, allá y aquí, salvo para los resentidos de la literatura, y como no es con ellos que vamos a hacer la revolución, le ponemos punto y se acabó. [...] Sigo creyendo que no debemos perder más tiempo con discusiones que cada día deja vertiginosamente atrás. [...] Lo importante, en el fondo, es que sean otros los que nos lean y saquen sus propias conclusiones. (*ibidem*, p.78-82)

Também em 1972 é publicado um dos mais importantes documentos da crítica literária latino-americana: o livro *América Latina en su literatura*, lançado pela UNESCO. Sua função sintetizadora dos aspectos estéticos de uma literatura em plena maturidade contribuiu para que o projeto de autoconhecimento da América Latina se fortalecesse, ainda que o livro tenha servido mais como um acerto de contas da crítica do continente com seu próprio atraso em termos de construção coletiva de conhecimento. Claudia Gilman afirma que

o livro “pudo haber sido un estado definitivo de la cuestión si no hubiera quedado atrapado en la dinámica de la historia intelectual, en la que intervino, también, fuertemente el polo de la politización” (GILMAN, *op. cit.*, p.20).

De *América Latina en su literatura* extraímos dois artigos que servem para situar Cortázar na complexa rede de relações literárias dos anos sessenta: no primeiro, Emir Rodríguez Monegal disserta sobre a ruptura como elemento permanente da literatura latino-americana, processo cujos picos se deram durante as décadas de 1920, 1940 e 1960. Cortázar é visto por Rodríguez Monegal como personagem central desta última onda de questionamento da tradição literária, e uma das maiores defesas de Cortázar, justamente aquela que o fizera responder a Oscar Collazos, é tomada pelo uruguaio como elemento constituinte do pensamento crítico latino-americano. Também *más por poesía que por verdad*, Monegal acaba afirmando, a respeito do engajamento estético, que

[...] é artigo aceito lá [em Cuba] que um escritor pode estar a serviço da Revolução e fazer uma obra cujo *engagement* seja só estético. Por isso é concebível que Cortázar apoie a Revolução Cubana mas se negue enfaticamente a fazer uma literatura para as massas [...]. (MONEGAL, 1972, p.134)

No entanto, como vimos, além do debate com Collazos, a polêmica de David Viñas revelou que a prática do *engagement* estético não contava com uma *allure* tão plácida. Ainda tomando Cortázar como exemplo mais claro de sua exposição, Monegal dá outro passo em uma direção distinta da tomada por Viñas ao afirmar:

[...] se Cortázar parece ter escrito *Rayuela* a partir do centro do mundo intelectual, ao passo que Lezama Lima começou a escrever *Paradiso* naquilo que era uma das periferias mais periféricas da América Latina, a verdade é que Cortázar parte desta apoteose da cultura que é Paris para negar a cultura, e que seu livro quer ser, acima de tudo, uma *diminuição*, não uma *summa*; um antiromance, não um romance. (*ibidem*, p.152)

Já preocupado com questões ainda mais ligadas à estética, Noé Jitrik é outro crítico a participar da publicação da UNESCO, com seu artigo “Destruição e formas nas narrações”. Jitrik parte da ideia de que a literatura latino-americana contemporânea questiona o papel de espectador conferido ao leitor pelo realismo, não o obrigando a “desvestir-se, como queria Vallejo, para fazê-lo nascer de sua própria fragilidade” (JITRIK, 1972, p.221). Já do “lado de cá” da obra literária, Jitrik identifica uma tendência do escritor/narrador a lançar um olhar ordenador sobre o texto fragmentado; conseqüentemente, diz Jitrik,

reordena-se o tempo e o espaço, categorias primárias de toda perspectiva. O que eu chamava ‘procedimento’ de relato consistirá, então, tanto no modo de tratar o olhar (o narrador), como no modo de tratar o tempo e o espaço. Ora, o sinal das modificações operadas no campo do narrador é a fragmentação e a permutabilidade dos olhares [...]. (*ibidem*, p.233)

Jitrik é mais um a chamar Cortázar e *Rayuela* para o centro do palco, afirmando sobre a “revolta técnica” que este romance desencadeia:

Evidentemente, *Rayuela* é uma declaração de fadiga de um modo retórico de organizar o relato, sendo que cada um de seus fragmentos rompe a lei de um começo, um meio e um fim, para não mencionar nada mais do que um princípio geral. [...] Em contrapartida, tudo o que *Rayuela* pretende discutir é culminação de um processo [...]; *Rayuela* é, então, tanto experiências anteriores de que Cortázar se aproveita, como lições que outros escritores extraem, e evoluções posteriores do próprio Cortázar. (*ibidem*, p.235)

Também considerando a obra de Cortázar como um caldeirão para o qual confluem experiências de outros escritores, mas com uma preocupação completamente distinta das levantadas pelos críticos que o antecederam, Davi Arrigucci Jr. publica, em 1973, aquela que é, até hoje, a mais importante contribuição brasileira para a fortuna crítica cortazariana, o volume *O escorpião encalacrado*, que conta com o sugestivo subtítulo “A poética da destruição em Julio Cortázar”.

Neste longo ensaio, que parece ser tributário das obras de Canclini e de Maturo – sobretudo de suas limitações analíticas –, Arrigucci busca aliar uma leitura hermenêutica, baseada na perseguição por chaves de leitura através dos textos fundamentais de Cortázar, com o estabelecimento de uma linhagem de poetas e escritores cujas obras se caracterizaram pela rebeldia diante da tradição literária. Desta forma, Arrigucci chega à conclusão de que a poética cortazariana desenvolve-se a partir de um movimento pendular entre uma busca incessante por uma estética autorreflexiva, o que acaba por definir uma atitude poética bastante peculiar em relação à tradição literária hispano-americana (sobretudo se comparada à obra de Borges), e a revelação do caráter inventivo dos espaços intersticiais, ambientes abstratos e privilegiados de contato do homem com sua natureza criativa fundamental, o que ecoa, nas palavras do autor, “um certo Surrealismo”, definido de maneira ampla, mais próxima de uma ética do que de um procedimento de escrita. Neste sentido, Arrigucci lembra o ensaio de Cortázar sobre Antonin Artaud:

Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo. (CORTÁZAR *apud* ARRIGUCCI Jr., 1995, p.96)

A busca de Cortázar em meio às engrenagens do discurso literário é vista por Arrigucci Jr. como um processo violento, ou seja, quanto mais o escritor questiona a própria literatura a fim de tornar visível o seu funcionamento, mais ele destrói o texto enquanto

organismo, resultando em um movimento espiralado à medida que o processo se expande. A imagem criada neste movimento desemboca numa análise de três textos de Cortázar: *Los Premios*, *El Perseguidor* e *Rayuela*, sendo que é deste último que saem os mais claros exemplo daquela destruição. Assim, tal qual a escrita, a leitura – fruitiva e/ou crítica – também se converte em busca. Como afirma Arrigucci Jr., “a crítica é um enorme e provavelmente vão esforço para reconquistar a unidade da obra, perdida desde o instante em que começa a destruição pela análise” (*ibidem*, p.304).

Seguindo uma linha parecida com a de David Viñas, mas com objetivos bastante diferentes, Ángel Rama publica em 1974 uma resenha sobre o *Libro de Manuel* centrada especificamente sobre a matéria literária do romance. Apontando no *Libro* problemas de acabamento “nada comuns” na obra cortazariana, Rama acaba por compreender as limitações epistemológicas deste projeto de convergência entre o político e o literário.

Diz Rama do *Libro* que, apesar de representar um testemunho impressionante de uma “polêmica intelectual”, “Cortázar apaixonou-se por suas criaturas narrativas, perdendo autonomia para vê-las independentemente da sua generosidade militante” (RAMA, 1974, p.147). Rama toca aqui em um ponto central no que diz respeito àquele papel menor que até hoje desempenham as narrativas “políticas”: tendo nascido ainda sob a sombra do monstro *Rayuela*, cujas crias demonstravam a maturidade de Cortázar como artista, o *Libro de Manuel* pecava por um misto de falta e de excesso, na medida em que seu projeto ambicioso representou uma busca tão abertamente assumida pela convergência entre estética e política que acabou se afastando daquilo que melhor caracterizava a história de Horacio Oliveira, as “tensões subterrâneas”, responsáveis pelo que Davi Arrigucci Jr. chamou de “tendência para o amálgama”. E o motivo principal do projeto malgrado de Cortázar seria revelado por Rama anos depois, em texto dedicado à análise do fenômeno do *boom*: a posição ambígua de Cortázar naqueles anos de militância, isto é, ao mesmo tempo em que se dedicava à diplomacia cultural da Revolução Cubana, o escritor corria contra o relógio para manter-se em dia com seus compromissos editoriais.

Outro crítico que se ocupou profundamente da obra cortazariana foi Saúl Yurkievich, que publicou, ao longo de três décadas, uma longa série de ensaios dedicados, em sua maioria, à celebração da criatividade de Cortázar, de quem era amigo íntimo. Reunidos enfim em um único volume, chamado *Cortázar: mundos y modos* (2004), seus textos caracterizam-se por uma prática ensaística livre, com objetivos muito menos estabelecidos do que os traçados por Davi Arrigucci Jr. Lidos em seu conjunto, os textos de Yurkievich (recheados de enumerações e paráfrases que Lucile Kerr condenaria) pouco oferecem em termos da *crise* que o termo

*crítica* insinua, refletindo uma tentativa de exercitar as possibilidades abertas pelo “ensaio como forma”. Prova maior da importância dada por Yurkievich à figura do escritor é o texto de abertura de sua coletânea: na sua introdução, intitulada “Nada de proemios”, Yurkievich afirma:

Proemio es una palabra que Julio no hubiese empleado nunca, por considerarla afectada o porque no le sonaba. Sin duda, su relación con el idioma – nuestro español rioplatense – fue diferente de la mía, como lo fueron el timbre de nuestras voces – el suyo más grave, más resonante y a la vez muy cálido. (YURKIEVICH, 2004, p.9)

Por sua vez, não é diferente o clima do tributo que fecha a coletânea, intitulado “Sob el calor de tu sombra” e do qual destacamos o último parágrafo: “Sombra y fulgor: el escritor, del lado de la apagadura, yéndose, hacia su noche, va; sus signos fulgen, activos gravitan, hacia su luz, atraen. Julio Cortázar: oscuridad y aura” (*ibidem*, p.355).

Não obstante, as leituras de Yurkievich têm a vantagem de sintetizar os temas das obras de Cortázar, como vemos em diferentes passagens da coletânea. Ao tratar do *Libro de Manuel* dentro do conjunto maior da obra cortazariana, o crítico lembra que o escritor decidiu dar seu testemunho sobre a opressão e a rebelião em território latino-americano integrando a realidade imediata a uma tessitura narrativa que mantém sua capacidade ficcional “por convicción política, por imperativo moral, por responsabilidad intelectual, por presión histórica [...]” (*ibidem*, p.30). Listando estes quatro motivos sem apresentar uma gradação, sem que se crie nenhuma imagem progressiva, Yurkievich os equipara e prepara terreno para, mais adiante, colocar em questão a própria materialidade do romance, antes mesmo de considerá-lo um livro com carga política: “¿Qué es el *Libro de Manuel* con su título tautológico [...], un libro que se llama a sí mismo libro indicando su condición material y su función?” (*ibidem*, p.235), em que dialogam “la macrorrealidad, la colectiva, la impositiva [...] y la microrrealidad subjetiva [...], una y otra inextricablemente entretejidas (*ibidem*, p.239).

Jaime Alazraki é outro nome que dedicou grande parte de suas publicações à obra cortazariana. Seu conjunto de ensaios intitulado *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (1994) contém vários textos centrados sobre as diferentes fases da trajetória literária do escritor, divididos não em análises individualizadas das obras, mas por temas abrangentes, como quem busca uma compreensão de caráter mais global. Embora seus objetivos e sua própria escrita tenham um teor bastante distinto do operado por Yurkievich, ainda encontramos sob a epiderme dos textos de Alazraki um biografismo insistente, que embora não comprometa as hipóteses do crítico, acaba por atuar como elemento legitimador. No texto

“Imaginación e Historia en Julio Cortázar”, em que são traçadas as linhas evolutivas desde uma consciência histórica embrionária rumo a uma poética de cunho fortemente politizado – cujo filtro novamente é o *totem Rayuela* –, Alazraki termina por concluir que a ética adotada por Cortázar em seus últimos vinte anos de produção literária o tornou um “homem melhor”, dando à sua arte “nuevas razones para seguir creciendo, y a su cuerpo, nuevas razones para seguir viviendo” (ALAZRAKI, 1994, p.322).

Não deixa de ser curiosa a participação do *Libro de Manuel* neste processo evolutivo delineado por Alazraki. Embora este tenha sido por excelência o livro *engagé* de Julio Cortázar, aquele que continha desde seu prólogo uma proposta de aplicação política bastante clara, o crítico consegue considerá-lo apenas como o confronto de Cortázar com a História, “la culminación de una larga búsqueda, su reencuentro com el destino latinoamericano, la reconciliación entre imaginación y historia, un diálogo de literatura y política [...], el testimonio de una conversión [...]”. Ainda assim, mesmo ressaltando a importância do *Libro*, Alazraki se ocupa da novela cortazariana “más debatida, menos comprendida y más negligida como objeto de estudio” (*ibidem*, p.317) em um único parágrafo de um capítulo de mais de vinte páginas.

Este percurso através de parte do *corpus* de leituras sobre a obra de Julio Cortázar nos indica algumas tendências da crítica literária que atravessaram o período do *boom*, os anos de agitação política em Cuba e a prática de forte tendência ensaística que a eles se seguiu. Além disso, reforça as nossas hipóteses a respeito da situação do *Libro de Manuel*, indicando-o como um capítulo a ser melhor escrito dentro da biografia literária de Cortázar.

Mesmo entre leitores de distintas gerações e filiações intelectuais como Ángel Rama, Graciela Maturo e Jaime Alazraki, existe pelo menos um ponto pacífico: enxergar *Rayuela* como o ápice, o ponto máximo de um processo cumulativo após o qual a tendência natural é a queda, vista por uns e outros das mais diversas maneiras: para alguns, a queda é brusca e vertiginosa; para outros, menos violenta, mas igualmente incômoda; e para outros, após tocar o céu do jogo da amarelinha, o que se segue na trajetória de Cortázar são apenas *senderos que se bifurcan*.

### 3. UM LIVRO PARA *TANTO MANUEL EN TANTO RINCÓN DEL MUNDO*

*Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere sino que con frecuencia parece lo que no quiere [...].*

(Julio Cortázar, *Libro de Manuel*)

“Cuando empecé a escribir el *Libro de Manuel*, eso lo hice como si me lo hubiesen encargado. Ahora, quien me lo encargaba era yo mismo como argentino.” Com estas palavras, Cortázar revela ao entrevistador Joaquín Soler Serrano, da televisão espanhola, as motivações que o levaram à escrita, entre 1969 e 1972, daquele que seria seu último romance publicado em vida<sup>8</sup>.

O lançamento do *Libro*, em 1973, coincide com os momentos finais do regime militar que encurralava a Argentina desde 1966; no entanto, durante os anos em que a obra foi produzida, não apenas a Argentina, mas também a Bolívia, o Brasil, o Equador, El Salvador, a Guatemala, Honduras, a Nicarágua, o Panamá, o Paraguai e o Peru viviam sob governos ditatoriais, caracterizando uma onda repressiva generalizada que em 1973 atingiria também o Uruguai e o Chile. A permanência dos militares no poder na América Latina representou uma guinada – à direita – até hoje perceptível na concepção de liberdade de expressão dos países latino-americanos, pois estas ditaduras, cuja ideologia previa a perseguição e a censura sistemáticas aos seus opositores, utilizavam tanto a violência física para eliminar os focos de contestação quanto a agressão psicológico-moral, com a finalidade de manter a sociedade civil sob seu total controle.

Diante deste conturbado momento político-cultural, Cortázar publicava, pela primeira vez, uma obra que continha já em seu estatuto o compromisso com a agenda de lutas da esquerda latino-americana. O apoio do autor àqueles movimentos o levou a considerar, ao lado do resultado estético do livro, o seu impacto no plano cotidiano, isto é, para além das fronteiras do âmbito criativo. Esta preocupação encontra-se manifesta na nota inicial do romance, em que lemos: “entiendo que los derechos de autor que resulten de un libro como éste deberían ayudar a la realización de esas esperanzas” (CORTÁZAR, 2004e, p.6-7). Neste mesmo sentido, afirma o autor na já referida entrevista:

---

<sup>8</sup> Entrevista disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=wB5a8StgRfc>> (acessado em: 12 dez. 2009).

[...] ese libro estaba destinado a ayudar, en el plano práctico, a los prisioneros políticos en la Argentina. Es decir, como se dice en la nota, yo no quería ningún derecho de autor sobre ese libro – yo entendía que un libro con ese tema... un escritor no puede ganar dinero con eso. Entonces yo quería dar ese dinero a alguna causa útil, y esa causa útil era la gente que estaba sufriendo en las prisiones argentinas.

Estas declarações de Cortázar ecoam o posicionamento que o escritor havia assumido publicamente já durante a década sessenta, em consonância com a atuação dos intelectuais filiados à Revolução Cubana.

Conforme assinala Claudia Gilman em seu ensaio, a formação da “família” foi decisiva para a criação de uma nova ideia do que era a América Latina e dos caminhos que o escritor deveria tomar para atuar a favor do programa revolucionário. A autora defende, no entanto, que mesmo dentro deste grupo havia diferenças de posicionamento frente à natureza da Revolução almejada. Neste sentido, ao lembrar Raymond Aron, Gilman afirma que “los intelectuales estaban de acuerdo en lo esencial y que las polémicas más virulentas no los enfrentaban unos contra otros, ya que todos estaban de acuerdo con el fin, la revolución, sino que versaban sobre las distintas interpretaciones de la ‘sagrada palabra’” (GILMAN, 2003, p.26).

A partir desta compreensão coletiva, Cortázar oferece seu *Libro de Manuel* como instrumento de atuação política, de contribuição para uma maior emancipação do leitor latino-americano, em que se alia à independência intelectual, que já ocupava o centro do que o autor entendia como a principal conquista do fenômeno do *boom* literário<sup>9</sup>, a busca pela independência política, geradora de participação livre e efetiva no corpo social, da qual a expressão literária seria uma modulação.

Assim como os dois romances que o antecederam – *Rayuela* e *62* –, o *Libro de Manuel* tem quase a totalidade de sua ação desenvolvida em Paris. Aqui encontramos um grupo de exilados latino-americanos que planejam colocar em prática a “Joda”, título que codifica o sequestro de um diplomata apelidado de “Vip” para conseguir a libertação de presos políticos argentinos.

Esta breve síntese pode ser enganosa para um leitor que espera uma narrativa crua, baseada em simples episódios sobre os preparativos desta ação clandestina. De fato, esta síntese não pode se iniciar de outra camada narrativa, pois a trama do sequestro do “Vip”

---

<sup>9</sup> A respeito do *boom*, Cortázar afirmaria mais tarde que o interesse do leitor pelos escritores latino-americanos “surgió de una serie de libros capaces de mostrar la calidad de nuestros intelectuales y crear confianza e interés en ellos” (CORTÁZAR, 2004, p.166). Desta forma, “cuando un peruano lee a Mario Vargas Llosa, la persona de Mario Vargas Llosa es para él tan importante como sus novelas” (*ibidem*, p.168).

pode ser considerada como a única em que *acontecem* fatos; no entanto, também atravessam o romance os episódios da composição de um álbum de recortes que o casal Susana e Patricio pretende oferecer como presente ao bebê Manuel, de onde sai o título do romance; a presença ambígua de Andrés, mais um dos personagens da galeria cortazariana de duplos, que oscila entre a crítica aos procedimentos da Joda e a questão da arte como espaço possível de construção de significados políticos; a microtrama da viagem de Oscar e Gladis, um casal que arma um engenhoso e ao mesmo tempo cômico estratagema para levar dólares falsos para os membros da Joda; e a participação de um misterioso personagem chamado el que te dije, que atua como observador da Joda e como narrador/ordenador de tudo que anota em fichas e pedaços de papel, e cujo discurso às vezes se confunde com o de Andrés.

Ao lado d'el que te dije, no romance o leitor acompanha também os personagens Marcos, uma espécie de líder da Joda; o judeu Lonstein, poeta onanista que mantém uma íntima relação com os outros membros do grupo, apesar de não se envolver nas suas questões políticas, sendo também o único que se mantém um emprego regular; e outros personagens periféricos, que participam de episódios pontuais, como o chileno Fernando, o panamenho Gómez e o brasileiro Heredia. Alguns franceses também se envolvem com o grupo, como Monique, uma maoísta que escreve uma tese sobre o Inca Garcilaso; Lucien Verneuil e Roland, que ajudam na logística da Joda; e Francine, espécie de amante de Andrés enquanto este mantém um relacionamento com Ludmilla, uma atriz polonesa que representa, nesta obra, o que a Maga representara em *Rayuela*, e que se aproxima de Marcos durante a narrativa.

Os capítulos do *Libro de Manuel* descortinam, pouco a pouco e como *flashes*, várias camadas narrativas que se entrecruzam em dezenas de capítulos curtos, à maneira da construção cinematográfica. Estes instantâneos já apresentam ao leitor um primeiro quebra-cabeças, pois a multifocalização que Cortázar emprega nesta obra dissolve as fronteiras que seriam criadas pelo aplanamento em um único núcleo de ação. Assim, o foco narrativo do romance, que é compartilhado por mais de um personagem (mesmo dentro uma unidade linguística normalmente pouco divisível como a frase), aponta para as primeiras semelhanças e diferenças entre o *Libro* e *Rayuela*. Por exemplo, Cortázar utiliza em ambos os romances um grupo de amigos, provocando assim os diálogos que constituirão verdadeiros fóruns de planejamento da ação política. Podemos retomar, aqui, as anotações de Noé Jitrik a respeito da função do diálogo no romance latino-americano contemporâneo, que o crítico argentino define da seguinte forma, ao encontrar em *Rayuela* alguns dos principais exemplos deste tipo de situação:

[...] duas ou mais personagens põem-se a falar a partir de uma circunstância qualquer, geralmente irrelevante, e quase de repente, em lugar de examinar suas relações, ou de realizar a clássica confidência ou de urdir uma nova situação, fixam os limites, alcances e repercussões de questões filosóficas, às vezes árduas. A verificável generalização deste tipo de diálogo costuma constituir a prova da abertura à crítica e ao pensamento do romance contemporâneo [...]. (JITRIK, 1972, p.241)

No entanto, as reuniões têm funções distintas nos dois romances: em *Rayuela*, apesar de haver uma construção coletiva de significados – em torno do *jazz*, da pintura e da literatura, na “parte parisién”, e da memória e da loucura, já na parte portenha –, a centralidade de Oliveira aponta para o questionamento do indivíduo *frente ao* mundo; já no *Libro*, segundo afirma Kessel Schwartz, “the members achieve a kind of social solidarity through La Joda. They cannot belong to society, so they belong to an absurd group engaged in fantastic enterprises and in the search for survival”<sup>10</sup> (SCHWARTZ, K., 1975, p.234); assim, o indivíduo se constitui *durante* as conversas da Joda a fim de participar *no* mundo.

Por sua vez, Ángel Rama já identifica “a entrada de amigos, as formas de camaradagem, esse saboroso fluir da vida em comum” como elemento constante da ficção cortazariana, acrescentando ainda que cada personagem do *Libro*, por causa da precariedade de sua existência individual, acaba desaparecendo no “diálogo homogêneo do grupo juvenil”, fazendo com que se reúnam “o humor, a improvisação, a alusão culta, o piscar-de-olhos cúmplice, a carícia reprimida”, conferindo assim à vida comunitária um sentido mais significativo (RAMA, 1974, p.148).

Se os diálogos são, como ocorria em *Rayuela*, mais frequentes nos ambientes privados, o ambiente público representa no *Libro de Manuel* o espaço por excelência em que aquela atuação no mundo se manifesta; funcionando como uma espécie de ensaio para a Joda, encontramos na narrativa inúmeras situações que são chamadas de “microagitaciones” pelos personagens, que se definem como eventos de contestação da ordem pública. Diana Sorensen compreende estes episódios como verdadeiras “theatrical performances which disrupt different forms of practical life without altering them in lasting or significant ways”<sup>11</sup> (SORENSEN, 1999, p.374).

Estes *happenings* são lembrados por Rama, que os vincula ao espírito do *Mai 68* francês (RAMA, *op. cit.*, p.147), então ainda fresco na memória da juventude ocidental e não

<sup>10</sup> “Os membros alcançam uma espécie de solidariedade social dentro da Joda. Como eles não podem pertencer à sociedade, eles pertencem a um grupo absurdo, comprometido com empresas fantásticas e com a busca pela sobrevivência” (tradução nossa).

<sup>11</sup> “[...] performances teatrais que estilhaçam diferentes formas da vida prática sem transformá-las de forma permanente ou significativa” (tradução nossa).

por acaso na de Cortázar, que assistiu a tudo de perto. Também Saúl Yurkievich vê nas “agitaciones” manifestações de uma “arte de situación, aleatoria; su ludismo implica también una postura estética”; assim, “vanguardia artística y vanguardia política deben ser para Cortázar una sola” (YURKIEVICH, 2004, p.242). Podemos entender, então, que o *Libro de Manuel* não existe como uma obra estritamente política, mas também como testemunho de um clima cultural.

Transitando o tempo todo entre essas duas dimensões, Cortázar compõe seu livro através de três camadas narrativas básicas: em uma, narram-se a preparação e execução da “Gran Joda”; já uma segunda camada, que continua a linha introspectiva de Horacio Oliveira, tem como centro Andrés em sua travessia pela capital francesa, cujo narrador oscila entre este próprio personagem e el que te dije; por fim, o terceiro plano, que nos servirá de ponto de entrada no romance, liga-se aos anteriores e narra a composição daquele álbum de recortes para Manuel.

### 3.1. PÁGINAS PARA A COMPOSIÇÃO DE UM ARQUIVO

Em um dos primeiros capítulos do *Libro*, Patricio pede a Susana que traduza uma notícia de jornal ao estudante chileno Fernando, recém-chegado a Paris: “no ves que Fernando acaba de desembarcar y los chilenos no manyan mayormente el galo, che” (CORTÁZAR, 2004e, p.17). A notícia diz respeito ao espancamento de um professor universitário por policiais em Clermont-Ferrand. Após prestar depoimento na delegacia, segundo traduz Susana, a vítima havia sido levada a um hospital próximo ao *commissariat*. Fernando então comenta:

–Así que tienen el hospital cerca del centro de indagaciones – dijo Fernando –. Estos franceses tan bien organizados, en Santiago las cosas están siempre a unas veinte cuadras una de otra.  
 –Vos te darás cuenta de la utilidad de haberle traducido la noticia – dijo Patricio.  
 –Salta a la vista – admitió Susana –. En fin, ya ves lo que te espera en el país de la Marsellesa, sobre todo por el lado del bulevar Saint-Michel. (*ibidem*, p.18)

O que salta à vista do leitor, em um primeiro momento, não é a utilidade desta tradução, mas sim um recorte de jornal colado ao lado do texto, espremendo-o contra as margens da página<sup>12</sup> (*ibidem*, p.17). A notícia, em francês, é mesma que Susana traduz, incluindo as aspas à sua versão do texto:

---

<sup>12</sup> Ver anexo A.

El Consejo provisional de gestión de la facultad de letras y de ciencias humanas de Clermont-Ferrand acaba de publicar un comunicado en el que declara, comillas, haberse enterado con indignación de las brutalidades policiales de que ha sido víctima en París el señor Pierre Péchoux, profesor ayudante de historia de la facultad. Cierra comillas. (*ibidem*, p.17)

Ao tornar as marcas da escrita reconhecíveis no discurso oral, Susana busca clareza na atribuição das declarações. Sem as aspas, a voz do jornalista se mesclaria à do Conselho; dessa forma, não se denunciaria com precisão o tom formal com que a faculdade trata o assunto.

Três capítulos adiante, o leitor encontra outro recorte de jornal ao lado do texto. Desta vez, Susana traduz a notícia sobre o julgamento de uma estudante que participara de um ataque a um prédio público, também na França<sup>13</sup> (*ibidem*, p.29); novamente, discute-se a utilidade destas traduções. Susana, “que hamacaba activamente a un Manuel cada vez más despierto y reluciente” (*ibidem*, p.30), dirige-se a Fernando ao mesmo tempo em que responde a Patricio, que afirmara, ironicamente, já estar se acostumando a notícias tão pitorescas quanto a chegada do homem à Lua ou um assassinato cometido por um ganhador do Prêmio Nobel de Teologia: “Hay cosas a las que no me acostumbraré jamás, y por eso me tomo el trabajo de traducirte esas noticias, para sentir hasta qué punto son únicas en su género, y todo lo que nos queda por hacer” (*ibidem*, p.30). No entanto, tudo isso “que nos queda por hacer”, segundo Patricio, ainda não pode ser revelado a Fernando – e nem ao leitor.

À medida que as cortinas do romance vão sendo abertas, o leitor esbarra em dezenas de recortes inseridos nos cantos das páginas, que se mesclam à narrativa ao passo que Susana os cola nas páginas de um caderno, criando um verdadeiro álbum. Estas primeiras notícias já apontam algo em comum, pois tratam de casos de violência, assassinatos, sequestros ou motins: enfim, todo o campo semântico ligado às convulsões políticas por que passava o mundo ocidental no final dos anos sessenta e começo dos anos setenta – aqui voltamos às ditaduras na América Latina, o cisma do mundo entre capitalistas e comunistas, as revoltas estudantis em vários centros urbanos ocidentais etc.

A maioria dos recortes, obviamente, diz respeito à política latino-americana. Um outro recorte, não menos pitoresco que os anteriores, traz o anúncio de uma revista de horóscopo, que afirmava ter previsto, na página 15 de seu número de junho, o golpe que colocou o general Onganía na presidência argentina<sup>14</sup> (*ibidem*, p.106). Ainda nesta cena, sabemos que Marcos, um dos jovens latino-americanos da “Joda”, recebe vários recortes, via correio,

---

<sup>13</sup> Ver anexo B.

<sup>14</sup> Ver anexo C.

remetidos desde a Argentina por seu amigo Oscar, que está para chegar a Paris com tatus e pinguins em contêineres climatizados cujas paredes falsas estarão recheadas de dólares, igualmente falsos.

Aos poucos, a “Joda” vai se revelando ao leitor não apenas como um título para esta espécie de clube, mas também como uma designação genérica que abarca vários atos de contestação da ordem pública; assim, os jovens criadores deste termo chamam de “la Gran Joda” o ato que eles próprios planejam pôr em ação. A esta altura da narrativa, com Oscar e sua companheira Gladis já desembarcados em território francês, el que te dije rascunha dois confusos esquemas resumitivos da Joda<sup>15</sup> (*ibidem*, p.194). É aqui que tomamos conhecimento, então, de que “el Vip” referido neste desenho é um diplomata latino-americano que vive em Paris sob escolta de seu segurança, chamado “Hormigón”. Na parte de baixo do rascunho, algumas setas apontam para os nomes de cidades latino-americanas: Buenos Aires, Montevideú, Bogotá, Rio de Janeiro e Caracas. O grande “etc.” ao lado destes nomes se combina com o ponto de interrogação colocado abaixo de tudo, representando a impossibilidade de se conhecer o que vai acontecer posteriormente – no entanto, existe a certeza de que *algo* vai ser a resposta àquele ponto de interrogação.

Combinando estes desenhos, os capítulos de preparação da Joda e alguns recortes encontrados mais à frente, conclui-se que este ato consiste no sequestro do “Vip”, cujo preço para resgate é a liberação de presos políticos na América Latina. Um destes recortes contém um breve trecho da entrevista de um brasileiro na Argélia, em que ele detalha o assalto aos cofres de um deputado<sup>16</sup> (*ibidem*, p.201), e outro, uma manchete que anuncia os detalhes do sequestro do embaixador Elbrick (*ibidem*, p.211). Este recorte faz referência à ação dos grupos Aliança de Libertação Nacional e Movimento Revolucionário 8 de Outubro, que tomaram como refém o embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Elbrick, exigindo, em troca da sua liberdade, a liberação de presos políticos. Também realizado por grupos de esquerda brasileiros, o sequestro do embaixador da Alemanha Ocidental Ehrenfried von Holleben é descrito com detalhes em outro recorte<sup>17</sup> (*ibidem*, p.97). Ato parecido, posto em prática no México, também está relatado em outra notícia, colada mais à frente<sup>18</sup> (*ibidem*, p.315).

---

<sup>15</sup> Ver anexo D.

<sup>16</sup> Ver anexo E.

<sup>17</sup> Ver anexo F.

<sup>18</sup> Ver anexo G.

Outro recorte presente no livro é um pedaço de uma manchete, em que se pode reconhecer o anúncio da posse do general Roberto Levingston na presidência da República Argentina em poucos dias<sup>19</sup> (*ibidem*, p.216), fato ocorrido em junho de 1970.

A relação entre os governos militares e o dos Estados Unidos fica expresso em duas passagens do romance. A primeira notícia surge em uma cena em que Susana tenta pôr ordem na profusão de recortes que lhe chegam às mãos, ordem esta que é criticada por Heredia: “Vos ponele las noticias como vengan, rezonga Heredia, a la final el pibe aprenderá a sumar dos más dos, tampoco es cosa de darle las escaleras servidas, qué joder” (*ibidem*, p.305). Assim, o sucesso da viagem de executivos do Banco Central Argentino aos Estados Unidos entra para o álbum<sup>20</sup> (*ibidem*, p.306), bem como a denúncia do envio de pessoal militar estadunidense aos países latino-americanos<sup>21</sup> (*ibidem*, p.361).

Um outro tipo de recorte encontrado trata da divulgação de relatórios que denunciavam as práticas violentas na América Latina e no mundo. Ainda no começo do romance, temos uma denúncia de religiosos centro-americanos que investigaram e publicaram, no México, um documento que chamava a atenção para a constante violação dos direitos humanos na Nicarágua, em El Salvador, na Guatemala e no Panamá<sup>22</sup> (*ibidem*, p.53) – países que iniciaram a década de 1970 sob regimes militares – e um relatório da Anistia internacional, colado algumas páginas depois, que denuncia a existência de duzentos e cinquenta mil prisioneiros políticos no mundo<sup>23</sup> (*ibidem*, p.118). Já outro texto inserido e traduzido por Susana diz respeito a um relatório, publicado na Suíça, que revela a tortura contra cerca de doze mil prisioneiros políticos que então existiam no Brasil<sup>24</sup> (*ibidem*, p.240), ao que o brasileiro Heredia responde: “¿Doce mil? [...] Yo diría veinte mil, pero ya está bien para una comisión internacional. Seguí, nena” (*ibidem*, p.241).

A esta altura, já cabe formularmos hipóteses em torno da composição do álbum de recortes. Sabendo que eles dialogam diretamente com a ação narrada, podemos pensar em como as figuras coladas por Cortázar entram no jogo de significações entre escritor e leitor, aspecto essencial do projeto em que o autor inscreve seu romance.

Ao selecionar os textos externos, Cortázar traça um paralelo entre o procedimento adotado no *Libro* e aquele desenvolvido em seus livros-miscelânea. Da mesma forma que os diferentes gêneros agrupados nos almanaques revelam uma visão multifacetada da realidade,

---

<sup>19</sup> Ver anexo **H**.

<sup>20</sup> Ver anexo **I**.

<sup>21</sup> Ver anexo **J**.

<sup>22</sup> Ver anexo **K**.

<sup>23</sup> Ver anexo **L**.

<sup>24</sup> Ver anexo **M**.

os recortes ajudam o escritor a transformar a realidade concreta da qual foram extraídos em um espaço no qual um dos componentes fundamentais da criação literária, a imaginação, pudesse intervir.

No prólogo do *Libro de Manuel*, Cortázar descreve a regra “harto simple” do que ele considerou como um verdadeiro jogo: “hacer participar a los personajes en esa lectura cotidiana de diarios latinoamericanos y franceses” (*ibidem*, p.6). Seus esforços para promover a incorporação dos recortes à narrativa representam mais do que um jogo, ou seja, um verdadeiro recurso expressivo. Assim, o trabalho com os elementos externos, que em *Rayuela* levou o autor a transcrever notícias de jornais e letras de canções e convertê-los em capítulos do caminho saltado, ganha uma nova dimensão: no *Libro de Manuel* o processo de significação se move desde o presente rumo ao futuro<sup>25</sup>, diferentemente do que ocorria em *Rayuela*, onde a busca pela compreensão da memória por parte do protagonista Horacio Oliveira também contamina os itens colados: portanto, as citações literárias, filosóficas e anedóticas, neste romance, existem “en función de la novela” (GARFIELD, 1996, p.784).

É possível estender metaforicamente este processo desde a dimensão temporal, própria da narrativa, até a dimensão política, que tem como objetivo a busca de resultados coletivos a partir de uma percepção individual – eis aqui a diferença essencial do *Libro de Manuel* para *Rayuela* e os livros-miscelânea, nos quais Graciela Maturo já havia identificado uma motivação revolucionária. Desta forma, carregando os recortes de um sentido político que vai além da informação trazida por cada fragmento, Cortázar acaba por neutralizar as especificidades que o elemento externo traz de seu suporte original, inserindo-o em seu jogo linguístico. Como afirma Nicolás Rosas,

el fragmentarismo misceláneo [...] es más aparente que real: gobierna las estructuras narrativas de superficie que intentan mostrar (espacializar) la varia pluralidad del mundo – de la vida – pero que a su vez son gobernadas por una enunciación básicamente unitaria, revelan una pasión de archivero [...]. (ROSAS, 2004, p.214)

A noção de *archivo* em que Rosas resvala parece tender para o passado, mas a sequência de sua leitura confirma nossas hipóteses: assim, temos que o procedimento de colagem no *Libro de Manuel* “trata de incorporar la realidad actual, aquélla contemporánea al tiempo de producción de la escritura [...]” (*ibidem*, p.214, grifo nosso), ao passo que, em *Rayuela*, o único tempo significação que mantém vínculos com a realidade atual é o tempo do leitor, que organiza os fragmentos durante os saltos.

---

<sup>25</sup> Nas entrevistas a Joaquín Serrano e Evelyn Picon Garfield, Cortázar resalta também a dimensão documental da colagem dos recortes, cujo objetivo era fazer a legitimação da denúncia da repressão ditatorial.

Não podemos nos furtar aqui a uma recontextualização desta noção de arquivo, que nos remete ao *Mal de arquivo* de Jacques Derrida. Ao desconstruir o conceito em suas particularidades etimológicas, Derrida retoma a existência de uma figura da magistratura grega chamada *arconte*. Este alto funcionário mantinha em sua residência os documentos oficiais, procedimento que Derrida entende como “domiciliação” (DERRIDA, 2001, p.13). Entretanto, aos arcontes cabia não apenas armazenar, mas também ler e interpretar estes documentos; o “poder arcôntico” de que fala o filósofo seria, então, o de interpretar, isto é, dar significado aos itens arquiváveis e aos já arquivados (*ibidem*, p.13).

Podemos esclarecer essa ideia aplicando-a a outra passagem do romance de Cortázar. Durante um dos encontros da Joda, o narrador intervém, concluindo: “y así se fue entendiendo que eran las tres y veinte y que algunos trabajaban por la mañana, pero antes Patricio sacó un recorte y se lo pasó a Marcos que pasó a Lonstein que pasó a Susana” (CORTÁZAR, 2004e, p.80). A chegada dos recortes às mãos de Susana é narrada mais adiante:

Páginas para el libro de Manuel: gracias a sus amistades entre conmovidas y cachadoras, Susana va consiguiendo recortes que pega pedagógicamente, es decir alternando lo útil y lo agradable, de manera que cuando llegue el día Manuel lea el álbum con el mismo interés con que Patricio y ella leían en su tiempo *El tesoro de la juventud* o el *Billiken*, pasando de la lección al juego sin demasiado traumatismo, aparte de que vaya a saber cuál es la lección y cuál el juego y cómo será el mundo de Manuel y qué carajo, dice Patricio, hacés bien, vieja, vos pegoteale nuestro propio presente y también otras cosas, así tendrá para elegir, sabrá lo que fueron nuestras catacumbas y a lo mejor el pibe alcanza a comerse estas uvas tan verdes que miramos desde tan abajo. (*ibidem*, p.262, grifos do autor)

Embora seus amigos já selecionem as notícias antes de entregá-las à Susana, é ela que detém o poder de organizar e, ao mesmo tempo, dar a primeira significação ao livro de seu filho. Esta organização, que segue leis estabelecidas na própria concepção do arquivo, é resumida por Derrida pela ideia de *consignação*, ou seja, reunião de signos: “a consignação tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual **todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal**” (DERRIDA, *op. cit.*, p.14, grifo nosso). Desta forma, explicita-se o critério que norteia o recolhimento dos recortes pela mãe de Manuel. O preenchimento das páginas é a materialização da ideia de composição do arquivo. Ainda de acordo com Derrida, que afirma que o ato do arquivamento “tanto produz quanto registra o evento” (*ibidem*, p.29), é neste sentido que a organização do álbum gera um significado inicial, o de que suas páginas registram a história como ela foi experienciada: a composição do livro de Manuel torna-se, assim, mais um capítulo da Joda. Ao registrar-se aquele clima político e cultural, o *Libro*/livro acaba por ser posto à disposição da luta contra a repressão como um *documento*.

Concentrando a experiência e o registro daquele tempo, Susana projeta a leitura de Manuel, embora Patricio demonstre consciência de que esta leitura decorrerá de uma opção de seu filho, uma vez que ele visitará aquelas notícias trazendo outras bagagens, ou seja, sob outras condições históricas que guiarão a passagem da “lección” ao “juego”. Podemos ver, aqui, o choque entre projeção e certeza: existe a consciência de que a leitura de Manuel é imprevisível, embora a criação deste arquivo, seguindo um padrão ideológico que projeta uma ideia de futuro, permita imaginar o que o menino pensará ao reunir aqueles fragmentos. Vale lembrar ainda que Susana cola os recortes “pedagogicamente”; este requinte metodológico reforça a imersão da mãe de Manuel na sua previsão.

A base ideológica da Joda, que move também a composição do livro, permite que esta consciência de certeza influencie o intuito de Susana, que prossegue sua colagem, como lemos mais adiante: “Reflexiones parecidas no los ponen melancólicos sino que más bien los regocijan enormemente” (CORTÁZAR, *op. cit.*, p.262). No entanto, sobre a significação dos elementos do arquivo, Derrida afirma o seguinte:

[...] a interpretação do arquivo [...] não pode esclarecer, ler, interpretar, estabelecer seu objeto, isto é, uma herança dada, senão inscrevendo-se nele, isto é, abrindo-o e enriquecendo-o bastante para então aí ocupar um lugar de pleno direito. [...] O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro. (DERRIDA, *op. cit.*, p.88, grifo nosso)

A projeção da leitura de Manuel, portanto, antecipa um enriquecimento do arquivo. Ao lê-lo, Manuel inscreverá nele a *sua* experiência. Portanto, concentra-se no álbum a dupla face que Derrida identifica na palavra grega *arkhê*: se a escrita do livro obedece ao princípio ontológico, a interpretação de seus elementos de arquivamento, a ser feita por Manuel, obedecerá a outro princípio, de ordem nomológica, de ordenação<sup>26</sup>.

Há algumas cenas que indicam que o poder arcôntico, apesar de estar centralizado em Susana, não é inabalável. Fernando, por exemplo, contribui para o livro de Manuel com uma notícia sobre pugilistas permeada de termos típicos da variante popular do castelhano falado no Chile<sup>27</sup>, recorte que, embora nada tenha a ver com política, é colada no álbum sob o pretexto de que a valorização da oralidade poderia “amortiguar la compartimentación y el provincialismo” (CORTÁZAR, *op. cit.*, p.262) que separariam Manuel de seus colegas de escola.

Em um outro episódio, Marcos, que até então não contribuía para o livro, entrega a Susana uma série de folhas azuis contendo telegramas de difícil leitura, mas extremamente

<sup>26</sup> Cf. DERRIDA, *op. cit.*, p.12.

<sup>27</sup> Ver anexo N.

significativos para o imaginário da Joda<sup>28</sup>. Narrados por um uruguaio, que relata o que diz ter vivido como uma “incañjeable experiencia”, os telegramas descrevem a visita de Fidel Castro à Universidade de Havana, o que abre espaço para um irônico comentário de admiração, pois, segundo o redator dos telegramas, diferentemente do Uruguai, país em que os governantes vivem atrás de muros, Fidel vai até o seu povo a fim de manter diálogo direto com ele (*ibidem*, p.269-275).

Os telegramas ganham especial significado para Marcos porque seus detalhes tipográficos, os erros de digitação e “el aire general de caligrama y de despelote contribuía a darle a la información su verdad más profunda, eso que nacía de todos los inconvenientes y las fallas y los atrasos y las torpezas del subdesarrollo” (*ibidem*, p.269), apesar de apavorarem a mãe de Manuel pelo mesmo motivo. Assim, ao relacionar os inconvenientes do suporte telegráfico aos atrasos do subdesenvolvimento latino-americano, Marcos ressalta a imagem de um continente que sofre não apenas com a defasagem técnica de seus meios de comunicação, mas, sobretudo, com o clima político que exige que tais informações sejam compartilhadas de forma clandestina.

Estes exemplos de desestabilização do arquivo passam um tanto despercebidos na narrativa, pois os recortes mencionados estão estrategicamente encaixados ao processo, ideologicamente marcado, de arquivamento. No entanto, a leitura de outro episódio em que se narra a intromissão de itens estranhos às notícias selecionadas nos oferece a possibilidade de um ampliar o debate sobre o significado político do *Libro* para outras direções.

### **3.2. COSA TAN RARA SER ARGENTINO EN ESTA NOCHE**

Este episódio encontra-se no penúltimo capítulo do romance. O judeu Lonstein ironiza o álbum, dizendo que ele vai transformar Manuel em um “espástico completo”. Andrés contesta esta observação, afirmando que o álbum contém uma contribuição sua que ajudará Manuel: “en un descuido de esa loca le puse una cantidad de dibujos divertidos y noticias muy poco serias para el consenso de los monobloques, si me seguís la idea” (CORTÁZAR, 2004e, p.382). Interferindo neste consenso, Andrés discute os limites da filiação ideologia da Joda. Esta crítica se dirige ao tipo discurso que é feito, por exemplo, por Gómez, que critica a certa altura a música de vanguarda apreciada por Andrés, argumentando “panameñamente”

---

<sup>28</sup> Ver trechos do telegrama no anexo O.

que sua elaboração estética dá mais uma amostra de que o “capitalismo lato sensu” fomenta várias formas de elitização, inclusive de ordem estética (*ibidem*, p.98).

Para Andrés, a relação entre música e revolução toma dimensões mais profundas, como vemos no episódio em que ele, durante uma noite solitária, reflete sobre uma peça de Karlheinz Stockhausen, moderníssimo músico que enfiou “un piano nostálgico en plena irización electrónica” (*ibidem*, p.25). Neste confronto “nada amable del hombre viejo con el hombre nuevo”, segundo Andrés, a música, a literatura e a política são rodeadas por uma mesma cosmovisão. Desta forma, para o personagem,

[...] es más simple comprender ahora cómo la historia, el acondicionamiento temporal y cultural se cumple inevitable, porque todo pasaje donde predomina el piano me suena como un reconocimiento que concentra la atención, me despierta más agudamente a algo que todavía sigue atado a mí por ese instrumento que hace de puente entre pasado y futuro. (*ibidem*, p.24)

Se voltarmos ao prólogo ao *Libro de Manuel*, vemos Cortázar confessar que a busca por essa convergência entre política e estética “no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario” (*ibidem*, p.5) de Andrés, este personagem em que se imprime a problemática intelectual levantada diante do leitor e do próprio autor: compreender “con quiénes, con qué, cómo y dónde tender el puente y después hacia dónde lleve ese puente al hombre” (GUERRA, 2000, p.147).

A imagem da ponte perpassa todo o itinerário reflexivo de Andrés, e aqui já podemos notar a existência de paralelos entre este personagem e Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela*. O piano de Stockhausen “le aclara el problema al atormentado Andrés, quien, como Oliveira en *Rayuela*, vuelve a plantear el dilema de los puentes: cómo superarse como hombre y pasar de un estado de liberación mental a uno existencial”, ainda que os problemas de Andrés “son de un orden exclusivamente intelectual, a diferencia de Oliveira, quien en *Rayuela* se debatía además contra la vida” (*ibidem*, p.145-146).

Se, em *Rayuela*, o intelectualismo de Horacio exerce um contrapeso diante do mundo-Maga e de suas reminiscências na memória, para Andrés – e para o próprio Cortázar –, por sua vez, é o que existe de estanque no arquivo do sistema ideológico socialista que precisa ser questionado, como vemos mais adiante, em uma das várias passagens em que irrompe a consciência metalinguística do autor:

¿Cómo tender el puente, y en qué medida va a servir de algo tenderlo? La praxis intelectual de los socialismos estancados exige puente total; **yo escribo y el lector lee, es decir que se da por supuesto que yo escribo y tiendo el puente a un nivel legible**. ¿Y si no soy legible, viejo, si no hay lector y ergo no hay puente? Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. (CORTÁZAR, *op. cit.*, p.25-26, grifo nosso)

Através de Andrés, Cortázar reforça sua defesa do não-sacrifício dos valores culturais em nome de uma prática política que os negue; pelo contrário, faz com que o personagem dê a esta problemática estética um novo sentido, movendo-o dentro de outros conceitos. É então a partir de um sonho nebuloso de Andrés que o autor encaminha seu dilema para uma possível resolução. Neste sonho, Andrés é obrigado a sair de uma sessão de cinema – outra atividade estética, que se soma à música e à própria literária – para encontrar-se com um cubano, que lhe dá uma missão da qual agora já não se lembra – o que, para Ludmilla, tem uma óbvia ligação com todo o imaginário da Joda (*ibidem*, p.101). Andrés então parte à reconstituição de seu sonho e das palavras do cubano, perdidas em meio a uma mancha negra, busca esta que se converte em uma verdadeira luta contra sua inércia, cuja gota d'água é a saída de Ludmilla de seu apartamento para acompanhar Marcos na Gran Joda.

Já que a questão intelectual de Andrés não se encerra sobre os limites do alcance revolucionário daquela cosmovisão que engloba política, música e literatura, é em outra dimensão que ela será posta à prova. Ao reconhecer em si mesmo uma barreira que dificulta a assimilação deste potencial político, Andrés utiliza seu próprio corpo na busca da superação destes limites, e, com esta encarnação literal, entramos em um terreno peculiarmente polêmico da compreensão de Cortázar sobre aquela sagrada palavra dos intelectuais latino-americanos dos anos sessenta e setenta.

É na relação de Andrés com Ludmilla e Francine, esta uma personagem totalmente alheia à Joda, que Cortázar explora os caminhos possíveis que levam à revelação daquela dimensão política. Os perfis das personagens nos ajudam a compreender este caminho: por um lado, se Ludmilla – que exerce no *Libro* um protagonismo de definição ainda difícil, sobretudo se compararmos “sus costumbres de caballito marino, su olor de pelo limpio, el alegre desorden de todos sus movimientos” (*ibidem*, p.161) à desordem da Maga, condição essencial “en que un bidé se va convirtiendo por obra natural y paulatina en discoteca y archivo de correspondencia por contestar” (*idem*, 2007, p.26) – passa boa parte de seu tempo representando peças russas em pequenos teatros, Francine, por sua vez, é uma universitária “francesita libresca y cartesiana” que reprova com ironia a corriqueira preferência de Andrés pela imaginação em relação à verdade. Apesar de estes perfis representarem tendências inicialmente distintas, Andrés é o primeiro a borrar qualquer oposição: “por qué esa disociación que rechazo, que tanto he querido anular, que pertenece exclusivamente al punto de vista de ellas?” (*idem*, 2004e, p.134).

Andrés “ha llegado a un punto donde algo debe suceder para determinar el camino a seguir” (SAFIR, 1996, p.828); desta forma, já sem Ludmilla, vai ao encontro de Francine para

colocar a si próprio à prova, isto é, “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” (CORTÁZAR, *op. cit.*, p.291).

Margery Safir vê esta cena inscrita em uma larga tradição de descidas redentoras ao inferno, da qual fazem parte Odisseu, Eneias, Jesus Cristo, Dante e mesmo Horacio Oliveira, que se abandona a uma *clocharde* após perder a Maga de vista e antes de ser expulso da França e, já em Buenos Aires, leva Talita ao necrotério do hospício. Para Safir, “Andrés, desde el comienzo, escoge el camino del descenso y la transgresión como posibilidad de liberación. Desde el comienzo busca tabúes que violar” para abrir à força aquele caminho de confirmação ou morte (SAFIR, *op. cit.*, p.833).

A autora explora então as três cenas desta aventura decisiva de Andrés: a primeira se situa em um clube de *strip-tease*; já a segunda se passa no balcão do Hotel Terrass, para onde Andrés leva Francine; por fim, a terceira cena, ainda no hotel, culmina com o coito anal forçado, uma transgressão precedida por um reconhecimento, prévio e fundamental, de tabus profundamente arraigados, que evocam relações homossexuais e, além disso, “destaca un nexo que el decoro social prefiere olvidar: la relación entre órganos genitales y excreciones”. O “sacrifício” de Andrés, no entanto, não se volta sobre seu próprio corpo, que se converte em instrumento, mas sobre o corpo de Francine, que é “doblegada, colocada boca abajo, situada de forma tal que su participación física de igual a igual está excluida. Como en ciertas configuraciones de sacrificio religioso violento, [...] ella es objeto, no pareja” (*ibidem*, p.834-835). Por sua vez, ao comentar esta cena erótica, Diana Sorensen ressalta seu caráter ao mesmo tempo destrutivo e reconstituído; assim, Andrés faz Francine sofrer “because he uses the erotic search as the path of exploration in his metaphysical amblings”<sup>29</sup> (SORENSEN, 1999, p.379).

Safir compreende que o ato transgressor de Andrés concerne “directamente a toda la sociedad contemporánea” (SAFIR, *op. cit.*, p.837), sendo esta a diferença essencial da “descida ao inferno” no *Libro de Manuel* em relação à sua equivalente em *Rayuela*, o que revela mais do que uma atitude intelectual de Cortázar, chegando a afetar a própria linguagem. As repetidas negativas de Francine em ceder aos pedidos de Andrés mesclam-se às recordações de Ludmilla e da Joda e à reconstrução do sonho com o cubano, desembocando em uma crua (e cruel) descrição do coito:

---

<sup>29</sup> “[...] pois ele utiliza a busca erótica como caminho de exploração em suas andanças metafísicas” (tradução nossa).

[...] al final cuando empecé a retirarme y a volver a entrar, apartándome apenas para sumirme otra vez, poseyéndola más y más mientras la oía decir que la lastimaba, que la violaba, que la estaba destrozando, que no podía, que me saliera, que por favor se la sacara, que por favor un poco, un momento solamente, que le hacía tanto mal, que por favor, que le ardía, que era horrible, que no podía más, que la estaba lastimando, por favor querido, por favor ahora, ahora, hasta que me acostumbre, querido, por favor un poco, sácamela por favor, te pido, me duele tanto, y su quejido diferente cuando me sintió vaciarme en ella, un nacimiento incontenible de placer [...]. (CORTÁZAR, *op. cit.*, p.311-312)

Após a cena do Hotel Terrass, o leitor é levado até a Gran Joda, que já acontecia em um chalé de Verrières. Manuel, sob os (poucos) cuidados de Lonstein, participa dos jogos linguísticos que este último empreende em seu apartamento, enquanto sua mãe, uma das “ménades” do cativo do Vip, segue colando recortes, dentre os quais figura a notícia da morte de Carlos Lamarca, que causa profunda comoção no grupo<sup>30</sup> (*ibidem*, p.296). Andrés vai até o apartamento de Lonstein e, a duras penas, consegue tirar do *rabinito* o endereço do chalé.

O trajeto tomado por Andrés representa o caminho de volta do inferno; no entanto, o pequeno-burguês ainda não parece ter morrido nem se confirmado, segundo o diálogo de Andrés e Francine que precede a visita a Lonstein. A mancha negra, que seguia ocultando as palavras do cubano, se dissolve apenas no trajeto até Verrières. Na travessia do bosque que leva ao chalé, Andrés repete a frase “cosa tan rara ser argentino en esta noche” como uma espécie de refrão em meio a frases inscritas na página como versos de um poema ou de uma canção, versos que marcam a opção de Andrés por participar da Joda sem renunciar à música nem à literatura (*ibidem*, p.350-351).

É no meio da travessia, quando não há mais caminho de volta, que a missão de Andrés enfim se revela, através da compreensão posterior de seu sonho, estado de suspensão que constitui o mais misterioso dos espaços imaginativos:

[...] 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*. (*ibidem*, p.352, grifo do autor)

### 3.3. HIPÓTESES PARA O LIBRO DE MANUEL

Em seu conhecido ensaio intitulado “Do sentimento de não estar de todo”, publicado em 1967, Cortázar fala do sentimento que norteia a visão de mundo e permeia a sua escrita:

---

<sup>30</sup> Ver anexo P.

Sempre serei como um menino para muitas coisas, mas um desses meninos que, desde o começo, carregam consigo o adulto, de maneira que, quando o monstrinho chega verdadeiramente a adulto ocorre que, por sua vez, carrega consigo o menino, e *nel mezzo del camin* dá-se uma coexistência poucas vezes pacífica de pelo menos duas aberturas para o mundo. [...] Esta espécie de constante lúdica explica, se não justifica, muito do que tenho escrito ou que tenho vivido. Censura-se em meus romances [...] uma busca intelectual do próprio romance [...]. Aborreço-me argumentar a posteriori que à distância dessa dialética mágica um homem-menino está lutando por concluir um jogo. (CORTÁZAR, 1993, p.165-166)

Essa mesma postura permanece no *Libro de Manuel*, que, embora seja um livro pensado a partir das graves convulsões daquele momento histórico, conserva, para Cortázar, o mesmo potencial de pesquisa estética presente desde seus primeiros textos. No caso específico deste romance, é significativo um trecho da passagem – já citada – em que se revela a função do arquivo montado por Susana:

[...] de manera que cuando llegue el día Manuel lea el álbum con el mismo interés con que Patricio y ella leían en su tiempo *El tesoro de la juventud* o el *Billiken*, pasando de la lección al juego sin demasiado traumatismo, aparte de que vaya a saber cuál es la lección y cuál el juego y cómo será el mundo de Manuel [...]. (*idem*, 2004e, p.262, grifos do autor).

Assim como em toda a obra de Cortázar, a ideia de jogo não aparece neste trecho de forma gratuita – basta retomar o título de alguns de seus livros: *Final del juego*, *Los premios*, *Rayuela*, *Último round* etc. O próprio autor afirma, no prólogo do *Libro de Manuel*:

Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo latinoamericano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, **con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría**. (*ibidem*, p.6, grifo nosso)

Também naquele ensaio, Cortázar se pergunta: “[...] o jogo não é um processo que parte de um deslocamento para chegar a um arremate, a um fim – gol, xeque-mate, pedra livre? Não é o cumprimento de uma cerimônia que caminha para a fixação final que a coroa?” (*idem*, 1993, p.166). Esta noção é tão presente em sua poética que mesmo filiando-se à ideologia socialista, que projeta e persegue fortemente sua ideia triunfante de futuro, o autor pressupõe a derrota e o fracasso. Curiosamente, é este o caminho que Cortázar dá à Joda: a polícia francesa, aproveitando-se da travessia de Andrés pelo bosque, desarma o sequestro do “Vip”, invadindo o cativo e matando Marcos e el que te dije (*idem*, 2004e, p.356-360).

Se as urgências daquela conjuntura histórica exigiam do escritor que ele utilizasse de seu ofício inalienável, a literatura, para a criação de consciência sobre a repressão e a necessidade de combate a ela, é sob a influência da experiência revolucionária cubana que Cortázar, trabalhador da linguagem, busca à sua maneira participar do movimento de

resistência aos regimes militares na América Latina, financiando, como já vimos, a ação de grupos de esquerda na América Latina.

Assim, reforçando em várias ocasiões a sua crença na aliança entre literatura e vida, Cortázar assume o sentimento lúdico como elemento indispensável da luta revolucionária. Se retomarmos o prólogo do *Libro de Manuel*, a afirmação de que muito lhe agradaria ter dado o dinheiro das vendas a Oscar para “evitarle tantas complicaciones, contéiners de doble fondo, pingüinos y otras extravagancias parecidas” (*ibidem*, p.7) mostra o autor mesclando itens da narrativa ao seu desejo pessoal, ecoando em seu texto o que já afirmara em “Do sentimento de não estar de todo” a respeito da indissociabilidade entre *viver* e *escrever*. Como também afirmou Cortázar na entrevista a Joaquín Serrano,

ese libro fue una tentativa de escribir una novela, porque yo no he nacido para escribir literatura política, no soy un político y ya te digo, no tengo ideas coherentes. Puedo ver una situación, puedo tomar partido y puedo decir a mi manera a lo que siento frente a esa situación. Mi manera es una manera literaria.

Desconhecedor assumido de teoria política, o autor se afasta do componente ideológico baseado no materialismo – em um trecho dos telegramas sobre Fidel Castro, este interrompe um estudante que lhe questionava sobre o eventual fim das necessidades materiais do povo com a seguinte pergunta: “¿cómo pondrías un límite a las necesidades materiales?” (*ibidem*, p.273); por seu conteúdo, estes telegramas acabam servindo como contrapeso à imaterialidade e à efemeridade dos *happenings* –, Cortázar defende, através dos significados que emergem do jogo vital da literatura, que o socialismo latino-americano deveria dar as costas à sisudez com que já se vinha trabalhando a revolução em Cuba e lutar, com a alegria das experiências lúdicas e eróticas, pela construção de corpos sociais livres.

Revela-se, assim, a visão pessoal do escritor, impressa sobre os personagens do *Libro de Manuel*, como se vê nesta passagem narrada por Andrés:

Capaz que tipos como Marcos y Oscar (del que fui sabiendo cosas por el que te dije) estaban en la Joda por Manuel, quiero decir que lo hacían por él, por tanto Manuel en tanto rincón del mundo, queriendo ayudarlo a que algún día entrara en un ciclo diferente y a la vez salvándole algunos restos del naufragio total, el juego que impacientaba a Gómez, **la superfluidad de ciertas hermosuras**, de ciertos hongos en la noche, de lo que podía dar todo su sentido a cualquier proyecto de futuro. (*ibidem*, p.184, grifo nosso)

Através dos restos deste naufrágio, identificamos Manuel como o leitor potencial de uma obra também potencial, que se converte em uma ponte à espera do homem que vai cruzá-la, preenchendo-a de significado, fazendo dela o seu caminho entre dois lugares, entre dois tempos, entre duas ações: a *lição* e o *jogo*.

#### 4. PARA UMA COMPREENSÃO DO *LIBRO DE MANUEL*

*La primera estrella es la del Apocalipsis. La segunda es la del ascendiente. La tercera es la de los elementos, que son cuatro. Hay así seis estrellas. Y hay otra, que es la estrella de la Imaginación.*

(Julio Cortázar, *Libro de Manuel*)

##### 4.1. HISTÓRIAS DE FAMÍLIA

No prólogo do *Libro de Manuel*, Cortázar antecipa uma série de observações que poderiam ser feitas pelos leitores do romance. Assumindo as dificuldades da convergência entre estética e política, o escritor argentino alinha sua obra em relação a um debate que, se não dividiu os escritores e intelectuais latino-americanos que aderiram à onda revolucionária soprada desde Havana, gerou pelo menos um considerável número de polêmicas e de incômodos dentro da “família intelectual de esquerda”. Sob este panorama, as trajetórias de Cortázar e de sua obra foram talvez as que provocaram mais controvérsias dentro do grupo.

Como vimos, um fato contribuiu decisivamente para a problematização do lugar da obra cortazariana entre o final da década de sessenta e o começo da década de setenta. Em primeiro lugar, o já lembrado caso do poeta cubano Heberto Padilla<sup>31</sup>, causador do maior desequilíbrio entre os intelectuais daquele momento, fez com que o nome de Cortázar fosse ligado definitivamente a um grupo que começava a dar indícios de uma possível “traição” à instituição revolucionária. Como agravante, a assinatura de Julio em apenas uma das duas cartas abertas dirigidas ao governo cubano, em que se pediam esclarecimentos sobre o sumiço de Padilla, gerou ainda mais polêmica em torno de seu nome. Poucos foram os que entenderam este estranho pedido de explicações; o próprio escritor, em carta a Haydée Santamaría, explicou que não havia assinado o segundo texto porque seu tom era “paternalista, insolente, inaceptable desde todo punto de vista” (CORTÁZAR, 2004b, p.66).

Já algum tempo depois da publicação do *Libro de Manuel*, e também passada a efervescência do *boom*, alguns críticos, dos quais o mais expressivo foi Ángel Rama,

---

<sup>31</sup> Cf. GUERRA, 2000; MONTANARO, 2001; CORTÁZAR, 2004b.

começaram a ensaiar uma revisão deste fenômeno em seus diversos estratos e desdobramentos – econômicos, sociais e (por que não?) estéticos.

Durante estes anos de (in)tenso debate, Cortázar apresenta, desde Paris, a sua narrativa de maior inserção no terreno da política, já que estabelecia como estatuto o dever de servir de porta-voz de denúncias contra a repressão ditatorial então vigente em grande parte da América Latina – mais especificamente na Argentina – e, em certa medida, também contra a opressão generalizada causada pela ética racionalista do mundo ocidental, sendo esta outra luta mais antiga dentro da poética cortazariana.

Apesar de sua recepção não contar com muito alarde, o *Libro de Manuel* foi alvo de críticas suficientemente pesadas para torná-lo um capítulo mais ou menos obscuro da bibliografia cortazariana. Como vimos, Rama identificou no *Libro* diversos problemas estéticos, apesar de ter reconhecido os esforços de Cortázar em trazer para o mesmo ambiente questões de ordem política e estética. Ao apontar, por exemplo, as limitações da articulação dos recortes jornalísticos inseridos por Cortázar com a ação revolucionária dos personagens, o crítico uruguaio afirma que, apesar de o romance se mostrar como “um testemunho, por momentos impressionante”,

[...] ainda não é a grande obra de compromisso e risco que o caso merece: tal obra exigiria que se incorporasse à consciência a complexidade de uma época, para interpretar suas grandes pulsações históricas, criando ao mesmo tempo um universo simbólico poderosamente estruturado, que não necessita de documentarismo para atingir sua vasta significação. (RAMA, 1974, p.148)

Assumindo que o resultado final destas articulações também lhe desagradou sobretudo por causa da corrida contra o relógio que caracterizou seu processo criativo, Cortázar acata estas observações, como ele próprio afirma a González Bermejo: “[Rama] [...] encontrou uma série de defeitos, [...] mas a crítica dele foi profundamente honesta e me ensinou e continuará a me ensinar muito” (BERMEJO, 2002, p.109). Se é verdade que o *Libro de Manuel* contém estes “descuidos” apontados por Rama, segundo este crítico consequentes de uma urgência de publicação vinculada à lógica do mercado editorial (RAMA, 1984, p.95), é interessante, por outro lado, retomarmos uma curiosa anedota que envolve o nome do crítico uruguaio: apesar de ser um dos mais respeitados pensadores da “família intelectual de esquerda”, Rama atuou decisivamente para a canonização de García Márquez e de *Cien años de soledad* (1967), seu romance mais bem-sucedido comercialmente, como Claudia Gilman também assinalou (GILMAN, 2003, p.98).

Por sua vez, mas justamente por causa da busca de Cortázar por aquela convergência, o romance acabou representando uma resposta involuntária de seu autor às críticas que lhe

havia sido feitas pelos marxistas rio-platenses – sobretudo por David Viñas, em seu texto “Cortázar y la fundación mítica de París”, e Mario Benedetti, em “El escritor latinoamericano y la revolución posible”.

Como já vimos anteriormente, David Viñas, um crítico literário argentino mais ácido e também um importante nome da intelectualidade marxista latino-americana, despeja duras críticas a Cortázar tanto no que diz respeito à sua conduta pessoal quanto à sua obra, sublinhando a “excisão” sofrida pelo autor e que se traduz em sua escrita, uma vez que seu local de enunciação era Paris e seu único público “real” permanecia na Argentina. Segundo afirma Viñas, Cortázar vivia o seguinte drama:

¿Rescato mi literatura por encima de todo, la elevo a religión y desdeño mi cuerpo? O la inversa: ¿dejo de escribir espiritualmente y regreso a superponerme con mi cuerpo? El dilema existe [...]. Pero Cortázar sigue escribiendo en París [...]. Es entonces cuando mis textos y la textura se deterioran [...] o se me repiten (porque el mercado despiadado así me lo exige a mí con un ritmo que no es el que pretendía instaurar en mi ‘taller espiritualizado’ de París). (VIÑAS, 1971, p.127)

A resposta de Cortázar às afirmações de Viñas em uma entrevista na qual reafirmava estes argumentos é dada na carta a Saúl Sosnowski, pouco tempo antes da publicação do *Libro de Manuel*. São notáveis nesta carta as variações de humor de um parágrafo a outro; assim, se em um trecho Cortázar afirma ironicamente que seu interesse era o de que sua obra fosse lida e pensada por outras pessoas para além do círculo intelectual, em outro momento demonstra grande irritação com as acusações de que suas publicações recentes atendiam às demandas contratuais:

Desafío a cualquiera a que demuestre que he escrito una sola línea por razones de compromisos editoriales; [...] el ritmo “artesanal” que Viñas ve en mi obra anterior no ha cambiado en absoluto; no es culpa mía que las coplas me vayan brotando como agua de manantial; y mucho menos que ahora haya muchísimos editores dispuestos a publicarlas. ¿Debería negárselas, debería quemar mis coplas, mis cuentos? Seamos serios, che. (CORTÁZAR, 2004c, p.81)

Outro escritor e ensaísta de esquerda (outro “parente”, diria Claudia Gilman) que contribui para o debate é Mario Benedetti. Em seu texto sobre a atuação do escritor no contexto posterior ao triunfo da Revolução Cubana, Benedetti utiliza a investida contra o quartel de Moncada – realizado pelo grupo de Fidel Castro em 1953 – para elaborar a alegoria do “asalto a lo imposible”, característica da nova arte revolucionária que ajuda a tornar possível a revolução efetiva. Em algumas das seções do ensaio, Benedetti critica diretamente a obra cortazariana ao demonstrar certas reservas quanto a um comportamento intelectual condizente tanto com a biografia quanto com a escrita de Cortázar.

Se o autor concorda que tanto os escritores residentes no continente quanto os auto-exilados na Europa sofreram a influência da “revolución posible”, que “pasó a ser un tema literario, pero también un ingrediente moral” (BENEDETTI, 1978, p.88), também assinala, por outro lado, que a crescente circulação da literatura latino-americana nos mercados internos e externos ocorreu de maneira desnivelada, possivelmente por sua vinculação ao imaginário do exílio; segundo o autor, “los protagonistas do exilio interior” foram preteridos em relação aos “expatriados voluntarios”, residentes em Paris ou Londres (*ibidem*, p.89), cujas obras se tornaram, por sua instalação nos centros culturais europeus, paradigmáticas no jogo mercadológico que sustentou o *boom*. Da mesma forma, ao reconhecer que o vigor da literatura latino-americana residia sobretudo no *asalto a lo imposible* que caracterizou a onda de experimentação artística manifestada em obras como *Rayuela* e *Cien Años de Soledad*, o autor assinala que o

afán experimental, el autoconvencimiento de que el escritor estaba vanguardizando un proceso creativo, incluía un riesgo notorio: el escribir para una *élite* más amplia, pero igualmente refinada y *snob*, capaz de disfrutar de esas nuevas invenciones y usos de la palabra, pero a partir de una frívola concepción del mundo. (*ibidem*, p.95, grifos do autor)

Apontando novamente as limitações da ideia de “lector-cómplice”, presente em *Rayuela*, Mario Benedetti afirma: “aparentemente, el autor amplía su radio de acción, ya que deja una zona no clausurada, no definitiva, para que el lector introduzca en ella su propio aporte, su propia intervención”. No entanto, Benedetti denuncia a existência de algo enganoso neste modo de participação, já que, na verdade, o autor busca não qualquer leitor, mas seus iguais, seus pares: do outro lado do texto, segundo Benedetti, “la satisfacción y disfrute del cómplice reside, precisamente, en haber reconocido una señal, un indicio, una clave, que lo aporta de la muchedumbre y lo vincula a una minoría selecta” (*ibidem*, p.102-103).

Segundo Benedetti, o escritor que busca seus cúmplices, atendendo à sua conduta autocentrada, acaba por não ser reflexo dos anseios do leitor participante, identificado pelo crítico como parte de uma maioria rigorosa e vigilante “con respecto al escritor”; este leitor, ao contrário do cúmplice, busca ver o autor como “uno de los suyos, y no como a un personaje autosuficiente que de vez en cuando prorrumpe en dictámenes magistrales e inapelables”, embora não esteja, por isso, “abonado para siempre a la verdad” (*ibidem*, p.103).

Tendo sido a relação com a política o parâmetro legitimador da produção textual hispano-americana dos anos posteriores à Revolução Cubana, conforme assinala Claudia Gilman, as posições de Rama e sobretudo as de Viñas e Benedetti – já que estas avançam mais profundamente sobre uma questão ética, precedente à escrita – levaram Cortázar e,

consequentemente, a sua obra a serem, de certa forma, mal-vistos pelos críticos, porta-vozes daquela instância avaliativa.

#### 4.2. TRÂNSITOS NO ESPAÇO FRONTEIRIÇO

*Esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad.*

(Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 99)

Passadas já três décadas desde a publicação do *Libro de Manuel*, acreditamos ser possível revisitar este romance com o auxílio de instrumentos teóricos e críticos que respondam mais fluidamente às suas questões. Não pretendemos recusar as observações daqueles críticos, mas, dada a historicidade que condiciona as perspectivas analíticas, podemos abordar as narrativas com preocupações que acreditamos ser suplementares àquelas que caracterizaram as leituras apresentadas. E, para isso, acatamos um dos legados da fortuna crítica de Cortázar ao tomarmos como ponto de partida seu livro de maior expressão – tanto no que concerne à ruptura empreendida no terreno da estética, quanto por seu sucesso comercial –, a obra que Davi Arrigucci Jr. considerou como exemplar para a compreensão da poética de Julio Cortázar: o romance *Rayuela*.

Pensar o *Libro de Manuel* a partir de *Rayuela* significa para nós pôr em prática alguns processos de reorganização dentro da obra cortazariana. Em primeiro lugar, buscamos entender o *Libro* não mais como significativo de uma mudança de direção empreendida por seu autor, mas como a continuidade de uma escritura autocrítica, o que nos leva a outra questão: a da posição do romance em relação às leituras da obra de Cortázar que tropeçam na autoridade do cânone estabelecido pelo fenômeno do *boom*. Nesse sentido, observemos o que afirmou Georg Rudolf Lind em 1972: “Tudo quanto Cortázar veio a publicar depois de 1963 [...] representa um retrocesso em comparação com a sua obra-prima” (LIND, 1972, p.17).

Em *Rayuela*, como é sabido, narra-se a trajetória de busca metafísica do argentino Horacio Oliveira, considerado como *duplo* do próprio Cortázar. O romance é introduzido por um “Tablero de dirección”, no qual são propostas duas possibilidades de leitura – uma linear, tradicional, e outra que atravessa os capítulos através de uma sequência sugerida, em

movimento semelhante ao próprio jogo da amarelinha; optamos aqui pela leitura “saltada”, já que assim poderemos captar a problematização máxima da obra.

Segundo o “tablero”, a leitura em pulos inicia-se pelo capítulo 73. O leitor, aceitando o *sí* que inicia o texto, não apenas concorda com o desafio de empreender o arranjo dos fragmentos proposto pelo autor; na verdade, ele dá o passo que, tropeçando em uma vírgula e na conjunção *pero*, converte-se na queda em um mundo que não se sustenta em um desfecho teleológico, mas que possibilita uma existência ao mesmo tempo fraturada e plena: um mundo que é o salto para fora dos limites da “Gran Costumbre”. Como viver neste mundo?, eis a questão proposta pelo narrador, que afirma:

Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas. (CORTÁZAR, 2007, p.491)

O trânsito neste mundo cria um espaço que se assemelha ao parafuso a que se faz referência em seguida: “En uno de sus libros Morelli habla del napolitano que se pasó años sentado a la puerta de su casa mirando un tornillo en el suelo. Por la noche lo juntaba y lo ponía debajo del colchón” (*ibidem*, p.491). Este parafuso, que após a morte do napolitano fora guardado por um de seus vizinhos, embora fosse visto por Morelli como uma espécie de deus, é compreendido por Horacio Oliveira de outra forma: “A lo mejor el napolitano era un idiota pero también pudo ser el inventor de un mundo” (*ibidem*, 2007, p.492). Ao assumir a “invenção” como verdade possível da vida, Paris se converte no “Gran Tornillo”, a cidade na qual se concentra a existência de um mundo a ser permanentemente inventado. Com a Maga, Horacio descobre a passagem para a liberdade de uma existência de “torpezas” e “sinrazones”, que instaura a diluição da ordem em nome da criação de um outro espaço vital, no qual à liberdade total se alia a procura pelo *centro*, por mais precário que possa parecer.

O discurso de memória que ocupa os primeiros capítulos *parisiens* do romance nos oferece inúmeras pistas a respeito da personalidade da Maga, que representa, para seu perseguidor, a negação do princípio econômico – ou seja, de regulação do ambiente – que dita o caminho mais curto (leia-se “mais fácil”) entre dois pontos, como vemos no trecho a seguir, em que Horacio rememora os trajetos outrora percorridos pelo casal:

[...] aún ahora, Maga, me preguntaba si este rodeo tenía sentido, ya que para llegar a la rue des Lombards me hubiera convenido más cruzar el Pont Saint-Michel y el Pont au Change. Pero si hubieras estado ahí esa noche, como tantas otras veces, yo habría sabido que el rodeo tenía un sentido, y ahora en cambio envilecía mi fracaso llamándolo rodeo. (*ibidem*, 2007, p.18)

Ao contrário do que possa parecer, a busca de Horacio pela Maga e, por extensão, pela sua maneira de ver o mundo – que Oliveira considera uma via direta até o céu do jogo da amarelinha, conforme lemos ao final do capítulo 36 – representa não uma negação total do racionalismo, mas uma leitura crítica de sua lógica; como concordam Cortázar e Bermejo, a ideia central de *Rayuela* é fazer com que o homem busque o contato consigo mesmo em espaços críticos de reflexão, isto é, fazer entrarem em diálogo o racionalismo ocidental (“eurocêntrico”) e sua autocrítica. Este movimento pendular nos remete à problemática identitária latino-americana, que, segundo afirma Silviano Santiago em seu famoso ensaio sobre o entre-lugar do discurso latino-americano, encontra uma possível resolução no que este crítico considera a “maior contribuição que a América Latina para a cultura ocidental”, que vem a ser a “destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (SANTIAGO, 2000, p.16), compreendidos como característicos da herança cultural das antigas metrópoles europeias.

Para que compreendamos melhor as maneiras como o texto cortazariano se inscreve nesta discussão política, é necessário que lancemos mão de conceitos que ajudem a compreender os processos de negociação identitária relacionados a este movimento de contestação dos discursos unificadores. Em outros termos, conceitos adequados à ideia de pluralidade e à compreensão da significação como o processo que instaura a riqueza do texto literário, rechaçando a imobilidade das fronteiras entre as culturas e aceitando, por outro lado, o trânsito em múltiplas direções. Sob esta perspectiva, que o texto de Cortázar insinua ao atuar como questionador dos métodos estabelecidos de apreensão do mundo pelo homem, encontramos a definição do conceito de *frontería*, proposto por Abril Trigo:

A fronteira define territórios, a *frontería* desenha paisagens; a fronteira fixa identidades, a *frontería* abre relações; a fronteira delimita espaços, a *frontería* articula lugares; a fronteira afunda raízes, a *frontería* se espalha em rizoma; a fronteira legisla a razão do Estado, a *frontería* é indiferente à Nação; a fronteira é marca da História, a *frontería* habilita memórias fragmentárias. (TRIGO, 1997, p.81)

Este termo, que designa a ideia de “espaço fronteiro”, indica um caminho bastante fértil para que compreendamos a relação entre as distintas atitudes de Horacio e da Maga. A *frontería* opõe-se às ideias de *raiz* e de *Nação* em favor de um desenvolvimento em rizoma, conceito trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1980), obra na qual os pensadores franceses advogam em favor de uma epistemologia das multiplicidades, propondo uma desestabilização dos esquemas centralizadores e hierarquizantes que sustentam a maior parte dos sistemas filosóficos e científicos ocidentais, como atesta o seguinte trecho:

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem [...] aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.8)

Esta configuração de territórios encontra um reflexo na observação de Abril Trigo a respeito da *frontería*; por outro lado, e de maneira complementar, os “graus de desterritorialização” de que falam Deleuze e Guattari evitam que este território seja compreendido em termos (de)limitadores, resultando, assim, na criação de um espaço intersticial sensível à tensão criada pelos vetores que o cruzam, definindo-o concomitantemente com o aporte subjetivo de quem o atravessa – ou, já no que diz respeito ao texto literário, de quem o lê e o significa.

Uma das principais imagens pelas quais podemos compreender a criação de um espaço intersticial em *Rayuela* é a dialética de atração e repulsão, de “imán y limadura”, a que Horacio faz referência em seu registro de memória. A tentativa de resgatar aquela experiência gera em seu discurso esta *frontería*, que desenha paisagens não apenas no plano espacial, isto é, na travessia de Paris, mas em todo o sistema de significação do sujeito, como podemos encontrar no seguinte trecho do capítulo 8: “Era el tiempo delicuescente, algo como chocolate muy fino o pasta de naranja martiniquesa, en que nos emborrachábamos de metáforas y analogías [...]” (CORTÁZAR, *op. cit.*, p.56).

O capítulo 93 é capital para a compreensão desta tensão pendular em que Horacio e a Maga se comunicam. Em um dos efêmeros momentos em que o mundo-Maga chega a se manifestar em seu discurso, Horacio se surpreende com a irrupção de sua lucidez, que quebra a sequência cumulativa de imagens que registra o primeiro encontro do casal:

Al despedirnos éramos como dos chicos que se han hecho estrepitosamente amigos en una fiesta de cumpleaños y se siguen mirando mientras los padres los tiran de la mano y los arrastran, y es un dolor dulce y una esperanza, y se sabe que uno se llama Tony y la otra Lulú, y basta para que el corazón sea como una frutilla, y...

Horacio, Horacio.

Merde, alors. ¿Por qué no? Hablo de entonces, de Sèvres-Babylone, no de este balance elegíaco en que ya sabemos que el juego está jugado. (*ibidem*, p.547)

Este espaço tenso de narração, que se apresenta a Horacio como uma *passagem*, conforme afirma Davi Arrigucci Jr. em seu ensaio, relaciona-se diretamente à ideia de interstício, que Julio Cortázar explora em vários de seus textos, sejam eles ensaísticos ou mesmo narrativos. Assim, Cortázar recusa uma dissociação entre escrever e viver, ações entendidas como realizações, em diferentes graus, do mesmo drama existencial. Retomemos

então o já citado ensaio “Do sentimento de não estar de todo”, em que o escritor, em tom de resposta às críticas que eram feitas aos seus romances, afirma que a visão de mundo que move sua escritura se pauta por uma *descolocación*, que gera o interstício no qual sua máquina narrativa se situa. Como atesta o seguinte trecho, a busca de Cortázar é por incitar seu leitor à descoberta destes espaços: “Escrevo por falência, por deslocamento; e como escrevo de um interstício, estou sempre convidando que outros procurem os seus e olhem por eles o jardim onde as árvores têm frutos que são, por certo, pedras preciosas.” (*idem*, 1993, p.166) O espaço intersticial funciona então como passagem para a compreensão de uma realidade “digna deste nome”, na qual o sujeito encontra-se consigo próprio, com aquilo que o torna de fato humano. Assim, os “passeiozinhos hamletianos”, digressões presentes em seus romances e caracterizadas como comentários da ação narrada, fazem com que não se perca a noção de que o texto é fruto de uma ação humana, o que denuncia a sua relação direta com o cotidiano, com a vida.

#### **4.3. LA SUPERFLUIDAD DE CIERTAS HERMOSURAS**

Davi Arrigucci Jr. lembra que Cortázar já havia abordado esta preocupação há duas décadas, no texto “Morte de Antonin Artaud” (1948), assinalando que o autor argentino aproximara-se ali da cosmovisão surrealista sem aderir integralmente à escola bretoniana, mas mantendo com ela alguns pontos de contato; em seus textos, segundo Arrigucci Jr., há ecos de “um certo Surrealismo”, uma vinculação parcial, ligada, como já assinalamos, ao sentimento que move a escrita, e não ligada às técnicas de composição literária. E é exatamente a criação deste espaço intersticial, que já identificamos em *Rayuela*, que nos transporta para o *Libro de Manuel*.

Retomemos mais uma vez a nota inicial do *Libro de Manuel*, na qual Cortázar indica o atormentado itinerário de Andrés como a melhor tradução da difícil convergência entre elementos estéticos e atuação política. A posição de Andrés diante da Joda é problemática e coloca a sua validade em cheque, uma vez que inicialmente não há uma clara evidência de que seus métodos sejam condizentes com o que ele, personagem intelectualizado e apreciador da estética de vanguarda, se recusa a sacrificar; além disso, para Andrés, as divergências de atitude de seus membros dão à Joda uma aparência de falta de seriedade – como é que podem conviver e agir conjuntamente pessoas tão diferentes como Marcos, Gómez e Patricio?

Constitui-se aqui um campo de forças provisório entre os personagens – um dos vários que podem ser percebidos no *Libro de Manuel*; como lembra Saúl Yurkievich, a multifocalização que caracteriza o romance faz com que se evite, inclusive no plano político “[...] el *dictatum* sentencioso, la palabra autoritaria, el discurso único, la univocidad o todo exceso de determinación semántica” (YURKIEVICH, 2004, p.235) –, baseado, como também ocorre em *Rayuela*, nos diferentes posicionamentos do sujeito em relação ao *outro*. A diferença essencial, já anunciada por Rama, resulta da precariedade da existência individual dos personagens do *Libro*.

Observando o texto em sua superfície, este campo de forças se estende entre dois polos, que, embora nada tenham de diametralmente opostos, durante aqueles anos de agitação política dos escritores latino-americanos representaram posições conflitantes diante da ideia de revolução: um deles, representado sobretudo pelos personagens Gómez, Lucien Verneuil e Roland, diz respeito à “especialización total” da ação política – é emblemático o episódio da crítica de Gómez à música de vanguarda apreciada por Andrés; já no outro polo, representado por Marcos, Ludmilla e Lonstein, encontramos o lúdico e o erótico como manifestações possíveis do mesmo *élan* revolucionário; no que toca especificamente ao erotismo, temos os trechos em que Lonstein defende a ética de seu onanismo das tentativas de el que te dije de sepultar o assunto:

Cabrón, cobarde, vos y todo el resto; y después quieren hacer la revolución y echar abajo los ídolos del imperialismo o como carajo los llamen, incapaces de mirarse de veras en un espejo, rápidos para el gatillo pero mierdosos como un helado de frambuesa (que son los que más odio) cuando se trata de la verdadera pelea, la espeleológica, esa que está ahí al alcance de cada estómago bien puesto [...]. (CORTÁZAR, 2004e, p.225)

Ao notar que Ludmilla o deixa para aproximar-se de Marcos, Andrés toma consciência de que a Joda começava a funcionar, uma vez que a característica mais marcante da atriz polonesa, segundo el que te dije e sob concordância de Andrés, era “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” (*ibidem*, p.13) – o que, se em um primeiro momento representa uma contradição entre *intuição* e *verificação*, revela, na verdade, a tendência que Andrés vai seguir e que é defendida pelo próprio Julio Cortázar.

Este paradoxo é aparente e se alinha com o imaginário poético de Cortázar na medida em que o escritor, desconhecedor de teoria política, declara em várias ocasiões que sua ligação com o espírito revolucionário se deu no contato direto com o povo cubano – isto é, antes de se aproximar de um certo socialismo enquanto modelo teórico, Cortázar ressalta o

empenho e a alegria da população cubana, que começava a viver a revolução em todas as suas dimensões; como também afirma a González Bermejo, “descobri em Cuba um povo que havia recuperado a dignidade. Vi um povo humilhado ao longo de sua história [...] assumir a sua personalidade” (BERMEJO, 2002, p.102). Desta maneira, Cortázar encontra nos cubanos um reflexo de sua própria visão de mundo. No *Libro de Manuel*, encontramos esta postura no trecho final de um capítulo, em que Andrés e el que te dije conversam sobre os eventos da noite anterior, na qual os outros membros da Joda haviam visitado Lonstein e seu o fungo fosforescente de estimação:

[...] cuando el que te dije me contó la visita al hongo yo estuve de acuerdo con él y pensé que Marcos sabía ver las cosas desde más de un lado, que no era el caso de los otros orientados resueltamente hacia la Joda. En esa comedia idiota había acaso como una esperanza de Marcos, la de no caer en la especialización total, conservar un poco de juego, un poco de Manuel en la conducta. Vaya a saber, che. [...] Desde luego, pensó el que te dije que se creía obligado a intervenir para la síntesis final, poca gente de la Joda, de todas las grandes y pequeñas Jodas de la tierra comprenderían a tipos como Marcos o como Oscar, pero siempre habría un Oscar para un Marcos y viceversa, capaces de sentir por qué había que estar con el rabinito a la hora de pasar al ambiente para ver el hongo. (CORTÁZAR, *op. cit.*, p.184)

Para retomarmos nossas reflexões anteriores, é interessante notar como estes episódios ajudam a inscrever o *Libro de Manuel* naquelas divergências de já falamos; basta, para isso, lembrarmos o que afirma Claudia Gilman sobre o ponto comum que atravessava as polêmicas em que se envolviam os intelectuais: “[...] todos estaban de acuerdo con el fin, la revolución [...]” (GILMAN, 2003, p.26).

O mexicano Francisco Emilio de la Guerra, que dedicou um extenso capítulo de seu livro sobre o pensamento político de Cortázar à análise do *Libro de Manuel*, aponta, assim como Gilman, a polarização ideológica que atingiu um campo cultural já fortemente politizado. Sob este panorama, regido não apenas pela necessidade de divulgação dos logros da Revolução Cubana, mas especialmente marcado pelo combate às ditaduras militares, Guerra lembra o episódio do *Libro* em que Patricio e Susana tratam de “doutrinar” o chileno Fernando “en el *environment*”:

[...] a vos la palabra izquierdista se te ha puesto como un mate lavado por culpa de tus mocedades en la Casa del Pueblo y esas cosas, y ya que estamos tomate éste recién cebado.  
–Tenés razón – dijo Patricio meditando con la bombilla en la boca como Martín Fierro en circunstancias parecidas –. Izquierdista o peronista o lo que venga no quiere decir nada muy claro desde hace unos años [...]. (CORTÁZAR, *op. cit.*, p.19)

No entanto, como já vimos em vários de seus textos críticos, assim como já se podia perceber em *Rayuela*, também no *Libro de Manuel* a escrita cortazariana não se deixa reduzir a esquemas binários, uma vez que aqueles dois polos que encontramos na narrativa

correspondem a uma leitura historicamente situada; em outras palavras, as urgências políticas do momento da publicação do romance levaram a crítica literária a ler o *Libro de Manuel* sob duas óticas possíveis, a da filiação do autor à defesa do socialismo latino-americano – defesa frágil e até mesmo malograda, segundo os intelectuais de esquerda – e a da deterioração de uma estética até então bem-sucedida em favor de uma adesão ideológica injustificável ou, como afirmou Ángel Rama, em favor mesmo de uma vinculação à lógica de mercado.

A rigidez com que se embatiam os defensores destas tendências naquele momento é tamanha que mesmo um autor como Julio Cortázar, consciente de seus interstícios e da “constante lúdica” que sempre permeou sua visão de mundo, compreendeu os *palos* recebidos de seus críticos como vindos da “esquerda” e da “direita”, como afirmou na entrevista à televisão espanhola. Seguindo a mesma linha de raciocínio, a polarização política atingiu tão fortemente o campo cultural latino-americano que, ainda na virada da década de 1980, quando os maiores abalos provocados entre os intelectuais pró-Cuba já haviam sido contidos, Cortázar seguia sendo obrigado a se desculpar pelo machismo que carregava a expressão “lector-hembra”, encontrada em *Rayuela*<sup>32</sup> – machismo que Mario Benedetti, no entanto, não identificara ao mostrar a diferença entre *lector-hembra* e *lectora* (BENEDETTI, 1988, p.103).

Em seu estudo a respeito da incorporação de recortes à teia narrativa do *Libro de Manuel*, Myrna Solotorevsky lança mão dos conceitos de *macrorrelato* e *microtexto* para entender os processos de descontextualização sofridos pelos elementos externos ao serem trazidos para dentro da ação ficcional. Assim, segundo a autora, a função referencial dos microtextos sofre uma difícil transformação em função conativa, forçando também uma migração da função poética, típica da ficção, para um campo que a autora classifica como didático, tratando este movimento como um dos vários “incumplimientos” do *Libro de Manuel* em relação à proposta delineada por seu autor no prólogo.

Na mesma esteira, Myrna Solotorevsky aponta outras contradições do projeto levado a cabo por Cortázar neste romance – à maneira de Ángel Rama –, o pouco relevo dado às situações e aos personagens cujas condutas destoam do ludismo da Joda. Já que tomamos as articulações intranarrativas de *Rayuela* como ponto de partida de nossa análise, podemos proceder da mesma maneira para corroborar as afirmações de Solotorevsky: em *Rayuela*, como vimos, a experiência irracionalista proporcionada pelo mundo-Maga leva Horacio

<sup>32</sup> Note-se o tom da pergunta de Evelyn Picon Garfield e o da resposta de Cortázar:

–Ahora que mencionaste lo del “lector-hembra”, ¿puedes repetir lo que me dijiste anoche al respecto?

–Sí, que pido perdón a las mujeres del mundo por haber utilizado una expresión tan machista y tan de subdesarrollo latinoamericano, y eso deberías ponerlo con todas las letras de la entrevista [...]. (GARFIELD, 1996, p.788)

Oliveira a enfrentar, ao longo das dezenas de capítulos do romance, a desestabilização de sua cultura ilustrada; já no *Libro de Manuel*, o embate entre aquelas duas posturas frente à revolução, se de fato existe enquanto um dos condicionadores da situação de Andrés, esbarra no privilégio dado pelo autor na narração dos episódios lúdicos em detrimento de uma maior exploração dos elementos que constituem sua antítese, que acabam “censurados y apenas bosquejados” (SOLOTOREVSKY, 1988, p.107).

#### **4.4. CONTRIBUIÇÕES PARA UM OLHAR POLÍTICO, AUNQUE EL FONDO...**

Mais de trinta anos após as primeiras leituras do *Libro de Manuel*, o panorama histórico e político atual da América Latina – e do Ocidente – apresenta algumas diferenças e outras semelhanças com o contexto de escrita e publicação do romance. Os regimes ditatoriais latino-americanos caíram, um após o outro, em favor da instauração de governos democráticos liberais; decretou-se, no final dos anos 1980, o “fim da História”, supostamente confirmado com a queda do regime soviético, com a implantação progressiva do capitalismo na antiga Cortina de Ferro e com o reiterado anúncio do fim da utopia socialista. O que sobrevive, mas com uma maior agressividade, é a mensagem cerebral dos *mass media*, que seguem modelando a compreensão das informações segundo a lógica do mercado.

E o que é que permanece do *Libro de Manuel*, uma vez que a atualidade do livro, segundo afirma seu autor na já referida entrevista à televisão espanhola, deveria ser efêmera e não o foi? De fato, é o *texto* em si, essa variante inclassificável, passível de receber novas apreciações críticas. Como Cortázar afirmou a Ernesto González Bermejo, as leituras do *Libro de Manuel* que lhe interessavam eram apenas as que entendiam as intenções básicas do livro, aquelas que compreendiam que “não se trata de um livro revolucionário ‘às secas’”, mas que coloca em jogo “todo o trabalho interno de reflexão e de crítica das condutas revolucionárias” (BERMEJO, 2002, p.102), já que advoga em favor do humor e do erotismo como vias necessárias para que o “socialismo latino-americano” consiga sua vitória definitiva.

Ao atribuir estas características a este modo localizado de luta política, Cortázar toca novamente a problemática identitária latino-americana, que, se retomarmos o ensaio de Silviano Santiago, compreende a dimensão renovadora deste discurso em relação às ideias originárias das antigas metrópoles coloniais. A trajetória de Andrés representa, assim, em um primeiro plano, a negação de um binarismo aparente que se resolve na abertura ao impulso revolucionário desde um plano interior ao sujeito rumo a um plano exterior. Desta forma,

repete-se nesta narrativa a revelação da dimensão subjetiva – que desmascara também os interstícios, os espaços de encontro do sujeito com seu potencial criador, à maneira surrealista – como alternativa às pretensões da reflexão puramente intelectualizada ou da adoção cega de um modelo ideológico. A intervenção subjetiva gera, assim, um universo de significação que opera de maneira semelhante aos processos de desterritorialização e territorialização que apontam Deleuze e Guattari, retrabalhados por Abril Trigo na elaboração do conceito de *frontera*.

A discussão proposta por Cortázar no *Libro de Manuel*, ao girar em torno da questão dos métodos pelos quais se busca a ação revolucionária, faz com que as articulações entre os elementos da narrativa espelhem esta geração de um território baseado na pluralidade; a partir da compreensão deste aspecto, podemos compreender também de que modo a criação deste espaço no plano literário atinge uma significação mais ampla, relacionada à cultura e à política.

Mas, antes disso, é preciso lembrarmos de que a diluição das dicotomias ideológicas criou um problema para a abordagem política do texto literário: se, por um lado, há hoje uma maior maleabilidade no tratamento das questões suscitadas pelo texto, existe também uma necessidade de conscientização da historicidade que permeia o discurso crítico; um desequilíbrio nesta relação pode causar uma impressão de esgotamento do debate.

A assunção do “olhar político” de que fala Beatriz Sarlo, neste sentido, serve como parâmetro condutor do posicionamento que buscamos enquanto leitores do *Libro*. O crítico que segue esta concepção adota, conseqüentemente, um olhar “consciente de sua historicidade e, diferentemente do olhar de artista, pode praticar alguma forma de relativismo” (SARLO, 2005, p.62). Esta observação torna-se particularmente interessante quando, compreendendo o *torbellino* político que levou ao questionamento do papel do escritor e intelectual latino-americano entre as décadas de sessenta e setenta, vemos Cortázar justificar aspectos da sua criação literária como resposta a acusações de frivolidade no tratamento da temática revolucionária.

Se, como também afirma Beatriz Sarlo, “um olhar político descobriria também os espaços virtuais, em disputa, do novo” (*ibidem*, p.61), podemos acreditar que, no estado atual da crítica da obra cortazariana, uma chave de leitura bastante adequada aos cruzamentos de vetores que constituem sua máquina narrativa está contida no “primeiro” capítulo de *Rayuela*: como diz o narrador, a verdade possível do discurso tem de ser a *invenção*. Desta forma, o *Libro de Manuel* permanece como modelo de crítica à rigidez da práxis revolucionária – que encontrou no panorama literário latino-americano da época, segundo Claudia Gilman, uma

negação unânime das diretrizes do realismo soviético (GILMAN, 2003, p.33) e que foi levada por Cortázar, como vimos, a um ponto extremo, uma vez que a defesa do humor e do erotismo no contexto revolucionário extrapolava o plano interno à narrativa.

Enfim, se do próprio território ficcional extraímos todas as chaves de leitura de que lançamos mão até agora, é exatamente no potencial criativo da dialética entre aquelas visões séria da literatura e humorística do mundo, de que fala também Beatriz Sarlo, que encontramos uma outra chave para o *Libro de Manuel* – e, por extensão, para todo o romance cortazariano.

Faz parte do trabalho de reflexão sobre a práxis revolucionária que o autor propõe nos vários estratos do romance a contraposição de argumentos, tal qual era feito nos debates intelectuais do Club de la Serpiente – não percamos de vista, neste sentido, as reflexões de Noé Jitrik sobre o diálogo. Assim, durante uma das reuniões da Joda e em meio à colagem de recortes por Susana, el que te dije propõe uma epígrafe para o álbum, traduzida “al español a base de un texto en francés que debía venir de un original en latín o en alemán”, o que tornou um tanto impossível assegurar a sua origem: “La primera estrella es la del Apocalipsis. La segunda es la del ascendiente. La tercera es la de los elementos, que son cuatro. Hay así seis estrellas. Y hay otra, que es la estrella de la Imaginación” (CORTÁZAR, 2004e, p.121).

Respondendo à reclamação de Gómez, que afirmara não acreditar no vocabulário “iluminista o alquimista y en todo caso espiritualista de siempre”, Patricio afirma: “Una cosa es el error de un sistema con respecto a las verificaciones posteriores de la ciencia, y otra su verdad intrínseca, **algo que queda aunque el fondo sea un montón de macanas**. Andá a saber cuánto de sostenible hay en el platonismo o el aristotelismo [...]” (*ibidem*, p.121, grifo nosso).

Chegando a esta frase, que consideramos representativa de todo o esforço de Cortázar na produção do *Libro de Manuel*, um texto que carrega uma proposta de reflexão intelectual e no qual toda forma de prática revolucionária é colocada em questão, acreditamos já ser possível, daqui em diante, reler as várias camadas narrativas do romance com maior independência em relação a *Rayuela*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Un puente es un hombre cruzando un puente, che.*  
(Julio Cortázar, *Libro de Manuel*)

Em vários momentos da pesquisa que originou este trabalho, tivemos que fazer escolhas das mais distintas naturezas: na seleção do objeto, por exemplo, a opção pelo romance obedeceu, sobretudo, à especificidade deste gênero em relação ao conto: o desenvolvimento narrativo em abertura operado pelo seu autor, isto é, o romance cortazariano é um texto que se esparge em direções múltiplas, o que bem caracteriza o *continuum* perseguido pelo escritor entre a produção, o plano intratextual e a experiência da leitura.

Já no que diz respeito à seleção do texto que viríamos a situar no centro de nossa abordagem da obra de Cortázar, tivemos que lidar com o que consideramos ser uma verdadeira armadilha, reguladora, há algumas décadas, dos estudos sobre sua poética: o que chamamos, a certa altura, de *totem Rayuela*, mirante a partir do qual se enxerga toda a produção anterior e, numa medida ainda maior, o que se seguiu à travessia de Horacio Oliveira.

Como consequência direta desta armadilha, nosso posicionamento diante do texto literário também resultou de uma larga reflexão, causada sobretudo pela constatação de um silêncio que envolveu o *Libro de Manuel* desde sua publicação, silêncio que esperamos que seja continuamente quebrado – não por um senso de justiça, que pouco tem a ver com o exercício da crítica literária, mas pela consciência de que a literatura, espaço privilegiado de invenção, destruição e reconstrução linguística, bem como o próprio discurso sobre a literatura, pode se enriquecer ainda mais quando a crítica se liberta de pretensões de objetivismo e entra em acordo com a obra ou as obras de que se ocupa.

Assim, esta pesquisa, que começou como uma tentativa de compreensão das questões identitárias na generalidade da obra cortazariana, transformou-se em uma caminhada, muitas vezes labiríntica, pelas rugosidades da malha textual, fazendo com que os processos de instauração de um território narrativo de negociações culturais deixassem de compor a síntese daquela dialética que se anunciava para converter-se em mais um dos vários elementos do campo de forças que constituem a dimensão política do texto cortazariano.

Hoje podemos afirmar que as diversas dificuldades com que nos deparamos atuaram, em sua maioria, a nosso favor, desde as arriscadas hipóteses que levantamos, passando pela coleta de material crítico e, acima de tudo, pelo esforço muitas vezes sobre-humano no sentido de construir um discurso que expressasse mais do que uma habilidade de articulação de diferentes vozes, mas uma sinceridade que respondesse à altura à disposição com que Julio Cortázar se entregou ao trabalho poético-intelectual.

Talvez não seria preciso dizer que este trabalho não quer se transformar em um capítulo definitivo, pois em nenhum momento buscamos trancar as questões em que tropeçamos naquelas páginas iniciais; por isso, extraímos apenas *uma* chave de leitura do *Libro de Manuel*, uma solitária frase que nos pareceu ter passado sempre despercebida pelos leitores. Mas antes de termos chegado a esta frase por culpa dos críticos – a palavra *culpa* não guarda aqui nenhuma gratuidade, verdade seja dita –, foi através do itinerário do próprio Cortázar que entendemos que a leitura do *Libro de Manuel* deveria se pautar por um espírito *jugueton* e que considera a possibilidade de fracasso, uma vez que antes da crítica existe obviamente a literatura: por isso, é um ponto central deste trabalho assumir que a literatura é sempre a geradora da crítica.

Foi preciso então que visitássemos parte do *corpus* crítico que se ocupou de Cortázar, estivesse este *corpus* preocupado com questões estéticas, éticas ou próprias do *laburo* literário, que o escritor exerceu colocando em risco sua própria obra e sua própria imagem.

Chegamos, enfim, ao *Libro de Manuel*, optando por duas das várias frentes analíticas que o texto nos possibilita: a primeira, focada sobre a composição do álbum de recortes, levou-nos a compreender que o projeto produtivo do romance, além de alinhar-se com um clima intelectual e cultural atravessado pela polêmica, representou uma declaração de fidelidade de seu autor à sua crença pessoal nas potencialidades da literatura. Rejeitamos, pois, a ideia de que o *Libro* representa uma mudança de direção em relação a tudo que Cortázar havia produzido anteriormente.

Em outro momento, ao observarmos a participação de Andrés na narrativa, pudemos reforçar esta primeira constatação com uma análise da verdadeira dimensão que Cortázar confere à ação política, que no romance não é tomada como um dado pronto, mas, assim como ocorria com Horacio Oliveira em *Rayuela*, é construída ao longo da narrativa, durante uma travessia em que caminham de mãos dadas o escritor, o personagem e o leitor.

Finalmente, buscamos nos inscrever na fortuna crítica cortazariana através de um procedimento também arriscado – ler o *Libro de Manuel* a partir de *Rayuela* –, uma vez que

foi justamente esta tendência que nos levou a questionar os limites das chaves de leitura tradicionais deste *corpus*, reafirmando aquele *continuum* de que o *Libro* faz parte.

Mesmo depois de tantas escolhas e propostas, parece ainda difícil afirmar com segurança que tomamos o caminho mais eficaz para que déssemos conta daquelas rugosidades próprias da literatura por meio de uma prática ensaística – se é que existe algum posicionamento crítico que prescindia de ser complementado por outras vozes, sobretudo no que diz respeito às liberdades e às brechas que o ensaio permite. Por isso, deixamos nas mãos do leitor interessado fazer este tipo avaliação, chamando-o, mais ainda do que ao aproveitamento deste trabalho, à releitura do desencadeador de nossa investigação: o *Libro de Manuel*, de cujo prólogo extraímos uma última citação, que resume tudo o que buscamos praticar para além do discurso:

**Lo que cuenta, lo que yo he tratado de contar, es el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto**, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre: su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y de dólares. (CORTÁZAR, 2004e, p.6, grifo nosso)

## REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. Imaginación e historia en Julio Cortázar. In: \_\_\_\_\_. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994. p.299-322.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O Escorpião Encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1973].

BENEDETTI, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. 2.ed. Buenos Aires/México: Editorial Alfa Argentina / Editorial Nueva Imagen, 1978.

\_\_\_\_\_. Julio Cortázar, um escritor para lectores cómplices. In: \_\_\_\_\_. *Crítica cómplice*. Madrid: Alianza Editorial, 1988 [1965]. p.92-109.

BENJAMIN, Walter. Paris, a cidade no espelho. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.195-198.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CANCLINI, Néstor García. *Cortázar: uma antropologia poética*. Buenos Aires: Nova, 1968.

CORTÁZAR, Julio. *62 / Modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004a [1968].

\_\_\_\_\_. Carta a Haydée Santamaría. In: \_\_\_\_\_. *Obra crítica*. v.3. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004b [1972]. p.63-73.

\_\_\_\_\_. Carta a Saúl Sosnowski (a propósito de una entrevista a David Viñas). In: \_\_\_\_\_. *Obra crítica*. v.3. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004c [1972]. p.77-83.

\_\_\_\_\_. Do sentimento de não estar de todo. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993 [1967]. p.165-172.

\_\_\_\_\_. El intelectual y la política en Hispanoamérica. In: \_\_\_\_\_. *Obra crítica*. v.3. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004d [1983]. p.153-175

\_\_\_\_\_. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004e [1973].

\_\_\_\_\_. Literatura en la revolución y revolución en la literatura. In: COLLAZOS, Oscar; CORTÁZAR, Julio; VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI, 1971.

\_\_\_\_\_. *Rayuela*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2007 [1963].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.1. São Paulo: Ed.34, 1995. 5 vols.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ENTREVISTA de Julio Cortázar a Joaquín Serrano sobre o *Libro de Manuel*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=wB5a8StgRfc>>. Acessado em: 12 dez. 2009.

GARFIELD, Evelyn Picon. Cortázar por Cortázar. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela: edición crítica*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996 [1978]. p.778-789.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUERRA, Francisco Emilio, de la. *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*. México: Unión de Universidades de América Latina, 2000.

JITRIK, Noé. Destruição e forma nas narrações. In: MORENO, César Fernandez (org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.217-242

KERR, Lucille. Critics and Cortázar. In: *Latin American Research Review* vol.XVIII, n.2. s/l: University of New Mexico, 1983. p.266-275.

LIND, Georg Rudolf. Julio Cortázar – um argentino à procura de uma nova realidade. In: *Colóquio Letras* n°6. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1972. p.12-20.

MATURO, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Ed. amp. Buenos Aires: Fundación internacional Argentina, 2004 [1968].

MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e renovação. In: MORENO, César Fernandez (org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.131-159.

MONTANARO, Pablo. *Cortázar, de la experiencia histórica a la revolución*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2001.

RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984 [1981]. p.51-110.

\_\_\_\_\_. Resenha sobre o Livro de Manuel. In: *Argumento*: revista mensal de cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1974. p.145-148.

ROSAS, Nicolás. Cortázar: los modos de la ficción. In: MANCINI, Adriana *et alli*. *Ficciones Argentinas*: antologías de lecturas críticas. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004 [1981]. p.201-222.

RUFFINELLI, Jorge. Después de la ruptura: la ficción. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Campinas: UNICAMP, 1995. v.3. p.367-391.

SAFIR, Margery Arent. Erótica y liberación. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*: edición crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996 [1978]. p.827-838.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [1971]. p.9-26.

SARLO, Beatriz. O olhar político. In: \_\_\_\_\_. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EdUSP, 2005. p.55-63.

\_\_\_\_\_. Una literatura de pasajes. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007 [1994]. p.262-266.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHWARTZ, Kessel. Resenha sobre o Livro de Manuel. In: *Hispania*, v.58, n.1. s/l: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, mar. 1975. p.234-235.

SOLOTOREVSKY, Myrna. *Literatura – Paraliteratura*: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1988.

SORENSEN, Diana. From Diaspora to Agora: Cortázar's Reconfiguration of Exile. In: *MLN*, v.114, n.2 (Hispanic Issue). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, mar. 1999. p.357-388.

TIRRI, Néstor; TIRRI, Sara Vinocur (orgs.). *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

TRIGO, Abril. Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera. In: *Papeles de Montevideo – Revista de Literatura y Cultura* n°1. Montevideo, 1997. p.71-89.

TROUCHE, André. Boom e pós-boom. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora / Niterói: UFJF / UFF, 2005. p.83-102.

VIÑAS, David. Cortázar y la fundación mítica de París. In: \_\_\_\_\_. *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971. p.122-132.

WOLFF, Jorge. *Julio Cortazar: A viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

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

## **ANEXOS**

## ANEXO A

## A Clermont-Ferrand

## LE CONSEIL TRANSITOIRE DE LA FACULTÉ FAIT ÉTAT DE BRUTALITÉS POLICIÈRES COMMISES CONTRE UN MAITRE ASSISTANT

(De notre corresp. particulier.)

Clermont-Ferrand. — Le conseil transitoire de gestion de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand vient de publier un communiqué, dans lequel il déclare « avoir pris connaissance, avec indignation, des brutalités policières dont M. Pierre Péchoux, maître assistant d'histoire à la faculté, a été récemment victime à Paris ».

Le communiqué précise : « Surpris par une charge de police, le 28 mai, vers 22 heures, alors qu'il passait boulevard Saint-Michel, après une journée de travail en bibliothèque, M. Péchoux, qui est âgé de cinquante-cinq ans, a été soudainement matraqué, jeté à terre et amené d'abord dans un commissariat puis au centre de tri de Beaujon. Transporté, à l'aube, à l'hôpital Beaujon, après qu'on eut reconnu qu'il ne pouvait marcher, et huit jours plus tard, à son domicile clermontois, M. Péchoux souffre d'une triple fracture de la rotule et de plaies qui le condamnent à plusieurs semaines d'immobilité. »

Le conseil transitoire de gestion a désigné une délégation qui demandera audience au recteur de l'académie de Clermont-Ferrand pour lui exprimer l'émotion de la faculté tout entière.

historia de la facultad. Cierra comillas. El comunicado precisa, comillas, sorprendido por una carga de la policía, el 28 de mayo hacia las 22 horas, mientras transitaba por

—Traducí —mandó Patricio—, no ves que Fernando acaba de desembarcar y los chilenos no manyan mayormente el galo, che.

—Ustedes se creen que yo soy San Jerónimo —dijo Susana—. Bueno, en Clermont-Ferrand el Consejo provisional de la Facultad denunció las brutalidades policiales cometidas contra un profesor adjunto. De nuestro corresponsal particular.

—Por mí con que sea una síntesis —dijo Fernando.

—Sh. Clermont-Ferrand. El Consejo provisional de gestión de la facultad de letras y de ciencias humanas de Clermont-Ferrand acaba de publicar un comunicado en el que declara, comillas, haberse enterado con indignación de las brutalidades policiales de que ha sido víctima en París el señor Pierre Péchoux, profesor ayudante de

## ANEXO B

—Es una buena introducción a la noticia que te vamos a traducir para tu edificación —dijo Patricio—. Vos sabés, algo anduvo mal y los paseantes casi linchan a los muchachos, fijate que era gente que simplemente pasaba por ahí y que seguramente no entró nunca en lo de Fauchon porque basta mirar las vidrieras para comprender que necesitás tres meses de sueldo para comprarte una docena de damascos y una tira de asado, pero así van las cosas, rotito, la idea del orden y la propiedad privada valen hasta para los que no tienen ni medio. Monique se escapó a tiempo en uno de los autos pero la policía pescó a otra chica y aunque por supuesto no podían acusarla de robo puesto que el grupo había largado folletos explicando sus intenciones, el juez la condenó a trece meses de gayola, date bien cuenta, y sin... ¿sin qué?

**L'attaque de la mairie  
de Meulan**

**Mlle NADINE RINGART  
EST MISE EN LIBERTÉ  
PROVISOIRE**

Mlle Nadine Ringart, détenue depuis le 17 mars dernier pour avoir participé à l'attaque du bureau de main-d'œuvre de la mairie de Meulan (Yvelines), vient d'être mise en liberté provisoire par M. Angevin, juge d'instruction à la Cour de sûreté de l'Etat.

La jeune fille, étudiante en sociologie à la Sorbonne, reste inculpée de violences à agent, violences volontaires avec préméditation, violation de domicile et dégradation de monument public.

—Sin sobreseimiento o algo así —dijo Susana—. Vos te das cuenta, un año y un mes permanecerá usted presa, señorita, como escarmiento para los que meditan nuevos atropellos contra los bienes ajenos, cualesquiera sean las razones aludidas. Y aquí viene lo de la noticia del diario, porque se trata de otra muchacha que también conoce Monique.

—Cvántas mujeres —dijo Fernando encantado.

—Escuchá: El ataque a la municipalidad de Meulan. La señorita Nadine Ringart queda en libertad provisional. Son los títulos. La señorita Nadine Ringart, detenida desde el 17 de marzo por haber participado en el ataque a la oficina de contratación de mano de obra de la municipalidad de Meulan (Yvelines) acaba de ser puesta en libertad provisional por el Sr. Angevin, juez de instrucción de la Corte de Seguridad del Estado. La joven, estudiante de sociología en la Sorbona, sigue inculpada de violencias contra la policía, violencias voluntarias con premeditación, viola-

## ANEXO C

106

JULIO CORTÁZAR

de formol desbordantes de bichos, con cuentos de vampiros y lobizones que reservaba para las noches llenas de patios y de luna. A todo eso Gladis trabajaba como otesdelér en Aerolíneas y no podía correrse así nomás a Santos Pérez para hacerle un poco de pudú-pudú a Oscar, que andaba tristón y no tenía más rebusque que la Moña, la tercera de doña Raquela, una peticita que al principio no había querido entrar en el cuarto de Oscar because lechuzas en formol pero que ya lo ayudaba a trasvasarlas y a mirarles el páncreas o los cromosomas, pobres ángeles. Las noches de los lobizones eran calientes y ajazminadas en los patios de la pensión, las chicas terminaban temprano con la cocina y la costura, la televisión funcionaba solamente para los abuelos y el gato Poroto, los pensionistas descubrían misteriosamente las excelencias de ciertos sillones perdidos entre ma-

cetas y columnas, de golpe no quedaban chicas a la vista y a eso de las diez y media doña Raquela, con el último golpe de repasador a una fuente, salía hasta la puerta de calle cruzando los interminables zaguanes y patios, el provinciano tablero de ajedrez con casillas de luna y de sombra, vagos murmullos le llegaban de entre los ligustros y los geranios, y al final se volvía a la cama sobrepasada por los acontecimientos, no sin antes decir como claramente le habían escuchado Oscar y la Moña perdidos de-

**HOROSCOPE  
AVAIT PRÉDIT  
LE COUP D'ÉTAT  
EN ARGENTINE**

DANS LES PRÉDICTIONS MONDIALES  
DU N° DE JUIN PARU LE 20 MAI

**JEAN VIAUD**  
ANNONÇAIT EN PAGE 15 LE COUP  
D'ÉTAT MENAÇANT L'ARGENTINE.

**AMÉRIQUE DU SUD:** On peut  
s'attendre à de graves nouvelles con-  
cernant l'Argentine, puisque Neptune  
— au Milieu du Ciel — est en carré  
avec l'Ascendant de Buenos-Aires.  
Cela présage des moments difficiles  
pour l'équipe au pouvoir.  
Dans plusieurs pays, la situation

LE 29 MAI, L'ANCIEN PRÉSIDENT  
ARAMBURU ÉTAIT ENLEVÉ ET LE  
3 JUIN, LA JUNTE MILITAIRE  
RENVERSAIT LE GÉNÉRAL ONGANIA  
POUR S'EMPARER DU POUVOIR.

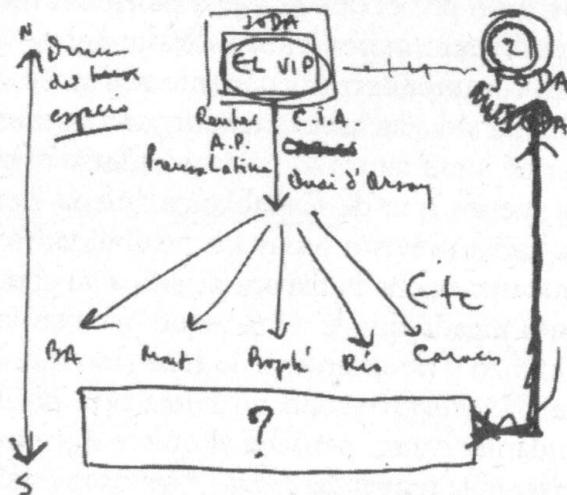
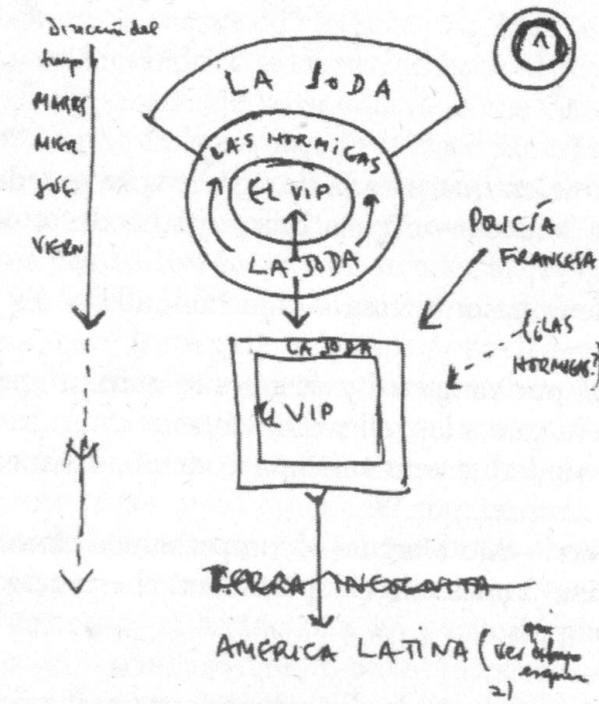
**UNE FOIS DE PLUS, L'AVENIR  
C'EST HOROSCOPE**

CHAQUE MOIS, HOROSCOPE GUIDE VOTRE VIE AVEC LA  
PRÉCISION QUI A RENDU CÉLÈBRES SES PRÉDICTIONS

**ACHETEZ VITE LE N° DE JUILLET**  
HOROSCOPE en vente partout le 20 du mois 1201

ANEXO D

en eso de la Joda porque las cosas eran de una confusión cada vez más palpable. De ahí algunos de los gráficos o dibujos o mamarrachos con los que el que te dije trataba de cazar tantas moscas mentales, besitos Coca y otras variantes, en diversas mesas de café:



## ANEXO E

Hablando de otra cosa, por ejemplo el recorte que había hecho circular Heredia y que Monique estaba salvando

**J'ai dirigé l'opération contre le député millionnaire de la majorité Edgar Almeida. Cette affaire nous a rapporté 70 000 dollars plus des bijoux évalués par une banque suisse à 30 000 dollars.**

● Une opération considérable !

● Oui. C'est un de nos sympathisants qui nous avait informés que le député cachait dans un coffre de sa demeure des bijoux et des dollars.

Ce fameux député collectionnait également des toiles de maîtres et ne répugnait pas à une certaine publicité.

Nous lui avons envoyé une de nos séduisantes camarades qui s'est présentée comme reporter de « Realidad », hebdomadaire brésilien de grande diffusion.

Tout heureux de faire connaître au monde ses trésors, Almeida accepta avec plaisir de recevoir une « équipe technique » pour la photographie. Et tandis qu'il répondait aux questions, tout en servant des flots de whisky, les techniciens photographiaient les tableaux... et je pouvais repérer le coffre.

C'est alors que nous avons sorti nos armes. Almeida en eut une crise cardiaque. Mais nous étions accompagnés par un camarade médecin qui le remit sur pied rapidement.

Une voiture nous attendait dehors. Les précieux dollars nous ont été d'une grande utilité pour nous équiper ultérieurement. Et notre « victime » n'avait même pas osé nous dénoncer.

in extremis de Manuel, decidido a metérselo en la boca con claras intenciones masticatorias. Heredia conocía bien a "Cid", que se llamaba Queiros Benjamín y desde Argel le explicaba a una periodista de *Africa-sia* una de las operaciones que había dirigido en Río. En ese momento el que te dije no había comprendido demasiado bien por qué en el relato de "Cid" había algo así como un ejemplo. Ejemplo de qué, aparte de su importancia intrínseca. Después, hablando con Lonstein esa madrugada vio más claro lo que para otros parecía una de las tantas actividades guerrilleras. "Cid" contaba una operación contra un tal Almeida, diputado de la mayoría y millonario de yapa, que había representado un botín de se-

## ANEXO F

LIBRO DE MANUEL

97

tá en inglés y obviamente los franceses son tipos cultos y los latinoamericanos ya se sabe, el inglés es la lengua del futuro y la familia te la hace aprender aunque no quieras porque hay que pensar en el porvenir, las becas y esas cosas, mijito.

## Brazilian Leftists Kill Guard, Kidnap Bonn Ambassador

RIO DE JANEIRO, June 12 (AP).—Leftist terrorists kidnapped the West German ambassador last night after blocking his car, killing a Brazilian guard in a gun battle and wounding another security agent.

A third security agent and the ambassador's driver were not hurt.

Police said that four men and a woman abducted Ambassador Ehrenfried von Holleben and that five cars were used in the kidnapping. Officers said that the terrorists pulled the ambassador from his car and drove away with bullets still flying.

Later, the police said that nine men and a woman participated in the kidnapping.

The kidnapers killed a guard sitting in the front seat of the ambassador's car when he drew his gun.

They also riddled with bullets a station wagon in which two security agents were riding behind the car, wounding one of them.

In pamphlets left behind, the terrorists said that they would hold Ambassador von Holleben

hostage for the release of political prisoners but they did not say how many. The demand was signed by the Popular Revolutionary Vanguard, one of several leftist terror groups that are active in Brazil. Sixteen hours later, no word still had been received from the kidnapers.

[Reuters reported that the *Jornal do Brasil*, a Rio de Janeiro daily newspaper, had received a telephone call, allegedly from one of the kidnapers. The caller said that a letter had been left at a suburban train station. Police are investigating.]

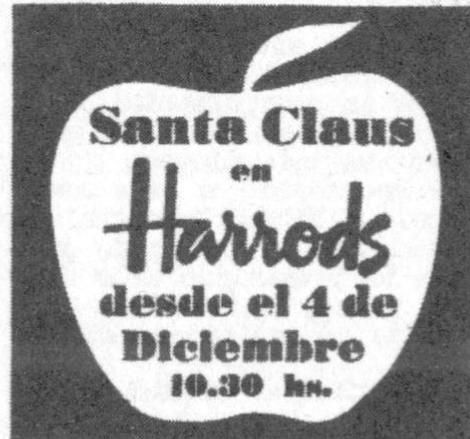
## ANEXO G

## Los guerrilleros liberaron en México a un líder del PRI

CIUDAD DE MEXICO, 1º. — El drama del segundo secuestro político perpetrado en México en el término de dos meses, culminó hoy con la liberación de la víctima, pero el gobierno sigue profundamente alarmado por el efecto que estos incidentes pueden tener sobre la imagen del país en el extranjero.

Jaime Castrejón Díaz, rector de la Universidad del Estado de Guerrero y alto dirigente del Partido Revolucionario Institucional (PRI), en el poder, regresó esta madrugada al hogar de su familia, en la ciudad de Taxco, tras 12 días de cautiverio.

A cambio del rector, los secuestradores obtuvieron la libertad de nueve izquierdistas opositores al gobierno, los que



fueron trasladados por vía aérea a Cuba, el domingo, y 2.5 millones de pesos (aproximadamente 200.000 dólares), que pagó la familia, una de las más adineradas de Guerrero

### EJECUTIVOS...

FIN DE SEMANA  
INOLVIDABLE.

Con el nuevo buque de lujo "DON LUIS" y alo-

—Las voy a pegar todas seguidas —dice Susana—; son de buena suerte y yo creo en esas cosas —e ipso facto y cuelpingui un chijete de goma pelikan y gran revoleo de tijeras.

—¿Pero esto qué carajo es? —pregunta adustamente Patricio que se ha creído en el deber de supervisar la febril pegazón y recortazón de Susana que no da abasto para re-

## ANEXO H

216

JULIO CORTÁZAR

un plazo de cuatro a cinco días antes de la primera imprudencia o la siempre posible delación; Gómez y Monique por un lado, y Patricio y Heredia por otro, andaban ya ocupados en compras necesarias.

# Berto M. Levings'

# idente de la Rep

litar. Asumirá el Jueves 18

**Podría Armarse en pie de Guerra a 150 Hombres con las Armas Robadas en Uruguay. Preocupación**

~~MONTEVIDEO, 22 de Julio. La policía detuvo en las últimas horas a una treintena de personas en relación con el espectacular robo de ayer a un arsenal de la Armada. Entre los detenidos se encuentran el capitán Fernando Fernández y hasta de alta graduación. El jefe de la policía, coronel Juan José Rodríguez, declaró que el robo fue cometido por un grupo de personas que se autodenominan "los de la Armada". En relación con el robo, un responsable militar responsable admitió que...~~

## ANEXO I

306

JULIO CORTÁZAR



Según un análisis de "The New York Times"

La Argentina es responsable del encarecimiento mundial del cuero

## Resultado de las gestiones efectuadas en los EE.UU.

## La misión Brignone obtuvo, en principio, créditos por 722 millones de dólares

Al término de sus gestiones en Washington y Nueva York, la misión financiera que preside el titular del Banco Central, doctor Carlos Santiago Brignone, logró concretar operaciones por alrededor de 722 millones de dólares. Así lo informaron a La Opinión —en una comunicación telefónica— altos funcionarios de la banca privada neoyorquina.

Aunque todavía faltan concretar ciertos detalles funcionales, los créditos que obtuvo la misión Brignone en los Estados Unidos, con acuerdos preliminares se integran en la siguiente nómina:

Organismo	Cantidad (en millones de U\$S)
Fondo Monetario Internacional	
a) Tramo oro de la cuota nacional .....	110,—
b) Primer tramo de la cuota de crédito .....	110,—
c) Ingreso de los Derechos Especiales de Giro, en realidad ya habían entrado al país	46,6
d) Fondo compensador para estabilización de las materias primas, de 40 a .....	60,—
Total aproximado .....	326,6

## Banco Mundial

Crédito especial para países con dificultades de balanza de pagos 150,—

## Export-Import Bank de los EE.UU.

Crédito especial para financiamiento de importaciones ... 100,—

## Bancos privados

First National City Bank .....	15,—
Chase Manhattan Bank of America	15,—
Manufacturer Hanover Trust Co. ....	13,—
Morgan Guaranty Trust .....	13,—
Continental Bank Bankers Trust ..	9,—
Chemical Bank First Nat. Bank of Boston .....	9,—
Philadelphia National Bank .....	9,—
Irving Trust Co. National Bank of North America	5,—
Marine Midland Bank .....	5,—
Dos entidades sin confirmar .....	14,—
Total bancos privados .....	145,—

## ANEXO J

## MISIONES DE AYUDA MILITAR DE LOS EE.UU.

DOTACIONES AUTORIZADAS DE PERSONAL DE LOS GRUPOS CONSEJEROS DE ASISTENCIA MILITAR DE EE.UU., MISIONES MILITARES Y GRUPOS MILITARES, AL 30 DE JULIO DE 1970. <sup>1</sup>

### COMANDO SUR (Southcom)

País	Personal EE.UU.	Personal Extranjero	Total
Argentina .....	33	6	39
Bolivia .....	40	7	47
Brasil .....	69	33	102
Chile .....	32	5	37
Colombia .....	48	5	53
Costa Rica .....	4	1	1
República Dominicana ...	39	2	41
Ecuador .....	39	5	44
El Salvador .....	15	2	17
Guatemala .....	26	3	29
Honduras .....	14	2	16
Nicaragua .....	15	2	17
Panamá .....	5	1	6
Paraguay .....	17	3	20
Perú .....	38	4	42
Uruguay .....	20	5	25
Venezuela .....	51	2	53
<b>Total, SOUTHCOM ...</b>	<b>505</b>	<b>88</b>	<b>593</b>

1. Fuente: Departamento de Defensa (cuadro incluido por el Senador Ellender en *Congressional Record*, 1º de abril, 1969, pág. S3510).

## ANEXO K

Con cosas así, al que te dije no podía sorprenderle que en los mismos días en que le daba a leer a Marcos las cartas de Sara, el civilizadísimo *Monde* trajera dos noticias que él agregó sin comentarios a esa especie de expediente general que se iba armando y que Susana (pero no nos adelantemos, como decía Dumas padre en momentos críticos).

● *Trente-cinq évêques d'Amérique centrale dénoncent la « constante violation des droits de l'homme en Amérique centrale » dans un document diffusé à Mexico par le Centre national de communication sociale (CENCOS). Ce document, résultat des travaux de l'assemblée de l'épiscopat d'Amérique centrale, est signé notamment par les archevêques du Guatemala, du Salvador, du Nicaragua et du Panama.*

*Treinta y cinco obispos de América Central denuncian "la constante violación de los derechos humanos en América Central" en un documento difundido en México por el Centro Nacional de Comunicación Social (CENCOS).*

El documento, resultado de los trabajos de la asamblea episcopal de América Central, ha sido firmado entre otros por los arzobispos de Guatemala, El Salvador, Nicaragua y Panamá.

## ANEXO L

118

JULIO CORTÁZAR

ne también un noviciado homosexual que casi la llevó a abrirse las venas en Cracovia un día de mucha nieve según me cuenta. Pero si me permitís un da capo al fine, todo eso del entusiasmo y la manía está bien mientras apunte a lo más alto, porque a mí los entusiasmos de los hinchas de San Lorenzo o de Nicolino Locche, para no hablarte de las papas fritas, me dejan más bien inamovible, y si te voy a ser franco la otra noche por ejemplo ustedes me pudrieron el alma con su famosa contestación de bolsillo. Cuando te enterás de que según una asociación responsable hay dos-

**Selon Amnesty International**

**IL Y A 250 000  
PRISONNIERS POLITIQUES  
DANS LE MONDE**

Londres (A.F.P., U.P.I.). — Il y a quelque 250 000 prisonniers politique de par le monde, estime un rapport de la section britannique d'Amnesty International, intitulé « le visage de la persécution en 1970 » et publié dimanche.

L'Indonésie, indique le rapport, détiendrait le record avec quelque cent seize mille prisonniers politiques dont la plupart, arrêtés pour leurs sympathies communistes, n'ont pas été jugés.

L'U.R.S.S. compterait « quelques milliers » de prisonniers, et en Afrique du Sud, où la situation « ne cesse de s'aggraver », une quinzaine d'entre eux seraient morts, estime encore le rapport.

Le rapport fait valoir que grâce aux efforts d'Amnesty International plus de deux mille détenus politiques ont pu être libérés depuis 1961.

me ocurre es que a lo mejor son una especie de entretenimiento, digamos unas pruebitas casi iniciáticas, para gente a la que no se conoce a fondo o que no se conoce ella misma. La otra posibilidad es triste y prefiero apagar la radio.

—Hacés bien, guardá las pilas para tu música aleatoria —dijo Marcos—. Dame las llaves del coche. Hola.

—Hola —dijo Ludmilla que entraba con alcauciles, puerros y detergentes—. Soy una triste tortuga, en el tiem-

cientos cincuenta mil presos políticos en este pañuelito de mierda, entonces tus fósforos usados no son precisamente entusiasmantes.

Marcos encendió un cigarrillo con uno de los buenos y miró despacio a Andrés.

—Prestame el auto para ir a buscarlo a Oscar que llega a la una.

—De acuerdo, está en la esquina a mano izquierda. ¿Por qué no me contestás a lo que te acabo de decir?

—Si no te lo contestás vos mismo no vale la pena.

—Bueno, no te creas que no he pensado en esos líos de ustedes, pero lo único que se

## La Commission internationale de juristes publie son rapport sur les tortures

Genève. — La Commission internationale de juristes (C.I.J.) a publié mercredi un rapport d'une rare violence sur les tortures infligées aux opposants et aux quelque douze mille prisonniers politiques qui, selon elle, existent au Brésil.

Le rapport, qui se fonde principalement sur des documents et des témoignages sortis clandestinement des prisons ou remis aux rapporteurs de la Commission par d'anciens détenus évadés, affirme que la torture, devenue une « arme politique », est appliquée systématiquement pour faire parler les prisonniers, mais aussi comme « moyen de dissuasion ». La mère d'un leader étudiant rapporte que les responsables du camp d'internement de l'« île des fleurs » ont l'habitude de placer dans le parloir un garçon mutilé, « dont les mouvements disjointes et la marque des supplices endurés doivent inciter les parents en visite à conseiller à leurs fils ou filles une collaboration empressée avec les enquêteurs ».

Le rapport relève que la torture est généralement appliquée de manière scientifique, et fait état des méthodes les plus couramment employées : supplice de l'eau (la tête du prisonnier est plongée de façon répétée dans un seau d'eau sale ou rempli d'excréments ou d'urine), supplice de l'électricité (application d'électrodes aux organes génitaux, aux oreilles, aux narines, aux seins ou aux revers des

paupières, tortures d'ordre moral (un enfant étant supplicié devant sa mère ou des conjoints torturés dans une même pièce).

La Commission signale, d'autre part, que la prison militaire de Belo-Horizonte possède des chiens policiers spécialement dressés pour s'attaquer aux parties sensibles du corps humain. Dans les locaux de la DOPS (police fédérale civile) de São-Paulo, on compte parmi les méthodes « courantes », l'arrachage des ongles ou l'écrasement des organes génitaux. A São-Paulo, Curitiba et Juiz-de-Fora, des prisonniers ont été brûlés au chalumeau.

Le rapport, qui énumère dans le détail les services du gouvernement chargés de la répression, conclut : « Une libéralisation de l'appareil de répression ne peut être espérée du fait du nombre toujours croissant des agents, fonctionnaires et officiers se rendant coupables de supplices sur leurs concitoyens. La seule façon pour eux d'échapper à la punition, pour ne pas dire la vengeance de leurs concitoyens, est de poursuivre, voire d'intensifier encore la répression. Mais la torture a besoin du silence complice, de la pudeur des témoins, du masque de la normalité. L'opinion publique des pays civilisés possède aujourd'hui une chance réelle de faire cesser par des dénonciations répétées et précises les pratiques inhumaines dont sont l'objet tant d'hommes et de femmes au Brésil. »

## ANEXO N

LIBRO DE MANUEL

263

# GUENOS PA' LA PESTAÑA ESTAN LOS PUGILES

\*\*\*\*\*

(POR ROMOGO).— Partieron tirando combos "pal mundo" los peloduros que participan en el XXX Campeonato Nacional de Boxeo Aficionado. Catorce combates animaron la primera pata. Once colleras subieron al cuadrado del Estadio Chile y tres solitarios gmaron en su debut por no presentación de su rival.

En un cuadro de numeroso público los gladiadores destacaron en combates sin aflojar un centímetro. Las colleras hicieron vibrar a los asiduos por el empeño que pusieron por dejar en buen nombre su terruño.

Hubo para todos los gustos combates en que primó la gama del boxeo estilizado, otros que disputaron supremacía a fuerza de acciones encontradas, donde la valentía jugó el rol de emoción, y los menos que cumplieron sus compromisos con un sólo coscacho.

\*\*\*\*\*

Entre los últimos cabe destacar la limpia faena del ahora representante de Copiapó Juan Rutte, que mediante un semirecto de derecha, que llegó de lleno al caracho del zurdo Washington Castillo de Ovalle, que dio con su anatomía en la horizontal a los 40 segundos de la primera de cambios.

Destacamos las "mochas" de los moscas junior, Raúl Cortés valdiviano, que en lucido encuentro mostrando pasta para llegar, venció al muchacho de Valleñar Manuel Torres.

Roberto Castillo, sólido mosca de los tiznados, mostró que se la puede en esto de dar y recibir. Anulando la velocidad del joven junior del México, Guillermo Cerda, logró ser aplaudido fuera de pelea a la segunda pata, mediante una labor que buscó desde el toque inicial.

## ANEXO O

PL-6

SEGUNDO AGREGADO AL PL-4 (CON FIDEL CASTRO).  
 +ESTE AÑO ESTAMOS RESOLVIENDO LA ZAFRA DE AZICAR CON DECENAS DE MILES DE MACHETEROS MEJORES QUE EL AÑO PASADO+, EXPLICA EL EL PRIMER MINISTRO DE CUBA ANTE UNA PREGUNTA. EL VANO QUE VIENE VANOS A NECESITAR PARA TODA LA ZAFRA CIEN MIL PERSONAS MENOS QUE EN 1970+.

INTRUSION LUEGO EN LA HISTORIA DEL CORTE DE CANA EN CUBA, ESA ESA TAREA QUE CADA VEZ MAS SE TIENDE A REALIZAR CON MAQUINAS QUE LIBERAN AL HOMBRE DE UNA CARGA BRUTAL+.  
 AQUI LA CANA SE RESOLVIO PRIMERO CON LA ESCLAVITUD, LUEGO CON LA IMMIGRACION, MAS TARDE FUERON LOS QUINIENTOS MIL DESSEMPLEADOS, QUE TRABAJANDO DIECIOCHO HORAS POR DIA RESOLVIAN EL PROBLEMA DE LA ZAFRA, AHORA NO PUEDE SER ASI.

LA GENTE TIENE QUE TRABAJAR UNA JORNADA RAZONABLE Y RECIVTA, ADEMAS, EL ALIMENTO Y LAS ATENCIONES QUE ANTES FALTABAN SIEMPRE+.

LA EXPLICACION ES FLUIDA, DIDACTICA Y REVELA UNA VISION GLOBAL

DE LOS PROBLEMAS Y DE LAS

PERSPECTIVAS DE LA REVOLUCION.

CHILE OBTIENE MAS DIVISAS QUE NOSOTROS CON EL TRABAJO TREINTA MIL TRABAJADORES EN LAS MINAS

DE COBRE, MIENTRAS QUE NOSOTROS NECESITAMOS CIENTENARES

DE MILES DE PERSONAS PARA CORTAR MANUALMENTE LA CANA DE AZICAR, SOLO EN LA MECANIZACION DEL CORTE PUEDE

ESTAR LA SOLUCION DE ESTE PROBLEMA+.

EN OTRA RESPUESTA RECUERDA UNA FRASE DE MARX

EN EL SENTIDO DE QUE LA CONSTRUCCION DEL SOCIALISMO

ES SOLO LA PREHISTORIA DE LA HUMANIDAD. +FALTA

TODA LA HISTORIA POR ESCRIBIR Y ENTONCES S

GURAMENTE

TAMBIEN HABIA PROBLEMAS, PERO LOS PROBLEMAS

SERAN OTROS, ? PUEDE CONCEBERSE UNA SOCIEDAD SIN

PROBLEMAS?. PREGUNTO FIDEL CASTRO CON UNA SONRISA.

SIGUE/MLM/MP10.35GHT

EEEEEEEEEEEEEEEEEE

PL-7

TERCER AGREGADO AL PL-4 (CON FIDEL CASTRO).

UN JOVEN COMIENZA UNA PREGUNTA HABLANDO DEL MOMENTO EN QUE ESTEN RESULTAS TODAS LAS NECESIDADES MATERIALES, LO QUE MOTIVA UNA INTERRUCCION DEL PRIMER MINISTRO: +COMO PONDRIAS UN LIMITE A LAS NECESIDADES MATERIALES? CUANTOS TRABAJOS, CUANTOS LITROS DE LECHE, CUANTOS HOSPITALES, CUANTOS LABORATORIOS, CUANTOS AUTOBUSES, CUANTAS ESCUELAS, CUANTAS UNIVERSIDADES, CUANTAS ACADEMIAS DE CIENCIAS, CUANTOS MUSEOS, CUANTOS HOTELES, CUANTOS HOTELES, CUANTOS REFREGERADORES? Y ELLO EN UNA SOCIEDADA COMO LA NUESTRA DONDE NO SE PROMUEVEN NI SE LE INVENTAN NECESIDADES A LA GENTE PARA RESOLVER LOS PROBLEMAS DE PRODUCCION+.

LA PRODUCTIVIDAD, COMO RESOLVER EL PROBLEMA? +LA ACEPTACION POR EL PUEBLO DE LA LEY DE LA VAGANCIA+ DICE EL GOBERNANTE CUBANO, LEGIDESCION POR LA CUAL SE CONSIDERA COMO PREFERITO EL NO ESTAR VINCULADO EN FORMA ESTABLE A CENTROS DE TRABAJOS, + HA SIDO UN

TREMENDO AVANCE POLITICO DEL PUEBLO. PERO ESOS MISMOS TRABAJADORES QUE ENTENDIERON EL PARASITISMO COMO UN DELITO, NO HAN COMPRENDIDO TODAVIA CABALMENTE LA IMPORTANCIA DE LA PRODUCTIVIDAD EN EL TRABAJO, DEL CABAL APROVECHAMIENTO DE LA JORNADA DE PRODUCCION+.

SIGUE/MLM/MP10.422.GHT

PL-8

CUARTO AGREGADO AL PL-4 (CON FIDEL CASTRO).

Y ALLI MISMO UNA PREGUNTA A QUE MARROPA A LOS ESTUDIANTES MAS CERCANOS: +?Y UESTEDS? CUANTO ESTUDIAN? TEMPLEN REALMENTE EL PROBLEMA DE QUE DEBEN RENDIR EL MAXIMO EN SUS ESTUDIOS. COMO UNA MISION QUE LES HAN ENCOMENDADO LA REVOLUCION+?.

LA PREGUNTA MOTIVA ALGUNAS RESPUESTAS AFIRMATIVAS? PERO NO ES CASADA Y POR ESO TIENE OTROS PROBLEMAS AFIRMATIVAS, PERO NO MUY DECIDIDAS. UNA MUCHACHA PIDE LA PALABRA, EXPLICA QUE ELLA ES CASADA Y POR ESO TIENE OTROS

## ANEXO P

296

JULIO CORTÁZAR

terpuestos; de la carretera de París se salía a una ruta secundaria que daba al pueblo, después callecitas subiendo y bajando para no toparse con el bosque, un sendero donde apenas entraba un auto, viraje a la derecha y el chalet entre pinos con una valla de madera y nada más que dos puertas. La idea había sido limitar al máximo la asistencia al acto because posibles jubilados mirones por aburrimiento, pero pronto se había visto que las ménades reivindicaban algo que ni Oscar ni Gómez ni Patricio ni ahora Marcos, colgando despacio el teléfono y mirando a Ludmilla podían negar e incluso impedir; en la Joda no había discriminación, por qué las ménades no iban a estar ahí preparando los sándwiches aunque los célibes, que no por nada eran franceses, dejaran constancia de una desaprobación recibida con general indiferencia. Que vengan, había terminado por decir Roland, esto va a parecer un estadio en domingo. Y ahora vos, claro, dijo Marcos buscando otro cigarrillo como si le costara seguir, ahora vos, polaquita.

—¿Qué pasó? Tenés una cara.

—La he tenido varias veces en estos dos años, vieja, y la tendré probablemente unas cuantas veces más.

—Decime —pidió Ludmilla. Igual que Oscar y Heredia, ultimando detalles en Verrières y mirando a Susana con *Le Monde* colgándole de una mano, lacio como ella, un trapito entristecido.

Brésil

### ***Le dernier grand dirigeant de la guérilla est tué par la police dans l'État de Bahia***

*Les autorités brésiliennes ont annoncé officiellement la mort du dirigeant révolutionnaire Carlos Lamarca, tué le vendredi 17 septembre au cours d'une fusillade avec les forces de l'ordre à Pintada, à 450 kilomètres de Salvador, dans l'État de Bahia.*

Traqué depuis quarante et un jours par les services brésiliens de sécurité, Carlos Lamarca se reposait sous un arbre, en compagnie de son lieutenant, José Campos Barretas, et de sa compagne, Iara Iavelberg, lorsqu'il fut en-

touré par une vingtaine d'agents du centre d'opérations de la défense intérieure.

Selon la version officielle, José Campos a fait feu le premier, mais a été fauché par une rafale de mitraillette. Carlos Lamarca a été tué aussitôt après. Toujours selon les autorités, Iara Iavelberg, se voyant dans l'impossibilité de fuir, s'est suicidée.

Le corps de Lamarca a été transporté samedi à l'aérodrome militaire d'Ipitanga, où il a été identifié grâce à ses empreintes digitales. Pour éviter d'être reconnu, le chef guérillero avait subi une opération de chirurgie faciale.