

Raimundo Nonato Gurgel Soares

UFRJ

Rayuela: utopia e realidade no espaço urbano

Num tempo no qual o espaço da virtualidade impõe-se como elemento constitutivo na formação da identidade do sujeito, a imagem associa-se à construção do real ou parece confundir-se com este. Mas, a qual realidade estamos nos referindo? A contemporaneidade parece cada vez mais propensa a construir o real a partir de múltiplos estágios espaciais. Estes, podem ser articulados de várias maneiras: através do olhar *voyeur* que transita na multidão, na relação corpo a corpo, na tela de cinema, no uso do controle remoto e num clic na tela do PC, por exemplo.

Na leitura que faz da *realidade imaginária contemporânea*,¹ Nelson Brissac Peixoto assegura não haver *mais diferença entre realidade e imagem*. Essa assertiva tem por base a figura do viajante que, em vez de percorrer espaços, vê imagens – pela janela, pelo espelho retrovisor, na tela de cinema. Como as imagens de *Rayuela*, de Júlio Cortázar, estas imagens (a)parecem sempre em movimento; o que possibilita a construção de um nível de realidade já que, ao moverem-se e cruzarem-se no espaço, elas – as imagens – propiciam uma relação.²

Relacionamos aqui a viagem realizada por este sujeito – que tudo vê enquadrado – com o roteiro de André Bueno em *Viagens pelo mundo desencantado*.³ Neste ensaio, o autor lê vários textos de Cortázar e diz da viagem como ação que, ao buscar romper com o *movimento retilíneo e unilinear*, possibilita uma outra leitura do tempo e do espaço. Associando a *imaginação literária e o tema da viagem*, diz André:

*Ao invés da viagem real, embora misturada com algum tipo de imaginário, temos agora muito mais a viagem imaginária, o deslocamento forte do desejo, da linguagem, dos movimentos utópicos, quase sempre a partir de um sujeito cindido, em crise, diante de uma realidade que se torna hostil.*⁴

Talvez seja o fato destes *deslocamentos* ocorrerem mais no plano imaginário, como sugere André Bueno, o que leva Nelson Brissac a dizer que não existe mais

TERCEIRA MARGEM

diferença entre a imagem enquadrada no veículo e a que se vê na tela de cinema. Para o autor de *Cenários em Ruínas*, as imagens apresentadas por ambos os espaços – o veículo e o cinema – são auto-referenciais, na medida em que a imagem vista do veículo já foi veiculada na tela. Segundo ele, o contemporâneo olhar que lê estas imagens é *objetivante, muito mais distanciado*.

No texto de Cortázar, os *deslocamentos* do sujeito, seus *movimentos utópicos* pressupõem a crença numa espécie de ideal socialmente desejável que possui com o imaginário uma forte relação. Atrela-se este ideal ao anseio de rupturas; é contrário aos petrificados modelos existenciais e idealiza a produção de uma outra subjetividade através da construção de outras imagens.

Na cena contemporânea, procuramos ler o texto e seu contexto como espaços produtores do real e a partir dos quais se estabelece, como na escritura de Walter Benjamin, a relação entre ética e estética. Essa relação dialógica – entre texto e contexto – leva em conta a idéia de fragmentação (e não a busca de um sentido pleno), remetendo à noção de alegoria exposta por Benjamin e sugerida por Cortázar (Cap. 102): *Tudo se decompunha em fragmentos, que se fragmentavam por sua vez; nada conseguia captar por meio de uma noção definida*.⁵

A alegoria lida nos dramáticos cenários alemães de Walter Benjamin remete às noções de fragmentação, de diferença e à expressão da margem, opondo-se ao símbolo e sua representação da lei, da ordem. Deste modo, pode-se associar as proposições do sentido alegórico ao ideal utópico, já que ambos postulam a ruptura de uma determinada ordem de valores vigentes (a noção de alegoria benjaminiana é resgatada da cabala e de sua pluralidade interpretativa, sem resvalar para a questão da fé, mas para a elaboração de um método. Este método – antes circunscrito apenas ao espaço religioso, ao ser transplantado para o espaço da arte e da história, vê pelo retrovisor o passado sempre renovado, a tradição relida, rememorada).

O lance genial de Benjamin foi reler a tradição percebendo, no cenário industrial das primeiras décadas do século XX, os novos ritmos impostos ao corpo e ao pensamento – o que possibilitou uma outra percepção do sujeito. A partir desse cenário industrial e dos ritmos perceptivos dele oriundos, a lição benjaminiana adentra este novo milênio e seu cenário virtual ensinando-nos o quanto de histórico e social há na construção da percepção. Diz sua lição: se muda a percepção da comunidade, mudam-se as formas de produzir arte e cultura.⁶

Estas mudanças de percepção e das formas artísticas foram captadas por Julio Cortázar, ao construir *Rayuela* – este metafísico rio de letras – que corre na inquieta Paris e na *caliente* Buenos Aires dos anos 50/60 e que, segundo

TERCEIRA MARGEM

Arrigucci, é lido como uma *espécie de filosofia* de toda a obra do autor argentino. As personagens do romance – Oliveira e a Maga, Traveler e Talita, Pola, Remorino, Gekrepten, os membros do Clube da Serpente – indagam e problematizam sobre vários temas e questões ligadas à arte, cultura, filosofia, ciência e religião, dentre outros. É através de associações entre esses diferentes campos do conhecimento que as personagens tentam compor as dimensões utópicas do espaço no qual transitam.

Desta forma, aquelas áreas do saber e da cultura são mediadas por uma outra destacada *personagem* do texto: a cidade. Ela é o espaço no qual brotam as indagações e os questionamentos acerca da utopia e da realidade que engendram o texto de Cortázar; o que possibilita lermos sua narrativa como inscrição do real e do espaço utópico, a partir dos quais o sujeito constrói sua identidade. Nesta construção identitária, a leitura do sujeito e do texto se dá através de um discurso no qual a interrogação predomina.

Encontraria a Maga? – Esta primeira frase de *Rayuela* parece ser o signo que aponta para o discurso narrativo de Cortázar: um discurso que mais indaga que responde, mais sugere que propõe e dialoga melhor com as idéias de falta que de plenitude. Apontando para o fato de que quanto mais próximo da indagação mais nos acercamos da ordem do humano, o narrador indaga nossa distância em relação à ordem divina: *Por que tão longe dos deuses? Talvez por perguntá-lo. ...O homem é um animal que pergunta. No dia em que soubermos verdadeiramente perguntar, haverá diálogo.*⁷

A indagação e o diálogo remetem a uma dimensão reflexiva que evidencia a perene necessidade humana de questionar-se. Como a Maga, as outras personagens parecem eternamente afeitas a dialógicos exercícios interrogativos e, de olho na perene leitura do espaço no qual desenvolvem suas *performances*, erigem e desconstrõem seus discursos, buscando a tecitura do real. Estes discursos (a)parecem associados a uma realidade construída a partir das ações móveis e mutantes que compõem o (con)texto. Dentre os elementos destas ações, a linguagem talvez seja o mais importante, já que por meio dela é criado e atualizado o real. Acerca disso, diz Etienne (cap. 99): *...a criação deuma linguagem... mostra irrefutavelmente a estrutura humana... A linguagem quer dizer residência numa realidade, vivência numa realidade.*⁸

É interessante observar que os próprios nomes das personagens alternam-se durante a narrativa, o que sugere a inserção delas numa realidade que não é dada de antemão. Assim, dependendo do contexto e seu discurso, Lúcia pode ser a Maga, Ossip é Gregorovius, Horácio é Oliveira... Como a Maga, a maioria

TERCEIRA MARGEM

deles – munidos do sentimento utópico expresso na oposição aos valores contextuais – parece se recusar a *aceitar o aceitável*.⁹ Como Oliveira, descobrem que a sua sina é procurar – *razão de todos os destruidores de bússolas*;¹⁰ razão de todos os que acreditam na possibilidade de materialização de *um ideal considerado absolutamente bom* (como eram lindos os anos sessenta...).

Indagando, questionando, recusando o aceitável, as personagens de *Rayuela* habitam *um Paris fabuloso*. Seguem seu roteiro a partir da frase ouvida de um passante, lêem os signos e sinais da cidade, na tentativa de construir o real; embora a leitura destes signos e sinais não pressuponha uma crença religiosa, mas aponte para uma leitura cuja interpretação estabelece vínculos diretos com o intérprete, e não com símbolos que postulem uma verdade pétrea, linear..

O capítulo 2 de *Rayuela* expressa claramente a preocupação do narrador com a questão do real. Aqui, o estilo de vida das personagens evidencia a desordem que os rege, o caos portátil no qual se inserem. Neste *caos*, por exemplo, um bidê converte-se em arquivo de correspondência e a cama – desarrumada de muitos dias – transforma-se em palco de cerradas discussões lítero-afetivas. Diante desse cenário, ouçamos o narrador: *Eu depressa compreendera que não se podia apresentar a realidade à Maga em termos metódicos...*¹¹

Para a Maga, a *desordem* e o *caos* pareciam compor uma outra ordem; como se ao sujeito necessitasse a percepção particular de sua inserção em meio às pessoas, idéias e objetos que o cercavam. A construção dessa outra ordem poderia, numa primeira instância, parecer absurda, até que daquilo surgisse algo coerente. Diferentemente de Horácio, a Maga carecia de poucas explicações. Ela sentia. Parecia bastar-se neste sentir. Pouco afeita aos meandros da reflexão, ela era contrária às leis do discurso cartesiano, às lições de Dona Moral e norteada por um saber de ordem sensorial: *não era na cabeça onde ela tinha o centro*.¹²

Mergulhado em questionamentos metafísicos e seguindo preceitos utópicos, Horácio põe no espaço urbano a ação e o sentido de sua renúncia como protesto, já que, para ele, o ato de agir parece associar-se a uma moral, *moral da ação*. No texto esta moral está relacionada à realidade da *classe média argentina*. Segundo Horácio, a ação dessa classe serviria *para tirar o corpo da realidade nacional e de qualquer outra e para julgar-se a salvo do vazio que a rodeava*.¹³ Renunciando à *dialética da ação*, nossa personagem busca fugir do universo às vezes automatizado da classe média, no qual a *dúvida inteligente* cede espaço para *a esclerose, a definição*; para a cena repetitiva e previsível. Nesta cena Cortázar estetiza as *máquinas do conformismo* – responsáveis, em grande parte, pelo automatismo nosso de cada dia e pela nossas dificuldades em relação às leituras do devir.

TERCEIRA MARGEM

Contrário ao que se estabelece *a priori*, e em sintonia com a pulsação proposta pelas personagens de Cortázar, ouçamos o escritor cubano Severo Sarduy: *...nada na vida tem um sentido prévio... a missão do homem é precisamente dar sentido à vida, forçar o sentido: esse é o único sentido.*¹⁴

A história tem demonstrado ser a arte um dos espaços nos quais a construção desse sentido postula uma gama de possibilidades de inscrição do real. A própria noção de utopia pode ser lida como um *gênero literário, uma espécie de ficção política* cujo desejo de mutação afirma-se no plano imaginário. (Imperativo observar que o espírito utópico pode, por um processo de sublimação, gerar obras de arte que exprimem – de modo simbólico – o estado desejável a que ele aspirava mas que não conseguiu materializar).¹⁵ Ao criar sua obra, o artista pode tentar iluminar o real ou mesmo criar uma outra noção de realidade, consciente de que a *verdadeira realidade* – sempre incompleta – consiste em algo que se produz a partir de nós (em sintonia com a alteridade).

O que Cortázar parece propor com seu jogo é a produção de uma realidade a partir de um saber com sabor, como queria Barthes, e não apenas da informação pura – o simples referente –, descartada da experiência sensorial. Isso evidencia-se na fala do narrador ao assumir que descreve e deseja o rio, enquanto nada a Maga – personagem que, frente às situações, decide-se, muitas vezes, *epidemicamente*. O real pode ser também saboreado na assertiva de Etienne, por exemplo, ao dizer que pinta com todo o corpo e ao contrapor-se à idéia do *Logos compreendido exclusivamente como verbo*. Esta contraposição aposta na crença de um real construído a partir de diferenças, da assimilação de pluralidades ou mesmo de uma circularidade que parece perpassar a existência de todas as coisas, criando sentidos inusitados, tecendo percepções múltiplas; tecitura essa que pressupõe o fim do raciocínio binário.

Estas noções de realidade – vivificadas por Maga e Etienne – sintonizam-se com as ambigüidades do projeto utópico da maioria das personagens. Esta sintonia que pode ser lida na interpretação que elas fazem do real levando em conta a alteridade, e não apenas ansiando uma espécie de *satisfação narcísica* que permeia pequenas sociedades fechadas – o que não se aplica ao Clube da Serpente. Neste sentido, imperativo seria *apreender a unidade em plena pluralidade, que a unidade fosse como o vértice de um turbilhão e não a sedimentação do mate, lavado e frio.*¹⁶

Esse princípio de *pluralidade* (e de circularidade, poderíamos acrescentar) possibilita múltiplos estados perceptivos e remete a várias leituras do universo; dentre elas, uma que o interpreta a partir da forma labiríntica. Em *Rayuela*, a

TERCEIRA MARGEM

própria Paris, segundo o narrador, é lida como *labirinto onde as fórmulas pragmáticas* conduzem à perda. Com base nessa perspectiva borgeana, entendemos que *a realidade não é somente aparência, mas sentimento e também imaginação, e o mundo não é um caos, mas um labirinto, um cosmo que se oculta, e temos a tarefa de descobri-lo.*¹⁷

Para a consecução dessa descoberta, a múltipla leitura do contexto possibilita a inscrição do real. Às vezes, isso se dá de forma indireta como, por exemplo, quando o sujeito lê, no rosto da mulher amada, a rua de uma cidade. Noutras páginas, são luzes que brilham num olhar, remetendo a nuvens, a um viaduto ao anoitecer (cap.11). Às vezes, essa leitura é típica de quando uma mulher se transporta num homem – em sua pele, em seus cabelos, nos seus olhos – e assim atinge uma outra mulher (A Maga sentindo Pola em Horácio).

Outras vezes, a real tessitura do próprio espaço urbano é lida através do tapete desbotado (embora todos assumam viver *um grande amor às cegas* por ela – a cidade), que desbota ao rés do chão. Mesmo no pantanoso terreno dos afetos, descobre-se ser a leitura do espaço viável quando entramos no *Jogo, ...atraindo-se e rejeitando-se, como é necessário quando não se quer que o amor termine em cromo ou em romance sem palavras. (...) nos beijamos como se tivéssemos a boca cheia de flores ou de peixes, de movimentos vivos, de fragrância obscura...*¹⁸

Não apenas no discurso amoroso, mas também no discurso estético, a busca de desvendar o labirinto, na tentativa de fundar o real, está presente no jogo vivido pelas personagens. Após discutirem a pintura no capítulo 9, o capítulo 10 e o 17, por exemplo, evidenciam a música, destacando a importância do *blues* e do *jazz*. A música compõe a trilha de *Rayuela*: tece a realidade e o ser. Isso nos remete novamente aos *Cenários em Ruínas* que, ao colocar sob o refletor a figura do estrangeiro, evidencia a descoberta de musicais elementos identitários incorporados pelo sujeito que viaja, emigra. Diz Nelson Brissac, como se dissesse das personagens de Cortázar: *Eles descobriram no blues, música dos desterrados americanos, daqueles que tiveram de partir, que perderam tudo, a expressão de sua própria deriva, do seu estranhamento.*¹⁹

Em *Rayuela*, a própria música é ouvida como personagem migrante: *...o jazz é... um pássaro... que imigra ou transmigra, salteador de barreiras, contrabandista, algo que corre, que se difunde...* (cap. 17). *Pássaro à deriva* sobre os espaços... *Salteador cujo estranhamento* desautomatiza, educa tímpanos... Essa *deriva* do *jazz* é também vivificada no *diabólico divórcio das formas e dos conteúdos*, às vezes lido por Etienne (cap. 16); o *estranhamento* jazístico pode expressar-se na forma como Gregorovius define Oliveira para a

TERCEIRA MARGEM

Maga: sujeito *patologicamente sensível à imposição de tudo aquilo que o rodeia... Em resumo: ...despedaçado pela circunstância*" (cap. 17). Esse *despedaçamento* do sujeito pode expressar-se na voz do narrador. Ao relacionar o ser ao *jazz*, ele improvisa com o que de mais e de menos distingue o humano de sua criação musical:

*...um homem é sempre mais do que um homem e sempre menos do que um homem, mais do que um homem por encerrar em si aquilo que o jazz faz sentir e até antecipa, e menos do que um homem em virtude de ter feito dessa liberdade um jogo estético ou moral, um tabuleiro de xadrez onde se reserva ser o bispo ou o cavalo, uma definição de liberdade que se ensina nas escolas...*²⁰

Neste *jazz* e neste jogo, a epifania é lida como iluminação que ordena o caos aparente de cada dia. Da desordem transformada em texto – som ou imagem – gera-se, a partir de um olhar utópico, uma outra ordem. O espírito da utopia ajuda a olhar com mais acuidade e sutileza o contexto. Pode, por exemplo, buscar sentido numa tela de Mondrian que, mesmo aparentando não possuir ar, sugere outro modo de respirar. Essa sugestão nasce quando *a naturalidade e a realidade se tornam inimigas* (cap. 21), e o passado debate-se com a realidade presente. Na ciranda do tempo, o jogo da amarelinha diz da necessidade de *reinstalar-se no presente* e chover internamente para que sejam descartados os *olhos que olham sem ver*. Neste jogo faz-se bom uso do próprio silêncio e o humor torna-se ingrediente imprescindível, tipo quando *os fósforos começam a falhar, um após o outro*. É quando o real expõe sua carie – sua precária noção de limite. Mas, qual chama que arde no tostado corpo feliz, a noção de limite é também mutante; movência que anuncia *outro fósforo, outra luz, outra cor*.

Muitas vezes, nenhum fósforo e nenhuma luz são usados pelo Clube da Serpente ao travar discussões acerca do real (cap. 28). A tecitura do que seja a realidade faz-se, às vezes, pouco luzidia, com traços miúdos de um cotidiano coletivo cuja oralidade detona as *dicotomias ocidentais*. No Clube, *os avisos debaixo da pele* comunicam o que o dicionário pode omitir. Exemplo: para o Clube, às vezes, a audição da chuva serve como trilha sonora... Nestes momentos, percebe-se

*que o homem parece seguro somente quando se encontra em terrenos que não o tocam a fundo: quando se distrai, quando conquista, quando arma os seus mais diversos disfarces históricos à base do "ethos", quando delega o mistério central a "cura" de qualquer revelação.*²¹

Rayuela às vezes radicaliza ao eleger a revelação e os *movimentos utópicos*, dentre outros, como elementos representativos da noção de profundidade. Nossa provisória condição humana demonstra, principalmente ao fitarmos as imagens que nos cercam, que *plainar* na superfície, distrair-se e conquistar podem ser verbos de um outro jogo que, sem abrir mão da construção do real, o lê de outra forma.

TERCEIRA MARGEM

Do lado de lá a discussão sobre o real envolve todo o Clube. Para o pragmático Ronald, *...o problema da realidade não se enfrenta com suspiros*. Gregorovius questiona. Ronald insiste no fato de não necessitar de qualquer palavra para sentir, e a isso chama de realidade. Oliveira concorda, mas lembra a eterna impossibilidade de captação da totalidade e da incomunicabilidade existente entre os seres, já que eles dispõem apenas dos sentidos e das palavras – elementos dos quais preferem desconfiar. Para ele, cada ponto de vista pessoal possibilita um ângulo de leitura diferente do real, e referindo-se a Ronald, diz: *...o seu egocentrismo barato não lhe dá qualquer realidade válida. Só lhe dá uma crença fundada no terror, uma necessidade de afirmar tudo que o rodeia...*²²

Oliveira sabe que perante um momento de crise *a realidade precipita-se* e o sujeito renuncia à dialética. Criticando o absurdo de um mundo ordenado, ele diz que *a razão só serve para dissecar a realidade na calma, ou para analisar as suas futuras tormentas, nunca para resolver uma crise instantânea*.²³ Essa lógica parece apontar para a necessidade de, em alguns momentos, ser necessário descartar a dialética e os históricos valores herdados (a verdade e a bondade, por exemplo) a fim de alcançar outras instâncias do real. Ou, como sugere Gregorovius, talvez essa lógica seja *estranha e inexplicável* como os sonhos e as revelações, por exemplo. Mas tudo isso é tão imprevisível e mutante quanto o movimentado roteiro das pedras e das perdas no jogo... Mas tudo isso é tão dúbio e difícil quanto chegar com a pedrinha ao céu no jogo da amarelinha (cap. 36). Será por isso que precisamos inventar o Éden, colher brisa, escrever poemas, tecer utopias? Talvez seja por esse motivo que o moderno Oliveira anseie por *um bonde menos incômodo*, uma noção de centro, de unidade, ubiqüidade. Outras chaves e cifras. Ele sabe da necessidade de intuirmos o que constitui nosso real, *do ser ao verbo, não do verbo ao ser* (cap. 99).

Dessa forma poderemos expressar o desejo de anular a distância entre o que a ordem social é e o que deveria ser, caso fosse possível torná-la *satisfatória*.²⁴ A essa expressão do desejo chamam de utopia. Construindo leis e roteiros existenciais para a sociedade contra a qual se volta, a criação utópica oscila, segundo Benedito Nunes, *entre a compreensão reflexiva das possibilidades humanas ainda em suspenso e a negação imaginária do real que se desprendem*.²⁵ Mas, embora negue este *real*, a utopia revela, por outro lado, as *possibilidades objetivas* que ele contém. A partir disso, uma de suas principais funções consiste em estimular a imaginação criadora a fim de criar *um começo de modelagem* – projetar linguagens e ações futuras. Com base nesse estímulo imaginário, torna-se viável a invenção de possibilidades coletivas, jamais imóveis ou individuais, patrocinadoras de ações e relações entre os homens.

TERCEIRA MARGEM

O exercício destas ações e relações humanas parece expressar seu significado no capítulo 56, no qual as duas personagens situam-se em territórios diferentes, entre o *limite* e a *passagem*. Talvez a distinção entre ambos – *limite* e *passagem* – esteja no exercício da voz (*mais sonora e vibrante*) oriunda da máscara, construção da *persona*. Ao ressaltar que o dionisiaco Oliveira mistura *as realidades e as recordações de um modo sumamente não-euclidiano*, diz Traveler: *Estar vivo parece sempre ser o preço de alguma coisa. E você não quer pagar nada. Nunca o quis. Uma espécie de pureza existencial. Ou César ou nada, esse tipo de definições radicais.*²⁶

Tão radical quanto o poema rápido e certo do polêmico Paulo Leminski: *Para que cara feia?/ Na vida/ Ninguém paga meia.*²⁷

NOTAS

1- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em Ruínas*. A realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 155.

2- Idem, p. 153.

3- BUENO, André. "Viagens pelo mundo desencantado" in *Terceira Margem*. Viagens e Outros Ensaios. Revista de Pós-Graduação em Letras da UFRJ. Ano IV/V - Nº 5-6, 1997-1998. P. 16.

4 Idem, p. 16.

5 CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (Col. Biblioteca do leitor moderno, vol. 124). P. 414.

6 BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas. Vol. I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. P. 169.

7 CORTÁZAR. Op. cit. p. 505.

8 Idem, p. 400.

9 Idem, p. 04.

10 Idem, p. 05.

11 Idem, p. 09.

12 Idem, p. 21.

13 Idem, p.14.

14 JOSEF, Bella. *Diálogos Oblíquos*. 34 escritores falam de literatura latino americana. Entrevistas a Bella Jozef. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. P. 117.

15 BOUDON, Raymond. & BOURRICAUD, François. "Utopia" in *Dicionário Crítico de Sociologia*. Trad. Maria Leticia Guedes Alcoforado e Durval Ártico. São Paulo: Ed. Ática, 1993. P. 593.

16 CORTÁZAR. op. cit. p. 72.

17 BORGES, Jorge Luís. "Realidade" in *O Dicionário de Borges. O Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas*. Org. Carlos R. Stortini. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. P. 179.

TERCEIRA MARGEM

¹⁸ CORTÁZAR. op. cit. p. 27.

¹⁹ PEIXOTO. op. cit. p. 151.

²⁰ CORTÁZAR. op. cit. p. 64.

²¹ Idem, p. 141.

²² Idem, p. 143.

²³ Idem, p. 145.

²⁴ BOUDON. Op. cit. p. 598.

²⁵ NUNES, Benedito. "Das utopias" in *O Dorso do Tigre*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Col. Debates, 17). P. 31.

²⁶ CORTÁZAR. Op. Cit. P. 297.

²⁷ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983. P. 131.

A

Carlos Fernando Santiago Rodrigues Marques

In memoriam

*Enquanto vida houver e o olhar puder ver,
Meus versos viverão e te farão viver.*

(Shakespeare, Son. XVIII)