

HIPERTEXTOS LITERÁRIOS: CIDADES INVISÍVEIS, O JOGO DA AMARELINHA E TRISTESSA

Adair De Aguiar NEITZEL (UNIVALI)

RESUMO: Discuto o conceito de hipertexto não como um sistema específico do suporte informático, mas extensivo ao meio impresso. Por meio da análise de *O jogo da amarelinha* de Cortazar, *As cidades invisíveis* de Calvino e *Tristessa*, concluo que os princípios que norteiam as obras hipertextuais impressas e em meio eletrônico são similares, e descrevo como se constitui a hipertextualidade em cada caso. Parto da hipótese de que a produção hipertextual é um processo de escrita e leitura que não depende do aparato técnico que dá suporte ao texto, mas dos procedimentos narrativos utilizados pelo autor e da disposição do leitor para interagir.

Palavras-chave: Tristessa, O jogo da amarelinha, Cidades invisíveis

RÉSUMÉ: Je discute le concept de hypertexte qui n'est pas un système spécifique du support de l'informatique, mais qui est extensif au milieu imprimé. D'après l'analyse des *Le jeu de la marelle* de Julio Cortazar, *Les villes invisibles* de Italo Calvino et une oeuvre électronique, *Tristesse*, je conclus que les principes qui orientent les oeuvres hypertextuels imprimées et celles du milieu électronique sont semblables, et je décris comment se constitue l'hypertextualité dans chaque cas. Je pars de l'hypothèse que la production hypertextuel est un procès de l'écriture et de la lecture qui ne dépend pas de l'apparat technique qui donne support au texte, mais des procédures narratives utilisées, par l'auteur, pour élargir le potentiel du texte écrit et de la performance du lecteur devant le texte.

Mots Clefs : hypertexte, le jeu de la marelle, les villes invisibles

1. Introdução

Esta pesquisa investigou quais as características dos hipertextos eletrônicos e impressos e os elementos de literariedade que nos permitem indicar o grau de hipertextualidade de uma obra. Parto do princípio que a produção hipertextual não é um escrito específico do suporte informático, é um processo de escrita e leitura que não depende do aparato técnico que dá suporte ao texto, mas sim dos procedimentos narrativos utilizados pelo autor para ampliar o potencial do texto escrito e do movimento de leitura que o leitor efetua. Analiso, por meio das obras *As cidades invisíveis* de Italo Calvino, *O jogo da amarelinha* de Julio Cortázar, e *Tristessa*, algumas linhas de força que atuam para a constituição do hipertexto literário e colaboram para tecer sua hipertextualidade, tais como a intertextualidade, entendida aqui no sentido que Kristeva (1969, p. 85) atribui a ela, o texto como assimilação de um outro texto: "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte". Nesse sentido, todo texto é composto por sedimentações autorais diversas e possui uma predisposição à intertextualidade, implícita ou explícita, que compõe sua polifonia, sua pluralidade. Não há como despi-lo dessas marcas que denunciam a presença do outro, pois todo texto está impregnado de textos anteriores, e não há como fugir da influência.

Usando o palimpsesto como metáfora, Genette (1982) formulou o conceito de hipertexto para mostrar que uma obra sempre pode ser lida por ela mesma e em relação a obras de épocas anteriores. O trabalho de escrita relacional é visto por Genette como resultado da transformação de um texto em outro, ou imitação de um pelo outro, ou seja, uma obra sempre deriva de uma anterior. A intertextualidade é o resultado de um embricamento de textos através de imitações, paródias, citações, plágios, traduções, reminiscências, paratextos, pastiches, alusões, críticas, paráfrases, entre outros.

Ao pensar o hipertexto como um texto em relação com outros textos, o qual nos convida a uma leitura relacional, nos estimula a ler dois ou vários textos em função de um outro, observamos que a exploração da intertextualidade delineia uma arquitetura mais flexível ao texto, independente de seu aparato textual. Esta constatação desmistifica a idéia de que o hipertexto eletrônico se apresenta como uma escrita mais interativa, mais dinâmica, cujas relações de intertextualidade são mais intensas do que as do hipertexto impresso, pois o hipertexto é uma escrita que se constitui a partir das possibilidades de combinação dos fragmentos,

caracterizada pela combinação dos princípios de fragmentariedade, interatividade, movimento, interconectividade, heterogeneidade, descentramento. Quanto mais uso fizer o texto dessas possibilidades de conexão com outros textos, maior será seu grau de intertextualidade.

Em linhas gerais, podemos citar quatro princípios que compõem a textualidade múltipla. Esses princípios coexistem e cooperam para a efetivação de uma obra hipertextual:

Princípio 1: O hipertexto é um composto de rede e nós;

Princípio 2: O hipertexto se constitui pela reversibilidade;¹

Princípio 3: O hipertexto oferece ao leitor mais possibilidades de interação;

Princípio 4: O hipertexto se constitui por uma seqüência de engastes.²

Esses princípios vêm reforçar o conceito de escrita hipertextual pelo qual optei: um texto plural organizado de forma plurissignificativa, aberto às interferências do leitor, instaurando uma leitura incômoda porque nunca é definitiva, mas uma obra inesgotável e aberta, um jogo tipográfico que gera grandes sortidos interpretativos, cujo conteúdo nunca se encontra encarcerado, pois é construído segundo um paradigma de rede, um sistema de conexões múltiplas. Uma obra que não tenha sido projetada segundo os quatro princípios acima se mantém fechada, mesmo estando num suporte fluído, maleável como o eletrônico.

Nos capítulos que se seguem, exemplificarei como se mantém a pluralidade do texto, comentando as estratégias e os procedimentos de composição textuais relacionados ao processo de leitura. Eles formam um composto relacional que determinam a abertura e o dinamismo da obra, mas para tal necessitam corresponder aos quatro princípios acima citados e deflagrar junto ao leitor o processo de *escrileitura*, uma escrita-pela-leitura ou uma leitura-pela-escrita. Barthes (1992, p. 39) denomina esse tipo de texto aberto às interferências do leitor de *escrivível*, aquele texto em que “*é a mão escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens”. O conceito de *escrileitura* e de *textos escrevíveis* vêm completar o conceito de texto produtivo formulado por Kristeva, e os três tratam o leitor como produtor de significações.

2. *Cidades Invisíveis* - um texto caleidoscópico

As cidades do império do Grande Khan são móveis, evanescentes, múltiplas, variadas, sujeitas a combinações aleatórias que modificam o estatuto de território. Elas se constroem em diferentes extensões e profundidades, elas se esfacelam e se reconstróem, pois são representações transitórias da memória humana, e na leitura elas se revelam diferentes do que elas realmente são, um simulacro para o qual não existe instância física. Cada cidade que compõe o grande mapa do império do Khan é um fragmento, peça de um quebra-cabeça que ao somar-se às outras peça-cidades forma um jogo de espelhos.

Marco Belpoliti (1997, p. 95), em seu artigo “*Le clair miroir de l’esprit*”, lembra o texto de Giorgio Manganelli, “*Profond en surface*”, que trabalha a metáfora do espelho que se reflete dentro de um outro espelho, assim como a literatura dentro da literatura, num processo de exploração metaficcional, colocando um acento na auto-reflexividade da literatura. Belpoliti, por sua vez, argumenta que essa metáfora se acomoda bem às obras de Calvino, por várias razões, entre elas, a de que vivemos num verdadeiro labirinto desprovido de centro, com seus nós e seus entrelaçamentos, e o espelho reflete a imagem deste mundo prolífico. Também o fervilhar de símbolos que sempre remetem a outros símbolos, construindo uma

¹ O princípio da reversibilidade concebe o hipertexto como um texto multi-sequencial, multilinear e multidimensional. Para tal, ele é fragmentado em blocos, e esta ação oferece ao texto vários prolongamentos desfocados, atemporais, bifurcações que constroem uma produção descontínua. À medida em que a leitura não segue a numeração das páginas nem uma unidade de tempo, o leitor necessita efetuar a todo instante operações de montagem que exigem desvios da narrativa principal, uma fuga que intensifica a complexidade do narrável, e configura-se assim um espaço duplo de escrita e de leitura.

² O engaste prevê uma integração não-hierarquizada, mas harmoniosa das partes ao todo, fazendo coexistir uma parte da narrativa na outra. Isso é possível graças à construção do hipertexto como texto-rede. O engaste se torna o responsável pela integração dos textos caleidoscópios e espelhados, textos que se formam paralelamente uns aos outros e oferecem uma estrutura de profundidade à obra que só as narrativas hipertextuais integralmente plurais (ou seja, que são dotadas de uma hipertextualidade integral) são capazes de proporcionar. É ele que nos faz distinguir um hipertexto integralmente plural de um dicionário, por exemplo, que é uma obra aberta a intervenções do leitor, com entradas e saídas em qualquer parte, composta de forma parcialmente interconectada em que um verbete às vezes leva a outro interconectando-os, sem entretanto possuir uma seqüência de engastes. O engaste opera uma articulação entre os elementos lingüísticos migradores, fixados em vários pontos do texto, os quais possuem a função das lexias e podem em muitos casos, ser a própria lexia.

estrutura móvel, viva, em constante mutação, bem como a invisibilidade de todas as funções que avançam gradualmente e constroem o fundamento de nossas relações sociais e políticas, são, além de outros, elementos que podem ser compreendidos a partir da imagem do espelho, “en tenant compte toutefois du fait que pour Calvino, le miroir dans lequel tout se réfléchit n’est autre que l’esprit”.

Moriana é uma cidade que exemplifica esse jogo de espelhos estabelecido pelo confronto de pares opostos. Existe uma Moriana cujas portas são de alabastro transparentes à luz do sol, cujas aldeias são inteiramente de vidro como aquários. E seu avesso, sua face obscura: “uma ampla lâmina enferrujada, pedaços de pano, eixos hirtos de pregos, tubos negros de fuligem, montes de potes de vidro, muros escuros com escritas desbotadas, caixilhos de cadeiras despalhadas, cordas que servem apenas para se enforcar numa trave podre” (CALVINO, 1990, p. 91). As cidades invisíveis projetam, através das imagens fractais, mundos que se repetem, se multiplicam, se metamorfoseiam, plenos de pausas e silêncios, conduzindo-nos a um mergulho no caos da aparência, errância por um imaginário cujas imagens variadas não obedecem às leis físicas; como escritos ao vento, são possuidoras de uma virtualidade criadora.

Os fractais constroem uma linguagem geométrica que promove novas figuras, e cada uma delas, somada a sua parceira, gera uma cadeia expressiva, uma relação movente e analógica entre as cidades, pois o espelho dentro da obra repete a história. Fractais e espelhos possuem imagens marchetadas dentro de outras imagens formando uma espécie de livro-labirinto, provocando a expansão, a polissemia. São como mensageiros que anunciam a multiplicação de imagens e com esta a fragmentação de identidades, formando uma produtividade que advém da linguagem simbólica, e que ao mesmo tempo é responsável por nossa imersão nesse mundo virtual, uma navegação que se dá antes de tudo, mentalmente (VIRILIO, 1993, p.135).

Essas cidade-espelhos permitem um desdobramento que lembra a construção hipertextual eletrônica; elas formam uma verdadeira floresta de páginas que se prolongam subterraneamente ou nos arranha-céus. Cidades que permitem a visão de uma dupla polaridade vertical: seus telhados e seus porões. Ao falar de Zemrude, cuja composição dupla depende de quem olha; de Aglaura, que é o resultado das virtudes e dos defeitos proverbiais ditados por seus habitantes (existindo, portanto, duas Aglauras, sendo a segunda que se vê, diferente da primeira, que se descreve); de Valdrada, uma cidade construída de forma perpendicular sobre o lago cujos reflexos projetam uma outra Valdrada, refletida de cabeça para baixo; e de Raíssa, cidade infeliz que contém uma cidade feliz; podemos pensar no espelho como retrovisor do mundo: dois campos visuais opostos, frente e trás. O reflexo contém um certo aspecto de ilusão, oferece uma imagem invertida da realidade e possui duas faces sendo uma delas obscura.

O espelho enquanto superfície que reflete possui uma ligação forte com a revelação da verdade, apesar de indicar uma ambigüidade. Essas cidades-espelhos formam um cenário que evoca uma imagem contraditória do universo. Elas fazem nascer de seus reflexos representações utópicas, e a utopia que procura Calvino é “moins solide que gazeuse: c’est une utopie pulvérisée, corpusculaire, une utopie en suspension”(PARA; BOZZETTO, 1997, p. 05).

A descrição espacial da cidade envolvida nessa esfera de duplicidade é representativa da condição humana, das oscilações pelas quais o homem passa. Ao navegar de uma cidade a outra, essas histórias deflagram um pensar incessante, uma viagem por verdadeiros micromundos ficcionais inseridos numa estrutura maior, cuja organização individual é problematizada, numa fortificação perfeita das partes e do todo, mas uma totalidade que leva à multiplicidade.

As cidades invisíveis é modelo de obra que explora à exaustão o quarto princípio, o engaste, um dos responsáveis pela composição de um texto como textualidade múltipla, que coopera para a efetivação de uma obra hipertextual. O engaste se torna o responsável pela integração dos textos caleidoscópios e espelhados, textos que se formam paralelamente uns aos outros e oferecem uma estrutura de profundidade à obra que só as narrativas hipertextuais integralmente plurais (ou seja, que são dotadas de uma hipertextualidade integral) são capazes de proporcionar.

É ele que nos faz distinguir um hipertexto integralmente plural de um dicionário, por exemplo, que é uma obra aberta a intervenções do leitor, com entradas e saídas em qualquer parte, composta de forma parcialmente interconectada em que um verbete às vezes leva a outro interconectando-os, sem entretanto possuir uma seqüência de engastes. O engaste opera uma articulação entre os elementos lingüísticos migradores, fixados em vários pontos do texto, os quais possuem a função das lexias e podem em muitos casos, ser a própria lexia.

O quarto princípio possui, portanto a função de articulação. O engaste garante a ordenação dos períodos mais caóticos, dos elementos e sentidos mais díspares, soldando esses sentidos dispersos, garantindo que a coexistência e a simultaneidade de ações, tempos e espaços numa mesma narrativa produza significados. Essas operações articulatórias estão distantes daquelas denominadas por Barthes de “operações de solidariedade” que levam não ao texto escrevível, mas ao texto legível. Seu objetivo não é eliminar as

imprecisões nem os ruídos que textos provindos de natureza muito heterogênea podem promover, mas manter a convivência destes, a convivência das antíteses. O engaste conjuga não só termos adversativos, mas efetua o entrelaçamento de diversos aspectos da obra cuidando para manter suas ambigüidades perceptivas, o que a coloca aquém das construções unívocas.

Isto não significa que o engaste possui a função de propor um sentido verdadeiro à obra, ao contrário, ele acentua a sua pluralidade porque a harmonia não se impõe de forma unilateral, autor-obra-leitor (o autor disseminando estruturas combinatórias pela obra que são codificadas pelo leitor), mas se manifesta pelo dialogismo bakhtiniano, e neste a autonomia do leitor frente ao texto é peça fundamental. Essa articulação frente ao texto se propõe diferente da que estabelece o leitor, por exemplo, em textos que se utilizam de técnicas experimentais como a técnica do *cut up*. Nesta, nunca podemos falar deste tipo de engaste porque na sua concepção não houve um projeto para que a harmonia entre as partes oferecesse sentidos, se eles surgem são altamente dependentes do leitor.

Nesse sentido, o hipertexto se distingue radicalmente de outros textos por ser um processo de escrita que multiplica as narrações, cuja estrutura as inserem num espírito de desordem, de crescimento tubercular, sem se limitar a decomposições internas, mas a decomposições de todo tipo, heterogêneas, as quais evoluem num processo de reprodução dinâmica, fractal, uma narrativa que não cessa de produzir novas narrativas sobre si mesma. Um território formado por partículas espelhadas que são frações de um grande romance, impossível de ser cartografado pelas suas centenas de percursos possíveis e pela sua mutabilidade, mas que no processo de *escrileitura* vão se articulando e produzindo conclusões ramificadas, plurais.

Cidades excêntricas, invisíveis e inesgotáveis como Filide — cujos trajetos são arquitetados entre lugares suspensos no vazio, cujas janelas apresentam-se em formatos “bíficos, mouriscas, lanceoladas, ogivais, com meias-luas e florões sobrepostos”(CALVINO, 1990), e cujo pavimento também exhibe grande variedade de composição, pedregulhos, lajotas, saibro, pastilhas brancas e azuis, cujas pontes que ligam uma margem do canal a outra, diferentes uma da outra, encontram-se sobre os pilares, sobre os barcos, suspensas ou ainda com os parapeitos perfurados — são modelos para se pensar a construção de narrativas hipertextuais.

A abundância de suas entradas, sua variedade e oscilação de composição, as conexões entre seus elementos, a impossibilidade de cartografá-las, seus percursos labirínticos, compõem uma estrutura fluida e multidimensional. Uma viagem por cidades como Filide indica sempre um começo, uma partida, mas nunca uma chegada, pois Calvino ao descrevê-las cria uma ilusão de contínuo. O vazio de suas composições (normalmente uma parte da cidade é invisível) enfraquece a propensão ao texto legível e instaura uma função perturbadora (transgressora) que deflagra o texto escrevível.

As *idades invisíveis* oferece a experiência da navegação num hipertexto contido entre duas capas; um livro fasciculado em blocos, cujas entradas e saídas podem se dar em qualquer capítulo, pois são histórias fragmentadas que não apresentam uma ordem de leitura necessária. Como nos sistemas hipertextuais eletrônicos não há nenhum caminho físico que conduz às cidades, elas são como ilhas flutuantes, móveis, cujas ligações se fazem ao imaginar. Essa leitura-navegação, sem ancoragem delimitada, obedece a um ritmo flutuante encaminhando o leitor a diversos percursos, e somente ele determinará em que porto ancorará.

O leitor se depara com páginas que o convidam a participar de um vicioso jogo literário, exigindo-lhe uma postura interativa. Pára a leitura, retrocede, avança, confronta as páginas e busca sentido para todo esse emaranhado, que acontece como se o autor estivesse sugerindo que o mundo não tem princípio nem fim, e que vivemos todos num eterno movimento pivotante. Essa escrita aberta nos remete a uma concepção da obra literária não como portadora de um conhecimento intocável, mas como obra em gestação.

3. O jogo da amarelinha – a explosão do jazz e a constituição de personagens duplos

O jogo da amarelinha é uma obra composta por uma diversidade de textos interconectados, que rompem com a linearidade da narrativa e levam o leitor a efetuar avanços e recuos. Mas não é apenas a lógica de associações e agenciamentos de percursos que leva essa obra à categoria de escrita hipertextual, mas um conjunto de procedimentos narrativos que faz a obra deslizar da aparente perspectiva limitada da folha plana para o modelo de uma escrita dinâmica, aberta às intervenções do leitor. As referências cruzadas, explícitas ou implícitas, que simultaneamente vão se mesclando tornam a leitura politópica, formando uma complexa malha de informações, uma arquitetura em rede que permite ao leitor constituir relações próprias entre as várias trilhas, colaborando para a construção de um pensamento multifacetado, que rompe com a ilusão de que o impresso é uniforme e contínuo. Neste artigo, enfocarei apenas dois dos recursos empregados

por Julio Cortázar para tornar *O jogo da amarelinha* um texto dinâmico, aberto às interferências do leitor: a música, especificamente o jazz, e a composição dupla dos personagens.³

No ensaio “La chose” (*Magazine Littéraire* 316, de 1993), George Perec trata do *free jazz* como um movimento por muitos denominado de “New thing” ou ainda “la nouvelle chose”. Ao relacionar o *free jazz* com a “New thing”, Perec vincula a música a um projeto de busca, uma forma de penetrar na poética pelo jazz, e ambos, jazz e literatura, surgem como duas vertentes de uma mesma modalidade, a invenção, última palavra do ensaio, que não recebe um ponto final. Apesar de o assunto ser o *free jazz*, ele declara que falar do jazz é apenas uma forma de falar do processo de escrita: “Je ne parle pas du free jazz; tout au plus le free jazz me permet-il de parler de l’écriture”.

Assim como Perec, também Cortázar emprega o jazz para falar do processo de criação literária ao qual se entrega: “Para Cortázar, o jazz equivale a um parâmetro da criação artística, a uma linguagem inventiva que serve ao mesmo tempo de paralelo e modelo para a linguagem literária”(ARRIGUCCI JR, 1995, p. 39-40). Nesse projeto em que Perec e Cortázar se inserem, de estabelecimento de uma escrita inventiva que visa à libertação das palavras de um sentido único, de discussão da tradição, o jazz assume um papel fundamental por várias razões, entre elas, o tratamento que recebe como signo plurívoco. Eco (1986), em *A poética da obra aberta*, apresenta vários exemplos de produções de música instrumental que oferecerem autonomia executiva ao intérprete, uma liberdade fundamentada numa base combinatória que vai sendo montada a partir de sua execução. Tanto Cortázar como Perec e Eco, ao falarem da música, o fazem com o intuito de teorizar sobre a abertura da obra. Uma linguagem inventiva como o jazz serve de paradigma para a linguagem literária que quer despojar-se da tirania das regras normatizadoras, fugir do lugar-comum e oferecer uma variedade de interpretações aos leitores. Como esse convite à abertura se manifesta através do jazz em *O jogo da amarelinha*?

Não se trata apenas de o jazz figurar como tema de diálogos. As personagens, especificamente os integrantes do Grupo Serpente, não só ouvem e falam sobre o jazz, mas vivem uma possessão musical, de forma a permanecerem num completo alheamento diante da realidade. Em muitos capítulos o *jazzman* surge na narrativa não como um tema, mas como personagem: “O disco crepitava horripelantemente no prato da vitrola. Alguma coisa começou a mover-se no fundo, como bolas e bolas de algodão entre a voz e os ouvidos. Era Bessie, cantando com uma mordaca na boca, metida num cesto de roupa suja, com a voz saindo cada vez mais afogada, uma voz colada aos trapos sujos e clamando, sem cólera nem esmola, *I wanna be somebody’s baby doll...*” (CORTAZAR, p. 58).

O capítulo 2 da obra (terceiro a ser lido se obedecida a orientação no final de cada página) é o primeiro a fazer uma menção ao jazz, trazendo apenas as palavras “jazz cool” como uma das diferenças entre Oliveira e Maga: “adorando enormemente os meus conhecimentos os mais diversos e o meu domínio da literatura, bem como tudo o que eu sabia sobre o *jazz cool*, enormes mistérios para ela.” O jazz aqui já surge paralelo à literatura, e esse envolvimento de uma arte com a outra se repetirá em várias passagens, como no capítulo 10 em que Perico compara a gravação de discos com a prática de fazer sonetos. Ou ainda como no capítulo 12 em que o jazz figura ao lado do nome de Raymond Queneau como “um modesto exercício de libertação.” A idéia é colocar a literatura e o jazz amalgamados, sugerindo que ambos se constroem sobre o eixo das regras fixas mas também da liberdade, e para tal ambos se entregam à busca pela forma mais livre de expressão, apelando para constantes inovações.

A aparição do jazz na obra obedece a uma escala ascensional, uma vez que ele surge timidamente no capítulo 2, e vai crescendo pelos capítulos 10, 11, 15, 16, explodindo no capítulo 17:

Ninguém parecia disposto a contradizê-lo, pois Wong esmeradamente apareceu com o café, e Ronald, encolhendo os ombros, soltara os Waring’s Pennsylvanians e com um chilrear terrível surgiu o tema que encantava Oliveira, um trompete anônimo e depois o piano, tudo por entre uma fumaça de vitrola velha e uma péssima gravação, de osquestra barata como que anterior ao *jazz*, no final das contas, depois desses velhos discos, dos *show-boats* e das noites de Storyville nascera a única música universal do século, algo que aproximava mais os homens, mais e melhor do que o esperanto, a UNESCO ou as companhias de aviação, uma música bastante primitiva para alcançar a universalidade e bastante boa para poder fazer a sua própria história com cisões, renúncias e heresias, com o seu *charleston*, o seu *black bottom*, o seu *shimmy*, o seu *foxtrot*, o seu *stomp*, o seu *blues*, para admitir as

³ No artigo *Literatura hipertextual* já abordei outros recursos empregados pelo autor que aqui não irei me deter, evitando repetições, como em NEITZEL, Adair de Aguiar. **Literatura Hipertextual**. Cerrados - Revista da Pós Graduação em Literatura da UnB. , v.17, p.15 - 34, 2003.

classificações e as etiquetas, o estilo isto ou aquilo, o *swing*, o *bebop*, o *cool*, ir e vir do romantismo e do classicismo, *hot* e *jazz* cerebral, uma música-homem, uma música com história, diferentemente da estúpida música animal de baile — a polca, a valsa, a *zamba* —, uma música que permita ser reconhecida e admirada em Copenhague, em Mendoza ou na Cidade do Cabo, uma música que aproximava os adolescentes uns dos outros, com os seus discos debaixo dos braços, que lhes davam nomes de melodias como cifras para se reconhecerem, se familiarizarem e se sentirem menos sós, rodeados por chefes de escritório, famílias e amores infinitamente amargos, uma música que permitia todas as imaginações e gostos, a coleção de afônicos setenta e oito com Freddy Keppard ou Bunk Johnson, a exclusividade reacionária do *dixieland*, a especialização acadêmica em Bix Beiderbecke ou um pulo para a grande aventura de Thelonius Monk, Horace Silver ou Thad Jones, a vulgaridade de Errol Gardner ou Art Tatum, os arrependimentos e as abjurações, (...) onde nunca se ensinou e nunca se ensinará às crianças o primeiro compasso de um ragtime e a primeira frase de um blues, etcétera, etcétera.

*I could sit right here and think a thousand miles away,
I could sit right here and think a thousand miles away,
Since I had the blues this bad, I can't remember the
[day...*

Depois do capítulo 17, o tema do jazz obedece a uma escala descensional pelos capítulos 18, 23 e 28. Temos acima apenas um fragmento do capítulo que é um aglomerado de orações que são justapostas umas às outras intercaladas apenas por vírgulas, travessões ou dois pontos. O ponto final só figura no término do capítulo após a palavra “etcétera”, mas não significa o fim, pois alguns versos musicais são retomados logo em seguida, com as reticências subseqüentes, negação de um epílogo. Essa ausência do ponto final no meio do texto proporciona uma leitura à qual o leitor pode atribuir fôlego próprio. A idéia parece ser de entrelaçar os conteúdos com células sonoras improvisadas, a música perpassando as falas e fazendo as conexões, envolvendo os personagens e o leitor, todos num ambiente turvo que dilui as diferenças e os lugares. A música tratada dessa forma, no entremeio da literatura, passa a ter atributos do signo lingüístico, ela conduz a caminhos que levam ao subjetivismo, à reflexão e ao povoar de nosso imaginário; penetra nos sentidos e comunica um gesto a favor da liberação geral do espírito.

O leitor se vê diante de capítulos inteiros cujos personagens passam horas escutando e discutindo sobre música, envoltos num processo de ordem e desordem, de divagações excessivas. Segundo Arrigucci Jr., o jazz é um *leitmotiv* de toda a obra Cortazariana; “ao longo dela, não só há inúmeras referências a *jazzmen*, melodias e discos, mas também há vários textos inteiramente dedicados a músicos preferidos do autor, que tenta captar, numa linguagem inventiva, de forte densidade poética, as impressões sugeridas pela música, pela atmosfera dos concertos ou pela própria figura humana dos artistas” (ARRIGUCCI JR, 1995, p. 36). A introdução do jazz na narrativa funciona também como uma forma de quebrar a linearidade e de paralisar a narrativa. Através desse procedimento, *O jogo da amarelinha* faz com que a intertextualidade deixe de ser vista apenas como “o aproveitamento bem educado, ou citação da Grande Biblioteca, para se tornar estratégia da mistura” (LAURENT, 1979, p. 48). Assim como o jazz, o texto é o resultado de múltiplas *relações dialógicas* com outros textos, como nos lembra Bakhtin (1981), as quais possibilitam um intercâmbio de vozes que se entrecruzam e compõem a malha do texto. Tanto a música quanto o texto literário nos colocam frente a um mosaico de citações alimentando a idéia de leitura-construção.

3.1 O estabelecimento de duplos: a afirmação do outro

Bakhtin (1981, p. 22, 39) ao falar da poética de Dostoiévski, afirma que este possui uma tendência obsessiva “a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contigüidade e simultaneidade”. Essa tendência vai se firmando principalmente em seu processo de criação das personagens, que não são imagens objetivas de pessoas, caracterizadas por palavras expressivas: “a personagem não interessa a Dostoiévski como um fenômeno da realidade, dotado de traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada, formada de traços monossignificativos e objetivos que, no seu conjunto, respondem à pergunta: ‘quem é ele’”? Para cumprir seu propósito, o autor parte da premissa de que cada personagem deve realizar-se entre diferentes consciências de forma interdependente, inclusive independente de si mesma, o que constitui o que Bakhtin chama de “plenivalência de cada voz”. Essa particularidade de suas personagens obrigam-nas a dialogar consigo mesmas, uma autoconsciência que gera sempre um duplo enquanto eu e/ou outro.

Em consonância com esse espírito dostoiévskiano, Cortázar cria em *O jogo da amarelinha* um sistema de personagens que também dialogam com seus duplos, um composto interrelacional em que uma

personagem se entrelaça com outra e afirma o eu de outro sujeito. Um projeto em que cada personagem possui no mínimo uma variante, delineando-se uma composição que reforça a idéia caleidoscópica da coisa que surge dentro de outra e simultaneamente a outra, promovendo um número (quase) infinito de combinações. Ao mesmo tempo em que há a unificação de personagens — Horácio é Traveler e é Morelli, além de identificar-se com Ossip — esta aponta paradoxalmente para sua fragmentação, compondo uma urdidura discursiva bem dispersiva.

Esse fenômeno das personagens duplas na obra provoca um contínuo jogo de espelhos: “Por vezes, Traveler faz alusões a um duplo que tem mais sorte que ele, e Talita, ele não sabe por quê, não gosta disso, abraça-o e beija-o sempre, inquieta, faz tudo para afastá-lo dessas idéias. Então, leva-o para ver Marilyn Monroe” (CORTÁZAR). A técnica do espelhamento das personagens reflete a busca sôfrega à qual elas se entregam e colabora efetivamente para uma construção que reforça a arquitetura labiríntica e polifônica da obra.

A interação de várias personagens constrói uma literatura como transgressão da vontade artística do autor; a personagem surge não como “objeto de visão artística final do autor”, não como “objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos” (BAKHTIN, 1981, p. 01). Os personagens são mutantes e vão se constituindo ao longo da narrativa; a estrutura da obra se modifica continuamente a cada novo verbete, a cada novo rosto que se soma a um outro. Inclusive os nomes são duplos; Horácio também é chamado de Oliveira, Maga outras vezes torna-se Lucía, Ossip é também Gregorovius, Traveler é Manú e Manolo, e Talita é Atalía Donosi, Rocamadour chama-se na verdade Carlos Francisco. Temos ainda as três mães de Gregorovius, sendo que a terceira possui sucessivas e simultâneas versões, como podemos observar no capítulo 65, além das mães de Maga.

Esse sistema de duplos afirma Barrenechea (1993, p. 93), “cumple en parte una función estructural que refuerza la organización central del relato. Es multiplicación, fragmentación, diversificación caleidoscópica, y al mismo tiempo simetría, oposiciones bien delimitadas, esquema cerrado”. Eles formam, segundo Barrenechea, três tipos:

- a) Complementares - Maga e Horácio; Traveller e Horácio
- b) Gêmeos - Maga, Talita e Pola; Horácio e Morelli; Talita e Traveler
- c) Versões deformantes - Ossip de Horácio; Berth e *la clochard* de Maga

São personagens que não têm rostos bem definidos, buscam portanto suas formas e estão abertas à modelagem, repetem incessantemente o gesto de colocar e tirar máscaras, e tal movimento permite ao texto produzir seu efeito. Não há identidade una, mas múltipla, a ponto de Talita precisar escutar de si própria que não é outra e sim ela mesma: “Sou eu, sou ele. Somos, mas sou, principalmente sou eu, defenderei ser eu até não poder mais. Atalía, sou eu. Ego. Eu”(CORTAZAR). O leitor, assim, precisa manter-se atento às constantes dissimulações e estratégias da linguagem literária, pois ela oferece um quadro continuamente remexido: — “Eu sei que é Talita, mas há pouco era a Maga. É as duas, como nós” (CORTÁZAR).

O leitor precisa rastrear seus nomes, suas características, seus gostos, tudo se encontra pincelado como pequenas manchas dispersas ao longo das páginas, dados que são retomados em determinados capítulos e abandonados noutros, para de repente emergirem. Assim, os centros de significação do texto brotam através de deslocamentos constantes do leitor, e o processo narrativo se constrói como um duplo. Através de um sistema de dispersão e união se constrói um jogo astucioso de palavras que acentua a multivocalidade (vista como sinônimo da polifonia bakhtiniana e tratada por Calvino como característica do texto múltiplice) e o descentramento do eixo de leitura. A composição das personagens propicia a proliferação de centros marginais, enredos paralelos que vão se constelando e criando novos focos produtivos em torno dos duplos.

A composição das personagens seguindo a lógica da duplicação reforça a concepção do texto como rede de associações em constante movimento, aspecto que vem alimentar a idéia de que o leitor está diante de um romance inconcluso. Segundo Calvino (1990 a, p. 132), existem obras que ao desenvolverem um texto múltiplice permanecem inconclusas por vocação constitucional, obras que “no anseio de conter todo o possível, não consegue[m] dar a si mesma[s] uma forma nem desenhar seus contornos”. Essas obras tratam o processo de escrita como um ato de cumplicidade entre leitor e autor porque este “abandona (e não conclui) sua obra, entregando-a à sanha devoradora-decifradora do leitor” (SANTOS, 2000). Bakhtin relaciona a polifonia com a inconclusibilidade da obra. *O jogo da amarelinha* possui elementos de uma obra inconclusa em virtude de todas as artimanhas que compõem seu tecido textual e narrativo. Sua construção se dá no curso da ação, destruindo a cada passo as certezas absolutas, causando no leitor a sensação de inapreensibilidade do todo. Essa técnica de construção das personagens, cujo princípio é associativo e combinatório, eleva a escrita a um processo ativo e dinâmico, uma vez que ela se estabelece pelas correlações.

4. Tristessa: uma ficção no ciberespaço

Nas análises antecedentes procurei demonstrar que um hipertexto em meio impresso pode possuir as características de um hipertexto em meio eletrônico. Enfatizei que a escrita impressa pode, através de determinados procedimentos narrativos armados pelo autor, oferecer movimento à obra no ato de leitura. Neste momento discutirei como se constitui a dinamicidade do hipertexto em meio eletrônico e suas especificidades. Ao fazer do ciberespaço sua moradia, *Tristessa* proporcionou a seu leitor incursões que seriam irrealizáveis se fosse editada em caracteres imóveis?

Analisando a arquitetura de *Tristessa*, observamos que cada link apresenta uma parte da história de Thomas, portanto, sua vida é o único foco narrativo e cada elemento novo que surge vem completar sua biografia, numa estrutura em que “um fato que puxa o outro”. As estórias de Marcela, Roberta, Majou, Fernanda, Alex, Paula, Joana querem conferir ao texto uma propriedade não só fragmentária, mas também labiríntica. Entretanto, ainda que cada lexia presente, simultaneamente, uma parte da vida de Thomas ao leitor a proposta da construção de uma narrativa não-linear e labiríntica não se concretiza apenas pelo uso de links.

Num primeiro momento, pensamos que uma história surge dentro de outra história, e julgamos que ao todo temos um conjunto formado por diversas histórias, lembrando a máquina de metáforas de Athanasius Kircher⁴, a coisa dentro da outra, colocando o leitor frente a um quadro de ilusões e especulações. Essa idéia é acentuada justamente pelo uso intensivo de links, os quais seccionam os capítulos e fazem o leitor dar saltos. Numa hiperficção, os links estabelecem um corte não só na frase, mas também no pensamento, além de poder exercer a função de expandir os pólos temáticos ou implodir o foco narrativo, multiplicando o enredo, gerando outras histórias.

Cada link é uma dobra, uma parte da história, também responsável por seu encadeamento com outros textos que surgem daquela página aberta. Mas evidentemente que não é a sua mera introdução no texto que vai possibilitar uma leitura politópica ou dinâmica. Esta se define mais pela forma como o escritor organiza os dados, pelas estratégias textuais utilizadas, pela configuração que atribui aos seus personagens, por suas escolhas que determinarão o uso que fará da linguagem, pela maneira com que disponibiliza ao leitor as informações que compõem a narrativa, e tudo isso depende de sua postura diante do objeto literário. Inserir links pode tornar o texto uma estrutura sinuosa como um dédalo, no entanto não é a inserção de links nem sua publicação no ciberespaço que nos permite ver essa obra como um hipertexto.

Tristessa é uma hiperficção em meio eletrônico que se aproveita dos recursos normalmente utilizados na criação em meio impresso, por exemplo, há algumas microestruturas pulverizadas de forma não-linear. A não-linearidade é geralmente explorada com a sobreposição de estratos temporais, paralelamente a mudanças de cenários imprevisíveis, independentes de links, o que ajuda a compor um emaranhado narrativo. Para ostentar a idéia do texto fragmentado e multiplicado, nomes e fatos vagam, esfumam-se, provocando uma leitura enquanto jogo associativo. E faz parte desse jogo lançar o leitor a espaços diversos: Paris, Veneza, São Paulo. O primeiro capítulo é uma página que bombardeia, a todo momento, a linearidade. O leitor se depara com fragmentos de diversas cenas que estão por vir, fatos e elementos simbólicos anunciadores de determinadas passagens são antecipados, por exemplo, o coma de Nigger Bay, a porta de vidro, a grande noite de Thomas, a separação de Joana, os relacionamentos extra-conjugais, elementos e acontecimentos que só no decorrer da obra, ao serem desfiados, fazem sentido.

Daremos um enfoque especial a dois tipos de montagem que encontramos em *Tristessa*, os quais batizaremos de paragrafação anacrônica e de repetição aforística. A paragrafação anacrônica consiste na dispersão de alguns parágrafos sobre determinado fato em diversas páginas, de forma que seu agrupamento (feito pelo leitor) ofereça uma seqüência de atos, antecipando ações vindouras ou recordando ações passadas. A porta de vidro é um desses recortes amplamente espalhados por diversas páginas da narrativa, sem grandes explicações. No primeiro capítulo, Paula pela primeira vez anuncia o espelho, porta que deverá ser transpassada por Thomas. Fernanda também adianta a existência de uma porta de vidro pela qual Thomas deverá passar: “Não sei o quanto andamos. Acho que somos muito novos, ainda. Mas iremos nos encontrar muitas vezes pela vida, sempre procurando por janelas e portas para passarmos. Algumas vezes você as

⁴ “No século XVII, entre as estranhas máquinas do jesuíta alemão Athanasius Kircher, destaca-se uma ‘Máquina de metáforas’. Esta é uma fábrica de imagens e metamorfoses: ‘debaixo de um espelho, escondido sob um móvel em forma de baú, enxerga-se um cilindro contendo diversas imagens. Quando o visitante se olha no espelho colocado sobre o móvel, ele recebe várias formas: sol, animal, esqueleto, planta ou pedra. Tudo é comparável a tudo.’ A máquina permite deformar, transformar e reformar o semblante do homem, criando pela técnica imagens artificiais”. MIRANDA, Wander Melo de. “Ficção virtual”. *Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v.3, p. 09 – 19, out. 1995.

mostrará a mim, outras eu a você. A última porta, porém, serei eu a mostrá-la, e você a atravessá-la”. E esse tema se repetirá em muitos capítulos, e somente no final, na cena em que Thomas a atravessa, é que esses fragmentos passam a fazer sentido. Esse deslize de um pensamento para o outro numa mesma página, sem o uso de links, é uma constante, provocando a coexistência de fatos do passado, presente e futuro.

Muitas páginas podem ser citadas como exemplos de paragrafação anacrônica, uma página X que contém uma evocação da página Y, a qual contém uma indicação das páginas X e Z, sendo que esta última aponta para outras seções, gerando fragmentos, os quais começam a se multiplicar numa reação em cadeia e a fazer sentido a partir da leitura. Ao dispersar células de leitura pelo texto, as quais Barthes denominou de *lexias* (e no meio eletrônico elas surgem paralelas à distribuição de links na página), o autor deixa de ser o único a determinar o curso dos acontecimentos, pois a montagem que o leitor tem que operar relacionando fragmentos o tornam co-autor. As *lexias* atropelam o desenvolvimento linear da narrativa e também no meio eletrônico elas oferecem opções permutativas, tal qual os links normalmente apresentam. A paragrafação anacrônica possui relação direta com a montagem cinematográfica realista, uma vez que seus fragmentos são isolados com o intuito de, ao serem justapostos, produzirem a síntese do tema.⁵

Outro recurso que fragmenta a narrativa é a montagem de repetição aforística. Ela não possui compromisso com o enredo da narrativa, nem funciona como um motor gerador de pólos narrativos, como é o caso da paragrafação anacrônica. Sua função é acentuar a indeterminação no texto, introduzindo frases de efeito que são propensas a estabelecer um clima insólito na obra ou gerar uma pluralidade de enfoques interpretativos. São frases ou palavras repetidas que funcionam como ritornelos, esquemas textuais idênticos que aparecem mais de uma vez e estão desconexos no contexto onde estão inseridos, quebrando a coerência e a linearidade do texto. São recortes que intercalam as frases de determinados textos, como acontece nos arquivos “Caminho e Todo o vômito do mundo”, em que, sem conexão com o que vinha sendo dito, uma frase estranha ao ninho é entreposta no texto: “Estourou a veia de um anjo sobre a minha cabeça e eu estou todo molhado de morte”. Ou ainda o ritornelo: “Existe dentro das noites de Paris uma procissão de anjos e demônios, que os próprios parisienses não enxergam”. A dispersão desses pequenos retalhos, um ou dois pequenos períodos, aqui e acolá, dão à obra uma certa circularidade e um sentido de jogo, o qual o leitor forma à medida que vai costurando tecidos.

Muitos outros procedimentos empregados pelo autor poderiam ser citados, mas por ora estes bastam.⁶ Gostaria de enfatizar que procurei demonstrar que o hipertexto eletrônico (entendido aqui como aparato textual) oferece um outro espaço de escrita e não uma nova escrita, pois a mera divulgação de textos em ambiente eletrônico e a inserção de links no texto, não são condições suficientes para se falar em renovação literária ou numa nova forma de produção. A hipertextualidade de uma obra só se concretiza quando o leitor não reduz as relações da obra a uma única interpretação tida como verdadeira. Conceber o hipertexto segundo um paradigma de rede e um sistema de conexões múltiplas, desdobrando o espaço de sua escrita em espaço de escrita e de leitura, implica a idéia de ver o texto como resultado de uma produção não individual, mas coletiva.

Nesse sentido, a escrita se constrói pelas mãos do autor, do leitor e de todos os textos que se colocam em articulação com a obra, pois o hipertexto, por ser naturalmente um discurso polifônico, no sentido que Bakhtin lhe atribui, considera sempre o outro. Quanto mais o autor cria uma produção que se volta sobre si mesmo, mais contravenções aplica ao texto; quanto mais explora sua hipertextualidade, mais coloca o texto numa posição de diálogo com outros textos e mais vê se avolumar o seu anonimato, uma autoria sem assinatura. Face a esta concepção do hipertexto como um texto plural podemos pensá-lo como um material argiloso, engendrado por desdobramentos que vão se estrelando em várias direções, um texto multivalente que envolve o leitor num jogo, um jogo que possibilita a modelagem do texto pelas próprias mãos.

⁵ “A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema”. EINSENTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, p. 26.

⁶ Em minha tese explorei amplamente esses procedimentos. NEITZEL, Adair de Aguiar. **O jogo das construções hipertextuais**: Calvino, Cortazar e Tristessa. Florianópolis : Editora da UFSC, 2004, v. 01. p.350.

5. Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI Jr, Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Júlio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BARRENECHEA, Ana Maria. **Cuaderno de Bitacora de Rayuela**. Editora Sudamericana, Buenos Aires, 1983.
- BARTHES, Roland. **S/Z** — uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BELPOLITI, Marco. “Le clair miroir de l’esprit”. In Revista **Europe**, n. 815, Paris, março 1997.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. “La galerie de nos ancêtres”. Revista **Magazine littéraire**, n. 274, Paris, fevereiro, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- LAURENT, Jenny. “A estratégia da forma” In **Poétique** – revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. n. 27, Livraria Almedina : Coimbra, 1979.
- KRISTEVA, Julia. **Semiótica**: introdução à semánlise. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MIRANDA, Wander Melo. **Ficção virtual**. Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v.3, p. 09 – 19, out. 1995.
- PARA, Jean-Baptiste; BOZZETTO, Roger. “L’écureuil de la plume”. Revista **Europe**, n. 815, Paris, março, 1997.
- PEREC, Georges. “La chose”. Revista **Magazine Littéraire**, n. 316, Paris, dezembro, 1993.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. **Textualidade literária e hipertexto informatizado**. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/teoria.html>>. Acesso em 25/11/2006.
- VIRILIO, Paul. **A arte do motor**. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.