

O ESPAÇO HÍBRIDO ENTRE MEMÓRIA E FICÇÃO EM JÚLIO CORTÁZAR

POR

DILMA ALEXANDRE FIGUEIREDO

Dissertação de Mestrado em Letras
Neolatinas, Estudos Literários,
Literaturas Hispânicas apresentada à
Banca Examinadora.

Orientador: Professora Doutora Bella
Karacuchansky Jozef.

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Faculdade de Letras

1º Sememstre de 2007

FIGUEIREDO, Dilma
Alexandre. *O espaço híbrido entre
Memória e Ficção em Julio Cortazar.*
Dissertação de Mestrado em Letras
Neolatinas(Estudos Literários,
Literaturas Hispânicas). Faculdade de
Letras da UFRJ, 2006, 100 fls, mimeo.

BANCA EXAMINADORA

PROF^a DR^a BELLA KARACUCHANSKY JOZEF(ORIENTADOR)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

PROF^a DR^a CLAUDIA HELOISA IMPELLIZIERI LUNA FERREIRA DA SILVA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

PROF^a DR^a RITA DE CÁSSIA MIRANDA DIOGO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

PROF^a DR^a SILVIA INES CÁRCAMO DE ARCURI

Universidade Federal do Rio de Janeiro

PROF^a DR^a ANA CRISTINA DOS SANTOS

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Defendida a Dissertação

Avaliação: _____

Em 05 de março de 2007.

Dedico esse trabalho aos meus pais, Lucy e Miramar Figueiredo(ambos *in memoria*) que me deram suporte emocional para enfrentar as dificuldades e fizeram de mim o que hoje sou. Tenho muita saudade de vocês.

Agradeço a Deus pela força,
pela oportunidade de concluir mais uma
etapa dessa árdua estrada, pela vida,
pelos amigos e pelas alegrias.

EM MEMÓRIA DOS PRESENTES

_ Ao meu irmão Lucimar, pelo companheirismo e ajuda nessa caminhada e quem me deu a oportunidade de chegar até aqui.

_ A todos os meus demais amigos que também torceram por mim e acreditaram que um dia eu pudesse alcançar tamanha satisfação.

DEDICATÓRIA ESPECIAL

Dedico a conclusão desse trabalho à minha estimada e admirável orientadora, Professora Doutora Bella Jozef. Pela sua paciência e dedicação. Mesmo sendo alguém de suma importância para as Letras Neolatinas em nosso País não perdeu a simplicidade e abraçou-me com o carinho com que os mestres abraçam seus pupilos. Obrigada por me guiar na busca pelo conhecimento e passar para mim a sua energia e entusiasmo para com as Literaturas Hispânicas. Não só o seu conhecimento, mas também a sua forma de transmiti-lo será perpetuado por mim em minhas lembranças e em meus discursos.

AGRADECIMENTOS

_ Ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas/ UFRJ, pelo apoio e acompanhamento durante o curso de Mestrado;

_ao funcionários da secretaria da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro Laelson, José Luiz e Fátima por estarem sempre à disposição de nós alunos e prestarem serviço sempre de modo gentil.

_à orientadora Professora Dr^a Bella Karacuchansky Jozef, pessoa de grande valor e que sempre me incentivou e contribui grandemente para o meu crescimento profissional e pessoal. A admiração que sempre tive desde quando iniciei meus estudos nas literaturas hispânicas e que hoje se transformou em amizade. Agradeço pelas longas conversas teóricas e por me presentear com lembranças de seus encontros apaixonantes com escritores e autores latino-americanos. Agradeço por me indicar o caminho para conhecer um pouco mais e poder dissertar sobre a apaixonante escrita de Julio Cortazar;

_à Professora Dr^a Cláudia Luna, pelo exemplo de profissionalismo e dedicação. Agradeço por seu incentivo, carinho e por contribuir grandemente para meu crescimento intelectual e profissional;

_à Professora Dr^a Rita de Cássia Miranda Diogo, minha primeira professora de Literaturas Hispânicas na Faculdade. Grande responsável por eu ter escolhido trilhar este caminho. Seu incentivo e participação no processo significaram muito para mim e sempre serão lembrados com muito carinho;

_à Professora Dr^a Ana Cristina dos Santos pelo exemplo de determinação, profissionalismo e possibilidade de parceria;

_ à Professora Dr^a. Consuelo Alfaro e Professora Dr^a. Lygia Vassalo pela ajuda na estrutura interna deste estudo;

_ à Professora Dr^a. Silvia Cárcamo por suas contribuições referentes à Literatura contribuírem com os estudos relacionados a poética de Julio Cortázar;

_ ao Professor Dr^o. Edmundo Bouças Coutinho por enriquecer este estudo com as reflexões importantes sobre *flâneaire baudelairiana*;

_ à Professora Doutora Cristina Iglesia (Universidade de Buenos Aires), por suas leituras sobre o escritor argentino e a cidade de Paris e transmissão de profundo conhecimento sobre os relatos de viagens de Domingo Faustino Sarmiento que tanta contribuição trouxeram a meus escritos;

_ às professoras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Dr^a Rita de Cássia Miranda Diogo, Dr^a. Ana Cristina dos Santos, Ana Elizabeth Dreon, Dr^a Maria Del Carmen Daher, Dr^a Cristina Verganano Junger, Dr^a Vera Santana, todas que participaram de minha graduação e contribuíram de alguma forma para que pudesse chegar até. O exemplo de vocês fortalece a minha paixão pelas letras hispânicas;

_ ao meu pai Miramar (*in memoria*), exemplo de homem trabalhador, pai carinhoso e grande amigo;

_ à minha mãe Lucy (*in memória*), mulher de fibra e grande incentivadora que tive na vida. Sempre torceu por mim e viveu comigo as minhas tristezas e alegrias. Devo à ela o que tudo o que sou, tudo o que conquistei e na realização desse sonho;

_ao meu irmão Lucimar e cunhada Rute pela acolhida, carinho e por me ajudarem em um momento crucial da minha vida e que permitiu que eu chegasse até aqui;

_à minha amiga Fabiana. Amiga de longa data que sempre torceu por mim, me incentivou e apoiou.

_ao meu amigo Roberto pelo incentivo, exemplo de determinação e por simplesmente me escutar em meus momentos de incertezas;

-à minha amiga Elda que reencontrei depois de alguns anos e que tanto me ajuda com suas reflexões sobre meus textos e sempre se mostra disposta a trocar informações teóricas quando surgem as dúvidas;

-à minha amiga Cláudia que começou comigo essa caminhada e se tornou uma grande amiga;

_ao amigo Antonio. Pessoa de grande valor e ética e simplicidade. Companheiro de curso e que se tornou um grande amigo.

La poesía latino-americana, por ejemplo, ha cesado en gran medida de ser una poesía lírica puramente individual. Los poetas, afortunadamente, cantarán siempre sus amores y sus desdichas y sus sentimientos más íntimos; pero es fácil advertir que, en nuestros días, lo hacen cada vez más como una voz que habla en nombre de muchas voces, de muchos amores, de muchas tristezas o esperanzas. El *yo* de nuestros poetas auténticos vale cada día más como un *nosotros*¹

¹ Julio Cortázar

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO.....	15
II. DISCURSO CONTEMPORÂNEO E PRÁXIS CULTURAL.....	21
2.2 Hibridismo e Identidade cultural.....	26
2.3 O papel da Memória coletiva na perspectiva multiculturalista.....	30
III. MARGENS DA MODERNIDADE.....	35
3.1 Civilização e barbárie.....	35
3.2 Sujeito e representação.....	42
IV. NOS TERRITÓRIOS DA DIFERENÇA.....	49
4.1 O intelectual e a urbe.....	49
4.2 Nos interstícios da realidade.....	64
4.2 Entre pontes e passagens.....	84
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

I . INTRODUÇÃO:

Ao se pensar na América Latina como território que conforma vários projetos, vemos que o advento da globalização só acentuou questões que sempre estiveram em pauta a respeito da uma identidade que se posicionava dialéticamente entre os conceitos de particular e universal.

Como uma cultura periférica sempre vivemos a "dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos"² e a ansiedade de dar conta de tal embate resultou em um modo peculiar de representar a questão, fazendo nascer uma literatura e ensaística das mais expressivas e originais.

De Sarmiento a Cortazar, desde meados do século XIX até o século XX e XX, numa tentativa de livrar-nos do estigma da colonização, o discurso em prol de uma organicidade identitária tomou corpo e se articulou esboçando uma integração que conferiu uma marca de totalidade, "inventando uma tradição" poética que dificilmente seria apagada e esquecida como produção intelectual latino-americana.

Em *Borges el escritor de las orillas*, Beatriz Sarlo analisa sua obra sob o prisma da dualidade nacional /universal e conclui que o escritor vê no cosmopolitismo uma estratégia para a existência da literatura argentina³.

Tais questões também foram freqüentes em Cortázar, que produziu grande parte de sua obra em Paris, onde morou por longos anos. Muito criticado por sua opção de viver e produzir fora de seu país, o escritor

² CANDIDO, Antonio, 1976.

³ SARLO, Beatriz, 1993.

compreendia que tal afastamento físico se, por um lado, o desincumbia de um certo compromisso imediato com a problemática local, perdendo assim força em um certo contexto imediato, por outro, lhe garantia a lucidez de uma visão universal, “às vezes insuportável, mas sempre esclarecedora”⁴. Rejeitando uma literatura localista, e “telúrica”, que corria o risco de cair num processo de contrapor o próprio país ao resto do mundo, ou de afirmar uma etnia contra as outras, Cortázar reconstruiu uma América Latina com sua experiência a partir da Europa:

Mas este paradoxo abre uma questão mais profunda: a de se tudo parece poder abarcar-se com uma espécie de ubiqüidade mental, para ir descobrindo pouco a pouco as verdadeiras raízes do latino-americano sem perder por isso a visão global da história e do homem.⁵(Tradução nossa)

A experiência de Cortázar, que vem apresentar novas questões acerca da “fidelidade local e mobilidade mundial”⁶ confirma a possibilidade de uma reflexão transnacional, na qual o amadurecimento de um projeto cultural estabelece caminhos construídos por diversas contribuições, reafirmando nos escritores latino-americanos uma consciência da “unidade na diversidade”⁷.

Em seu ensaio *Situación del intelectual*, Cortazar fala da situação do intelectual latino-americano frente aos acontecimentos da Revolução Cubana que refletiram no pensamento dos escritores de alguma forma. Ali também ele revela o porquê de seu afastamento e reaproximação da América Latina e

⁴ CORTÁZAR, 1967. *Situación del intelectual*. “[...]a veces insoportable pero siempre esclarecedora.”

⁵ *Ibidem* Pero esta paradoja abre una cuestión más honda: la de si todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre.”

⁶ CÂNDIDO, Antonio, 2000.

⁷ *Ibidem*.

revela também que mesmo estando longe nunca deixou de projetar em sua obra a sua "argentinidade".

Orientando-me por essas temáticas, faz-se necessário destacar a importância da obra de Julio Cortazar como instrumento de investigação desse multiculturalismo já que grande parte de sua obra foi produzida em Paris e por oferecer aos seus leitores contato com outras culturas em uma proposta universalista que ao mesmo tempo se posiciona entre fronteiras com representação essencialmente latino-americana, trazendo à tona a dialética do particular *versus* universal.

Essa dissertação tem como proposta analisar como o autor, Julio Cortazar, articula o hibridismo com a memória coletiva e como essa articulação vai colaborar para a construção dos seus textos. E, para objetivar tal questão usaremos a obra *Rayuela* escrita por Julio Cortazar em 1967. O romance tem em sua particularidade uma grande complexidade temática que perpassa desde histórias de amor, filosofia, desterro, até questões políticas e alteridade. Composta por diversos capítulos que em forma de jogo vão se conjugando de modo aleatório é, pois, justamente nessa heterogeneidade que se compõe a produção de sentido.

Buscamos também nesse trabalho apresentar um novo contexto para a verificação de como a identidade se articula com a diferença, em instâncias que em síntese não são concebidas apenas como elementos formais em termos de uma polaridade irreconciliável, mas no âmbito da práxis sócio-histórica, onde se misturam mutuamente e se interpretam mediante revisões, controvérsias e inserções em práticas discursivas multidisciplinares.

Através de textos sobre os quais pontuaremos mais baixo, mostrar como o autor, ao buscar alternativas para expressar-se, tentará através de uma dimensão híbrida ancorada na memória coletiva, buscar alternativas para uma identidade cultural que sobrevive no entre-espço, a fissura ou ponte que leva ao *Outro*.

Com a intenção de melhor elucidar essa hipótese e de oferecer ao texto uma melhor organização, dividiremos este trabalho em três partes, sendo as duas primeiras partes as que comportam os capítulos um e dois, de aportes teóricos e a última parte, terceiro capítulo, de análise do texto literário. Sendo assim, seguiremos o seguinte roteiro:

No primeiro capítulo, sobre a práxis cultural na contemporaneidade, buscamos desenvolver o alicerce argumentativo para fundamentar a nossa pesquisa. Sendo este composto por dois sub-capítulos, nele apresentamos como a contemporaneidade tem afetado as relações e tem direcionado a crítica e a representação literária para questões referentes à fragmentação da subjetividade e como o tema da fronteira tem sido um dos temas da atualidade para se falar em construção de identidade cultural e de como esse processo é recorrente na literatura latino americana. Ali utilizamos teóricos como Nestor Garcia Canclini, que, com livro *Culturas Híbridas*, utiliza o termo hibridismo, emprestado da teoria bakhtiniana, para conformar uma série de situações díspares, econômica, social, institucional e por fim cultural em que se encontra a América Latina. Um continente de realidades múltiplas, variáveis, conformando em sua constituição a diversidade. Em outro sub-capítulo, utilizamos as análises empreendidas por Maurice Halbwachs sobre a memória

coletiva afim de que possamos entender como esta pode contribuir para uma particularidade cultural.

O segundo capítulo, também compreende dois sub-capítulos. No primeiro sub-capítulo procuramos trabalhar que elementos culturais contribuem para substanciar a memória coletiva de Julio Cortazar enquanto escritor latino-americano engajado na mesma matriz discursiva da qual fizeram parte escritores anteriores a ele. Nessa parte utilizamos como suporte teórico críticos como Angel Rama, Fernando Ainsa e Beatriz Sarlo para falar de uma territorialidade e confluência para o discurso de identidade na América Latina. No segundo sub-capítulo, buscamos mostrar como na atualidade se encontra o sujeito e prática cultural oriunda deste, visto que esta prática como produto será influenciada por sentimentos e ideologias surgidas nesse contexto.

Na terceira parte que compreende a análise literária em si, subdividimos em três partes para tentar mostrar como a representação literária de Julio Cortazar está inserida nas questões que propomos como discussão. Na parte intitulada: *O intelectual e a urbe*; trabalho a questão desse intelectual com o espaço urbano como uma situação que é recorrente na literatura não só da Argentina, como de toda América Latina e que serviu, como afirma Canclini, para interpretar como uma marca de identidade nessa literatura. Apropriando-nos das investigações de Angel Rama, em *Cidade das Letras e Transculturación literária en América Latina*, tentemos colocar em evidência como os intelectuais latino-americanos vêem o espaço urbano e como, segundo Beatriz Sarlo, essa visão é afetada pelo imaginário em comum de escritores desde Domingos Faustino Sarmiento. Embora nossa dissertação não

seja direcionada para uma análise dessa questão citadina na literatura de Cortazar, ela nos servirá de uma referência para questões abordadas de modo mais profundo em outros sub-capítulos.

Em *Nos interstícios da realidade*, tentamos apresentar, como através do fantástico o autor tenta estabelecer a ambigüidade que suspende as certezas sobre o real e o imaginário e busca, embora, segundo Cortázar no romance apresente apenas nuances do fantástico, através desse apresentar questões que em uma determinada época da produção cultural latino-americana se pretendeu ocultar e que na atualidade é motivo de representação como a questão da alteridade e fragmentação da subjetividade. Através do tema do duplo, tema inerente ao fantástico, exploramos o espelhismo existente entre os personagens.

Para tanto utilizaremos para conceituar o fantástico autores como Tzvetan Todorov um dos que pela primeira vez tentaram formular a definição do fantástico. Ana Maria Barrenechea que refuta algumas das categorias que Todorov propõe como próprias dessa narrativa. Em seguida utilizamos Saul Yurkievich, que trata da especificidade do fantástico em Cortazar e Borges, visto que o fantástico rioplatense oferece artifícios diferentes do restante da América Latina e da Europa.

No terceiro e último sub-capítulo, *Entre pontes e passagens*, fazemos uma relação da questão da fragmentação e heterogeneidade cultural com a estrutura e temática do romance. E como essas pontes e passagens podem representar o espaço híbrido, o entre-lugar que acentua a nossa particularidade e onde se posiciona a nossa identidade cultural. Resgatando

alguns conceitos trabalhados em capítulos anteriores sobre transculturação e fronteira, buscamos mostrar como através da estrutura, da pluralidade temática e dos próprios personagens a fragmentação pode contribuir para produção de sentido em *Rayuela*.

I - O discurso contemporâneo e a práxis cultural latino-americana

As sociedades contemporâneas têm experimentado nos últimos tempos diversas transformações que alteraram a forma como os indivíduos percebem e representam a realidade, conseqüência de drásticas transformações que se deram na ordem econômica, cultural, institucional, política e social, desencadeando o esfumaçar de fronteiras e fragmentação do sujeito. Tal condição tem dominado as relações subjetivas e imposto a necessidade de um re-ordenamento do pensamento totalizante⁸, questionando determinados conceitos que antes eram concebidos como absolutos.

O esforço intelectual para entender a contemporaneidade vem demandando a formulação de novas teorias para explicar a práxis desses novos tempos, como afirma Ana Lucia Almeida Gazolla, na Introdução do livro de Fredric Jameson:

Teorizou-se o que se chamou de cena pós-moderna, procurou-se descrever a sociedade da mídia, da imagem e do simulacro, analisou-se o pós-modernismo como um efeito da irradiação do capitalismo tardio.⁹

O discurso contemporâneo é, então, marcado pelo debate sobre a existência ou não da chamada pós-modernidade, sobre o tipo de relação que existe entre modernidade e pós-modernidade e se a segunda é ou não uma transformação da primeira ou ainda uma ruptura proposta pelo impulso de renovação inerente à sua característica:

⁸ Narrativas que foram construídas na tentativa de explicar a sociedade a história, os comportamentos humanos. Por exemplo as proposições freudianas e marxistas.

⁹ GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida *in* JAMESON, Fredric, 1994.

Nessa discussão, a noção de que essas mudanças e os novos problemas vividos pela humanidade significam ou indicam uma situação histórica sem precedentes, configurando a própria “crise da modernidade”, tornou-se praticamente um lugar-comum. Houve um “envelhecimento” da era moderna e a “crise da modernidade” é uma constatação consensual e ponto de partida para análises com diagnósticos extremamente diferenciados, feitas a partir de perspectivas teóricas e ideológicas muito heterogêneas.¹⁰

O tom que se dá à polêmica pode ser tanto em um âmbito social como cultural e nos leva a um amplo leque de perspectivas sobre o assunto. Como afirma Evangelista, cada seguimento intelectual e social elabora a sua definição de acordo com os seus pressupostos, contribuindo para a variedade de vertentes.

Os questionamentos sobre o que seria a pós-modernidade começaram nos anos 60, dando início a um debate e o tema começa a ganhar força nos meios culturais e acadêmicos. A partir desse momento, a sociedade contemporânea vê-se em meio ao debate teórico sobre a condição pós-moderna.

Para nos apropriarmos dessa condição, optamos, então, por aceitar a visão do sociólogo norte-americano Marshal Berman que traduz com precisão o impacto dramático da metrópole sobre o indivíduo mostrando que a manifestação do capitalismo na metrópole moderna implicou divisões interiores no indivíduo na contemporaneidade. Suas colocações sobre o cotidiano dos sujeitos, arte, cultura e mídia ressoam como um diagnóstico. E para alguns

¹⁰ EVANGELISTA, 2001.

teóricos,¹¹ a visão de Berman sobre a terceira fase da modernidade, seria a visão apropriada à nossa realidade.

O autor de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, que escreveu seu livro no início da década de 80, vê a modernidade como ambígua, como um projeto inacabado¹² e coloca o que seria o sua terceira etapa sobre a modernidade como:

Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança -não raro desesperançada- de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a mulher modernos de hoje.¹³

Um conceito que carrega consigo as visões alegóricas e contraditórias de Marx e Nietzsche sobre a modernidade no século XIX, mas que, segundo Berman, serve para exemplificar questões que perduraram na vida do homem moderno do século XX e que ocorrem na vida do homem do século XXI.

Por estar diante de tantas aporias e conflitos teóricos, tomaremos então a posição de estar em uma condição pós-moderna para trazer à baila questões que são intrínsecas dessa condição, como o discurso da fragmentação, descontinuidade e heterogeneidade a serem abordados no presente capítulo e que nos servirá como exemplo ao longo de nosso trabalho.

¹¹ GARCÍA CANCLINI, Nestor,. Ao tratar de questões sobre a modernidade e pós-modernidade na América flexibilidade com relação à problemática da modernidade e pós-modernidade.

¹² O autor em sua introdução de "Tudo que é sólido desmancha no ar" ao falar das três fases da Modernidade em que: a primeira constando do início do século XVI até o fim do século XVIII; a segunda com a grandes ondas revolucionárias dos séculos e suas reverberações no século XIX e a terceira e última fase constando a partir do século XX

¹³ BERMAN, Marshal, 1986 página 22 e 23.

No caso da América Latina, talvez uma visão simplista de alguns teóricos que receiam dividir a propriedade sobre polêmica com o Terceiro Mundo¹⁴, esse debate quase se desvanece em meio a tantas questões por resolver. Uma delas seria a situação de estar em uma modernidade tardia em relação aos países desenvolvidos, como afirma a crítica literária Heloisa Buarque de Holanda:

No Brasil, como em geral em toda a América Latina, a idéia de uma cultura pós-moderna, expressão do capitalismo tardio, vem acrescida de um forte sentimento de inadequação, no sentido de ser uma "importação indevida", e é experimentada, na maior parte das vezes, como uma tendência política e moralmente problemática.¹⁵

Embora de um ponto de vista contraditório ao nosso, tais proposições vêm, de certa forma, ao encontro do que Nestor Garcia Canclini chamou de “heterogeneidade multitemporal latino-americana” em seu livro *Culturas Híbridas* a despeito de que existe na América Latina uma assimetria entre modernidade cultural e modernidade política-econômica para cada nação. O antropólogo diz que não se pode afirmar que não nos tenhamos modernizado, mas que os processos de modernização (emancipação, renovação, democratização e expansão) se deram e se articulam de maneira contraditória e desigual.¹⁶

Recorremos então a uma citação da crítica chilena Nelly Richard, para entender como se dá, no caso da América Latina, a condição pós-moderna e o que nos faria “entrar” nesse debate:

¹⁵ GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida in JAMESON, Fredric, 1994.

¹⁶ CANCLINI, 2003, pág. 352.

O uso do registro pós-modernista para o debate crítico na América Latina está, acima de tudo, na apropriação-reconversão de certas figuras (fragmentação, hibridismo, descentramento, etc.), que são postas em relevo devido às maneiras concretas em que elas expressam problemáticas locais de nossas histórias e sociedades: o papel da mestiçagem racial e cultural e outras formas de transculturação na formação da América Latina, [...] a sedimentação multitemporal de nossa modernidade periférica, o pluralismo da diferença como uma expressão da heterogeneidade [...] Essa problemática latino-americana pode ser acentuada criticamente por algumas das novas inflexões teóricas do pós-modernismo, sem que isso implique que a América Latina é pós-modernista, no sentido de copiar ou encaixar-se exatamente no que se considera como modelo internacional do pós-modernismo.¹⁷

A questão colocada aqui por Nelly Richard também nos conduz ao que Canclini relata sobre a modernidade desigual e propõe um ponto de vista em que o discurso pós-moderno de fragmentação contribui de modo positivo para configurar a questão da heterogeneidade latino-americana. Como estado de mestiçagem e pluralidade cultural e até mesmo sua modernidade díspar a coloca de forma concreta em um estado de pós-modernidade mesmo que não seja aquele que pensadores de nações hegemônicas tomaram como propriedade discursiva do Primeiro Mundo.

Pensar no debate sobre as condições pós-modernas permite-nos entender o contexto cultural no qual América Latina se insere, como se configuram suas relações internas e externas, e se percebe na atualidade:

[...] A perspectiva pluralista, que aceita a fragmentação e as combinações múltiplas entre tradição, modernidade e pós-modernidade, é indispensável para considerar a conjuntura latino-americana de fim de século.¹⁸

¹⁷ RICHARD, Nelly *apud* GAZOLLA, página 17 in JAMESON, Fredric, 1994

¹⁸ CANCLINI, 2003, página 352.

A adoção de tal perspectiva, mesmo que aparentemente contraditória, permite-nos entender qual é a nossa posição diante de um contexto globalizado e apropriar-nos do debate como algo inerente à nossa história cultural.

1.1 Hibridismo e Identidade cultural

A busca de uma identidade cultural na América Latina sempre foi uma constante e a reformulação do debate é na atualidade colocada pelo prisma das expressões pós-modernas como uma questão altamente relevante em que a globalização e a desterritorialização¹⁹ constituem uma realidade e anunciam a criação de um entre-lugar como espaço configurador de novas práticas identitárias e culturais.

Partindo do texto de Eduardo Coutinho sobre multiculturalismo, vemos que o próprio conceito de América Latina é complexo e contraditório já que carrega em si a problemática da diversidade ao mesmo tempo que articula e conforma diversos projetos:

A América Latina é uma construção múltipla, plural, móvel e variável, e, por conseguinte, altamente problemática, criada para designar um conjunto de nações, ou melhor, povos, que apresentam entre si diferenças fundamentais em todos os aspectos de sua conformação – étnicos, culturais, sociais, econômicos, políticos, históricos e geográficos -, mas que ao mesmo tempo apresentam semelhanças significativas em

¹⁹ Ibidem, pág. 326. Termo utilizado por Canclini para denominar perda de território da produção cultural de sujeitos que vivem em condição de fronteira.

todos esses mesmos traços, sobretudo quando se os compara com os de outros povos.²⁰

Em um continente de realidades múltiplas e variáveis que tem em seu processo cultural a necessidade, assim como em muitas culturas periféricas, de dar conta dos diversos conflitos que permeiam a sua formação e constituição, essa problemática é acentuada, pois vivemos um re-ordenamento cultural, balizado pelo intercâmbio dos mercados simbólicos e processos de globalização²¹.

Ao se pensar na América Latina como um espaço que comporta diversos projetos, sempre se cogitou a questão de uma identidade que se debatia diante dos dualismos do particular e universal²² e sobre essa questão afirma Bella Jozef:

A crítica latino-americana chega ao momento de dar um novo conceito para cultura regional fora do essencialismo de pensamento e de poder, herdado dos modelos europeus. O que é o latino-americano no geral, ou no nacional em particular? Com o questionamento da identidade como uma unidade cultural fixa e homogênea, se abriu toda uma agenda na qual se reenfocam, sobre novas avenidas, os antigos problemas da identidade latino-americana e as produções culturais e intelectuais.²³ (Tradução nossa)

Com as recentes práticas de internacionalização dos processos simbólicos, vemos-nos em um constante processo de transculturação das sociedades contemporâneas em que não podemos mais conceber que uma

²⁰ COUTINHO, Eduardo, 2003, pág. 42.

²¹ RECONDO, Gregorio, Diversidade, Identidad Cultural e Integración em América Latina in <http://www.mondialisations.org/php/public/art.php?id=6929&lan=ES>

²² JOZEF, Bella, 2001, página 238.

²³ Ibidem, pag. 238. "La crítica latinoamericana llega al momento de conceptualizar la cultura regional fuera Del esencialismo heredero de modelos europeos de pensamiento y de poder. Qué es el latinoamericano en general, o el nacional en particular? Con el cuestionamiento de la identidad como unidad cultural fija y homogénea, se abrió toda una agenda en la que se reenfocan, sobre nuevas avenidas, los antiguos problemas de la identidad latinoamericana y las producciones culturales e intelectuales."

cultura seja homogênea e o multiculturalismo surge para manipular as diferenças, direcionando-se a um discurso em "defesa da diversidade" ²⁴.

Com a pós-modernidade a primazia do sujeito é posta em questionamento e a pergunta pela identidade torna-se uma constante. Partindo do pressuposto de que neste trabalho abordaremos a identidade cultural na qual se encontram cifradas as identidades sociais e nacionais, embora seja em alguns momentos abordada a questão do sujeito social diante das cidades capitalistas, ainda assim essa identidade será cifrada na identidade cultural.

Em *Culturas Híbridas*, Nestor García Canclini, texto citado anteriormente, propõe pensar América Latina a partir de novas perspectivas de análise, levando em consideração a nossa condição de cultura periférica e de mescla e aponta como exemplo a experiência da cultura chicana²⁵ como novas contribuições para as discussões em torno da idéia de relações interculturais e que propõem uma relativização da Identidade.

Nessa idéia de relativização da questão identitária pensar a América Latina em termos de "identidade", deve-se pensar em como dar conta do processo de "hibridação" proposto por Canclini, como um processo que se forja através da: "quebra e mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros²⁶."²⁷

²⁴ BURITY, Joanildo, 2001. Globalização e Identidade: Desafios do Multiculturalismo <http://www.fundaj.gov.br/tpd/107.html>

²⁵ Nome sugerido na união das culturas mexicanas e americanas.

²⁶ Por gêneros impuros entendemos a mescla de gêneros que comportam as representações surgidas em um contexto de hibridação.

²⁷ CANCLINI, págs. 302 a 326. Para cada um desses conceitos, o autor construiu um texto para explicar em que condições esses acontecem.

Neste contexto, Canclini analisa o fenômeno identitário colocado pela cultura chicana, que se projeta como uma cultura de fronteira. A idéia de hibridização cultural está colocada já na transposição das fronteiras e será percebida pelo processo de transculturação²⁸, tendo como seu resultado mais palpável a instauração do bilingüismo²⁹, que como uma expressão de uma cultura fronteiriça, caracterizam a expressão da cultura chicana.

Esse exemplo nos traz a idéia de síntese e fragmentação, simultaneamente, na qual a cultura desterritorializada busca seu não-lugar como espaço de expressão. Para Canclini, essas são as alternativas possíveis de um processo de reconhecimento da heterogeneidade étnica e cultural dessas sociedades, assim como afirma o crítico hindu-britânico Homi Bhabha:

Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade[...]³⁰

Apresentada como uma forma recente de hibridação a cultura chicana se encontra na perspectiva intersticial, em um espaço de fronteira, em que esta passa a ser um espaço de articulação das diferenças, mesmo que muitas das vezes conflituosas, em que todas estas questões a respeito dos limites espaço-temporais são amalgamadas pelo hibridismo em um processo de re-configuração de identidades.

²⁸ Termo utilizado por Fernando Ortiz para definir o resultado do intercâmbio cultural em que não existe aculturação, mas sim assimilação e mescla.

²⁹ O Hispaninglish é uma realidade e se pensa até em propor como matéria de estudo nas escolas da região.

³⁰ BHABHA, Homi. 2003. Em seu capítulo intitulado *Locais da Cultura*, o autor coloca questões sobre como a contemporaneidade afeta as relações subjetivas, as produções culturais e os grupos sociais.

A consciência do pluralismo cultural e de riqueza na diversidade estão na base de todo entendimento que busca as formas adequadas e pacíficas de convivência intercultural. Sabe-se hoje em dia que a aceitação da diferença como um valor a ser preservado é indispensável para o estabelecimento de um diálogo efetivo.

Todos necesitamos de un "otro" para tomar conciencia de nos mesmos.³¹ (tradução nossa)

O apagamento das fronteiras, sugerindo a relativização identitária, não permite que essa desapareça, mas conduz a uma nova auto-imagem cifrada na alteridade, sob a qual não poderemos reconhecer-nos e identificar sem o olhar do outro, pois que, é na diversidade que afirmamos nossa particularidade³².

A questão do multiculturalismo e identidade faz-se importante para o nosso trabalho na medida em que dá visibilidade às condições atuais de nossa cultura e contextualizam os temas que compõem a obra *Rayuela* e o discurso simbólico de Julio Cortázar.

1.2 A Memória na perspectiva multiculturalista

A busca/ conquista de uma Identidade na América Latina vem se configurando desde a era colonial e está presente em boa parte da produção intelectual latino-americana. Na contemporaneidade esse debate se reafirma e

³¹ JOZEF, Bella 2001, pág. 238. "La conciencia Del pluralismo cultural y de la riqueza contenida en la diversidad están en la base de todo entendimiento que busca las formas adecuadas y pacíficas de convivencia intercultural. Se sabe hoy día que la aceptación de la diferencia como un valor a ser preservado es indispensable para el establecimiento de un diálogo efectivo. Todos necesitamos de un "otro" para tomar conciencia de nosotros mismos".

³² Ibidem, 2001, pág. 238.

se fortalece como essência de uma organicidade identitária³³ que se tece por meio da narrativa. Essa tessitura de discursos ao comportar uma subjetividade coletiva imprime-lhe uma objetividade que atravessada pela história constitui-se em memória³⁴.

Retomando a questão de uma identidade cultural que se forma no interstício, retomamos a afirmação de Canclini a respeito de que "a hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas"³⁵. Nesse capítulo o autor explica que os processos de desterritorialização, descoleção, atrelados a uma idéia de identidades fronteiriças, sofridos pela cultura chicana, não só formam parte do nosso passado histórico como se encontram presente enquanto vanguardistas do antropofagismo e martinfierristas, já refletiam sobre essa condição e acrescenta, apropriando-se das questões que Beatriz Sarlo, crítica literária e pesquisadora argentina, levanta a respeito do cosmopolitismo de escritores argentinos dos anos 20 e 40, que estando em situação de exílio, desterro ou até espontaneamente fora do país de origem, em uma situação de estar entre culturas e representaram essa mescla, criando um espaço de coexistência:

[...]Desde Sarmiento, Alfonso Reyes e Oswald de Andrade até Cortazar, Botero e Glauber Rocha. O lugar a partir do qual vários e milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem suas músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os

³³ AINSA, Fernando, 1986, pág. 31.

³⁴ PIZARRO, Ana. *Transculturação na América Latina: Homenagem a Angel Rama*, págs. 255 e 259.

³⁵ CANCLINI, pág. 326.

lugares realmente vividos. Onetti o chama da Santa Maria; García Marques, Macondo; Soriano, Colônia Vela[...]³⁶

Muitas foram as obras criadas sob essa condição, analisadas e interpretadas como constituição da nossa identidade³⁷ e como afirma Canclini, essa heterogeneidade é o que afirma e define a identidade iberoamericana³⁸ e se traduz em estética. Em um momento apropriado, veremos a questão da cidade como morada simbólica, encontro com a identidade nacional e coletiva.

Segundo a crítica literária Bella Jozef:

A identidade cultural hispano-americana é uma forma de ser, uma maneira de estar no espaço continental e em um tempo histórico. A memória coletiva latino-americana se alimenta nas lutas de liberação frente à colonização e a dependência, se afirma como solidariedade. É a consciência da alteridade frente a outras culturas que tratam de impor seus modelos, uma identidade de problemas policulturais, que permite reconhecer a uma sociedade e apreender seus aportes à cultura de nossos tempos.³⁹

Como se pode concluir, o posicionamento de uma cultura e identidade sugerida no entre-lugar, acompanha-nos desde os primeiros textos literários entendidos como autenticamente latino-americanos, sendo, portanto, a matriz de uma materialidade discursiva fundadora de uma identidade que se perpetua e se redefine em cada momento histórico.

Vemos que a questão da identificação como compartilhar referências a um passado comum, "nos sentidos entrecruzados de memória mítica, memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador" e

³⁶ CANCLINI, pág. 327.

³⁷ Esse ponto será analisado mais profundamente no capítulo intitulado *O Intelectual e a urbe*.

³⁸ AINSA, Fernando, 1986, pág. 479.

³⁹ "Literatura e Identidade". Palestra proferida pela Professora e crítica literária Dr. Bella Jozef na Universidade Federal Fluminense do Rio de Janeiro em 1996.

seguindo os passos de Canclini para interpretação de obras que foram construídas em condições de fronteira ou de desterritorialização como representação do cosmopolitismo, a memória seria a:

Estruturação de uma materialidade discursiva complexa, estendida em uma dialética de repetição e da regularização: a memória seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento de ler, vem restabelecer os "implícitos" de que sua leitura necessita.⁴⁰

A memória serviria então de esclarecimento daquilo que se quer dizer, daquilo que está presente como sujeito discursivo de uma determinada região ou nação, visto que é preciso buscar nas entrelinhas do passado, das tradições e na coletividade a interpretação, identificação e reconhecimento dos fatos.

Para o autor de *Memória Coletiva*, Maurice Halbwachs, sociólogo francês, a memória possui sempre um caráter social e não existe uma memória estritamente individual, já que está sempre ancorada na memória do grupo ou sociedade em que o indivíduo participa e segundo ele:

[...] qualquer lembrança, por mais pessoal que seja (...) mesmo a de sentimentos que não chegamos a expressar, encontra-se relacionada com todo um conjunto de noções que muitos de nós possuem, com pessoas, lugares, datas e formas de linguagem, com raciocínios e idéias, quer dizer, com toda a vida material e moral das sociedades de que fazemos ou de que fizemos parte.⁴¹

Nesse livro Halbwachs destaca o papel de determinados *quadros* sociais – como a família, o grupo profissional ou a classe social – enquanto

⁴⁰ PÊCHEUX, 1999, pág. 52.

⁴¹ HALBWACHS, Maurice, 2004, pag 38

matrizes da memória. Para o sociólogo francês, a memória não é um vestígio simples do passado, algo que resistisse à erosão da passagem do tempo, ao esquecimento. Também não constitui uma mera reminiscência de fatos passados. É, sim, uma reconstrução – e uma representação – do passado, elaborada no presente de fatos que tenham saído da indiferença para assumir determinada importância e permanece viva na consciência do grupo, para o indivíduo e para comunidade.⁴²

Halbwachs apresenta-nos, então, a memória como uma relação entre o eu e o outro, pois precisamos sempre do grupo, ou do testemunho de outrem para completar as lacunas de uma dada lembrança.

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.⁴³

O indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições. É no contexto destas relações que construímos as nossas recordações. A lembrança individual faz-se na tessitura das memórias dos diferentes grupos com que nos relacionamos. Ela está impregnada das memórias dos que nos cercam, de maneira que, ainda que não estejamos em presença destes, o nosso lembrar e a maneira como percebemos e vemos o que nos envolve constituem-se a partir desse emaranhado de experiências, que percebemos qual um amálgama, uma

⁴² Ibidem, 2004, pag, 34

⁴³ Ibidem, pág. 34.

unidade que parece ser só nossa. As lembranças se alimentam das diversas memórias oferecidas pelo grupo, a que o autor de *Memória Coletiva* denomina 'comunidade afetiva'⁴⁴. Acredita que dificilmente nos lembramos fora deste quadro de referências. Tanto nos processos de produção da memória como na rememoração, o outro tem um papel fundamental.

A memória coletiva tem assim importante função de contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum, que compartilha memórias. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico, do real, mas, sobretudo, no campo simbólico.

Os estudos de Halbwachs para o nosso trabalho são pertinentes à medida que ao se analisar a produção narrativa de Julio Cortázar, o escritor argentino carrega em seu discurso as marcas do discurso identitário que se construiu ao longo da história literária Latino-americana.

⁴⁴ Ibidem, 2004. pág. 38. As nossas lembranças estão sempre relacionadas ao grupo do qual fazemos parte.

II - MARGENS DA MODERNIDADE

2.1 Civilização e Barbárie

Grande parte do processo cultural latino-americano é tomado pela dicotomia entre Civilização e Barbárie. Em conjunto com as aspirações românticas de cantar a nação e, de um certo modo, com objetivo político da crítica ao sistema, as literaturas do século XIX narraram essa dicotomia sob várias perspectivas e os desdobramentos desse conflito são ainda recorrentes na literatura do século XX, assim como afirma Octavio Ianni:

Desde os primeiros momentos da formação dos estados nacionais no começo do século XIX, até a atualidade, já nos fins do século XX, a fórmula sintetizada por Sarmiento continua a ser freqüente e influente. Mudam as linguagens, os ingredientes históricos, as forças sociais, os personagens, as conotações europeístas ou americanistas; mas prevalece o contraponto.⁴⁵

Após o processo de descobrimento e colonização, a tensão persistiu e se desenvolveu a partir do Romantismo francês. Com nações recém independentes fazia-se necessário fundar uma nova sociedade e uma nova cultura. Influenciados pelos ideais da estética vigente, os escritores não somente cantaram a natureza como forma de afirmação e tentativa de autonomia em relação ao passado colonial como também puseram em evidência a importância dos conflitos humanos e da denúncia político-social.

No século XIX, os pensadores latino-americanos, influenciados por filosofias européias, mais precisamente por países como Inglaterra e França,

⁴⁵ IANNI, Octavio. *Labirinto latino-americano*, 1993, pág. 14

desenvolveram a tese de que a Espanha era a responsável pelo atraso que acometia a América Latina e o único modo de reverter esse quadro seria por meio de uma europeização da região, importando idéias e tipos que pudessem transformar a sociedade vigente. Surgia então o movimento anti-hispanista que não só não aceitava as influências da Espanha como também rechaçava tudo que pudesse refletir os tempos da colonização. Era necessário modernizar-se e para tal se deveriam varrer da história da América Latina todos os resquícios de tudo que pudesse representar Espanha, como afirma sociólogo venezuelano Francisco Iturraspe em seu texto *Eurocentrismo, modernidad e identidad*:

Civilizar era, [...] trazer Europa para América e começar tudo e criar um mundo novo, mundo no sentido global, de totalidade, que recusava qualquer tentativa de sobrevivência "do velho" e que consistia em imitar o Europeu.⁴⁶ (Tradução nossa)

A encarnação da cosmovisão postulada pelos intelectuais, na América Latina do século XIX, teve real contundência em *Facundo, civilización y barbárie*, de Domingos Faustino Sarmiento, obra publicada no ano de 1845, em que o autor, através da biografia do *caudillo* Juan Facundo Quiroga, representa as idéias positivistas e deterministas importadas da Europa. Ali, Buenos Aires era a representação da civilização já que era habitada por brancos europeus e cultos, e os Pampas, o interior, habitado pelos gaúchos,

⁴⁶ .ITURRASPE, Francisco, Civilizar era, [...] traer Europa a América. Reemplazar todo y crear un mundo nuevo, mundo en el sentido de globalidad, de totalidad, que rechazaba cualquier intento de pervivencia de "lo viejo" y que consistía en imitar lo Europeo. http://eft.com.ar/doctrina/articulos/cultura_modernidad_iturraspe.htm

índios, mestiços e ignorantes, representantes da barbárie. Além da problemática da dicotomia, a obra por um lado traduz a antinomia postulada pelas aspirações da burguesia comercial em ascensão na Argentina do século XIX, por outro propõe-se como diagnóstico da sociedade argentina da época de Rosas: conflito político entre unitários, representados pela classe burguesa que enriquecia com amparo do capital inglês e federalistas, representados pelos donos de terras. Para Sarmiento, os primeiros se traduziam nas forças da civilização e o segundo nas forças da barbárie.⁴⁷

[...] em Facundo Quiroga não vejo um *caudilho* simplesmente, senão uma manifestação da vida argentina, tal como a construíram a colonização e as peculiaridades do terreno[...]Facundo, expressão fiel de uma maneira de ser de um povo, de suas preocupações e instintos;[...]que um *caudilho* que encabeça um grande movimento social não é mais que o espelho em que se refletem, em dimensões colossais a crenças as necessidades, preocupações e hábitos de uma nação em uma época dada de sua história[...] ⁴⁸ (Tradução nossa)

Sarmiento e os intelectuais de sua época não viam outra forma de modernização dessa sociedade e desenvolvimento latino-americano senão através da educação e da incorporação de ideais europeus que para eles eram sinônimos de civilização. Para tal era necessário promover uma nova forma de colonização europeia por meio da imigração que pudesse suplantar os

⁴⁷ . ALARAZAK, Jaime, in PIZARRO, Ana, Org. *América Latina Palavra Literatura e Cultura*, 1995 pág 343.

⁴⁸ SARMIENTO, Domingos Faustino, *Facundo: civilización o barbárie*, introdução 1845. [...] en Facundo Quiroga no veo un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina, tal como la han hecho la colonización y las peculiaridades del terreno[...]Facundo, expresión fiel de una manera de ser de un pueblo, de sus preocupaciones e instintos;[...]que un caudillo que encabeza un gran movimiento social no es más que el espejo en que se reflejan, en dimensiones colosales, las creencias, las necesidades, preocupaciones y hábitos de una nación en una época dada de su historia[...]

resultados da colonização anterior, como afirma Iturraspe em texto citado: “Cremos que em *Facundo* se encontram as características fundamentais da ideologia “modernizadora” latino-americana que são, a caracterização do próprio como barbárie, o racismo endógeno[...]⁴⁹

Sendo assim, pode-se perceber que a temática da civilização *versus* barbárie na América Latina sofreu uma inversão de valores, onde o bárbaro era o próprio e o civilizado o estrangeiro, como ainda afirma Iturraspe: “ [...] esta consideração do próprio como bárbaro, [...] significou, por uma parte, um instrumento formidável de hegemonia e mais além, uma estranha operação de “limpeza étnica inversa.”⁵⁰

Essa inversão de valores compõe a tese de Sarmiento, considerado por muitos como um ensaio romântico e desenvolve uma visão maniqueísta do tema chave das origens da literatura latino-americana, apresentando os elementos que compõem essa cultura de modo que a negação do próprio em favor do que lhe é alheio seja a base de seus argumentos. Aqui a inversão propõe exterminar uma cultura em função de outra, pois a proposta de progresso não seria a partir da cultura já existente e sim de substituição.

Na contramão das aspirações maniqueístas encontradas em *Facundo* está *El matadero*(1838) de Esteban Echeverría que, ao relatar a história de um intelectual que se confronta com o bárbaro, o *outro*, propõe uma nova perspectiva para falar da dicotomia: a existência de dois mundos que se

⁴⁹ ITURRASPE, texto retirado em 10/04/2006 http://eft.com.ar/doctrina/articulos/cultura_modernidad_iturraspe.htm " Creemos que en el *Facundo* se encuentra los rasgos fundamentales de la ideología “modernizadora” latinoamericana que son, la caracterización de lo propio como barbarie, el racismo endógeno[...]"

⁵⁰ ITURRASPE, Francisco, retirado em 10/04/2206 http://eft.com.ar/doctrina/articulos/cultura_modernidad_iturraspe..htm " esta consideración de lo propio como bárbaro, [...] significó, por una parte, un instrumento formidable de hegemonía y más allá, una extraña operación de “limpieza étnica inversa."

enfrentam através da presença das vozes culta e popular com as que “alternadamente hablará la literatura argentina”⁵¹ O conto de Esteban Echeverría traz, pela primeira vez na história da literatura argentina, o registro de duas vozes, permitindo a intercessão de universos antagônicos, como diz Sarlo:

[...] *El matadero* surge de uma sociedade ruralizada a qual representa em termos alegóricos. Precisamente, seu ruralismo remite à questão que Sarmiento considera central em *Facundo*, onde as posições políticas se dividem segundo linhas geográficas que ao mesmo tempo, são linhas culturais. No relato de Echeverría, el matadero é um espaço de penetração do rural no urbano, uma margem (como como logo dirá Borges) que, em vez de separar, comunica à cidade com a *llanura*: portanto, um espaço aberto à invasão rural do santuário urbano.⁵² (Tradução nossa)

A obra de Echeverría parece posicionar-se na fronteira da contraposição entre a Civilização *versus* Barbárie, propondo-nos um relativismo que permite a comunicabilidade entre as partes. Em contraponto à obra sarmentiana que se coloca como potência civilizadora, *El matadero* entra no mundo dos bárbaros permitindo-lhes falar.

Facundo se propõe a ser a biografia, de um personagem histórico da Argentina. Em contrapartida, a obra de Echeverría é claramente uma ficção.

⁵¹ ALAZARAKI, 1995, pág. 343.

⁵² SARLO, Beatriz, 1997, pág. 43 "[...] *El matadero* emerge de una sociedad ruralizada a la que representa en términos alegóricos. Precisamente, su ruralismo remite a la cuestión que Sarmiento considera central en *Facundo*, donde las posiciones políticas se dividen según líneas geográficas que al mismo tiempo, son líneas culturales. En el relato de Echeverría, el matadero es un espacio de penetración de lo rural en lo urbano, una orilla (como dirá luego Borges) que, en vez de separar, comunica a la ciudad con la llanura: por lo tanto, un espacio abierto a la invasión rural del santuario urbano".

Sendo assim a obra de Echeverría poderia alcançar matizes que não eram permitidos à obra sarmientiana. O que nos chama à atenção em ambas as obras é o tratamento dado por cada autor a essa tensão, como cada um, intelectuais empenhados em um projeto romântico nacionalista, propõe o olhar sobre o *outro*.

Textos-chave na história da narrativa argentina como de toda a literatura hispano-americana, as obras aqui citadas não somente representaram a tensão da diferença como também as aspirações políticas e sociais envolvidas, chegando ao Naturalismo-realismo, como uma literatura que tinha como tônica a vida social, a apreciação de costumes sem perder a tendência das descrições de regiões típicas elaboradas pelo *criollismo* assim como afirma Bella Jozef:

Sem deixar de ser romântico, foi se transformando em realista. Pouco a pouco despoja-se das paixões nobres e formais ideais diante do homem e da paisagem, e torna-se impassível e objetivo na pintura de ambientes e caracterização das figuras humanas.⁵³

Com uma visão crítica pautada pelo determinismo e positivismo, ressonância da estética anterior, os escritores do *criollismo* retratavam o meio como elemento determinante na composição de cada indivíduo. Ainda no século anterior, essa tendência pode-se ver claramente no conto *El Matadero*, em que ao retratar a carnificina em tempos de quaresma, o autor nos mostra a forma realista-naturalista da descrição de costumes e crítica à sociedade argentina, revelando assim, os conflitos políticos-sociais da ditadura rosista.

⁵³ Ibidem, pág 65

A recorrência dessa dicotomia e seus desdobramentos na tradição literária latino-americana é, sem dúvida, muito forte. E, de uma maneira ou de outra, em *Facundo*, por exemplo, encontramos a ressonância no romance social em *Doña Bárbara* (1929), de Rômulo Gallegos. Romance em que a realidade imediata toma a forma da crítica e denúncia social. Questões políticas e personagens históricos vistos sob uma dimensão mitológica como em *Cien años de soledad* (1966) de Gabriel García Marquez. Em *El matadero* a inauguração do gênero chamado conto e a presença de duas vozes a popular e culta como a representação do confronto e o encontro entre o intelectual e o *outro* são temáticas que fazem parte de obras de autores consagrados da literatura argentina como Borges, Arlt e até de *Rayuela* (1964) de Julio Cortázar.

Hoje a concepção mais relevante no meio intelectual não é a que nega, mas a que permite a intercessão entre ambas as partes, em um encontro que pode ser ou não harmonioso, mas que dá visibilidade ao que antes era escondido ou apenas posto de lado. Ambas as obras trazem em seu eixo questões que reverberaram na consciência dos intelectuais latino-americanos desencadeando a confrontação, o diálogo e reconhecimento da diferença.

Em seu texto sobre a pós-modernidade Bella Jozef afirma:

A pós-modernidade contribui para liberar as obras discordantes das periferias obrigando a instituição cultural a incluir vozes marginalizadas. Há uma pluralidade de códigos simultaneamente válidos e as oposições indicam possibilidades de novas manifestações.⁵⁴

⁵⁴ JOZEF Bella, 2005 pág. 247

Com o advento da pós-modernidade, a proposta de pensar a diferença tomou proporções extraordinárias em termos de representação não somente da alteridade como também em relação à pluralidade cultural. E uma das formas de se pensar essas questões como um processo recorrente na produção intelectual latino-americana é verificar como a representação se coloca desde em uma posição intersticial.

Em *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama propõe a literatura como sistema, como o faz Antônio Cândido, para dar corporeidade à produção cultural latino-americana, relacionando processos que transcorrem em escala inter-regional e transnacional. No capítulo intitulado: *Transculturación y género narrativo*; o autor mostra através do contexto lingüístico das obras após a década de 40 como os autores, chamados transculturadores narrativos como veremos em outro momento, colocam em um ponto de intercessão as esferas culta e popular e os diferentes registros do idioma:

É visível em um dos melhores expoentes do cosmopolitismo literário presente em Julio Cortázar que unifica a fala de todos os personagens de *Rayuela*, sejam argentinos ou estrangeiros, mediante o uso da língua falada em Buenos Aires.(com seus típicos *vos* e *che*).⁵⁵ (Tradução nossa)

Tomando *Rayuela* como exemplo, Rama trata das narrativas que representam a transculturação narrativa ocorrida na literatura após a década de

⁵⁵ RAMA, Angél, 1986, pag. 42. "Es visible en uno de los mejores exponentes el cosmopolitismo literario, en el Julio Cortázar que unifica el habla de todos los personajes de *Rayuela*, sean argentinos o extranjeros, mediante el uso de la lengua hablada en Buenos Aires (con sus típicos *vos* y *che*)".

40 para mostrar que tal literatura forma parte de um conjunto de obras que construíram através da linguagem a composição do espaço "intervalar".

1.2 Sujeito e representação

Com o advento da pós-modernidade a questão identitária, não só da América Latina, mas também mundial se tornou uma constante, visto que os recentes processos de hibridação, diásporas e crescimentos das massas imprimiram nos sujeitos um sentimento de descentramento e alienação através de questões que perpassam pela problemática da identidade e que dão forma à produção intelectual desse indivíduo. Sendo assim, faz-se necessário levantar questões que giram em torno de uma poética que tem em sua essência essa dispersão e busca de identidade.

A primeira metade do século XX marca o começo de uma época de profundas mudanças na ordem mundial. Constantes ameaças de guerras e revoluções são terreno fértil para aprofundar pensamentos filosóficos que surgiram ainda no século anterior. O homem esmagado pelas massas que cresceram assustadoramente na expansão das cidades industrializadas, e deslocado pela modernidade contraditória sente a sensação de estranhamento com o mundo e passa a questionar sua existência. Artistas e intelectuais insatisfeitos com a realidade que se encontram começam a criar novos mundos, novas realidades novos modos de expressão, que representem essa sensação:

Meu caro, conheces o meu pavor dos cavalos e das viaturas. Há pouco, ao atravessar o boulevard a toda pressa, e ao saltar na lama através desse caos movimentado onde a morte avança a galope de todos os lados ao mesmo tempo, a minha auréola, num movimento brusco, caiu-me da cabeça no lado do macadame. Não tive a coragem de apanhar. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que a partir os ossos. E depois, disse comigo mesmo, há males que vêm por bem. Agora posso passear incógnito, fazer más acções e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E eis-me aqui, semelhante como ti, como vês!⁵⁶

A curiosa imagem que nos vem através das irônicas palavras de Baudelaire sobre a modernidade, são as de um sujeito/poeta que viveu no auge do capitalismo enfrentando a inadequação e o *estranhamento* de uma época. Recorremos a esta imagem para mostrar o mundo fragmentado, criado pelo sistema capitalista, no qual o sujeito histórico sente a sua identidade estilhaçada ao submeter-se às regras da dinâmica social.

O *mal-estar* causado pela formação e a expansão das cidades urbanas e industriais criadas pelo novo sistema de divisão de bens e a desilusão de uma modernidade que não atingiu os anseios de uma vida melhor, vividos pelo homem ainda no final do século XIX, acompanham o indivíduo moderno até os dias atuais. Ao fazer uma análise dos tempos modernos e da experiência do homem frente a esses tempos, Marshall Berman utiliza-se dos tratados escritos por Karl Marx, mas precisamente – *O Manifesto*, *O Capital* dentre outros, nos quais analisa os modos de produção do capitalismo para contextualizar sua crítica com relação à dialética da modernidade e afirma que:

⁵⁶ BENJAMIN, Walter , 1989, pág. 57.

Ser moderno é encontra-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor –mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém em uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos em um turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx “tudo o que é sólido desmancha no ar.”⁵⁷

Através dessas palavras, Berman faz uma síntese da visão de Marx sobre a modernidade. Uma visão diluída de um movimento social contraditório que de certa forma estava apenas começando⁵⁸. Vale ainda lembrar, que as considerações de Marx foram orientadas de modo que se tornaram um prognóstico daquilo que seria o futuro do capitalismo e suas conseqüências na sociedade e na vida do homem do século XX.

Podemos notar em Marx, certa idéia de *estranhamento* dos sujeitos sociais diante da experiência desse turbilhão e da construção de um mundo em que nada é feito para durar, tudo é pulverizado ou dissolvido, “a fim de que possa ser reciclado ou substituído”⁵⁹, no qual a honra e dignidade humana transformam-se em valor de troca em um estado de “coisas”⁶⁰ em que tudo é mercadoria ,o capitalismo destruindo o que Freud chamou de “as exigências morais da civilização”⁶¹.

⁵⁷ MARX, Carl *apud* BERMAN, Marshal, 1986, p.15

⁵⁸ Alguns historiadores contam como inicio do capitalismo a partir do fim do Feudalismo. Sendo que este só se desenvolveu plenamente durante a Revolução Industrial. <http://pt.wikipedia.org/wiki>

⁵⁹ BERMAN,1986, p. 97

⁶⁰ Marx, *apud* Marshal Berman,(1988). Páginas 112 e 1986. O termo vem inicialmente de “relação inalteráveis entre coisas”, quando Marx Em *O Capital* se refere ao “Fetiche das mercadorias” .

⁶¹ FREUD, Sigmund, 1927 p. 92

Em um de seus ensaios sobre civilização *O Futuro de uma ilusão*, Freud ao discorrer sobre o instinto humano e a busca de satisfação afirma que:

Já sabemos que o indivíduo reage aos danos que a civilização e os outros homens lhe afligem: desenvolve um grau correspondente de resistência aos regulamentos da civilização e de hostilidade para com ela.⁶²

Freud não se detém em questões sociais de sua época, mas aponta para situações de desigualdades geradas por classes sociais díspares ao utilizar palavras como: poder e coerção, classes privilegiadas e sub-privilegiadas. E, sob a luz da psicanálise, analisa as conseqüências desse turbilhão, na mente humana. A incessante busca de satisfação transformando-se em *mal-estar* e *alienação* do sujeito, que diante das massas convulsionadas em produzir, consumir, substituir, se retrai e se rebela, negando e transformando a realidade. Resistência e hostilidade que se transformam em violência urbana, impessoalidade, ruptura de vínculos culturais e sociais e alienação, fazendo da metrópole, desenvolvida para corresponder aos anseios modernizadores de civilização e bem-estar do capitalismo, um "mundo desencantado", desumano e cruel.

Seguindo os caminhos de Freud e Marx, embora na atualidade suas obras sejam vistas como "metanarrativas" totalizantes, teóricos de várias tendências políticas tentam contextualizar o momento cultural em que vivem as sociedades modernas dos séculos XX e XXI, e inseridos no fervilhar da discussão sobre a questão de que a modernidade é um projeto falido e que estaríamos na dita pós-modernidade, tentam dar forma e situar o sujeito dentro

⁶² Ibidem, p. 96

desse contexto que ainda está por definir-se. Filósofos como Derrida, Foucault, a título de exemplo, lideraram questões a respeito da descentralização filosófica e psicanalítica do conceito de subjetividade ⁶³uma das questões principais da chamada pós-modernidade.

Para Derrida, toda filosofia ocidental partilha a idéia de um centro, de algo que unifica e estrutura as noções de entendimento do mundo como Deus, homem, verdade e que para cada um desses existe uma antítese. Para Derrida, desde o momento em que se estabelece a antítese põe em xeque a centralidade e certeza de tais questões e propõe a desconstrução desses centros que dão a noção de *razão e sujeito*.

Foucault, por sua vez, propõe uma análise da história sob um ponto de vista da descontinuidade e fragmentação em que o indivíduo engendrado nesse processo se constrói por meio do discurso, sendo assim, uma invenção da modernidade e afirma que:

Contudo, é um conforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, um figura que não tem dois séculos, uma simples dobra do nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova.⁶⁴

Seguindo o raciocínio desses dois teóricos, cabe-nos observar que a primazia da subjetividade sobre o ser objetivo, proposta pelo *cogito* cartesiano e que possibilitou a origem obrigatória de várias áreas do saber e o desenvolvimento da ciência moderna é posta em declínio pela modernidade, e como conseqüência a prática discursiva oriunda desse sujeito, nesse caso a representação será questionada. Sob essa perspectiva entende-se que a

⁶³ HUTCHEON, Linda, 1991, pág. 204

⁶⁴ FOUCAULT, Michel, 2002, introdução.

problemática do sujeito está intrinsecamente relacionada à problemática da representação.

A representação como linguagem e oriunda de um sujeito descentrado passa a ser questionada como originalidade(autoria) e o que ela representa. Aqui a questão da autoria relaciona-se com as teorias bakhtinianas sobre os conceitos de *cópia*, *paródia*, *intertextualidade*, *dialogismo* e *polifonia*, pois para este teórico nenhum texto é puro e contem sempre a influência de outros textos e autores, e nossos discursos são fruto dos discursos a que temos acesso e assim, problematiza a figura do autor.⁶⁵

Essa dessacralização sinalizou o que parecia evidente e Borges pontuou isso em seus livros até a exaustão como afirma Bella Jozef:

Anulando o princípio de identidade, Borges nega a originalidade, nega que algo do que muito foi escrito possa considerar-se patrimônio individual de um autor. O livro não tem realidade e só se impõe por sua multiplicação possível.⁶⁶

Borges, assim como Barthes, indagavam o sujeito como produtor e Foucault foi mais longe indagando se realmente havia algum sujeito por trás da linguagem⁶⁷.

A dessacralização da arte e da literatura instaurou-se também no papel que esta tem desempenhado como "instituição social da sociedade moderna"⁶⁸ e segundo Linda Hutcheon:

[...] todas as práticas sociais(inclusive a arte) existem na ideologia e por meio da ideologia e como tal, a ideologia passa

⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail, 2003.

⁶⁶ JOZEF, Bella ,1986, pg. 264

⁶⁷ HUYSEN, Adreas. 1992, pág. 68.

⁶⁸ CÁRCAMO, Silvia,

a significar as formas nas quais aquilo que dizemos em que acreditamos se liga à estrutura de poder e às relações de poder da sociedade em que vivemos.⁶⁹

Nas sociedades capitalistas a realidade social é estruturada pelos discursos e a nossa "verdade" é institucional, ou seja, os discursos são sempre políticos de modo que o construímos ideologicamente de acordo com o modo como vivemos na "totalidade social" e "pelo modo como representamos esse processo na arte"⁷⁰.

Segundo o pesquisador Tomaz Tadeu da Silva, a representação é utilizada para forjar identidades em que diferentes grupos sociais forjam as suas e as dos outros⁷¹ e muitas das vezes é através da representação que os *aparthaides* artísticos são instituídos ou destruídos.

Sendo assim, a representação deixa de representar /reproduzir a realidade para representar-se a si mesma, deixa de afirmar como as coisas são e passa a reivindicar como as coisas deveriam ser⁷² e o "autor comunica uma realidade representada através de sua própria arquitetura ficcional e verbal, na visão que possui dos fatos. É através da representação ficcional que indaga a verdade"⁷³. Em contrapartida é também detenção do poder do discurso capaz de transformar a realidade.

A arte na pós-modernidade não só se auto-questiona, como questiona a realidade social à sua volta, e permite o acesso de novas categorias representacionais. Agora o espaço garantido e único para a subjetividade do sujeito centrado (homem, branco e burguês) dá lugar às vozes

⁶⁹ HUTCHEON, Linda, 1991, pág.227.

⁷⁰ Ibdem, 227

⁷¹ DA SILVA, Tomaz Tadeu,

⁷² ib, 227.

⁷³ JOZEF, Bella, 1984, pág. 170

silenciadas pela história (negros, gays, mulheres, índios, proletários, camponeses, etc.).

III - NOS TERRITÓRIOS DA DIFERENÇA

1.1 O Intelectual e a urbe

As cidades Ibero-americanas têm em sua origem o desejo utópico do colonizador europeu de fundar cidades organizadas e o ideário de que aqui seria o único lugar para por em prática o projeto da “cidade ordenada”⁷⁴. Sonhada para abarcar o novo modo de vida capitalista e, assim, uma nova distribuição do espaço racionalizado, esse trajeto utópico não ficou por aqui, engendrou-se na concepção da cidade como espaço propagador de cultura, inteligência e modernidade, fazendo dessa um mito.

O escritor que, segundo Angel Rama em *A cidade das letras*⁷⁵, sempre foi cidadão da “cidade letrada”, embora cantasse, em alguns momentos a natureza, não pôde deixar de deslumbrar-se com as possibilidades que a vida urbana lhe oferecia e o deslumbramento ocasionado pela modernização das cidades desde final do século XIX fez com que se apropriassem subjetivamente do espaço urbano, fazendo do século XX o século da representação da cidade.

Ao fazer um traçado da produção intelectual da América Latina, Ángel Rama propõe uma espacialização que estrutura e dá corpo à produção cultural e estética da região. Refaz a trajetória do intelectual ao longo da história, indo da colonização até o século XX e sua importante participação na

⁷⁴ RAMA, Angel, 1984.

⁷⁵ *Ibidem*.

formação ideológica na construção do espaço urbano, pois à medida que as cidades eram construídas fisicamente também se construíam simbolicamente.

Percorrendo o trajeto esquemático de Angel Rama sobre essa relação do intelectual com o espaço urbano, percebemos que a representação da cidade e a experiência urbana tornaram-se massiva na modernidade, mas precisamente no final do século XIX e todo o século XX, em que as cidades e sociedades transformadas pela Revolução Industrial e Capitalismo geraram certo inconformismo e deslocamento dos sujeitos dessa época.

Em um livro anterior, *Transculturación narrativa en América Latina*, Ángel Rama, partindo do conceito dado por Fernando Ortiz e restringindo-se ao âmbito da produção literária, denomina de “transculturadores narrativos” os escritores que sob a sua perspectiva não se dedicam somente a copiar a cultura estrangeira ou as vanguardas literárias e que tampouco se detêm na tradição regionalista, mas são capazes de realizar “um processo de seleção, descarte, resgate, descobrimento, combinação e síntese de elementos da cultura estrangeira como da própria”⁷⁶. Nesse livro Rama inicia o seu trajeto em direção à concepção do espaço urbano como pólo propagador dessa transculturação:

A capital, sobretudo, o porto, ainda que é aqui onde a pulsação externa ganhe suas melhores batalhas, e o segundo que é o que realiza a cultura regional interna respondendo ao impacto da transculturação que translada a capital.⁷⁷ (Tradução nossa)

⁷⁶ RAMA, Angel, 1987, págs. 36 e 37

⁷⁷ Ibidem. "La capital o, sobretudo, el puerto, aunque es aquí donde la pulsación externa gana sus mejores batallas, y el segundo que es el que realiza la cultura regional interna respondiendo al impacto de la transculturación que traslada la capital."

Em se tratando de todo o processo de renovação pelo qual passou a narrativa hispano-americana, segundo as proposições de Rama, no qual se dava primeiro na cidade para depois expandir-se. Vemos então, que, a concepção da cidade como agente disseminador de idéias, será o gérmen para o caminho de investigação que empreenderá mais tarde em *Cidade das letras*.

Na perspectiva de que toda literatura, seguindo ainda os passos de Angel Rama, é apenas um reflexo de toda essa conjuntura histórica, política e social engendrada na subjetividade e memória dos sujeitos, entendemos que as narrativas dessa época se forjaram a partir das relações afetadas entre o indivíduo e o espaço urbano, resultando na cidade não só como cenário, mas também uma personagem das muitas narrativas.

Em se tratando da literatura argentina, Beatriz Sarlo em seu livro *Borges un escritor en las orillas*, afirma que a cidade nessa literatura é centro de radiação simbólica e o imaginário urbano é hegemônico na literatura rio-platense no século XX. A representação da cidade a meados desse século se configura como elemento comum do sujeito discursivo latino americano.

E sobre isso afirma Sarlo:

Nas primeiras décadas deste século, a imaginação urbana desenhou diversas cidades: as *orillas* de Borges, lugar indefinido entre planície e as últimas casas da cidade, atravessadas por terrenos baldios e pátios; e a cidade ultra-futurista de Arlt, constituída por uma mistura social, estilística e moral, onde a ficção descobre uma modernidade que entretanto, ainda não existia por completo; [...]⁷⁸ (Tradução nossa)

⁷⁸ Ibidem, p. 19. "En las primeras décadas de este siglo, la imaginación urbana diseñó distintas ciudades: "las orillas" de Borges, lugar indefinido entre la llanura y las últimas casa, a las que

O crescimento e modernização da cidade de Buenos Aires, experimentada antes de tantas outras cidades latino-americanas e a formação composta por vários tipos, oriundos de imigrações e migrações, fizeram da capital portenha o paradigma da América do Sul, conferindo-lhe o caráter de grande metrópole comparada às grandes cidades européias.

A cidade é o centro da civilização argentina, espanhola, européia; ali estão as oficinas das artes, as lojas do comércio, as escolas e colégios, os julgados, todo o que caracteriza, em fim, aos povos cultos.⁷⁹ (Tradução nossa)

Já em *Facundo*, Sarmiento fala de uma Buenos Aires que se quer conhecia, projetando em sua obra uma sociedade que ainda estaria por vir. A Buenos Aires representada por Sarmiento, ainda no século XIX, torna-se realidade apenas em meados do século XX, mostrando a construção de uma tradição.

Seguindo esse caminho encontramos em Julio Cortázar a conformidade de uma literatura essencialmente urbana e pautada na mesma matriz, apresentada por Beatriz Sarlo, sobre a cidade como oposição ao campo, a cidade como projeção para o futuro, a cidade como mito, como configuração de um identidade.

Em se tratando da literatura argentina, retomando o dito por Sarlo, precebemos que tais narrativas vieram de uma mesma matriz, gerada mais precisamente no século XIX, quando a cidade de Buenos Aires ainda não era

se llegaba desde la ciudad ultrafuturista de Arlt, construida en la mezcla social, estilística y moral, donde la ficción descubrió una modernidad que no existía del todo materialmente; [...]"

⁷⁹ SARMIENTO. *Facundo*, 1961, pág. 24 "La ciudad es el centro de la civilización argentina, española, europea; allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos."

cidade e Paris o seu modelo. A literatura argentina é, desde o início, pautada no cosmopolitismo, na contraposição entre Europa e Argentina e para esses escritores, segundo Beatriz Sarlo, "Europa é a cidade"⁸⁰

Se Borges escrevia na intercessão da civilização e barbárie, entre a planície dos pampas e Buenos Aires, apostando no cosmopolitismo como uma estratégia para a existência da literatura argentina e fazendo da margem sua estética⁸¹, Cortázar escreveu desde uma posição marcadamente rio-platense: entre Buenos Aires e Paris, criando no interstício⁸² a sua cidade imaginada.

Segundo Fernando Ainsa:

O espaço urbano não é, portanto, neutro. Inscrições sociais designam, identificam e classificam todo assentamento. Relações de poder e pressões sociais se exercem sobre todo núcleo urbano. Seu território se mede, divide e delimita para sua apropriação, a partir de noções como traçado, horizonte, limite, espaço privado e espaço público, uma construção que participa tanto o pessoal como o coletivo, profundamente imbricados em um complexo tecido de memória histórica e vivência pessoal.⁸³

Ainsa nos leva a pensar na importância da cidade como espaço cultural e social para o indivíduo e sua psique, na questão do lugar como espaço gerador de identidade⁸⁴, onde o indivíduo ao interagir com o grupo se constrói e se fortalece. E segundo Halbwachs: "A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas da solidariedade múltiplas dentro das quais estamos engajados."⁸⁵

⁸⁰ BEATRIZ, Sarlo, 1995, pág 23 "Europa es la ciudad"

⁸¹ SARLO, Borges el escritor de la orillas

⁸² Aspecto que será aprofundado em outro capítulo.

⁸³ AINSA, Fernando, 05/08/2005, http://www.ucm.es/BUCEM/revistasBUC/portal/modules.php?name=Revistas2_Autor&id

⁸⁴ HALBWACHS, 2004 pág. 28

⁸⁵ HALBWACHS, 1990, p. 14

Entendendo a cidade como mito, uma das marcas fundadoras da literatura latino-americana, encontramos autores que traduzem o imaginário urbano em utopias e distopias, em construções que participam tanto do coletivo quanto do particular. Como já citado antes, escritores que, inconformados com a realidade vivida, como Juan Carlos Onetti com Santa María, Gabriel Garcia Márquez e Macondo, Juan Rulfo e Comala e Borges que vê o mundo desde o *Aleph* que é Buenos Aires, fundaram um modo peculiar de ver e organizar o espaço urbano. A trajetória discursiva desses e tantos outros escritores latino-americanos fizeram desses criadores de cidades míticas e fundadores de realidades outras, fazendo da cidade o espaço de reinvenção da história latino-americana.

Todas essas narrativas sobre as cidades aqui, de uma forma ou de outra, sempre se construíram com o intuito de criar novos mundos, acabaram por construir um *ethos* para esses escritores. Um espaço ideológico que os identifica diante de qualquer outra literatura. Muitos escritores da literatura universal falaram de cidades assim como Baudelaire, Victor Hugo, Zola, Poe, mas as cidades pintadas nas narrativas latino-americanas se compõem da memória de um passado que se quer negar e ao mesmo tempo reconstruir.

Esse encontro de representações na narrativa hispano-americana é a conformidade de um sujeito discursivo, como dito antes, que compartilha da memória coletiva em que se configura o sentimento de identidade alicerçado na memória dividida por um grupo não só no campo histórico, mas sobretudo em um campo simbólico.

Nada escapa à trama da sincrônica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem.⁸⁶

Ao utilizar a concepção de Angel Rama para falar-se da questão cidadina na literatura latino-americana e a presente citação de Halbwachs, pretende-se aqui estabelecer uma relação entre o escritor e o espaço urbano e mostrar que essa relação tem seu traçado histórico e que, portanto, faz parte da memória coletiva.

Em confluência com a literatura rioplatense encontramos a cidade como parte integrante do universo cortazariano, como um personagem que insiste em fazer-se presente, pois é no universo urbano, físico ou imaginário, que são tecidas as tramas de seus contos e romances. Espaços nos quais personagens humanos interagem com os diversos elementos característicos da urbanidade: ônibus, metrô, multidão, etc.

No capítulo 36 de *Rayuela* em que Horacio é deportado por ter sido pego pela polícia tendo relações sexuais com uma mendiga, a narrativa transcorre no mesmo tom cambaleante da bebedeira de Horacio e Emmanuèle:

Enfin, habían que irse, subir la ciudad, tan cerca ahí a seis metros de altura, empezando exactamente al otro lado del pretil del Sena, detrás de las cajas de RIP de latón donde las palomas dialogaban esponjándose a la espera del primer sol blando y sin fuerzas, la pálila sémola de las ocho y media que baja de un cielo aplastado, que no baja porque seguramente iba a lloviznar como siempre.⁸⁷

Nesse capítulo Horácio abriga-se debaixo da ponte para pensar em seu *kibbutz* como um lugar onde todas as sua angústias fossem sanadas,

⁸⁶ HALBWACHS, 1990, p. 14

⁸⁷ *Rayuela*, Cap. 36, pág. 174.

aspecto que será abordado mais adiante. Esse capítulo também é aquele em que Horácio experimenta o lado do submundo, sujo e inabitável de Paris e vê-se obrigado a voltar para Buenos Aires.

Cortázar também entendia a cidade como mito, para ele a urbanidade é um organismo vivo e possuidor de personalidade e a cidade de Paris é, para ele, uma mulher e para os críticos, a protagonista de seus contos.

Meu mito de Paris atuou em meu favor... Me fez escrever um livro, *Rayuela*, que é um pouco a iniciativa de uma cidade vista de maneira mítica. Toda a primeira parte que sucede em Paris é a visão de um latino-americano, um pouco perdido em seus sonhos, que passeia em uma cidade que es una inmensa metáfora.⁸⁸

Percebe-se neste trecho o que representa a cidade de Paris para Cortázar. Como Sarmiento que, fascinado pelo moderno celebra a cidade em sua narrativa, Cortázar, extasiado como um provinciano que chega na grande cidade, resolve fazer desta um romance: *Rayuela*.

-En el fondo – dijo Gregorovius-, Paris es una enorme metáfora.

-¿ Por qué una enorme metáfora?-

-Él anda por aquí como otros se hacen iniciar en cualquier fuga, el voodoo o la marihuana, Pierre Boulez o las máquinas de pintar de Tinguely. Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave: la busca como un loco. Fíjate que digo como un loco. Es decir que en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de

⁸⁸ Do filme Julio Cortázar 1979/80 de Alain Caroff y Claud. e Namer "Mi mito de París actuó en mi favor... Me hizo escribir un libro, *Rayuela*, que es un poco la puesta en acción de una ciudad vista de manera mítica. Toda la primera parte que sucede en París es la visión de un latinoamericano, un poco perdido en sus sueños, que se pasea en una ciudad que es una inmensa metáfora."

que la llave existe. Sospecha sus figuras, sus disfraces; por eso hablo de metáfora.⁸⁹

A referência de Paris como uma metáfora explica-se quando esta é relacionada ao personagem que percorre a cidade como o transeunte, o *flâneur* que conhece cada esquina, galerias e ruas e que detêm a chave da cidade. Segundo Benjamin a *flânerie* foi criada em Paris, sendo esta, o seu lugar sagrado. A estreita relação entre a cidade de Paris e o poeta-*flâneur*⁹⁰ está presente de forma massiva nos romances e contos do escritor argentino e é a mesma relação entre Horácio e a cidade. Para Gregorovius Oliveira busca essa chave o que pode representar sua busca ontológica.

Na literatura rioplatense, a partir da década de 20, o transeunte vê a cidade como um lugar utópico, como um lugar de acesso aos bens de consumo que a modernidade pode oferecer e a ascensão financeira. Ao ser indagado por Ossip Gregoriovius sobre sua atitude distanciada, Oliveira responde que busca esse "derecho de ciudad":

-Vos -dijo Gregoriovius, mirando el suelo- escondes el juego.

- Por ejemplo?

-No sé, es un palpito. Desde que te conozco no hacés más que buscar, pero uno tiene la sensación de que ya llevás en el bolsillo lo que andás buscando.

-Los místicos han hablado de eso, aunque sin mencionar los bolsillos.

[...]

⁸⁹ Rayuela, 1996, p.116

⁹⁰ W. Benjamin, 1995

-Pero que andás buscando con eso, Horacio?

_Derecho de ciudad.

_Aquí?

_Es una metáfora. Y como París es una metáfora(te lo he oído decir alguna vez) me parece natural haber venido para eso.⁹¹

Oliveira responde a Gregoriovius sobre seu desejo de cidade e da ascensão que esta pode oferecer, assim como escritores latinos americanos que viam na Europa, no caso dos argentinos em Paris a mesma possibilidade.

Em *Cidade letrada* não há de surpreender que Rama ao referir-se algumas vezes a *AS cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, insiste, em particular, ao diálogo entre Marco Polo e seu anfitrião Kublai Kan e cita:

As cidades como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as suas regras sejam enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.⁹²

Para Calvino e Rama as cidades tomam o lugar e a função do mito, sendo estas as que resumem e revelam a cultura. Quando Marco Polo para descrever ao imperador Kublai Kan as culturas que encontrou em seu caminho, as que compõem o território de seu domínio para se fazer entender fala das cidades e isso parece surtir efeito, tornando-se visíveis por meio do relato, as cidades revelam a cultura de um povo, a forma de ser e pensar de sua gente. Várias foram as cidades desenhadas nos mapas culturais da América Latina e

⁹¹ Rayuela, págs. 153 e 154.

⁹² CALVINO, Ítalo. *As cidades Invisíveis*, 1985.

esta dificilmente se libertará de tal referência⁹³. No capítulo 36 observamos uma referência às cidades de Kublai Kan e o compara ao *kibbutz*, lugar utópico. Embriagado e conversando com a mendiga debaixo de uma ponte Oliveira busca a mesma cidade a que Kublai Kan se refere:

[...]En esos días todo era todavía kibbutz, o por lo menos posibilidad de kibbutz, y andar por la calle escribiendo RIP en las cajas de los bouquinistes y admirando a la clocharde enamorada formaba parte de una confusa lista de ejercicios a contrapelo que había que hacer, aprobar, ir dejando atrás. Y así era, u hacía frío, u no había kibbutz. Salvo la mentira de ir comprarle el vino tinto a Habeb y fabricarse un kibbutz igualito al de Kubla Kahn, salvadas las distancias entre el láudano y el tintillo del viejo Habeb.⁹⁴

No capítulo 26 de *Rayuela* La Maga não satisfeita com as explicações de Gregoriovius, pergunta por que Paris é uma grande metáfora e este pacientemente responde exemplificando com um dado momento de sua infância em que suas babás, para ficarem à vontade com os seus amantes, deixavam-no brincando em um enorme salão cheio de tapetes e almofadas:

Una de las alfombras representaba el plano de la ciudad de Ofir, según ha llegado al occidente por vías de la fábula. De rodillas yo empujaba una pelota amarilla con la nariz o con las manos, siguiendo el curso del río Shan-Ten, atravesaba las murrallas guardadas por guerreros negros armados de lanzas, y después, de muchísimos peligros[...]llegaba a los aposentos de la reina de Saba[...]Sí, Paris es una enorme metáfora.⁹⁵

Nas explicações de Gregoriovius para Maga faz-se entender porque Paris é uma metáfora, entendemos que esta possibilita a criação de outras cidades, como o palimpsesto que esconde o texto original, a Paris de *Rayuela*,

⁹³ SARLO, Beatriz, 1998.

⁹⁴ *Rayuela*, pág. 172.

⁹⁵ *Ibidem* p. 116 e 117

é incógnita como os seus personagens, labiríntica como a estrutura do romance. A cidade de Paris, a outra que habita o imaginário do escritor argentino, parece entrecruzar-se com a de suas obras. Assim como Cooper que criou no centro urbano uma floresta para abarcar as experiências de seu caçador⁹⁶ a dos textos cortazarianos parece não ser a mesma dos mapas geográficos.

Em seu ensaio *El espacio mítico o la utopía degradada? Por una geopoética de la ciudad en la narrativa*, Fernando Ainsa relata a importância da cidade desde a América pré-hispânica, perpassando pela colonização, inícios do século XX até seu fim. Quase que direcionado pela linha de investigação proposta por Angel Rama, no referido *Cidade das Letras*, afirma que: “O escritor ibero-americano sempre foi, desde sua origem cidadão da cidade letrada”⁹⁷ ao se referir a escritores que se apropriaram subjetivamente do espaço urbano e completa sua afirmação dizendo que uma cidade é feita não só de tijolos, cimento e ferro, mas também se compõem de memória, memória de um passado que se quer negar e ao mesmo tempo reconstruir.

3.3 Nos interstícios da realidade

Na América Latina a adoção dos novos procedimentos literários coincide com a conscientização do subdesenvolvimento e do atraso e a tônica

⁹⁶ BENJAMIN Walter, 1995.

⁹⁷ RAMA Angel, 1985. “El escritor iberoamericano siempre fue, pues, desde su origem ciudadano de la ciudad letrada”

da crítica se dá não pela simples aceitação do *novo*, mas pelo desejo de crítica e denúncia; princípios latentes no pensamento do escritor latino-americano.

As principais facetas da renovação técnica se manifestam na profunda mudança do ponto de vista, na desintegração do tempo cronológico (muitas vezes acompanhadas de uma nova organização espacial), na dissolução da categoria da causalidade como princípio lógico de construção do enredo e, na ameaça, às vezes efetivada, de fragmentação da personagem.⁹⁸

O processo de renovação pelo qual passou a literatura dessa região teve conseqüentes implicações no modo de ver a realidade. Uma das vertentes que regem a forma com a qual o homem passa a ver a realidade está naquilo que chamamos de Surrealismo francês que, na literatura do século XX, foi apreendido pioneiramente por autores como Proust, Gide, Joyce e Kafka e que se espalhou pelo mundo chegando aqui mais ou menos depois da década de 40. Nas duas primeiras décadas do século XX, os estudos psicanalíticos de Freud e as incertezas políticas criaram um clima favorável para o desenvolvimento de uma arte que criticava a burguesia, a cultura européia e a frágil condição humana diante de um mundo cada vez mais complexo. Diante das incertezas geradas pelo pós-guerra e a iminência de novas guerras surgem movimentos estéticos que interferem de maneira fantasiosa na realidade.

A livre associação e a análise dos sonhos, ambos métodos da psicanálise freudiana, transformaram-se nos procedimentos básicos do Surrealismo, embora aplicados a seu modo. Por meio do automatismo, ou seja, qualquer forma de expressão em que a mente não exercesse nenhum tipo de controle, os surrealistas tentavam plasmar, seja por meio de formas

⁹⁸ ARRIGUCCI, David, 1973, 128.

abstratas ou figurativas simbólicas, as imagens da realidade mais profunda do ser humano: o subconsciente.

Segundo Octavio Paz:

O homem é um ser que imagina e sua razão mesma não é senão uma das formas desse continuo imaginar. Em sua essência, imaginar é ir mais além de si mesmo, projetar-se continuo transcender-se. Ser que imagina porque deseja, o homem é o ser capaz de transformar o universo inteiro em imagem de seu desejo.⁹⁹

O Surrealismo seria assim, a escola que representa a essência humana e surge como uma corrente que abarca não somente a transformação da arte como também do homem enquanto totalidade e faz o homem conectar-se com a magia, novos mundos e com a alteridade.

A ficção das últimas décadas se afasta da representação direta da realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real. Cria-se um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso, mergulhando no terreno dos mitos e da fantasia. [...] Nesse sentido, toda literatura é surrealista, pois recria a realidade instaurando nova significação.¹⁰⁰

A partir dessas palavras podemos observar que encontramos variações em torno do realismo, através de procedimentos múltiplos, dando a o leitor a oportunidade de confrontar o *estranhamento* do próprio indivíduo. E em algumas narrativas, como a fantástica, por exemplo, o *estranho* aparece diante da vida urbana, como cotidiano que se altera sem que se entendam as causas

⁹⁹ PAZ, Octavio, 1983, pág. 30 "El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de si mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo."

¹⁰⁰ JOZEF, Bella, 1984 p. 184

como forma de complexidade e resistência ao real. Ao longo da obra de Julio Cortázar se nota a existência da ambigüidade, do interstício que se instala, estabelecendo o desconforto, a dúvida; de um lado a realidade cotidiana e palpável e de outro uma que não se explica.

Segundo Tzvetan Todorov, o fantástico existe na ambigüidade, a hesitação entre a realidade e o sonho é o âmago desse gênero e afirma que "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural"¹⁰¹. Portanto, o fantástico perdura no tempo da dúvida e caso haja uma resposta que a faça desvanecer, entraremos nos gêneros do *maravilhoso* ou do *estranho*, categorias vizinhas ao fantástico. Alega que o fantástico puro existe nos limites entre o *maravilhoso* e o *estranho*, visto que o leitor se perguntará sempre se trata de uma ilusão ou se os fatos ocorrem realmente e não podem ser explicados pelas leis que conhecemos¹⁰².

Para Ana María Barrenechea as definições de Todorov são insuficientes e abstratas e define a literatura fantástica como:

a que apresenta em forma de problema fatos anormais e não naturais ou irreais. Pertencem a ela as obras que põem o centro de interesses na violação da ordem terrena, natural ou lógica, e por tanto na confrontação de uma ou outra ordem dentro do texto, na forma explícita ou implícita.¹⁰³ (Tradução nossa)

¹⁰¹ TODOROV, 1979, pág. 148.

¹⁰² Ibidem, 1979.

¹⁰³ BARRENECHEA, Ana Maria, 1972, pág. 400 : la que presenta en forma de problema hechos anormales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita".

Para a crítica o fantástico existe na problematização entre o real e o irreal e na violação das ordens lógicas.

Na contramão da sistematização dos temas que para Todorov compõem-se de um "eu" e um "tu", sem distinção entre o *estranho* o *maravilhoso* e o fantástico, Barrenechea propõe dos tipos de categoria própria do fantástico:

A primeira seria, para a crítica, a existência de outros mundos habitados por deuses, a presença de poderes maléficos e benéficos por um lado e a o rompimento da ordem lógica de tempo, espaço e causalidade; não distinção entre sujeito e objeto e desdobramentos do sujeito; etc. todas estas categorias fazem parte do conteúdo semântico que compõem um texto fantástico.

Outra categoria seria aquela que afeta a semântica global do texto em que se encontra a existência de mundos paralelos ao nosso; a presença de irreal que se torna real e do real que se torna irreal.

Segundo Jaime Alazraki, as literaturas de Cortazar e Borges não podem se incluídas na mesma categoria em que se incluem as obras de autores europeus do fim do século XIX, pois que as transformações ocorridas no mundo desde aquela época influenciaram a literatura fantástica e lhes imprimiram outras nuances, como a presença dos experimentalismos das vanguardas e o surrealismo e propõe considerar os dois autores como *neofantásticos*.

Segundo Saul Yurkievich, Cortázar:

Representa o fantástico psicológico, ou seja, a invasão súbita com surgimentos inesperados de forças estranhas admitidas

como reais, as perturbações, as fissuras do normal/ natural que permitem a percepção de dimensões ocultas, mas não de seu entendimento.¹⁰⁴ (Tradução nossa)

Ao longo da obra de Julio Cortázar nota-se a existência da ambigüidade, do interstício que se instala, estabelecendo o desconforto, a dúvida; de um lado a realidade cotidiana e palpável e de outro uma que não se explica.

Minado pela tradição "romântica/ simbolista/ surrealista", o fantástico de Cortázar propõe-se como instância reveladora, como um jogo de revelações e de iminências e epifanias. Em *Rayuela* esse jogo se dá pelo tema dos duplos. Embora o conto breve seja, como diz Cortázar, a casa do fantástico, "existem romances com elementos fantásticos, mas são sempre um tanto subsidiários"¹⁰⁵. (Tradução nossa)

Retomando o dito anteriormente, *Rayuela* desenvolve-se através da história de Horácio Oliveira, um argentino que vive em Paris e é deportado para Buenos Aires. Oliveira transita pela vida em sua busca metafísica sobre a vida, a *identidade*, o ser. Percorre caminhos em busca do *Centro da Mandala*.

Essa procura se dá por territórios que vão desde a filosofia oriental passando pela música, nesse caso, o Jazz, arte, discussões filosóficas ao mesmo tempo em que ironiza sua própria busca. A contestação se dá por meio da duplicação da personalidade, tema, como dito antes, relacionado ao fantástico, como afirma Cesarini:

¹⁰⁴ YURKIEVIEVICH, Saul, 1987, pág. 124. "Representa lo fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/ natural, que permiten la percepción de dimensiones ocultas, pero no su intelección."

¹⁰⁵ CORTAZAR, El sentimiento de lo fantástico. "Hay novelas con elementos fantásticos, pero son siempre un tanto subsidiarios"

[...] o tema está vinculado com a vida de consciência, de suas fixações e projeções[...] Nos textos fantásticos se complica e se enriquece mediante uma densa e freqüente aplicação de motivos como os do retrato, do espelho das múltiplas fragmentações da imagem humana, da obscura duplicação de si que com a sombra projeta cada indivíduo.[...] lançam contra a unidade da subjetividade e da personalidade humana, tratam de colocá-la em crise.¹⁰⁶ (Tradução nossa)

Várias são as formas de desdobramento do sujeito em *Rayuela*, das mais simples às mais complexas. As evidências desses desdobramentos podem ser vistas nos capítulos 43, 44 nos quais Oliveira e Traveler, cada um a seu tempo, conversam com Talita, "elo mítico entre os dois"¹⁰⁷, sobre a relação entre os três.

No capítulo 43:

-Que quieres-dijo Talita-. Yo creo que Manú tiene razón.

-Claro que tiene - dijo Oliveira -. Pero lo mismo es idiota, y vos lo sabés de sobra.

-De sobra no. Lo sé, o mejor lo supe cuando estaba a caballo en el tablón. Ustedes sí lo saben de sobra, yo estoy en el medio como esa parte de la balanza que nunca sé como se llama.

-Sos nuestra ninfa Egeria, nuestro puente mediúmnico. Ahora que lo pienso, cuando vos estás presente Manú y yo caemos en una especie de trance¹⁰⁸.

¹⁰⁶ CESARINI, Remo, 1996, pag. 121 "[...]el tema está vinculado con la vida de conciencia, de sus fijaciones y proyecciones[...]En los textos fantásticos se complica y se enriquece mediante una densa y frecuente aplicación de motivos como los del retrato, del espejo, de las múltiples refracciones de la imagen humana, de la oscura duplicación de si que con la sombra proyecta cada individuo[...] remeten contra la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana, tratan de ponerla en crisis."

¹⁰⁷ Rayuela, pág. 218

¹⁰⁸ Ibidem, 218

Talita falando com Traveler sobre sua mudança de atitude no capítulo 44:

-Cómo te pareces a Horacio-dijo Talita_. Es increíble como te parecés.

-Tic-tac -dijo Traveler buscando los cigarrillos-. Tic-tac, tic-tac.

-Sí, te parecés - insistió Talita[...]-. Él también hubiera dicho: Tic-tac, él también hubiera hablado con figuras todo el tiempo.[...] No puede ser que todo cambie así con la vuelta de Horacio.

-A lo mejor, no hay bombas para ti ratita -dijo, sonriéndole con una expresión que aflojó Talita,[...] -. Mirá, no es que yo ande buscando que me caiga un refusilo en la cabeza, pero siento que no debo defenderme con pararrayos, que tengo que salir con la cabeza al aire hasta que sean las doce de algún día. Solamente después de esa hora, de ese día, me voy a sentir otra vez el mismo. No es por Horacio, amor, no es solamente por Horacio aunque él haya llegado como una especie de mensajero.¹⁰⁹

Segundo Saul Yurkiev, o fantástico em Cortázar funciona como um tipo de revelação, como uma epifania, mas também funciona, segundo Alonso M. Rabi, como alienação que vive o sujeito contemporâneo e não há a busca pelos *duplos* como existe em seus contos, mas sim a busca de um complemento.

No caso de Oliveira e Maga, por exemplo, havia momentos em que ele gostaria de ser como ela:

A Oliveira lo fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales. Lo que para él había sido análisis de probabilidades, elección o simplemente confianza en la rabadomancia ambulatória, se volvía para ella simple fatalidad.

¹⁰⁹ Ibid. Pág. 223.

Pois que Oliveira sempre se via confuso e dividido em dualidades existenciais. Sempre entre o presente e o passado ou entre Buenos Aires e Paris e toda sua tentativa de resolver o interstício resultava em fracasso como no cap 19:

La cuestión de la unidad lo preocupaba por lo fácil que le parecía caer en las peores trampas. En sus tiempos de estudiante, por la calle Viamonte y por el año treinta, había comprobado con (primero) sorpresa y (después) ironía, que montones de tipo se instalaban confortablemente en una supuesta unidad de la persona que no pasaba de una unidad lingüística y un prematuro esclerosamiento del carácter. Esas gentes se montaban un sistema de principios jamás refrendados entrañablemente, y que no eran más que una cesión a la palabra, a la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones avasalladoramente desalojadas y sustituidas por su correlato verbal. Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, lo europeo y lo americano, el día y la noche, las esposas, las novias y las amigas, el ejército y la banca, el arte abstracto y la batalla de Caseros pasaban a ser como dientes o pelos, algo aceptado y fatalmente incorporado, algo que no se vive ni se analiza porque *es así* y nos integra, completa y robustece. La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir [...] hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba.¹¹⁰

Em *Rayuela*, já em Buenos Aires, Horacio encontra seu reflexo especular Traveler que, após encontrar seu amigo, começa a agir de modo diferente e sabe que a influência de Oliveira lhe trouxe mudanças e a revelação de uma frustração escondida" alusiones a un doble que tiene más suerte que él..."(cap. 37)

O espelhismo contido entre Traveler e Horacio funciona de modo inverso: Horário é intelectual, não tem apego às pessoas que o cercam e

¹¹⁰ Ibid. págs. 76 e 76.

tampouco se entrega a um relacionamento. Tanto que quando viveu com La Maga em Paris, viveu porque era conveniente pagar somente um aluguel e a morte de Rocamadour, filho de Maga, não lhe causou nenhum tipo de comoção ou questionamento. Traveler é casado, e embora seu nome sugira o contrário, nunca saiu de Buenos Aires e tanto ele como Oliveira sabem que se completam, sabem desse espelhismo.

"[...]Porque Olivera é uma sombra que persegue sua imagem em todos os espelhos, se transfigura ao encontrar-se com seu duplo, Traveler, que o convida a reintegrar-se à unidade desaparecida do ser".¹¹¹

Segundo Alonso, a questão dos duplos em Cortázar permite expressar a crise do sujeito na era capitalista, pois diante do descentramento e da perda da estabilidade do eu, a imagem no espelho permite explorar apenas a parcialidade do sujeito angustiado por ver-se nos outros tentando encontrar modos e maneira de inversão e transgressão que fazem apenas enfatizar a duplicidade e ambigüidade que se estende até a narração, "pues el lenguaje parece asumir el mismo carácter incompleto que ofrecen las imágenes del espejo"¹¹². E sobre o espelho relata Oliveira: "oh, callate, no empecés allá arriba tus apariencias despreciables, tus fáciles espejos".

Ainda seguindo as proposições de Alonso, o fato de Oliveira e Traveler se reconhecerem como duplos é o que diferencia e problematiza o emprego dos duplos em *Rayuela* e em alguns contos. Em seus contos não

¹¹¹ [...]Porque Olivera es una sombra que persigue su imagen en todos los espejos, se transfigura al encontrarse con su doble, Traveler, que lo invita a reintegrarse a la unidad desaparecida del ser. P.699 Dossier Rayuela.

¹¹² DO CARMO,AlonsoRabi,2006. http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a08.pdf

existe aviso prévio de que o reconhecimento vá ocorrer, diferente do romance, pois que tanto o narrador como os personagens antecipam essa condição.

No final do capítulo 37, antes do reencontro de Traveler e Oliveira, o narrador avisa:

A veces Traveler hace alusiones a un doble que tiene más suerte que él, y a Talita, no sabe por qué, no le gusta eso, lo abraza y lo besa inquieta, hace todo lo que puede para arrancarlo a esas ideas[...] ¹¹³

Nesse capítulo o espelhismo entre os dois resulta em uma conclusão de que aquilo que falta em um há no outro; seria então o suprimento de uma carência de uma ausência que o sujeito busca no encontro com o outro, pois só podemos ver a diferença quando nos deparamos com o outro; ninguém é completo, precisamos sempre do outro para nos completar.

Um exemplo para essa completude podemos buscar no capítulo 37, em que Traveler crê que Oliveira tinha mais sorte que ele pois representava a experiência cosmopolita de viajante que Traveler nunca pode conhecer:

Le daba rabia llamarse Traveler, él, que nunca se había movido de la Argentina, como no fuera para cruzar a Montevideo y una vez a Asunción del Paraguay, metrópolis recordada con soberana indiferencia. ¹¹⁴

E Oliveira sente que poderia ser completo se tivesse a mesma estabilidade que representa Traveler, que não passa a vida buscando o absoluto. Vive seu amor com Talita sem grandes indagações, com um certo conformismo que Oliveira está longe de conhecer.

¹¹³ ibd., pág. 186.

¹¹⁴ lbd., pag 183.

-Ha transcurrido el minuterito, hijo mío -dijo Oliveira-. Vos te movés en el contínuo tiempo-espacio con una lentitud de gusano.[..]

[...]Vos tendés a moverte en el continuo, como dicen los físicos, mientras que yo soy sumamente sensible a la discontinuidad vertiginosa de la existencia.¹¹⁵

No capítulo 41, em que Oliveira, Talita e Traveler constroem uma ponte de madeira Oliveira segue pontuando a diferença entre ambos

No capítulo 56 cuando Oliveira ao confundir Talita con La Maga chamdo-a por esse nome, Oliveria fala sobre a relação entre ele e Traveler:

-Pero siempre en posiciones simétricas -dijo Oliveira-. Como dos mellizos que juegan en un sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo. ¿No te llama la atención, *doppelgänger*?

Sin contestar Traveler sacó un cigarrillo del bolsillo del pijama y lo encendió, mientras Oliveira sacaba otro y lo encendía casi al mismo tiempo. Se miraron y se pusieron a reír.¹¹⁶

Outro personagem que podemos interpretar como espelho de Horacio seria Gregoriovius, que tem a sua identidade revelada somente na parte do livro em que os capítulos são aqueles *prescindibles*, e ainda assim de modo irônico. Como se sabe, esses capítulos são aqueles que, segundo o autor, caso o leitor queira, pode deixar de ler pois não perderá grande coisa, como afirma o próprio autor do livro.

Ali, Ossip Gregoriovius relata de modo confuso as suas origens e acaba por confundir seus amigos *Del Club de la Serpente*. E uma das interpretações que se pode buscar aqui seria a de que a identidade européia

¹¹⁵ Ibid. pág. 211.

¹¹⁶ Ibid. pag 278.

também é fragmentada e constituída por diversos elementos estrangeiros, assim como a latino-americana.

Ossip é europeu, e se comporta de modo eloqüente. Compartilha com Oliveira os mesmos gostos pelo *jazz*, arte e cultura e, embora não revele claramente, também é apaixonado pela Maga. É inteligente, culto e dificilmente se atormenta com questões existenciais. Mas consegue captar a angústia de Oliveira e o chama à razão quando lança-lhe verdades sobre seu comportamento distanciado e confuso.

Logo após a morte e enterro de Rocamadour, Oliveira, que não foi ao enterro e tampouco participou dos preparativos para tal, retorna como se estivesse desaparecido por alguns dias e é chamado à atenção por Gregoriovius:

-Vos - dijo Gregoriovius, mirando el suelo- escondés el juego.

_ ?Por ejemplo?

-No sé, es un palpito. Desde que te conozco no hacés más que buscar, pero uno tiene la sensación de que ya llevás en un bolsillo lo que andás buscando.

-Los místicos han hablado de eso, aunque sin mencionar los bolsillos.

-Y entre tanto estropeás la vida a una cantidad de gente.

Oliveira, talvez para fugir das verdades advindas de Gregoriovius, responde com a ironia de sempre e, segundo Alonso:

Gregorovius cumple un papel importante: faz Horacio Oliveira ver que sua busca carece de sentido na Europa, vivendo uma crise cultural e ideológica que lhe é distante, ainda que exista algo que os faz irmão: seu caráter de sujeitos «vazios» que nunca poderão satisfazer seu desejo de complementariedade y sua incapacidade para assumir um compromisso real e tangível com a vida[...]”¹¹⁷ (Tradução nossa)

O espelhismo entre Gregorovius e Horacio seria então de confronto e retirada das máscaras que ambos possuem.

Os paralelismos seguem entre Talita e La Maga. A primeira que após a volta de Oliveira à Argentina se vê entre ele e Traveler e antes em Paris era a segunda. Elo entre Ossipe e Oliveira, a duplicação relacionada às duas fica por conta da imaginação de Olivera que segue vendo La Maga, desaparecida, em Talita.

Outra forma de paralelismo que poderíamos entender como questionamento da própria poética seria a que existe entre Oliveira e Morelli e este com nosso autor. Já que os personagens principais da novela têm seus duplos, por quê nosso autor não poderia propor a sua? Um paralelismo relatado por muitos críticos, apontando Morelli como *alter-ego*¹¹⁸ de Cortázar. Na mescla da realidade com a ficção, a existência dessa possibilidade traz à tona a questão da autoria que na pós-modernidade é questionada. Um autor

¹¹⁷ DO CARMO, Alonso Rabí, 2006, "Gregorovius cumple un papel importante: hacerle ver a Horacio Oliveira que su búsqueda carece de sentido en Europa, viviendo una crisis cultural e ideológica que le es ajena, aunque hay algo que los hermana: su carácter de sujetos «vacíos» que nunca podrán satisfacer su deseo de complementariedad y su incapacidad para asumir un compromiso real y tangible con la vida[...]”

¹¹⁸ FUENTES, Carlos, página 704.

que tem um duplo, pressupõe-se como uma identidade também fragmentada como seus personagens.

Nossa realidade esconde uma *segunda realidade* (uma realidade *maravilhosa*), que não é nem misteriosa nem teológica, mas, pelo contrário, profundamente humana. Se trata de uma realidade que, desgraçadamente, por causa de uma série de equívocos, tem permanecido escondida sob outra pré-fabricada por muitos séculos de cultura, uma cultura que pode orgulhar-se de numerosos grandes achados, mas que tem, também, escuras aberrações, profundas distorções a esconder.¹¹⁹

Aqui Cortazar, que sempre refletia sobre sua prática, esclarece a sua visão da realidade e direciona a busca por uma realidade para além das ideologias construídas ao longo da história.

A realidade é para Cortázar uma ilusão a ser combatida, como afirma:

Em meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável e o fecundo descobrimento de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas sim na exceções a essas leis, tem sido alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo¹²⁰.

Embora a realidade seja para ele algo que deva ser subvertido, seus contos deliberadamente fantásticos nascem dessa mesma realidade, que

¹¹⁹ CORTAZAR, Julio, 2004.

¹²⁰ CORTÁZAR , 2004, págs. 148 e 149. " En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes si no en la excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo."

cotidiana e palpável estabelece a oportunidade do estranhamento¹²¹ a fim de que haja deslocamento do leitor mais desavisado.

A combinação entre literatura e cidade fez-se mais transparente e mais forte na modernidade, o imaginário urbano cresce com a cidade transformada pela Revolução Industrial e organização do Capitalismo. É a dimensão da grande metrópole transformando a experiência urbana que a representação literária absorveu e tomou como forma, como afirma André Bueno em seu livro *Formas da crise*:

Trata-se, de maneira muito marcada, de personagens cindidos, com tons variados de estranhamento em relação a si mesmos e à sociedade urbana em que vivem, onde circulam quase como estrangeiros, como exilados, alheios ao próprio mundo cotidiano. Com gradações, é certo, indo da negação extrema, que confina com a psicose, com a neurose, isto é, seguindo Freud, de graus variados de mal-estar na civilização urbana.¹²²

Em Cortázar, encontramos o sujeito desorientado em meio às confusões do cotidiano. Vagar sem rumo era o que fazia Oliveira, personagem de *Rayuela*, em sua busca ontológica pela cidade. Uma das características do fantástico em Cortázar é justamente a cidade como tema de apreciação para o fantástico, como afirma Saul Yurkievich:

Em efeito a literatura fantástica na América Latina, tem seu auge nos contextos mais urbanizados, mais modernos[...] nas capitais vinculadas ao intercâmbio internacional, nas urbes babélicas cujo desejo cosmopolita provoca um constante aglomerado de signos desde os centros de armazenamento até a periferia.¹²³(Tradução nossa)

¹²¹ Todorov usa a palavra estranho para abrir espaço para literatura fantástica.

¹²² BUENO, André, 2002, p. 220

¹²³ YURKIEVCH, 1987, pag. Saul. Borges / cortázar Mundos y modos de la ficción fantástica. En efecto, la literatura fantástica en América Latina cobra auge en los contextos más

Como se vê, o fantástico atua justamente nas cidades capitalistas, onde os sujeitos se vêm deslocados e vulneráveis e disso se nutre o fantástico.

Segundo W. Benjamim, a *flânerie* leva à reflexão. Em seu descanso nas passagens o *flâneur* traz à memória todo o seu trajeto feito, tudo o que observou em suas andanças e consegue, assim, lembrar-se de sua história individual e da história coletiva da qual faz parte. Para Oliveira, protagonista de *Rayuela*, a *flânerie* leva-o ao encontro com o *outro*, com o coletivo o que o leva a refletir sobre si mesmo.

Certa vez ao testemunhar o atropelamento do escritor Morelli e de certificar-se de que este estava bem, seguiu seu caminho pela fria tarde parisiense como de costume. Mas por algum motivo o acontecimento lhe despertou interesse, e em seus pensamentos se viu preso à imagem do solitário escritor. Solitário como ele, era a informação que havia obtido no local do acidente. E, sobre isso pensou Oliveira:

Estar solo es en definitiva estar solo dentro de cierto plano en el que otras soledades podrían comunicarse con nosotros si la cosa fuese posible.¹²⁴

O acidente e a solidão do escritor o fizeram pensar em si mesmo: um argentino em Paris, no distanciamento de sua pátria, e não só de sua pátria, mas de si mesmo, já que sua busca era uma questão existencial. E o fez pensar no outro, naquele que às vezes esticamos as mãos para alcançar, mas não conseguimos porque a vida moderna, o cotidiano desse mundo tão

urbanizados, mas modernos;[...]en las capitales vinculadas al intercambio internacional, en las urbes babélicas cuyo afán cosmopolita provoca un constante acarreo de signos y de iconos desde los centros de almacenamiento a la periferia.

¹²⁴ Rayuela, pág. 119

absurdo não nos permite. “[...]sin poseerse no había posesión de la otredad”¹²⁵, disse Oliveira para si.

Como alcançar o outro se não alcançamos a nós mesmos? Aqui, por meio de Oliveira, Cortázar lança a sua questão sobre o exílio que, para ele, é a oportunidade da autocrítica e de uma revisão. É estar de fora para observar e redescobrir a sua identidade, dele e da América Latina.

A literatura de Cortázar é uma literatura pautada na sensação do indivíduo perdido frente às desilusões da modernidade e das desigualdades sociais em que vive o resto do mundo, onde a busca pela libertação humana é representada em cada linha textual. Fez parte de uma geração, sofrida marcada por constantes ameaças de guerras, revoluções e ditaduras, e esta problemática, introjetada na construção literária, fez transparecer o desejo de seguir novos rumos e a busca por uma nova maneira de abordar o real:

Algo me indicou desde o começo que o caminho até essa alteridade não estava, na forma, nos truques literários dos quais depende a literatura fantástica tradicional para seu celebrado “patos”, que não se encontrava na cenografia verbal que consiste em desorientar a o leitor desde o começo, condicionando-o com um clima mórbido para o obrigar a ceder docilmente ao mistério e ao medo... A irrupção do outro ocorre, em meu caso, de uma maneira marcadamente trivial e prosaica, sem advertências prévias.¹²⁶ (Tradução nossa)

¹²⁵ Ibidem, p. 120

¹²⁶ CORTÁZAR, 2005. "Algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica tradicional para su celebrado 'patos', que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al miedo... La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas ad hoc y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos fantásticos actuales de mala calidad."

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>

O *estranho* rompe com a realidade, partindo sempre de uma situação rotineira para instaurar o desequilíbrio que nos dá a oportunidade do encontro com aquilo que nos é alheio e, nesse caso, pode-se aliar ao conceito de estranho, gerado pela literatura fantástica, como caminho labiríntico rumo ao desconhecido, ao *outro*.

A complexidade do ser não pode ser assimilada porque sempre será caracterizada como fugacidade, movimento e formada de diferentes partes que em algum momento irão amalgamar-se. Para encontrar as distintas peças que conformam este quebra-cabeça deve-se estabelecer um plano paralelo ao da nossa realidade onde esta poderá manifestar-se em sua totalidade pois fora dela o indivíduo se percebe fragmentado.

No conto *Después del almuerzo*, pode-se dizer que a alteridade está encerrada no artigo neutro 'lo', que designa um personagem que nunca é descrito, tampouco definido, e dele só podemos alcançar algumas pistas indicadas pelo narrador: que pode ser tanto um membro deficiente mental da família como alguém diferente fisicamente. Provavelmente seria este o motivo que mortifica a existência do menino cada vez que precisa levá-lo para passear. Manifestando sempre o incontrolável desejo de abandoná-lo.

Total, estar ahí parados no tenía nada de malo, pero igual no me gustaba porque la gente que pasaba tenía más tiempo para fijarse, y dos o tres veces me di cuenta que alguien le hacia un comentario a otro, o se pegaban con el codo para llamarse la atención.¹²⁷

¹²⁷ *Después del almuerzo*. Disponível em:
http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/juliocortazar2.htm

No momento em que o menino se deixa levar pelo desejo de deixá-lo pela rua, se dá conta de que esse outro faz parte da sua vida.

Lo dije para oírme yo mismo y sentirme todavía más contento, porque con él lo único que servía era agarrarlo bien y llevarlo, las palabras no las escuchaba o se hacía el que no las escuchaba. Pensaba todo el tiempo: «Lo abandoné», lo miraba y pensaba «Lo abandoné».¹²⁸

Neste conto pode-se evidenciar a diferença como manifestação do outro e a evidência da dualidade e ambigüidade humana, de que sempre estamos divididos entre flutuantes e diferentes realidades.

Vemos nos capítulos analisados que as manifestações do “outro” se dão pelas reações internas do homem, nas abstrações do ser, na divisão da pessoa, ou pela entrada daquilo que nos é desconhecido no âmbito racional da realidade. O fantástico, gênero no qual o comum é transformado em *absurdo* em um jogo alucinante, aniquilando a fronteira entre sonho e a vigília, voltado para temas fundamentalmente urbanos, abre-se para dimensões nas quais a realidade é minada pela imaginação.

Cortázar vê o homem como um ser dual e ambíguo, conformado por distintas realidades, que não podem ser negadas porque se complementam. Seus contos podem ser vistos como um estudo metafísico apresentado de uma forma lúdica para que o leitor se adentre nas profundezas do ser e comece a aceitar e validar as outras realidades que existem paralelamente à nossa.

Suas obras espelham a visão de um mundo confuso e desconcertante, a perda de identidade frente à fragmentação, leva à busca desta por meio da alteridade, o encontro com o “outro”. Conduzindo-nos por

¹²⁸ Ibidem.

caminhos labirínticos entre o “eu” e o “outro” onde a possibilidade desse encontro é o instante que resume toda uma vida.

A representação da alteridade na América Latina tem se desenvolvido em direção à questão do índio, do negro, da mulher, da problemática latino americana, à realidade que textos canônicos pretendiam ocultar. Nos textos de Cortázar a presença do fantástico serve para dar visibilidade à realidade latino-americana, subverte o real como uma forma de revolução que se dá pela palavra.

A alteridade tem sido pensada como uma busca de identidade e de reconhecimento do *eu* pois é no confronto com o outro que se afirma a *identidade*.

4.2 Entre pontes e passagens

O tema da fronteira é um tema da pós-modernidade embora essa característica na literatura rioplatense vem se desenvolvendo desde os anos 20 tempos de grande imigração e crescimento populacional na Argentina. O que estava ocorrendo na sociedade argentina dava visibilidade a sujeitos sociais, pobres e marginais resultando, segundo Beatriz Sarlo, como temática na literatura da época que se propagou durante longos anos e afirma:

Poderia dizer que toda poesia desses anos está obcecada pela idéia de fronteira, de limite, de margem. Estes tópicos formal-ideológicos implicam ao mesmo tempo em uma colocação no

campo intelectual e abertura de uma zona para a literatura argentina.¹²⁹(Tradução nossa)

Acompanhando essa característica marcante na literatura argentina, *Rayuela* é um romance construído no interstício de duas culturas a latino-americana e europeia, situado entre pontes e passagens, entre o lado de cá e o lado de lá, onde o particular e o universal se conjugam como lugar de fronteira. Nele vemos representado o universalismo que de uma forma ou de outra sempre esteve presente na cultura latino-americana, como afirma Beatriz Sarlo:

A trama da literatura argentina se tece com fios de todas as culturas; nossa situação marginal é a fonte de uma originalidade verdadeira, que não se baseia na cor local(que prende a imaginação a um controle empírico ou a confina a uma única poética) mas sim na aceitação livre da influência[...]¹³⁰ (Tradução nossa)

Em um ensaio de Antonio Candido chamado *Literatura e subdesenvolvimento*, o autor trata da relação entre atraso e dependência cultural nos países subdesenvolvidos e aponta para uma superação desse atraso em que não existe mais apenas cópia e reprodução, mas sim uma relação participativa e interdependente em uma esfera global da literatura latino-americana, como sintonia e maturidade intelectual, como afirma:

¹²⁹ SARLO, Beatriz, 1999, pag. 180. "Podría decirse que toda poesía está obsesionada por la idea de frontera, de límite, de orilla. Estos tópicos forma-ideológicos implican, a la vez, una colocación en el campo intelectual y la apertura de una zona para la literatura argentina".

¹³⁰SARLO, Beatriz, 1993 pag, 69 "La trama de la literatura argentina se teje con hilos de todas las culturas; nuestra situación marginal es la fuente de una originalidad verdadera, que no se basa en el color local(que ata la imaginación a un control empírico o la confina a una única poética) sino en la aceptación libre de la influencia."

Aí, o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas de seu próprio país, compondo uma forma peculiar. Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência¹³¹.

Antonio Cândido faz uma referência à experiência de Cortázar, que vem apresentar novas questões acerca da “fidelidade local e mobilidade mundial”, confirma a possibilidade de uma reflexão transnacional, na qual o amadurecimento de um projeto cultural estabelece caminhos construídos por diversas contribuições, reafirmando nos escritores latino-americanos uma consciência da unidade na diversidade.

O crítico brasileiro aponta aqui para um processo de conscientização e reconhecimento de uma cultura que não é mais somente assimiladora, mas que produz novas formas de representação pautada em uma transculturação nos moldes de Angel Rama, e que Cortázar representa em sua literatura. Neste caso em *Rayuela*, que, construída entre o lado de lá e o lado de cá, entre América Latina e Europa; entre Buenos Aires e Paris, é o mundo no qual transita o protagonista Horacio Oliveira e que representa a possibilidade de uma reflexão transnacional, na qual o amadurecimento de um projeto cultural estabelece caminhos construídos por diversas contribuições, reafirmando nos escritores latino-americanos uma consciência da unidade na diversidade¹³². Como diria Oliveira: [...]El problema estaba en aprehender la unidad en plena

¹³¹ CANDIDO, Antonio, 2000, pág.155

¹³² ibdem.

diversidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbelino y no la sedimentación del matecito lavado a frío.(Cap 19, pag. 74)

Uma das formas de se pensar nessa diversidade que se transforma em unidade seria umas das questões de *Rayuela* para qual nos chama atenção Angel Rama, aspecto já visto antes, é a questão da linguagem que se utiliza para dar voz aos personagens. Temos, por exemplo, Gregoriovius e os membros do *Club de La Serpente*, que sendo estrangeiros, falam o mesmo idioma que Horacio e Talita como no capítulo 31: -Vos -dijo Gregoriovius, mirando otra vez el suelo- escondés el juego."

Em *Rayuela* personagens de diferentes nacionalidades, assim como o narrador, falam a linguagem das ruas, do lunfardo que na Argentina é a mescla do espanhol com uma espécie de gíria falada pelos *compadritos* e *milongueiros* com seus *ches* e *vos*. Essa união lingüística que propõe o autor seria a mesma proposta por Rama sobre autores que criam uma comunidade lingüística e falam a partir dela, como já foi dito anteriormente. Na experiência intercalar entre culturas diferentes, a língua opera como elemento de unificação.

Nesse romance há duas narrativas que transcorrem em dois planos territoriais de tempo e espaço diferentes: a primeira parte se passa em uma cidade que é "o modelo original" Paris e a segunda "a pátria falsa"¹³³, Argentina.

¹³³ FUENTES, Carlos. Dossier Cortazar, página 704 de *Rayuela*. "[...]el modelo original"

A vida de Horácio em Paris é uma vida meditativa, de perseguição de uma *unidade* e voltada para a música, arte onde a *flânerie* o leva ao contato com mendigos, poetas, pintores, etc. É pois na descrição desse ambiente meditativo que surge uma atmosfera de irrealidade e de sublimação do espaço urbano.

Paris surge como território do sonho, como dito anteriormente, uma cidade criada no plano do imaginário.

Para Horácio estando em Paris "todo lo era Buenos Aires" e vice-versa. O protagonista da história em sua busca pelo *absoluto* vivia "un sentimiento de no estar de todo".¹³⁴ E na divisão do mundo entre "el lado de allá" e "el lado de acá" não escolhe nenhum dos dois, mas se posiciona no interstício e dali contempla o universo e os seres.

Rayuela é uma obra heterogênea em sua estrutura e composta por diversos discursos: letras de jazz, citações, frases em diversos idiomas (inglês, francês e italiano); que a transforma em um metatexto, questionando a sua própria poética com a intenção de "provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico"¹³⁵ Além disso possui uma diversidade de temas como: amor, sexo, política, arte, música e filosofia.

Com tantos elementos para explorar o fragmentário está também presente na predileção pelo Jazz:

[...]había nacido la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto, la

¹³⁴ CORTÁZAR, 2005. <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>

¹³⁵ Rayuela, pág. 325.

UNESCO o las aerolíneas, una música bastante primitiva para alcanzar universalidad y bastante buena para hacer su propia historia, con cismas, renunciadas y herejías, su charleston, su black botton, su shimy, su foxtrot, su stomp, sus blues, para admitir las clasificaciones y las etiquetas, el estilo esto y aquello, el swing, el bebop, el cool, ir y volver del romanticismo y el clasicismo, hot y jazz crebral, una música-hombre, una música con historia a diferencia de la estúpida música animal de baile, la polea, el vals, la zamba, una música que permitiría reconocerse y estimarse[...] una nube sin fronteras[...]¹³⁶

O princípio formal da montagem consiste em uma busca da unidade através do fragmentário, numa busca da verdade do todo, através da verdade das partes¹³⁷, assim *Rayuela* é uma montagem que se transforma em significado.

Como já foi dito, o tema da fronteira na literatura rioplatense é um tema recorrente. Fronteira, neste caso, não significa separação, mas um espaço possível de convivência para o heterogêneo.

O cenário das margens já não é o lugar literário dos *outros*,[...]São *outros* que podem configurar um *nós* com o eu literário de poetas e intelectuais; são *outros* próximos, quando não o *próprio*.¹³⁸ (Tradução nossa)

Sarlo, assim como Canclini, fala de uma tradição literária que percorre toda toda produção cultural argentina e também latino-americana a partir do final dos séculos XIX e XX. Na literatura argentina esse trajeto é percorrido até os dias de hoje.

¹³⁶ Ibidem, pág. 67

¹³⁷ ARRIGUCCI, David, página 89

¹³⁸ SARLO, Beatriz, 1999. página 180. "El escenario de las orillas ya no es el lugar literario de los Otros[...] Son Otros que pueden configurar un nosotros con el yo literario de poetas e intelectuales; son Otros próximos, cuando no *uno mismo*."

Em *Rayuela* podemos ver o pulular das margens de vários ângulos. O primeiro deles seriam os participantes "del Club de la Serpente" que sendo todos estrangeiros exilados eram indivíduos que vivem à margem da sociedade e da vida parisiense e uma das referências à essa marginalidade pode ser vista no capítulo 32:

En Paris somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi[...]¹³⁹

Nesse capítulo Maga escreve uma carta para Rocamadour que está doente e sem cuidados médicos. Nessa carta ela segue descrevendo o ambiente e as condições em que ambos vivem em Paris e como esta é bonita. Ao descrever a forma marginal em que vivem parece reconhecer as dificuldades de permanecer como estrangeiro em um país de primeiro mundo.

O segundo seriam os tipos com os quais Oliveira se relaciona em sua *flânerie*, a mendiga Emmanuèle no último capítulo "del lado de Allá", como já foi relatado em sub-capítulo anterior. O terceiro seria a questão da loucura iniciada com Berthe Trépat ainda também a questão do circo como lugar do riso, de brincadeira onde convivem indivíduos que também estão à margem da sociedade.

Buenos Aires é "uma puta encorcetada"(cap40), a cidade do fracasso já que a busca existencial, do centro, do absoluto falhou. Um lugar onde Oliveira se sente despatriado: "Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con

¹³⁹ Rayuela, pág. 158.

Buenos Aires, y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa."(cap. 40)

No capítulo 41 vemos o resgate da memória da Argentina em um tempo horror e dispersão, de dura realidade:

[...]aunque estuviera convencido de que la Argentina había que agarrarla por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido por un siglo de usurpaciones de todo género como tan bien explicaban sus ensayistas y para eso lo mejor era demostrarle de alguna manera que no se la podía tomar en serio como pretendía.¹⁴⁰

Como um romance que se explica vemos nesse capítulo as razões pelas quais Oliveira sente-se desgarrado em seu próprio país, embora também se visse deslocado em Paris. Buenos Aires é o lugar onde a ironia, a brincadeira do circo, o manicômio ambientam as relações de Oliveira com a cidade e com os demais.

Rayuela é uma obra composta por duas cidades, Buenos Aires e Paris e o romance está estruturado em três partes: "Del lado de Allá" quando o enredo se desenvolve em Paris dos anos cinqüenta e o "Del lado de Aca" quando se desenvolve em Buenos Aires; e "De otros lados" cuja parte é, segundo o narrador, *prescindible*(sem grande importância) .

É curioso pensar em como as pontes e passagens exercem força simbólica relacionada à sua busca na obra cortazariana e em geral são elas que permitem chegar a outra margem, desde o conto *El otro cielo* em que um mesmo personagem vive em Paris de 1870 e na Buenos Aires da atualidade

¹⁴⁰ Ryuela, pág. 194

transitando entre as duas cidades por meio das galerias. Entra na Galeria Gümes em Buenos Aires e sai na Galeria Vivienne em Paris em que na primeira cidade é verão e na segunda inverno.

Por outra parte, em *Rayuela* em que o primeiro capítulo começa com sua busca por Maga na Pont des Arts e seguirá buscando quando encontra a *clocharde*, debaixo da ponte às margens do rio Sena, e curiosamente em uma ponte de madeira, que pode servir de metáfora da degradação, já na Argentina, através de Talita.

Portanto, nesse ambiente, a literatura surge como a metáfora do entre-lugar, assimilando a experiência intervalar de dois mundos diferentes, funcionando como um elo integrador entre dois espaços antagônicos, servindo como instrumento para romper a fronteira.

Pensar em um espaço intervalar significa pensar em um lugar situado entre dois espaços, como a fronteira entre a Europa e América Latina, entre Paris e Buenos Aires e no romance as pontes e passagens poderiam ser pensadas como lugar de fronteira no se propicia o contato com o *outro*, pois a fronteira não significa apenas separação, também simboliza um elemento de unificação entre regiões.

Com Emmanuèle e bêbado, Oliveira pensa no *kibbutz* como lugar utópico onde poderiam subsistir os diferentes tipos com os quais se relaciona:

[...] sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir cielo no sería un repasador manchado de

grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz¹⁴¹.

Como sabemos, *kibbutz* é a palavra usada pelos judeus para descrever uma forma de coletividade comunitária israelita¹⁴². Em *Rayuela* a possibilidade de existência do *kibbutz* talvez só seja possível em dois casos, estando bêbado, pois que o estado de consciência é quase nulo, ou então atingindo uma concepção infantil dos fatos, como da Maga, pois que a ignorância ou inocência podem nos levar ao céu.

O lugar que Oliveira chama de "kibbutz del deseo" seria a metáfora do espaço onde se misturam os tempos e as sensações, podendo atingir a plena harmonia entre o homem e o universo. Um tratamento da utopia como um desejo inocente e impossível de alcançar.

Jogar a *rayuela* é estar no entre de duas margens, entre Paris e Buenos Aires, entre os extremos da terra e do céu, distancia que se cobre através do jogo infantil, pois que a volta à infância poderia conferir um ingresso ao paraíso, mas o protagonista e o narrador da história sabem que é difícil atingir esse céu, porque quase sempre "se calcula mal y la piedra sale del dibujo". Então a solução é continuar jogando. No final de *Rayuela* mesmo no hospício nosso protagonista segue vendo o desenho da *rayuela* por todos os lados e não resiste jogando-se da janela de cabeça nele. Parece então que o trajeto a seguir seria estar entre pontes e passagens que comunicam, na obra

¹⁴¹ Rayuela, pág. 179.

¹⁴² <http://pt.wikipedia.org/wiki/Kibutz>, retirado em 09/01/2007.

de Cortazar, dois pólos culturais diferentes onde está a identidade atino-Americana, justamente ali, onde as fronteiras se esfumaçam.

IV CONCLUSÃO:

A contemporaneidade marca de uma forma bastante complexa as discussões sobre identidade e produção cultural. Tais discussões giram em torno da questão da fronteira/identidade que ganharam novos contornos a partir da re-significação dos espaços territoriais, diásporas e desterritorialização dos bens simbólicos. Desta forma, fronteiras que agora são elementos de confluência de identidades, como afirma Canclini, e não mais elementos de separação, nos encaminham para uma nova perspectiva de prática cultural e re-configuração identitária.

A concepção do entre-lugar como solução para as identidades fragmentadas pelos processos de globalização e desencanto com as promessas falidas da modernidade, tornou-se uma marca da contemporaneidade e se propagou como ideologia e produção. E esta experiência tem sido incorporada ao se discutir a idéia de identidade latino-americana pois que esta comporta em sua constituição a diversidade.

Sendo assim, vemos que a problemática identitária que sempre acompanhou a produção intelectual na América Latina sempre nos qualificou e hoje encontra-se acentuada e serve como paradigma para construção de sentido dessa mesma produção.

A literatura de Julio Cortázar reflete essa visão e faz dessa uma estética e embora haja ainda elementos a serem explorados em sua poética, vimos que de forma bastante original o autor traz à baila questões da realidade que atingem o homem latino-americano.

Na leitura que fizemos de *Rayuela* percebemos diversos elementos que estão na atualidade como estética, mas que também vem sendo motivo de representação desde o século XIX mais precisamente.

Nos capítulo intitulado *O intelectual e a urbe* buscamos relacionar a questão da cidade na mentalidade dos intelectuais latino-americanos e dessa recorrência na literatura de Cortazar. Vimos que tal questão reflete em nosso autor e assim em seus textos na mesma concepção da cidade que tinham, por exemplo Sarmiento e Borges. Essa mesma concepção coletiva da cidade representada na literatura conferiu uma originalidade e assim, uma identidade para a literatura Latino-americana.

Nos intertícios da realidade vimos que Cortazar, insatisfeito com a realidade que nos cerca busca construir uma realidade paralela que se constitui, por meio da linguagem, como uma revolução contra toda ideologia que se estabilizou ao longo da história. A quebra da estabilidade se constitui por meio do fantástico, que instaura as incertezas e propõe trabalhar uma questão que na atualidade é bastante palpável e é através da questão dos duplos que surge o reconhecimento de que vivemos em uma cultura em que o indivíduo não é homogêneo e que por meio do confronto e /ou encontro com *outro* que afirma a sua identidade.

Ao se pensar na questão que vimos no sub-capítulo: *Entre pontes e passagens* propusemos pensar na constituição do romance constituindo o elemento heterogêneo como poética. Vimos que a diversidade cultural e a questão de uma identidade que sempre se viu na dialética do localismo /

universalismo é a base estrutural da obra de Cortazar e que estar entre pontes e passagens pode às vezes ser a solução para essa questão.

Vemos que a literatura paralela à História serve como construtora da memória coletiva, pois das tramas que a tradição cultural impõe e funciona como um círculo que resgata e conserva informações que se constituíram no imaginário coletivo.

Rayuela é um romance que assume uma poética pós-moderna, visto que assume uma posição de debate, fragmentação e descontinuidade como produção de sentido.

BIBLIOGRAFIA:

Obras do Autor:

CORTAZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica, Julio Ortega Y Saul Yurkievich , coordinadores. 2ª ed. Madrid; Paris; Mexico; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos)

----. *Bestiário*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.

----. *Después del almuerzo*. Disponivel em:
http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/juliocortazar2.htm

-----. *Final del Juego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.

-----. *Valise do Cronópio*. Tradução David Arrioguci Jr. E João Alexandre Barbosa; Org. Haroldo de Campos e David Arriguci Jr. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

-----. "Situación del intelectual latinoamericano". In *Obra Crítica 3*. Edición de Saúl Sosnowski, Buenos Aires: Alfagara, 1983.

----. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956

Obras de estudo:

AINSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Ed. Gredos, Madrid, 1986.

----. Espacio mítico o utopía degradada? Por una geopoética de la ciudad en la narrativa. Disponible em:

http://www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/modules.php?name= Revistas2_Autor&id=ALHI

ALAZRAKI, Jaime. In PIZARRO, Ana. Org. *América Latina, Palavra, Literatura e Cultura*. Vol.02. São Paulo: UNICAMP, 1995.

----. In CEZARINI, Remo. *Lo fantástico*. Visor Dis., S.A., Madrid. 1999.

ARRIGUCCI, David, *O escorpião encalacrado; a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAHABA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.

BARTHES, Roland, *Critica e verdade*. Ed. Perspectiva S.A. Série Debates. S.P, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 4ª edição. São Paulo Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3ª. Ed.- São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas; Vol. 03)

----, *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 7ª. Ed.- São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; Vol. 01)

BARRENECHEA, Ana María. "Ensayo de uma tipología de la literatura fantástica" In: *Revista Iberoamericana*, nº 80 (Universidad of Pittsburg, 1972)

BERGSON, Henri, *Matéria e Memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshal. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo, SP: Companhia da Letras, 1986.

BUENO, André. *Formas da crise. Estudo de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 2002.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem Lisboa*. Edições 70, Paris, s. d.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo Companhia das Letras, 1985.

CÁRCAMO, Silvia. *Literatura argentina anos 70-80* (Política e representação literária), Tese de Doutorado, UFRJ, 1993.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada na América Latina*. Eduerj Rio de Janeiro, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

-----*A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CESARINI, Remo. " Persistências em el siglo XX. Cortazar y el surrealismo". In: *Lo fantástico*. Ed. Visor Dis., S.A., 1999.

DA SILVA, Tomaz Tadeu. *A poética e a política do currículo como representação*. Disponível em: <http://www.educacaoonline.pro.br>

DO CARMO, Alonso M. Rabi. *Dobles e imágenes especulares en Julio Cortazar (a propósito de «Lejana», «La isla a mediodía» y Rayuela)*

Disponível em:

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a08.pdf

ENCICLOPÉDIA WIKIPEDIA. <http://pt.wikipedia.org/wiki>

EVANGELISTA, João Emanuel, *Elementos para uma crítica da cultura pós-moderna*.2001. Disponível em:

http://antiga.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/nor/nor0134/nor0134_05.pdf

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo Martins Fontes, 2002

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México Joaquín Mortiz, 1978.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. São Paulo Abril Cultural, 1978.(Col. Os pensadores).

-----*Mal-estar da civilização*. São Paulo Abril Cultural, 1978.(Col. Os pensadores).

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*; Tradução Heloisa Pezza Guimarães, Ana Regina Lessa. 4ª Ed. São Paulo: edusp, 2003.

----. "Museos, aeropuertos y ventas de garage.Las identidades culturales en un tiempo de desterritorialización". In: FONSECA, Cláudia (org.) *Fronteiras da cultura*. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. "Introdução" In: JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: Teorias da pós-modernidade e outros ensaios*. Org. e Trad. Ana Lucia Almeida Gazolla. RJ. Ed. UFRJ, 1994.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Tradução Lais Teles Benoir. São Paulo, Centauro 2004.

HOUAISS, Antônio. "Enciclopédia e Dicionário". In: *Koogan Houaiss Digital 98*. Hyper Mídia edições LTDA. Rio de Janeiro. s.d.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro Imago, Ed. 1991.

HUYSSSEN, Andréas. "Mapeando o pós-moderno". In: *Pós-modernismo e política*. Org. Heloisa B. de Holanda. Rio de Janeiro. Ed. Rocco, 1992.

IANNI, Octavio, *Labirinto Latino-americano*, Petrópolis, Ed. Vozes 1993.

ITURRASPE, Francisco. Disponível em:
http://eft.com.ar/doctrina/articulos/cultura_modernidad_iturraspe.htm.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem. Teorias pos-modernas e outros ensayos*. Org. e Trad. Ana Lucia Almeida Gazolla. RJ. Ed. UFRJ, 1994.

JOSET, Jacques. *A literatura hispano-americana*. São Paulo Martins Fontes, 1987.

JOZEF, Bella. Júlio Cortázar. "La metafísica del tango o más allá de la realidad" In: *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. Biblioteca Cortázar, México, FCE, 2002.

----. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro, E. Francisco Alves, 2006.

-----. "América Hispánica: Globalización e identidad cultural". In: *Revista de a Apeerj*. Rio de Janeiro: Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro, 2001, p. 231-239.

-----. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro, ed. Francisco Alves, 2005.

-----. *Literatura e Identidade*. Palestra proferida pela Professora Doutora Bella Jozef na Universidade Federal Fluminense em 17/10/1996.

-----. *O Espaço Reconquistado*. São Paulo, Paz e Terra, 1993.

----. *Romance hispano-americano*, São Paulo, Ática, 1986.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Enciclopédia Einaudi. Direção de ROMANO, Ruggiero. Vol.1 Porto. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984.

NOVAES, Adauto, *Civilização e Barbarie*. Organização, Eduardo Novaes, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

-----. *La búsqueda del comienzo*, Editorial Fundamento, Madrid, 1983.

PÊCHEUX, Michel. "Memória e produção discursiva do sentido" In: O papel da Memória. Tradução e Introdução de José Horta Nunes. Campinas, São Paulo, Ed. Pontes, 1999.

PICON GARFIELD, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1992.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortazar*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1991.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa*. Editorial Siglo XXI. 1ª edición, 1982.

-----. *Cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo. SP: 1985

RECONDO, Gregório. Disponível em:

<http://www.mondialisations.org/php/public/art.php?id=6929&lan =ES>

ROTKER, Susana, (comp.). *Antologia del ensayo hispanoamericano*. Buenos Aires: Losada, 1994.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor em las orillas*. Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina S. A. / Ariel, 1993.

-----, *Uma modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

-----, & ALTAMIRANO, Carlos, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina S. A. / Ariel, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas da Narrativa*. Serie debates. ed. Perspectiva. São Paulo, 1970.

TODOROV, Tzvetan. "Introdução a literatura fantástica". In: *Estruturas da narrativa*. São Paulo. Perspectiva, 1992.

VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (manifestos, proclamas y otros escritos). 2ed. México, FCE 1990.

YURKIEVICH, Saul. *Através de la trama. Sobre Vanguardias literárias y otras concomitâncias*. Truchnik Editores. Barcelona, 1987.

ZEA, Leopoldo. *Discurso desde la marginación y la barbarie*. México, Fondo de cultura Económica. 1988.