

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES- PPGLA  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

NILVA BRAGA MONTEIRO

**INVESTIGAÇÃO SOBRE OS PASSEIOS DE LAURENT: ARTISTA E  
TEÓRICO NA COMPOSIÇÃO DO CONTO “O OUTRO CÉU”, DE JULIO  
CORTÁZAR**

MANAUS

2019

NILVA BRAGA MONTEIRO

**INVESTIGAÇÃO SOBRE OS PASSEIOS DE LAURENT: ARTISTA E  
TEÓRICO NA COMPOSIÇÃO DO CONTO “O OUTRO CÉU”, DE JULIO  
CORTÁZAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGL&A da Universidade do Estado do Amazonas para obtenção do título de mestre em Letras e Artes, sob a orientação do prof. Dr. Allison Leão.

MANAUS

2019

### **Ficha Catalográfica**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
**Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.**

M775i Monteiro, Nilva Braga  
Investigação sobre os passeios de Laurent: : artista e teórico na composição do conto "O outro céu", de Julio Cortázar / Nilva Braga Monteiro. Manaus : [s.n], 2019. 129 f.: il.; 30 cm.

Dissertação - PGSS - Letras e Artes (Mestrado) - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019. Inclui bibliografia  
Orientador: Dr. Allison Marcos Leão da Silva

1. História e memória. 2. Flâneur. 3. Modernidade. 4. Fantástico. I. Dr. Allison Marcos Leão da Silva (Orient.). II. Universidade do Estado do Amazonas. III. Investigação sobre os passeios de Laurent:

**Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463**



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**TERMO DE APROVAÇÃO**

Nilva Braga Monteiro

**INVESTIGAÇÃO SOBRE OS PASSEIOS DE LAURENT: ARTISTA E TEÓRICO NA  
COMPOSIÇÃO DO CONTO “O OUTRO CÉU”, DE JULIO CORTÁZAR**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, 12 de julho de 2019

**BANCA EXAMINADORA**

Presidente: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro

Profa. Dra. Lileana Mourão Franco de Sá

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Dr. Allison Marcos Leão da Silva, pela disponibilidade, dedicação e paciência nas aulas do mestrado e orientações sobre o objeto da pesquisa.

Ao professor Dr. Maurício Mattos o meu mais sincero muito obrigada, pois, através dele tive o primeiro contato com a obra de Julio Cortázar, obrigada!

À professora Dra. Lileana Mourão Franco de Sá, por sua disposição e pela contribuição profissional, à professora Dra. Juciane Cavalheiro, uma mulher que inspira a todas nós através de sua dedicação à pesquisa na universidade, foi uma grande honra tê-las como membros da banca examinadora. Obrigada, sempre.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Amazonas, agradeço a profa. Dra. Luciane Páscoa pelo profissionalismo, atenção e compreensão em todo processo desta pesquisa. A todos os meus mestres, especialmente, aos professores e funcionários do Mestrado em Letras e Artes. Aos demais mestrados do programa, colegas que ao longo de dois anos também compartilharam não apenas os contentamentos, mas também as adversidades do nosso tempo.

À FAPEAM pelo auxílio financeiro prestado através da bolsa de estudos, entre abril 2017 e fevereiro de 2019. E finalmente, agradeço minha família, pelo apoio e compreensão nos momentos difíceis ao longo da investigação.

A Julio Cortázar

*Para obter qualquer verdade sobre mim, é necessário que eu considere o outro. O outro é indispensável à minha existência tanto quanto, aliás, ao conhecimento que tenho de mim mesmo (SARTRE, 1970, p.13).*

## RESUMO

Esta dissertação teve como objeto de pesquisa o conto “O outro céu”, inserido na obra *Todos os fogos o fogo*, publicada em 1966 pelo escritor argentino, Júlio Cortázar. O objetivo desta investigação centrou-se na questão de “um outro” e de “O Outro” na voz narrativa, desdobrando-se no tema do retorno ao fantástico como tentativa de abordar o desconhecido, o extraordinário do cotidiano, o reverso do mundo como sombra do homem após a queda no mundo. Nesta pesquisa selecionamos a categoria *flâneur*, como modo de apreensão do espaço urbano, e como questionamento da realidade, assim, o *flâneur*, tira proveito do anonimato, mascara-se e atira-se em meio à multidão; observa seus atos e partilha em suas andanças das vivências no espaço citadino: olhar e vaguear, eis a sua essência. A relevância da pesquisa se dá nas relações sociais onde ocorre a alteridade do sujeito, as sucessivas metamorfoses pelo qual passa a personagem *flâneur* na narrativa ao se defrontar com o outro, por isso a delimitação da tríade composta pelo narrador-personagem, *Laurent*, e o sul-americano. Verificamos as características de cada um deles, resolvemos partir para a relevância da historicidade do sujeito presente no discurso plural, e relacioná-lo à persistência da memória coletiva na tentativa de fazer nascer um outro homem pela via literária, ou seja, uma literatura capaz de indagar-se sobre a existência do homem. O escritor se utiliza de procedimentos filosóficos, estéticos, poéticos, sobretudo do compromisso político no seu fazer literário. Como referencial teórico, utilizamos os estudos de Le Goff (2013), Lefebvre (1989); Benjamin (1989); (2007); Benveniste (1989). Recorremos ainda às recentes pesquisas historiográficas acerca dos conflitos na América Latina, em Prado & Pelegrino (2016) e (2014); Nehemkis (1966); Galeano (1990). Selecionamos os textos teóricos de Cortázar (2006); (1998), Todorov (2014); Roas (2014) Sartre (1970); (2005) sobre o conto e o fantástico. O narrador-personagem ao relatar a sensação de seu desdobramento, cria o efeito do *duplo*; adentra as passagens através de portais e remonta pequenos fatos do séc. XIX (A guerra prussiana e o franquismo) e séc. XX (a invasão de tropas nazistas em Paris; o avanço dos regimes ditatoriais na América Latina). Evidencia-se ainda no espaço da alteridade o compromisso político frente as barbáries por questões de cultura e condição social, e da urgência do tempo presente como via possível de participação ativa do leitor na fazer literária como ponte na compreensão das circunstâncias em se move a literatura em tempos de barbárie, além disso, perceber o entrecruzamento de diferentes determinações objetivas da história, que o irreal e real não estão distantes e se unem como fios de uma tela, como anverso e reverso do homem se apresentando como uma realidade ambígua e por vezes falseada. Em síntese, “um outro”, e “o outro” se referem ao narrador-personagem, sul-americano, que ora se sente objetivo ora sujeito em determinados momentos do relato, a duplicidade é aparente pois este personagem tornando- outros no espaço literário do conto “O outro céu” remetem a constante dúvida e desamparo no mundo; o medo, a ambiguidade demonstra as relações dialéticas do indivíduo com a história. Sartre definiu, o homem é angústia o tempo todo, o tempo histórico e psíquico no relato mostram uma vida estilhaçada pela alienação no cotidiano, a luta contra a miséria da existência humana, a sensação de infindável busca de si mesmo e do outro em meio ao caos. Julio Cortázar recria territórios incertos para realizar o fantástico como sendo o indefinido, o fantástico que pode romper a qualquer no cotidiano no conto o indefinido é o espectro, a sombra do sobrenatural.

**Palavras –chave:** História e memória; *flâneur*; modernidade; fantástico

## RESUMEN

Esta disertación tuvo como objeto de investigación el cuento "El otro cielo", insertado en la obra "Todos los fuegos el fuego", publicado en 1966 por el escritor argentino Julio Cortázar. El objetivo de esta investigación centrarse en la cuestión de "un otro" y "El Otro" en la voz narrativa, desplegándose sobre el tema del regreso a lo fantástico como un intento de acercarse a lo desconocido, lo extraordinario de la vida cotidiana, lo reverso del mundo como sombra del hombre después de la caída en el mundo. En esta investigación seleccionamos la categoría *flâneur*, como una forma de aprehender el espacio urbano, y como cuestionamiento de la realidad y, así, el *flâneur* saca provecho del anonimato, se enmascara y se arroja a la multitud; observa sus acciones y comparte sus experiencias en el espacio de la ciudad: mirar y deambular es su esencia. La relevancia de la investigación se encuentra en las relaciones sociales donde se produce la alteridad del sujeto, las sucesivas metamorfosis a través de las cuales el personaje *flâneur* pasa por la narrativa cuando se enfrenta al otro por lo tanto, la delimitación de la tríada compuesta por el personaje-narrador, *Laurent*, y el Sudamericano. Verificamos las características de cada uno de ellos, decidimos buscar la relevancia de la historicidad del tema presente en el discurso plural, y relacionarlo con la persistencia de la memoria colectiva en el intento de traer a luz a otro hombre por la vía literaria, es decir, una literatura capaz de preguntarse acerca de la existencia del hombre. El escritor utiliza procedimientos filosóficos, estéticos y poéticos, sobre todo el compromiso político en su práctica literaria. Como referencia teórica, utilizamos los estudios de Le Goff (2013), Lefebvre (1989); Benjamin (1989); (2007); Benveniste (1989). También nos referimos a investigaciones historiográficas recientes sobre conflictos en América Latina, en Prado y Pelegrino (2016) y (2014); Nehemkis (1966); Galeano (1990). Seleccionamos los textos teóricos de Cortázar (2006); (1998), Todorov (2014); Roas (2014) Sartre (1970); (2005) sobre el cuento y lo fantástico. El personaje narrador al informar la sensación de su desarrollo crea el efecto del doble; ingresa a los pasajes a través de portales y se remonta a pequeños hechos del siglo XIX (La guerra prusiana y el franquismo) y siglo XX (la invasión de las tropas nazis en París; el avance de los regímenes dictatoriales en América Latina). También es evidente en el espacio de la alteridad, el compromiso político con la barbarie por cuestiones de cultura y condición social, y la urgencia del tiempo presente como una posible forma de participación activa del lector en el hacer literario como un puente para comprender las circunstancias en que se mueve la literatura en tiempos de barbarie. Además, percibir la intersección de diferentes determinaciones objetivas de la historia, que lo irreal y lo real no están distantes y unen se como hilos de una pantalla, como anverso y reverso del hombre presentándose como una realidad ambigua y, por veces falsificado. En resumen, "un otro" y "el otro" se refieren al narrador-personaje, sudamericano, que a veces se siente objetivo y otras veces sujeto en ciertos momentos del relato, la duplicidad es evidente porque este personaje convirtiendo otros en el espacio literario del cuento "El otro cielo" se refieren a la duda constante y la impotencia en el mundo; el miedo, la ambigüedad demuestra las relaciones dialécticas del individuo con la historia. Sartre definió que el hombre es angustia todo el tiempo. El tiempo histórico y psíquico en el relato muestran una vida destrozada por la alienación en el cotidiano, la lucha contra la miseria de la existencia humana, sensación de una búsqueda interminable de uno mismo y de los demás en medio al caos. Julio Cortázar recrea territorios inciertos para realizar el fantástico como lo indefinido, el fantástico que puede romper a cualquiera en el cotidiano. En el cuento, indefinido es el espectro, la sombra de lo sobrenatural. Palabras clave: Historia y memoria; *flâneur*; modernidad; fantástico

## SUMÁRIO

<b>Considerações Iniciais.....</b>	<b>10</b>
Percurso biográfico e literário do escritor .....	21
<b>Capítulo 1</b>	
1. As relações entre a História e Memória .....	35
1.1 O cotidiano e a vida urbana.....	40
1.2 Baudelaire e Walter Benjamin: estética da transitoriedade.....	44
1.3 Ruas, espelhos e projeções no caminho.....	53
1.4 A cidade como metáfora do labirinto.....	60
1.5 Buenos Aires: um retrato do conflito pelo poder na cidade .....	66
<b>Capítulo 2</b>	
2. O fantástico e sua estreita relação com tempos sombrios.....	74
2.1 O fantástico pelo viés da filosofia existencialista .....	80
2.2 Narrativa versus narrador .....	82
2.3 A natureza do conto .....	84
2.4 Pluralidade do tempo na narração .....	88
<b>Capítulo 3</b>	
3. Enunciação e as potencialidades da linguagem .....	91
3.1 Entre uma coisa e outra, <i>Laurent</i> .....	95
<b>Considerações finais.....</b>	<b>122</b>
<b>Referências.....</b>	<b>126</b>

## Considerações iniciais

Desenvolvida no âmbito do Mestrado em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (2017-2019), esta pesquisa tem como objeto de investigação o conto “O outro céu” que pertence a obra *Todos os fogos o fogo* publicada em 1966. O conto faz parte de um conjunto de oito relatos e transita entre o que consideraremos mais adiante como um enlace de determinações objetivas da história, fatos e situações reais e, resquícios das memórias do narrador-personagem.

Através da narrativa selecionada objetivamos interpretar a questão de “um outro” e “O outro”, tomamos para tanto o conceito de flâneur. Como ponto de partida a primeira hipótese de que personagem *Laurent*, como sendo o indefinido, o extraordinário, a criatura sobrenatural que foge a razão, nos colocando diante da impossibilidade de alcançarmos sua identidade. Que a ação do narrador-personagem pode ser observada a partir de uma cisão, um processo de metamorfose que o empurra para uma constante correlação de forças exteriores (circunstância) e o interiores (pensamento) ocorrendo no cotidiano da cidade sua transformação involuntária. O narrador-personagem se encontra em uma batalha pessoal, entre as obrigações e o compromisso do noivado, nesse tempo realiza um retorno ao passado e relembra seus passeios pelo *Pasaje Guemes*<sup>1</sup>, situada em Buenos Aires em pleno séc. XX.

Para explicitar a cisão operada no narrador-personagem, recorreremos ao poema *Perda de auréola*, de Charles Baudelaire, pois é a partir dele que o poeta inaugura a modernidade literária, ademais as ideias do filósofo francês Jean Paul Sartre<sup>2</sup> sobre o outro diante do dificuldade do homem de alcançar a completude, de traçar o seu destino no mundo. Adiantamos que o narrador-personagem apresenta uma angústia e desamparo no mundo repleto de obrigações em relação aos outros que vivem ao seu redor, e o sonho de

---

<sup>1</sup> Foi construído no século XIX, e inaugurado por volta de 1915, fica entre as *calles Florida e San Martín* na capital Argentina.

<sup>2</sup> Na década entre 40-50, Jean Paul Sartre opera uma revolução ao revisitar o humanismo surgido no sec. XVII. O francês retoma as ideias de outros existencialistas que o precedem como Kierkegaard, Heidegger, entre outros para expressar sua posição contrária de que a essência precederia a existência”

encontrar Josiane, metáfora do desejo. Ele percorre seus pensamentos e a cidade desejada contando sobretudo com a ajuda dos sentidos.

Observa-se e torna-se diversas vezes objeto do olhar do outro e de sua própria reflexão, estando sempre na dualidade que o poeta Baudelaire e mesmo Sartre perceberam como existencial, esse dado portanto, primordial sartriano, para ele “o homem faz-se; ele não está pronto logo de início. Ele se constrói escolhendo a sua moral” (1970, p.15). As escolhas do narrador-personagem acarretam rebatimentos e mudanças na vida dos outros que participam de sua existência no mundo real que para ele torna-se falso, fictício, na medida em que lida com as vidas outras, e sempre está diante do uso de seus valores, caindo sobre si o peso de existir no mundo sem finalidade, é essa a angústia da existência como discutem os existencialistas.

Sendo assim, o conto fornece uma representação literária, tendo o homem como sujeito e objeto tal qual Sartre expôs, observado ao avesso, o fantástico, como podemos ler em *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem*, Sartre discorre sobre o fantástico como sendo “antiga técnica o apresentava como um homem ‘em anverso’ transportado por milagre para um mundo ‘em reverso’. Kafka usou tal procedimento pelo menos uma vez: O processo K. é um homem normal (SARTRE, p.143).

É uma angústia de estar sempre à beira da queda, sempre em paralelo, entre dois mundos se faz presente no conto e revela a aproximação de Cortázar da filosofia existencialista. “o existencialista declara frequentemente que o homem é angústia” (SARTRE, 1970, p.6). O efeito de desdobramento textual é efeito e escolha formal de Cortázar para representar seu personagem, o *flâneur* que circula no anverso e reverso do mundo caótico, transcendendo a palavra deslocando-a para outros planos da ficção (o irreal, invenção) para a realidade (real, fato verdadeiro), da realidade para a ficção assim adentra nesses mundos simultâneos.

Na rua, no confronto com o outro, com o diferente, é que o narrador - personagem começa a se perceber e ainda adia os compromissos que lhe perseguem, por exemplo, do compromisso com a noiva, Irma, da cobrança diária da mãe “minha mãe sempre percebe quando não dormi em casa”, esse

sentimento de ser vigiado pela própria mãe, como sinal de reprovação de suas condutas, suas andanças fazendo com que se distancie da família.

No conto tal qual na poesia de Charles Baudelaire, o homem está sempre colocando as máscaras necessárias para sobreviver no mundo virado ao avesso, o *flâneur* seria então o único a andar incógnito, podendo vir a ser o que quiser ser e saboreando o prazer do anonimato.

O narrador-personagem está muito mais perto do mundo dos objetos que remetem a memórias da capital de Buenos Aires e de Paris, como os bulevares e as passagens, galerias e cafés, do que da própria vida real. No *flâneur* articulam-se diferentes relações entre o passado e o presente e futuro numa mesma narrativa.

Portanto, a relevância desta pesquisa é devido a possibilidade de uma interpretação literária do conto afim de percebermos o absurdo da existência humana, tema sempre revisitado pelos poetas, e ao recolhermos traços da tríade de personagens e lê-las a partir do conceito *flâneur* para então percorrermos juntamente com o narrador todas as dobras da narrativa.

A metodologia utilizada é a pesquisa biográfica, o levantamento de dados sobre o autor, leitura de textos formais e informais, como as entrevistas, e uma diversa investigação bibliográfica, cujos referenciais teóricos se compõe dos estudos sobre as tensões entre História e memória, suas relações com os homens, nos fornecendo um auxílio para uma outra interpretação do pano de fundo, dos textos e citações que fazem do conto um relato híbrido entre literatura e história.

O corpus da pesquisa são trechos em que marcam a presença da tríade, e junto a eles, uma constelações feita de pequenas partes de dois séculos marcados por conflitos, reviravoltas e histórias de horror, dor que são trazidas à tona pelo olhar de quem narra em duas perspectivas: dentro fora da história os diversos passeios pela memória da cidade ( momentos e determinações históricas e literárias) memórias do narrador-personagem que rememora as ações cometidas por um terceiro; um desconhecido *Laurent* evidentemente um exemplar personagem do gênero fantástico.

*Laurent*, a criatura desconhecida, aos poucos se torna o centro da narrativa, após o narrador-personagem começar a investigar e perseguir os efeitos do terror causado por ele, e “o pior é que ninguém sabia nada de *Laurent* (CORTÁZAR,2007,p.186), apenas através da leitura dos jornais, em cada notícia de assassinato. *Laurent* então se apresenta como uma ameaça, a sombra do homem, o lado obscuro do ser humano que espalha o medo na cidade. Josiane, uma prostituta que circula pelas galerias parisiense sente medo de encontrar o assassino aguardando por ela em alguma esquina escura; ela é o amor clandestino do narrador, é ela que realiza os desejos clandestinos por ela ele atravessa as passagens, que são na verdade os céus arquitetônicos de Paris.

Dessa forma, o narrador-personagem através dos sentidos, busca uma lembrança num constante diálogo com a história que corre junto à narração. Essa técnica, que para nós permite observar o homem nas circunstâncias históricas, ou seja, sujeito as intempéries do tempo através do cotidiano da cidade, palco de conflitos e guerras. Recordamos, sobretudo, os olhos daqueles que testemunharam a Segunda Guerra observavam incrédulos no que concerne a ação do exército nazista<sup>3</sup>, e as ameaças que se sucederam em toda a Europa e a consequente ocupação de Paris por tropas nazistas.

E assim, os cenários se justapõem, Buenos Aires e Paris, o real e o ficcional, dentro deles passeio o narrador-personagem em busca de um outro sul-americano, ele o persegue criando assim um *duplo* “um outro” sul-americano e “o outro” sul-americano, tal qual um detetive, ele também busca a identidade de *Laurent*, o desconhecido que ameaça Josiane e o céu (re)conquistado.

No meio dessa constelação de fatos históricos, vários sentimentos surgem, o medo, o riso, os desejos, as vontades e escolhas a serem

---

<sup>3</sup> As décadas que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda foram uma Era de Catástrofe. Durante quarenta anos, ela foi de calamidade em calamidade. Houve ocasiões em que mesmo conservadores inteligentes não apostariam em sua sobrevivência. Ela foi abalada por duas guerras mundiais, seguidas por duas ondas de rebelião e revolução globais que levaram ao poder um sistema que se dizia a alternativa historicamente predestinada para a sociedade capitalista e burguesa e que foi adotado, primeiro, em um sexto da superfície da Terra, e, após a Segunda Guerra Mundial, por um terço da população do globo(HOBSBAWM, 1995, p.14)

satisfeitas, entre as decisões do cotidiano está o homem perdido de si mesmo sem entender de fato a realidade que se apresenta.

Aparentemente, a história se dá em dois tempos: passado e presente, trazendo, portanto, a necessidade de se pensar para além do narrador, pois é nos usos da pluralidade que se expressam as intencionalidades de o *flâneur*. Torna-se relevante cobrir os usos através da enunciação desses tempos diversos dentro da narrativa na intenção de extrapolar o tempo linear dos acontecimentos, ou melhor uma ideia de progressividade.

Além disso, após o clímax do conto, é impossível não sentir o sentimento de desengano do narrador-personagem ao passear durante a noite no Pasaje Guemes, e esse pensamento o persegue, “nunca quis admitir que a passagem estivesse definitivamente fechada e que eu não voltaria a encontrar Josiane nas passagens e nos boulevards”(CORTÁZAR,2007,p.204).

A narrativa “O outro céu” de Julio Cortázar, trata de temas caros ao homem moderno, coloca na discussão a capacidade de decisão entre o certo e o errado, e a ausência de ação em meio aos caos, e nesse sentido, *Teoria do Túnel*, ensaio acadêmico do escritor, adianta algumas de suas preferências estéticas e filosóficas, como leitor de o Manifesto Surrealista, e da filosofia sartriana, os dois coincidem na tentativa de recobrar o homem total, de retomada do humanismo existencial, como exemplos Baudelaire, Rimbaud, Isidore Ducasse, ambos com suas obras únicas.

O conceito *flâneur* que usamos foi forjado por Walter Benjamin articula-se com o olhar as mudanças que se ligam ao surgimento da modernidade, “ela é marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antiguidade, e o revela àquele que é testemunha de seu nascimento” (2007,p.63), e através de Baudelaire lemos que, “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (1996. p.26), tal aparato potencializa nossa interpretação, compreensão do relato como resultado de percepções do artista em relação ao mundo, e aos outros homens em diferentes épocas, assim “o flâneur é o homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica a flânerie, pertence, do mesmo modo, que o fumador de

ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados” (BENJAMIN,1985,p.22), leitor do mundo como um diante de seu quadro pintado por várias mãos.

Ademais, a categoria, o conceito de flâneur nos permite abordar a tríade como sendo a multiplicidade na unidade, sendo possível perceber em passagens de certos fragmentos que constroem o relato. A essa técnica, Benjamin chamou de montagem literária: “os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (2007, p.502) de tal modo que conhecer os passos dos personagens, a espacialidade demonstrada pelos objetos, pelos lugares que circula nos coloca diante de vários mistérios, várias direções e portanto, o *flâneur* como um conceito que se modifica a cada passo dado pelo narrador.

Em Paris, o *flâneur* também é um filósofo, um inventariante da arquitetura da cidade e dos bulevares, um historiador das passagens, um observador, um boêmio têm apreço pelos bares e cafés. Já em Londres, ele é o animal que caça sua presa, um maníaco que nos remete aos contos de Edgar Alan Poe, precursor dos contos de investigação e mistério. Então, a seleção da tríade de personagens não se dá por acaso, (o narrador-personagem, o sul-americano e “Laurent”) teve o intuito de cumprir com o objetivo geral da pesquisa dar conta da discussão acerca de “um outro” e “o outro” no conto “O outro céu”.

Realizamos ao longo da pesquisa uma busca pelos textos informais e formais, tais como entrevistas e ensaios, na intenção de perceber o olhar do contista para os fatos históricos compreendendo que um texto não se faz sozinho, é resultado e produto social, da imaginação criadora, e de determinados aspectos socioculturais, por exemplo, a escolha na revisitação do olhar de Walter Benjamin sobre a modernidade, o surgimento das Passagens no séc. XIX nos revela a criação e um mundo de fantasia, adornado pela técnica e o avanço da indústria e desenvolvimento de cidade moderna, de toda uma organização sendo feita para a criação de uma sociabilidade.

Nesse interim, a miséria (da existência) entra como parte do espetáculo, quando há a prisão do personagem “Paul” (o sujeito acidental na narrativa, e em seguida sua acusação pelos crimes de Laurent), um exemplar dos sujeitos

que a sociedade não tolera, a contradição do progresso e da modernidade, faz parte dos indesejáveis.

A miséria também está presente na construção da Josiane, a prostituta, (pertencente a qualquer época, marca profundamente a poesia de Charles Baudelaire). É a prostituta que representa todas as outras mulheres solitárias, a imagem da mulher que vende o amor, desperta o desejo e atrai a morte, servindo de metáfora à cidade dos sonhos tal qual Paris, Londres e tantas outras.

O narrador-personagem se apresenta como um andarilho, que ao sair às ruas se sente atraído pelos bulevares, tal qual o *flâneur* parisiense que recolhe tudo que observa, ora, “escrever a história significa (...) citar a história. No próprio conceito de citação está implícito o objeto histórico em questão seja arrancado do seu contexto”, lemos em um dos trechos de *Passagens* (N.11,3). O colecionador arranca do seu contexto aquilo que foi descartado pela sociedade, o escritor Julio Cortázar percebe a lição de Benjamin, e a coloca em prática, como um exímio leitor da literatura francesa, o argentino antes de se tornar um contista foi professor de Literatura na Universidade de Cuyo.

Em 1944, escreve um ensaio chamado *Teoria do Túnel*<sup>4</sup>, nele Cortázar prepara uma aula revendo a vanguarda surrealista, o existencialismo e aprofunda uma crítica à literatura romanesca e a filosofia francesa, além disso, aborda nomes de poetas considerados surrealistas Isidore Ducasse, criador de *Los Cantos de Maldoror*, e do jovem Arthur Rimbaud, *Uma temporada no Inferno* citados como exemplos de criação que eleva a literatura a um outro patamar.

A movimentação do Surrealismo<sup>5</sup> na França, o Manifesto surrealista, escrito por Andre Breton juntamente com o intenso trabalho de um grupo de

---

<sup>4</sup> A epígrafe de Teoria do Túnel prova o apego de Cortázar ao existencialismo, principalmente, o sartriano; antecipa seu desassossego em relação à condição humana, sujeita, num mundo desatinado, a um questionamento radical. Cortázar se apropria dessa problemática que concerne à sua atitude diante de si e dos outros(1998,p.13), esse trecho faz parte do no prefácio escrito por Saul Yurkievich.

<sup>5</sup> Como um típico movimento de arte moderna, o Movimento Surrealista organizado por Breton na França, começou de maneira a confrontar com o que já estava posto no campo das artes. Alexandrian conta que assim que ele se instalou, em 1922, no atelier da Rua Fontaine, que viria ser o quartel-general do Surrealismo em Paris, André Breton orientou as pesquisas do

irreverentes escritores, pintores e poetas que aderiram e pulverizaram a cidade francesa com suas obras e intervenções artísticas tidas como puros automatismos.

Precede os capítulos um texto prévio sobre o percurso biográfico e do conjunto de obras de Julio Cortázar, destacamos os anos das publicações e comentários relevantes em entrevistas, descrevemos traços marcantes da infância e um pouco da adolescência em *Banfield*, antes de Cortázar mudar-se para a capital da Argentina, Buenos Aires, e permanecer até seguir para a capital parisiense no começo da década de 50 quando ganha uma bolsa de estudos como tradutor da obra de Edgar Allan Poe.

No primeiro capítulo, apresentamos as estreitas relações entre a história, memória através dos estudos de Le Goff (2013); Chartier (2017) e Bosi (2013). Logo em seguida, adentramos na temática da percepção da cidade como labirinto e como símbolo da vivência dos homens em sociedade, damos em seguida uma ênfase à poética da transitoriedade, para tanto recorreremos aos textos de Baudelaire (2007), Benjamin (1989;2007) ao relembramos o conceito de modernidade, os ecos dessa modernidade na poesia do poeta Charles Baudelaire foi justamente a atenção do artista em perceber o mercado literário, e viu a interdependência entre artista- obra-público, os personagens demoníacos demonstram o desejo de desagradar a burguesia. Encontrou na prostituta o símbolo da frivolidade do dia e da rebeldia com a moral social e o mercado.

Charles Baudelaire declara que a dualidade da arte se confunde com a dualidade do homem, de fato, é notório que Baudelaire expressa com paixão e ódio todo seu encantamento e desprezo pelo artista e ensaia como desenhos de *Constantin Guys*, um exemplo de pintor moderno que capturava o efêmero com vivacidade. Baudelaire critica a sociedade porque ela espera do homem algo sempre distinto da que ela mesma produz, *As flores do Mal*, a poesia mais reveladora do ódio e da ironia do poeta sobre os demônios, os eternizados personagens, anjos caídos.

---

grupo para a <<escrita automática>> método que Soupault ele próprio tinham utilizado para compor *Les Champs magnétiques* (1920).

No segundo capítulo abordamos os estudos sobre a Literatura Fantástica, a partir de Todorov (2014) *Introdução a literatura fantástica* em que ele defende sua definição de fantástico, indo em direção aos estudos de David Roas (2014, um apanhado de textos teóricos que caracterizam o fantástico, seguido de textos de Julio Cortázar (2005) até chegarmos ao fantástico em Sartre e suas ideias sobre o existencialismo (2005;1970).

No terceiro capítulo, traçamos um percurso sobre a pluralidade do tempo, destacando os estudos de Nunes (1995) e Émile Benveniste (1989), as categorias relativas ao tempo e o papel na enunciação, para então buscarmos uma reflexão sobre o conto interpretando os três personagens (Laurent, o sulamericano e o narrador-personagem) e suas relações com os demais na narrativa.

Nesta dissertação, portanto, perseguimos os passeios do narrador-personagem de “O outro céu”, o *flâneur*. Conforme Benjamin (2007, p.485), “a figura do flâneur prenuncia a do detetive. O flâneur devia procurar uma legitimação social para o seu comportamento”, se apresenta como um estranho que se aproveita da multiplicidade da multidão. O *flâneur* é explorador de íntimos, de olhares que atravessam. O *flâneur* age também como um detetive que sai em busca de pistas na busca pela identidade do suspeito.

Se por um lado, esse mesmo flâneur ,como amante da noite, também é perseguido como suspeito, pois perambulando pela cidade, mais se parece com um vagabundo, homem sem ocupação; assim, ele é o andarilho, a síntese do homem no mundo, aquele que se encontra numa situação indefinida, sem destino certo, se assemelha ao homem do campo expulso outrora de suas terras. Por outro lado, o *flâneur* é um filósofo; o jornalista comporta-se como um flâneur, como se ele fosse consciente disso, como bem destacou Benjamin (2007, p.490).

A presença de o flâneur é marcada, duplamente, um tipo social que possui trabalho, está noivo, é o narrador-personagem de “O outro céu. Este ponto de vista nos permitiu ler o primeiro flâneur como sendo importante pois dá as primeiras pistas na trama. Ele revela como se dá a cisão do narrador: “aconteciam-me às vezes que tudo isso por si mesmo, abrandava-se e cedia

terreno, aceitando sem resistência que se pudesse passar assim de uma coisa à outra” (CORTÁZAR,2007, p.177). Realçando a própria manifestação do fantástico no conto “O outro céu”.

*Todos os fogos o fogo*, faz parte de uma vasta bibliografia contística. Escrito em uma época muito conturbada da história, de crises políticas e econômicas mundiais, o desperta no leitor o desejo de mergulhar em cada mundo que se abre como uma janela. Ler os relatos desde livro aproxima o leitor de histórias que bem poderiam ser verdadeiras, quando comparados a vida real.

Situado no ponto mais alto da carreira do escritor (década de 60) depois do sucesso de *Rayuela*, o livro relata situações ordinárias e apaixonantes, que se subitamente alcançam o extraordinário. O narrador de cada histórias busca além de contar as histórias, experimentar o mundo ainda desconhecido inclusive para ele. Portanto, *Todos os fogos o fogo* relata o quão misterioso pode ser o mundo, mas também os homens que habitam nele.

Cortázar rompe com a noção de unicidade de espaço-tempo de modo coerente, e convida o leitor a passear pela consciência do narrador-personagem, redimensionado a narrativa a partir de uma sequência de enunciados que situam entre o narrador desconhecido, quase um nômade, um sulamericano.

Ao solicitar do leitor sua participação Cortázar resgata a contradição entre o íntimo do homem e suas obrigações perante os outros. O narrador-personagem se divide entre a sua história (subjetiva), aquilo que lhe é singular, e a história objetiva que se relaciona aos determinantes históricos, as circunstâncias de cada época. Tal proposta visa muito mais do que ler a ficção como simples invenção, ou seja, torna-se um convite a reconhecer o quanto estranha pode ser a realidade vista por outros ângulos.

De certo modo, a obra *Todos os fogos o fogo* se situa entre ficção e realidade, entre relato e narrativas que resgatam o valor de se resgatar vivências e experiências outras. Esses dois polos, ficção e realidade, aparentemente, opostos se tocam para mostrar ao leitor que as épocas não estão tão distantes assim; que o que ocorreu na França, em plena invasão

nazista a cidade de Paris, também ocorreu na Espanha de Franco (entre 1939 e 1976), governos marcadamente sanguinários. Mas, não apenas isso, a menção que Cortázar dos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial, data em que o escritor nasce, e a Segunda Guerra Mundial vão além de coincidências, ou puro acaso; nos faz pensar no escritor como testemunha do seu tempo. Cortázar busca realçar a importância do engajamento intelectual e na força da literatura para trazer a tona esse desconhecido que é o homem moderno. E mais ainda, indagar-se o quanto irreal, estranho e fantasmagórico pode ser o cotidiano das cidades modernas.

A tríade que abordaremos no capítulo final se apresenta aos poucos conforme as metamorfoses do narrador. Um aglomerado de dúvidas e incertezas lhe invadem os pensamentos, desafiando o desconhecido que há dentro dele, o assombrando como um passado que ainda vive à espreita no cotidiano. Difícil será a tarefa do leitor em afirmar se as metamorfoses sofridas narrador-personagem se dão em um mundo real ou ficcional, ou nos dois simultaneamente, adiantando que existe sempre a possibilidade de afastamento da realidade para então conhecer sua verdadeira face deste mundo em que o extraordinário se encontra em qualquer lugar, podendo passar todos os dias ao nosso lado em qualquer esquina da cidade.

Ao comentar a obra de Cortázar, Mario da Silva Brito escreve que, Cortázar “sabe como poucos realçar o absurdo, o fantástico que pode se esconder nos mínimos gestos e nos mais comuns e até rasteiros acontecimentos”. Sendo o homem, este ser desconhecido, é como um ser obscuro que busca, segundo a segundo, todos os dias, em qualquer momento, iluminar-se ou ser iluminado”, detalha Brito. Cortázar empreende uma volta às origens do conto à beira do fogo; uma metáfora da tradição oral.

As narrativas do livro contemplam histórias que pretendem dar conta do homem genérico e de seu cotidiano, as loucuras e os perigos de se viver na cidade os desejos recalcados, as lutas internas e externas do homem moderno, e as difíceis decisões que precisa tomar. Logo, temos o cotidiano como um imenso caos, dele o narrador precisará escapar além disso, os personagens que encenam o universo de contos muitas vezes indagam-se inclusive da

própria existência naquele mundo. Personagens que ganham vida, se movimentam de acordo com as circunstâncias e encenam seus próprios dramas, como qualquer um de nós no cotidiano, trabalham, sentem fome, amam, odeiam e não estão sozinhas nesse mundo inventado. Uma solução completa para seus impasses, um final feliz, nem sempre é possível. Cada narrativa, ou relato se aproxima do leitor pela simplicidade no uso das palavras, pelas situações muito próximas de uma pessoa comum que enfrenta no cotidiano as mais diversas batalhas. Daí podemos já adiantar que Cortázar traz em *Todos os fogos o fogo*, o homem comum das metrópoles urbanas.

### **Percurso biográfico e literário de Julio Cortázar**

Nascido em Bruxelas, Bélgica, em 26 de agosto de 1914 em plena Primeira Guerra Mundial, Julio Florêncio Cortázar foi um escritor argentino reconhecido no cenário literário como romancista e contista. À época de seu nascimento, seu pai, diplomata, prestava serviços comerciais na representação do país na Bélgica, sendo Cortázar registrado como argentino na embaixada. Conforme o biógrafo do escritor Mario Goloboff<sup>6</sup>, a descendência do escritor pela linha paterna é claramente basca; pela materna, de dona María Hermínia Descotte, misturam-se os antecedentes franceses e alemães: a mãe de Hermínia é Gabel por parte de pai e Dresler por parte de mãe.

Na Europa Cortázar teve seu universo linguístico bastante diversificado, a mãe falava o alemão, falava-se pouco em castelhano. Não só a avó materna falava o francês, como também o pai do escritor. Já dito em diversas entrevistas que logo se tornaram livros, o futuro escritor cresceu ao lado das figuras femininas, mãe e irmã. Goloboff (2014), explicou que o contato e a proximidade com as mulheres de sua família deixaram marcas importantes na obra do argentino, pois o universo feminino que povoa alguns de seus contos pode ser explicado tomando como base esse fato.

No percurso até a Argentina aos quatro anos de idade, Cortázar passou por Zurique (Suíça) e Barcelona (Espanha). A família escolheu um

---

<sup>6</sup> GOLOBOFF, Mario. Cortázar: Notas para uma biografia. 2ª ed. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora DSOP, 2014, p. 14.

chalé em Banfield, neste lugar Cortázar passou boa parte da vida, de 1918 a 1934. O tempo que o escritor viveu nesta cidade, até os 17 anos foram inspiradores para a escrita de muitos dos contos, a passagem pela infância no campo potencializou narrativas como as do livro *Bestiário* (1951), “Casa Tomada” (conto que abre o livro), “Os Venenos”, do livro *Final do Jogo*, “Deshoras” (1982), um de seus últimos contos, onde narra, sobretudo, as ruas de paralelepípedos onde morava, as brincadeiras da infância, o primeiro amor, aos 12 anos, entre outros acontecimentos marcantes na vida do escritor.

Cortázar cultivou desde cedo o hábito de ler com intensidade, e sobretudo a questão da intuição, da acuidade dos sentidos. Sobre as lembranças dessa época, considerada de muitas descobertas, Cortázar disse:

Minhas lembranças mais vagas são na verdade fragmentos de lembranças, que começam na primeira infância. Digamos que por volta dos seis anos, sete anos, eu me vejo aceitando a realidade que meus pais me mostravam, que os meus sentidos me mostravam. Quer dizer, aceitando-a plenamente e, ao mesmo tempo, traduzindo-a continuamente em códigos verbais (CORTÁZAR,2014, p.27).

Conforme Goloboff (2014), seria perfeitamente possível que aos seis anos de idade Cortázar já lia os escritores Julio Verne e David Copperfield. Isso mostra que o desejo de ler e descobrir o mundo através dos livros foi de certa forma pertinente para a maturidade do escritor, além disso o ajudava a superar as doenças da infância. Cortázar explica que o fascínio pelas palavras sempre lhe acompanhou, Cortázar explica que:

Uma das lembranças da infância é que, estando doente (fui um menino bastante doente, passei longas temporadas na cama com asma pleurisia, coisas desse tipo) me ver escrevendo palavras com o dedo numa parede. Eu esticava o dedo e escrevia palavras, vendo se formarem no ar. Palavras já então eram, muitas delas, palavras fetiches, palavras mágicas (CORTÁZAR,2014, p.28).

Cortázar revelou ainda em entrevistas (que se encontram compiladas em livros) que seus primeiros livros foram dados pelo pai, mas, que aprendeu a ler sozinho. A mãe estranhou a aquisição demasiado acelerada, inclusive o

levou ao médico por entender o fenômeno, podemos dizer, como algo fora do comum. Certamente, as leituras da infância contribuíram para o fascínio pelo duplo, para ele a curiosidade pelo duplo “vem da leitura precoce de *Doctor Jekyll and Mister Hyde*, de Stevenson, de *Willian Wilson*, de Edgar Allan Poe, ou de toda a literatura alemã habitada pelo duplo” (GONZÁLEZ,2002, p.30).

Cortázar também refletiu as maravilhas e as angústias do tempo o trabalho do acaso, por exemplo, o fato de ter nascido na embaixada argentina numa época de conflitos: A seguir uma passagem sobre seu nascimento:

Nasci em Bruxelas, em agosto de 1914 (...) vincularam meu pai a uma missão comercial junto a delegação argentina na Bélgica e, como ele tinha acabado de se casar, levou minha mãe para Bruxelas. Tocou-me nascer nos dias da ocupação de Bruxelas pelos alemães, no começo da Primeira Guerra Mundial. Tinha quase quatro anos quando minha família pode voltar para a Argentina; falava sobretudo francês e disso me restou uma maneira de pronunciar o ‘r’ de que nunca consegui me livrar.<sup>7</sup>

Na Argentina, Cortázar viveu boa parte da adolescência, aos quatorze anos, em 1928, Julio Cortázar termina a escola primária e ingressa na *Escuela Normal del Profesorado Mariano Acoste*. Em 1932, conquista o título de professor normal e, logo depois, 1935, o de professor de Letras. Em 1936, Cortázar ingressa na faculdade de Letras da Universidade de Buenos Aires. Posteriormente, resolve abandonar os estudos, um ano depois começa a trabalhar como professor em Bolívar e Chivilcoy, cidades da província de Buenos Aires. Apresenta sua produção literária ao público no ano de 1938, *Presencia*, através de um pseudônimo, uma coletânea de poemas, assinado por Julio Denis, *Presencia* (Buenos Aires, El Bibliófilo) é a estreia desse outro Cortázar ainda tímido: “*Presencia*, escrito com pseudônimo, um livrinho de sonetos. Eu escrevia uma enorme quantidade de poemas(...) meu primeiro livro no circuito editorial foi de fato *Bestiário*” (GADEA,2014, p.38).

---

<sup>7</sup> Carta fechada em París, em 4 de novembro de 1963, dirigida a autora, Graciela de Sola, Julio Cortázar y el hombre nuevo, Buenos Aires, Sudamericana,1968. In: Goloboff, Mario. Leer Cortázar: La biografía. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Continente, 2014.

De acordo com Goloboff (2014, p.29), “Cortázar era um excelente estudante, autocrítico, e nessa época já começariam a despontar outras inquietações” e predileções, dentre suas inquietações figuram, de modo inevitável, a literatura, a música, sobretudo o jazz e o boxe. Foram essas as referências que teriam influenciado a persistência na escrita quase que automática de seus contos.

Em 1944 Cortázar assume o cargo de professor e dá aulas de literatura inglesa e francesa na Universidade de Cuyo, mas, renunciou ao cargo devido sua forte oposição ao Peronismo, esse fenômeno político que causou alvoroço na capital de Buenos Aires. A propósito desta época, Cortázar destacou em uma entrevista: “na Argentina, onde sempre vivi muito solitário, enfiado, por um lado, em uma espécie de carreira docente, e por outro, em bibliotecas” (BERMEJO GONZALEZ,2002, p.15).

Antes de se tornar um ficcionista, Cortázar escreveu um ensaio acadêmico nomeado *Teoria do Túnel* não sendo publicado por ele, mas, passou, posteriormente, a compor a coletânea de textos reunidos. O ensaio foi escrito em 1947, é um texto preparatório de uma aula que seria dada no âmbito da literatura francesa na Universidade de Cuyo. Em *Teoria do Túnel*

afloram as interrogações e sua simpatia pelos que interrogam, pelos que se negam a acatar que o representado à flor da pele é uma definição íntima de realidades mais profundas. Tal recusa a aceitar o que foi herdado, a submeter-se a ordens impostas por forças estranhas, foi elaborada inicialmente em torno de uma postura filosófica e estética para depois derivar a suas últimas consequências políticas (CORTÁZAR,2001, p.12).

Ressaltamos que o trabalho ensaístico não foi publicado pelo escritor, mas sim compõe um conjunto de textos organizados por Saul Yurkievich, Jaime Alazraki, Saúl Sosnowski, amigos do escritor. São eles que organizam criteriosamente os textos da década de 40 a década de 60 que se tornaram Obra crítica<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Além disso, vale mencionar, que os textos não-ficcionais de Julio Cortázar são, em sua maioria, palestras aulas nas quais o escritor deixa evidente seu apreço pela estética surrealista

O ensaio *Teoria do Túnel* pertence a década de 40, então precede a obra contística de Cortázar, nele podemos ler a estética surrealista, poetas como Charles Baudelaire, Isidore Ducasse, Rimbaud, Breton e por um sua leitura acerca do Existencialismo, Yurkievich comenta que, *Teoria do Túnel* contempla em poucas palavras a trajetória do gênero romance na literatura francesa com comentários das quatro primeiras décadas literárias, traçando assim os principais mecanismos ( o onírico, o divertimento no ataque a forma, a ideia de unicidade através da justaposição de dois planos, duas realidades distantes) pertencente a estética do Surrealista ( através do movimento de artistas adeptos) e o Existencialismo disseminado através de textos como o que veremos mais adiante.

*O existencialismo é um Humanismo*<sup>9</sup> é um texto bastante conhecido de Jean Paul Sartre e traduz algumas ideias-chave para se entender o existencialismo sartriano, esse texto foi disseminado no contexto da Segunda Guerra Mundial e da ascensão do Comunismo na URSS, fatos esses que não serão desenvolvidos nesta dissertação, mas que aparecem no conto de Julio Cortázar.

Das obras surrealistas escolhidas por Cortázar estão *Les Chants de Maldoror* e *Une saison em enfer*, Isidore Ducasse e Rimbaud respectivamente. No circuito literário francês, as obras foram difundidas na primeira fase do movimento surrealista através da vanguarda organizada por André Breton, citando-os como exemplos significativos no primeiro Manifesto Surrealista<sup>10</sup> (1924). Aos anos, Breton tinha elaborado uma teoria surrealista, o mais fascinante movimento de vanguarda de todo séc. XX, ou como Benjamin avaliou “o último instantâneo da inteligência europeia”.

O fato é que Cortázar, apaixonadamente, escreve sobre Baudelaire, Rimbaud e Ducasse atribuindo a cada um deles sua relevância na e para a literatura, atentando ao desejo de empreender uma arte capaz de romper com as limitações dos modelos preestabelecidos, na busca de uma existência

---

e pela filosofia existencialista desdobrando-se na defesa da inserção da literatura como possibilidade desta de expandir o comprometimento político do escritor pela via ficcional.

<sup>9</sup> *L'existencialisme est un Humanisme* em francês datado de 1946, um ano depois de Cortázar escrever o ensaio intitulado *teoria do túnel* (1947).

<sup>10</sup> Foi nesse momento que o Dadaísmo se desfez. Breton estava decidido em organizar um movimento que fosse essencialmente rebelde e revolucionário na França.

transcendental, viver uma vida tal qual os surrealistas reivindicavam: a busca pela liberdade de criação:

Baudelaire – outro poeta obcecado pelo romanesco, como provam seus relatos, seus projetos, seu amor a Poe – não podia deixar de recolher e prolongar a experiência de Bertrand. Sem mais êxito que este, os poemas de *Le Spleen de Paris* se dividem em dois produtos: os que são poesia (*L'Étranger*, *Um Hémisphère dans une Chevelure*) e os que anunciam um conteúdo alegórico, ético, satírico, basicamente prosaico (*Le Jouet du Pauvre*, *L'Horloge*, *Le Chien et le Flacon*). Em nenhum deles se nota a transcendência – aplicada em seu caso a uma situação de ordem narrativa – que os poemas de *Les fleurs du mal* quase sempre manifestam no âmbito lírico (CORTÁZAR, 1998, p.72).

Sobre Isidore Ducasse, o contista cita-o como exemplo de criação automática, assim o poeta toma “a realidade cotidiana e exalta, candoroso, as forças negativas num prolongado pesadelo delirante, lucido, sem paralelo”(CORTÁZAR, 1998, p.73) Lautréamont, pseudônimo de Ducasse concebe sua poesia, *Os Cantos de Maldoror* (em português) em meio a uma realidade pueril. À propósito, Cortázar comenta o criador e criatura no poema:

Em 1870 Ducasse vomita Maldoror, e por inteiro, com uma eficácia assombrosa, romance e poema mergulham um no outro sem titubear. Submetendo a linguagem enunciativa à marcha de um acontecer alternadamente mágico, onírico, romanesco, abstrato, de pura criação automática, Lautréamont inventa uma realidade pueril – a realidade cotidiana e exalta, candoroso, as forças negativas num prolongado pesadelo delirante, lucido, sem paralelo. Mas ao inventar essa realidade a prefere poética, regida pela analogia antes que pela identidade, e a extrai de si mesmo numa indizível operação noturna (CORTÁZAR, 1998, p.73).

Dois anos depois, Cortázar apresenta *Os Reis* em 1949. Trata-se de poemas dramáticos, assim como *Presencia*, Cortázar mais uma vez adia seu projeto. *Bestiário* torna-se seu livro inaugural em Buenos Aires, é lançado antes de o escritor viajar à Paris. O cenário político foi um dos fatores que contribuíram para sua partida. Assim a obra *Bestiário* surge não apenas como

a primeira obra do escritor, depois de muita autocritica, mas também como um marco de mudança na vida do escritor<sup>11</sup>.

*Bestiário* passa a ser um livro que marca a trajetória de Julio Cortázar. Temos então uma obra de estreia e mais ainda um escritor que entra e sai de cena. É bem verdade que até hoje *Bestiário* é considerado o princípio de uma nova fase, o ponto de partida como escritor e perseguidor da própria criação. Yurkievich analisa, minuciosamente, a postura do amigo e escritor:

Cortázar havia renunciado ao cargo de professor na universidade de Cuyo, onde ocupou durante dois anos – 1944 e 1945 – a cátedra de literatura francesa. Este ponto é duplamente significativo. Por um lado, revela uma atitude de autonomia ética e de defesa da liberdade de pensamento diante de um poder governamental que o avassala, mostrando na prática uma consciência comunitária que a *Teoria da Túnel* irá realçar no plano reflexivo; por outro, revela uma aplicação pedagógica cujo percurso se detecta neste extenso trabalho explicativo.<sup>12</sup>

Na década de 80, Cortázar é convidado para lecionar como professor visitante em Berkeley, Califórnia<sup>13</sup>, Cortázar se autoanalisa, e na sua primeira aula sobre literatura, comenta sua trajetória como escritor: “Não sou sistemático, não sou nem crítico, nem teórico, de modo que, à medida que os problemas vão aparecendo no trabalho, busco soluções” (CORTÁZAR, 2015, p.13). Acerca dos conflitos que observou durante o período mais turbulento de sua vida, como a Segunda Guerra Mundial, e o franquismo na Espanha, Cortázar conta sua experiência:

---

<sup>11</sup> Em entrevista a Gadea: Escrevia muito, jogava fora muito, queimava muito. E os dois ou três amigos (esses amigos que a gente tem na adolescência e no começo da juventude, com os quais tem intimidade total, que eram pessoas também finas, músicos, escritores ou pintores) de então eram encarregados de ler as minhas coisas. Eu não tinha nenhum problema em mostrar a eles o que escrevia e ouvir suas opiniões e críticas. Mas não queria publicar. Mantive essa autocritica, e não me arrependo de tê-la mantido praticamente até o momento até o momento em que fui embora de Buenos Aires. Porque *Bestiário* saiu no mesmo mês em que vim para a França, em novembro de 1951. O livro foi publicado em Buenos Aires e viajei (GADEA, 2014, pp. 37-38).

<sup>12</sup> Utilizamos a seguinte edição: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica I*. Edição de Saul Yurkievich; tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

<sup>13</sup> CORTÁZAR, Julio. *Caminhos de um escritor*. In: *Aulas de literatura*. Tradução Fabiana Camargo – 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.13 -41.

Vivi em Buenos Aires, observei de longe, é claro, os acontecimentos da guerra civil em que o povo da Espanha lutou e se defendeu do avanço do franquismo, que finalmente acabaria por esmagá-lo. Vivi a Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 45, também em Buenos Aires. Como vivemos essas guerras eu e meus amigos? No primeiro caso éramos partidários convictos da República Espanhola, profundamente, antifranquistas, no segundo estávamos plenamente com os aliados e profundamente contra o nazismo (CORTÁZAR, 2015, p.15).

Sobre os eventos históricos, Cortázar havia se dado conta do grau de importância das relações do andamento da história na vida do homem, lhe ocorreu que, algo estava sendo muito ruim para o mundo, e as guerras constantes eram prova disso. A curiosidade pelos acontecimentos acabou, de modo involuntário, gravando-os na memória do contista. Sobre isso o escritor reflete (2015, p.15-16):

Nunca nos ocorreu que a guerra da Espanha nos concernia diretamente como argentinos e como indivíduos; nunca nos ocorreu que a Segunda Guerra Mundial também nos concernia, ainda que a Argentina fosse um país neutro. Nunca nos demos conta que a missão de um escritor, que além disso é um homem, deveria ir muito além do mero comentário ou da mera simpatia por um dos grupos de combatentes.

Destaca a importância de o escritor refletir a história, compreendê-la como parte da própria existência do homem no mundo, influenciando certamente a consciência como práxis:

valia para nós pela literatura em si mesma, por seus produtos e de nenhuma maneira como um dos muitos elementos que constituem o contorno, como diria Ortega y Gasset, “a circunstância”, em que se move um ser humano, seja escritor ou não (CORTÁZAR, 2015, p.16).

As circunstâncias em que se move o escritor pela via literária, e pelo pessoal como instrumento de luta, a libertação do intelectual da alienação no seu fazer literário, pois, é no movimento da existência do homem no tempo que (re)constrói a história. Conforme Cortázar,

de todo modo, até nesse momento em que minha participação e meu sentimento histórico praticamente não existiam, algo me disse muito cedo que a literatura – inclusive a de tipo fantástico mais imaginativa – não estava unicamente nas leituras, nas bibliotecas e nas conversas de cafés. Desde muito jovem senti me Buenos Aires o contato com as coisas, com as ruas, com tudo o que faz da cidade uma espécie de cenário contínuo, variável e maravilhoso para um escritor (,2015, p.16).

Cortázar acompanha as publicações que vinham da Europa, em Buenos Aires, nas conversas nos cafés da cidade, acompanhava as publicações dos jornais.

Desse modo, esses elementos, tipicamente, citadinos aparecem em muitos de seus contos, uma amostra de um homem que era profundamente ligado à cidade, e que foi estabelecendo uma relação muito especial com a vida cotidiana.

A bolsa de estudos foi decisiva para sua estadia em Paris no ano de 1951. Cortázar exerce seu papel de tradutor da obra completa de Edgar Allan Poe. Sobre essa oportunidade de trabalho e viagem à Paris, Goloboff escreve:

Cortázar obtém uma bolsa do governo francês para passar um ano em Paris e realiza a viagem que, dessa vez, aspirava fosse mais duradoura. A saída da Argentina obedecia a inúmeras razões; entre ela, a política (a presença do peronismo, para ser mais preciso) ocupava um lugar fundamental. Mas afora os aspectos “negativos” (como diria numa ocasião o próprio Cortázar), “havia aspectos positivos : desde muito menino senti uma grande fascinação por algumas literaturas europeias, especialmente a francesa, talvez pelo fato de ter nascido na Bélgica, de uma maneira casual, pois meus pais argentinos estavam lá” (GOLOBOFF, 2014, p.86).

Segundo Goloboff (2014, p.89), “durante o período de sua estadia parisiense, Cortázar viveu dos valores da bolsa de estudos que recebia do governo francês”. Ao ser questionado a respeito da saída do país<sup>14</sup>, Cortázar esclareceu algumas polêmicas. Vale a pena expor um trecho significativo:

---

<sup>14</sup> Capítulo do livro intitulado *Jogo e compromisso político* fruto da entrevista cedida por Cortázar parte importante da obra *A fascinação das palavras* organizado pelo jornalista e militante político, Omar Pedro Gadea, que estava exilado em Paris desde 1974. O jornalista foi um dos últimos a conversar com o escritor antes de sua morte em 1984.

O.P: Quando, de que maneira e por que Julio Cortázar assume um compromisso político – que não é o mesmo que ser escritor comprometido?

JC: Em primeiro lugar é um dos momentos em que a biografia de uma pessoa se bifurca, toma um novo rumo, adquire novas características. A verdade é que eu era acentuadamente indiferente às conjunturas políticas e à situação política em geral.

OP: Apesar de ter assumido uma atitude claramente antiperonista na Argentina.

JC: Sim. Mas, foi uma atitude política que se limitava – como as atitudes políticas da maioria dos meus amigos e do pessoal da minha geração – à expressão de opiniões num terreno privado e no máximo num café, entre nós, mas que não traduzia em qualquer militância. Eu me sentia antiperonista, mas nunca integrei grupos políticos ou grupos de pensamento ou de estudo que pudessem fazer alguma espécie de prática desse antiperonismo.

Se por um lado a cultura parisiense despertou um sentimento, potencialmente, criador, por outro lado, a distância aproximou o contista dos assuntos políticos de Buenos Aires, já sobre Paris, Cortázar respondeu numa entrevista à Gonzalez:

os três anos vividos em Paris de 1951 a 1953 foram anos catalisadores, anos em que houve uma espécie de coagulação da minha experiência anterior na Argentina. Até aquele momento, ela havia ficado dispersa ou fora transporta para os poucos contos que escrevi até então. O resto permanecia em estado de recordações, fantasmas, obsessões (GONZALEZ,2002, p.15).

Ainda na mesma entrevista, afirma que a Argentina lhe forneceu um sistema de valores culturais e na Europa, esses valores foram confrontados. Concernente à experiência, Cortázar destacou:

Na Europa, tive de confrontar todo o meu sistema de valores, minha maneira de ver, minha maneira de ouvir. A experiência europeia foi, em muitos poucos anos, uma sucessão de choques, de desafios e de dificuldades que o clima infinitamente mais brando, mais aprazível de Buenos Aires não havia me dado (GONZALEZ, 2002, p.16).

Consoante o professor Arrigucci<sup>15</sup> “pouco se sabia também desses primeiros tempos de exílio voluntário na Europa. Na verdade, nada sabíamos do processo interno e mais íntimo de assimilação do vivido”, sendo soubemos da experiência do escritor com a publicação das cartas pelas mãos de sua primeira mulher, Aurora Bernárdez, após a morte. “Durante a fase europeia da formação do grande escritor, que foi aos poucos concretizando a viçosa promessa do jovem autor que deixara com dificuldades a terra natal, impregnado de informação livresca e sonhos”, avalia Arrigucci, colocando então a forte influência da cultura.

Já o número de obras publicadas não parou de crescer, *Final de jogo* sai em 1956, bem como a publicação do trabalho como tradutor da prosa de Edgar Allan Poe (Universidade de Porto Rico), e ainda *As armas secretas* em 1959. O livro reúne cinco contos, dentre eles os mais conhecidos são: “Cartas de mamãe”, “O perseguidor” e “As babas do diabo”. Observemos um trecho, “As babas do diabo”, é um conto em que o narrador-personagem chamado Michel com sua câmara (máquina) à mão vasculha a vida de desconhecidos pelas ruas parisienses. O narrador-personagem encontra diversão e prazer na captação de “momentos misteriosos” e fugidios do cotidiano. Neste conto, o tema é o encontro de um casal próximo ao Sena: “Levantei a câmara, fingi estudar um enquadramento que não os incluía, e fiquei na espreita...”. Uma dose de mistério e erotismo captado num instante.

Na década de 60 aparece o romance *Os prêmios*. No começo da década de 60 o mercado conhece a coletânea de textos *Histórias de Cronópios e de Famas* e depois *Rayuela* - traduzido para o português como *O jogo da Amarelinha* -, Cortázar não se assusta com as críticas sobre o livro. E como autor e leitor da história, ele analisa:

Amarelinha é construído sobre diferentes plataformas, ainda que isso não fique sempre bem claro no livro. Há, por um lado- e isso é o que você se refere agora -, uma tentativa de dinamitar a razão excessivamente intelectual ou intelectualizada. Mas há mais nesse livro: a tentativa de fazer voar aos pedaços o próprio instrumento de

---

<sup>15</sup> ARRIGUCCI, Davi Jr. Misteriosa entrega e mudança de si mesmo. Edição 58. julho de 2011. IN: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/misteriosa-entrega-e-mudanca-de-si-mesmo/> acesso em: 20 de abril de 2019.

que se vale a razão, que é a linguagem. A tentativa de buscar uma linguagem nova. Modificando as raízes linguísticas, modificaríamos também todos os parâmetros da razão. É uma operação dialética: uma coisa não pode ser feita sem a outra (GONZALEZ, 2002, p.54).

Uma grande ênfase do livro, evidentemente, é o título; uma perfeita síntese da estética ali empregada: a ideia de jogo, lúdico, invenção, distração; fazendo uma referência direta aos jogos improvisados por puro prazer e diversão nos tempos da infância. Mais ainda, a respeito deste romance, Cortázar faz a seguinte afirmação: “este livro é muito argentino, afinal de contas, “uma das características dos argentinos é a sua falta de certeza e de bases culturais, e isso deve ao fato de sermos resultado de uma mistura” (GONZALEZ, 2002, p.56). Dessa maneira, ele se apresenta ao público leitor como um escritor que, apesar de estar fora da Argentina, privilegiando-se da distância, aprendeu a revisar as próprias ideias projetando outras ainda mais questionadoras.

Foi então a partir da década de 60 que Cortázar passou a ter mais interesse acerca da movimentação política mundial, das lutas populares da classe trabalhadora na América do Sul, sendo nesse período sua primeira visita oficial à Cuba socialista, ocorre a virada que poderemos tomar como revolucionária no campo ideológico: “Coloquei um oceano entre mim e a Argentina e logo depois chegou à Revolução cubana (...) o que me despertou para a realidade latino-americana foi Cuba (BERMEJO GONZALEZ, 2002, p.102), assim se arrisca nas questões políticas e sociais dos países latino-americanos.

Em 1966, Cortázar apresenta seu novo livro de contos *Todos os fogos o fogo*. Nele o leitor encontrará vários relatos de situações aparentemente triviais, seus personagens estão sempre no limiar do real e do irreal, logo os relatos operam uma fusão entre ficção e realidade, e passeiam entre a Literatura e a História e Memória.

Cortázar utiliza a total liberdade criadora da arte surrealista na década considerada a mais quente do mundo<sup>16</sup>, o tempo das lutas sociais e de mais uma de incontáveis crises do capitalismo mundial. No ano seguinte, em 1967, o público aprecia a coletânea de textos *A volta ao dia em oitenta mundos*, com manifesta referência ao escritor Julio Verne, um de seus escritores prediletos.

Em 1968 vem a público o romance *62. Modelo para armar* e o texto *Buenos Aires, Buenos Aires*, em seguida, a coletânea de textos o *Último round*. Cortázar escreveu textos políticos como *Viagem ao redor de uma mesa* (proposta apresentada à mesa-redonda) *O intelectual e a política* realizada em Paris em abril de 1970), assim como *Literatura na Revolução e a Revolução na Literatura* (texto mantido na polêmica entre Cortázar e Mario Vargas Llosa com Oscar Collazos, sendo publicado, originalmente, na revista *Marcha*, de Montevideú, a partir de 29 de agosto de 1969, México, Siglo XXI editores), também nesse ano, o volume *Relatos* (que contém os livros *Bestiário*, *Final de Jogo*, *As armas secretas* e *Todos os fogos o fogo*).

No ano de 1971, sai a coletânea de poemas *Pameos y métopas*, logo depois *Prosa de Observatório*, sendo que este último é objeto de estudo da crítica, sendo lido e interpretado como um ensaio do escritor. Em 1973, o romance *O livro de Manuel*, por ocasião, vai à Argentina, visita também o Equador, Peru e Chile, lá Cortázar realiza uma entrevista com o presidente socialista Salvador Allende em meio à crise instalada no Chile antes de ocorrer o Golpe Militar que destitui Allende.

*Octaedro* (outra obra famosa) é publicado em 1974, neste mesmo ano ganha o prêmio Médici de literatura para autores estrangeiros pelo romance *O livro de Manuel*. Cortázar doa o montante que recebeu para a resistência Chilena, inicia também sua participação no *Tribunal Russel*.

---

<sup>16</sup> A década de 60 ficou marcada pelos conflitos políticos e econômicos, e a manifestação mais quente da época foi chamada de “Maio de 1968” cujo significado se tornou referência de mobilização universitária. Intelectuais como Sartre e Beauvoir, além de Foucault saíram as ruas e participaram da mobilização de estudantes. Acerca do episódio, cerca de 20 mil estudantes franceses levantaram barricadas nas ruas, carros virados, carteiras e tudo que se puder imaginar, transformando o Quartier Latin, bairro estudantil do centro de Paris. As ruas foram tomadas por megafones, as pessoas reivindicavam seus direitos, o respeito a universidade, pediam também o retorno das tropas que estavam no Vietnã, contestavam, sobretudo, o autoritarismo político, os costumes da época.

Em 1975 é lançada história em quadrinhos -HQ *Fantomas contra os vampiros das Multinacionais* (México, Excélsior), e o texto *Silvalândia* (obra gráfica de Julio Silva, México, Cultura, G.D.A). Neste ano faz uma outra viagem aos Estados Unidos (OKlaroma) por ocasião da *Fifth Oklaroma Conference of Writers of the Spanics World* em sua homenagem (21-22 de novembro). Na Universidade de Oklahoma realizou leituras de sua obra no campus universitário.

*Alguém que anda por aí* e *Cerimonias* (que contém os livros *Final de jogo* e *Armas secretas*) em 1977. Em 1978 aparece a coletânea de textos *Territórios*, depois o volume de contos, *Um tal Lucas* (1979), nesse ano Cortázar viaja ao Panamá e Nicarágua. E depois dessa viagem que Cortázar inicia sua campanha internacional em apoio à jovem revolução nicaraguense. Em 1980, mais um volume de contos intitulado *Queremos tanto a Glenda* (*Orientação dos gatos*, no Brasil).

Em 1981, o presidente Mitterrand concede-lhe a nacionalidade francesa. *Fora de hora* outra obra de Cortázar é publicada neste mesmo ano. Cortázar falece em 1984 na cidade de Paris. Em relação ao material que deixou citamos textos que compõem *Os Autonautas da Cosmopolita*, este livro é resultante da viagem que fez com a esposa, Carol Dunlop. E ainda, *Salvo El crepúsculo; Nicarágua tan violentamente Dulce, Alto el Perú, Nada a Pehuajó*. Por fim, a surpresa, Cortázar havia escrito a novela *Divertimento* em 1949, mas, o livro chega ao público, postumamente, em 1986, pelas mãos da tradutora e ex-esposa do argentino, Aurora Bernárdez.

## 1. As relações entre a História e Memória

Para contarmos uma história, seja ela qual for, precisamos colocar em movimento todo um conjunto de relações que deem conta do sentido que queremos dar a esta história. Dessa maneira, recorreremos a um certo aparato memorialístico, também enciclopédico que seja possível trazer à luz fatos considerados passados. Nesse sentido, o campo da ciência histórica, responsável por milênios na organização deste trabalho vasto e complexo, se tornou espaço de grandes discussões e interrogações. O historiador francês Jacques Le Goff em sua obra “História e memória” esboça no primeiro capítulo conceitos diferentes que se referem ao termo “História”. Nas línguas românicas esse termo esboça dois, se não três sentidos: a História como uma procura das ações realizadas pelo homem; a História como “o que os homens realizaram” sendo o tema central ou objeto de procura; e a História como uma narração, verdadeira ou falsa, fundamentada na “realidade histórica” ou no imaginário( LE GOFF, 2013,p.22).

Le Goff salienta que o século XIX é considerado o século da História, pois, “inventa ao mesmo tempo as doutrinas que privilegiam a história dentro do saber – falando, como veremos de ‘historismo’ ou historicismo – e, uma função, ou melhor uma categoria do real, a historicidade” (LE GOFF, 2013, pp.22-23). Para o autor, “o conceito de historicidade (...) permite refutar no plano teórico a noção de ‘sociedade sem história’, refutada por outro lado, pelo estudo empírico das sociedades estudadas pela etnologia (LEFORT,1952 apud LE GOFF,2013, p.23). Apoiado em Certeau, o historiador menciona que “há uma historicidade da história que implica o movimento que liga uma prática interpretativa a uma práxis social (CERTEAU,1970, p.484 apud LE GOFF,2013, p.23). Para o autor, Ricoer tem razão ao ver na supressão da historicidade através da história da filosofia o paradoxo do fundamento epistemológico da história. Assim, “o discurso filosófico faz desdobrar a história em dois modelos de inteligibilidade, um modelo de acontecimentos (*événementiel*) e um modelo estrutural, o que leva ao desaparecimento da historicidade” (2013, p.23). Sobre a dupla lição do fundamento do conceito de historicidade, Le Goff cita Paul Veyne:

a historicidade permite a inclusão, no campo da ciência histórica, de novos objetos da história: o *non- événementiel*; trata-se de acontecimentos não reconhecidos como tais – história rural das mentalidades, da loucura, ou da procura de segurança através das épocas. Chamaremos de *non- événementiel* a historicidade de que não temos consciência enquanto tal. Por outro lado, a historicidade exclui a idealização da história, a existência da História com H maiúsculo: ' tudo é história, logo a história não existe (PAUL VEYNE,1971, p.31 apud LE GOFF,2013, p.23).

É interessante notar, a ideia de diversidade de sentidos que supõe o termo história. Sobre isso, o historiador alerta “temos, porém, de viver e pensar com este duplo ou triplo sentido de ‘História’. Lutar contra as confusões (...) não confundir ciência histórica com filosofia da história (LE GOFF,2013, p.24). Le Goff (2013) agrega a discussão os paradoxos e ambiguidades da história, e indaga-nos se a história se definiria como uma mera ciência do passado, ou “há história contemporânea?”. Ao evocar mais uma vez Paul Veyne, Le Goff (2013), destaca que “o homem delibera, a natureza não; a história humana torna-se-ia sem sentido se negligenciarmos o fato de os homens terem objetivos, fins, intenções” (PAUL VEYNE,1968, p.424 apud LE GOFF,2013, p.27). Dessa forma, abre-se uma modalidade para se pensar a história a partir da história social.

Nesse sentido, Le Goff (2013) destaca a proposta de Bloch definindo a história como “a ciência dos homens no tempo” (MARC BLOCH,1941-1942 apud LE GOFF,2013, p.27), ressaltando, sobretudo, três caracteres da história: O caráter humano; nas relações que o passado e o presente entrecem ao longo da história; a história não só deve permitir compreender o “presente pelo passado” – atitude tradicional -, mas também compreender o passado pelo presente. Nesse sentido, o trabalho histórico seria científico e abstrato, afastado do movimento linear e como uma mera sucessão de acontecimentos tributária da cronologia. Por fim, Le Goff (2013, p.28) afirma que há rupturas e descontinuidades inultrapassáveis, quer num sentido quer noutro.

Mas, se o objetivo da verdadeira história foi sempre o de ser uma história global ou total – integral, imperfeita, como diziam os grandes historiadores do fim do século XVI –, a história, à medida que se constitui como corpo de disciplina científica e escolar, deve encarnar-se em categorias que pragmaticamente a fracionam, “estas categorias dependem da própria evolução histórica: a primeira parte do século XX viu nascer a história econômica e social; a segunda, a história das mentalidades” (LE GOFF,2013,p.48)

Para Le Goff (2013) a construção e a reconstrução do passado são feitas pelos homens assumindo assim o que se chama de mentalidade histórica. Sendo assim, “a história da história não deve se preocupar apenas com a produção histórica profissional, mas com todo um conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica” (2013, p.50), investigando a mentalidade histórica de uma época cuja categoria compõe uma das categorias anteriormente citadas. Por isso, o estudo de manuais escolares seria de grande valor, porém, tais materiais surgiram apenas após o século XIX. Sendo assim, diz Le Goff o estudo da literatura e da arte pode esclarecer esse ponto. O que para nós aproximaria sobretudo duas áreas História e Literatura.

Certamente que há relações entre memória e história. Mas, história e memória não se confundem. Sendo, portanto, relevante ressaltar que as relações entre passado e presente não devem levar à confusão e ao ceticismo, conforme apontou o estudioso. De acordo com o historiador (2013, p.53) “Sabemos agora que o passado depende parcialmente do presente. Toda história é contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a interesses”. Por conseguinte, “história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente” (LE GOFF,2013, p.53).

Mais relevante ainda é lembrar que história não pode ser memória, entretanto, através da memória, podemos evocar determinados elementos, vestígios que podemos tomar como objeto. Com isso, destacamos o estudo da memória “tal como ela surge nas ciências humanas” (LE GOFF,2013, p.387).  
A memória

como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF,2013, p.387).

Conforme Roger Chartier (2017), as obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado<sup>17</sup>. Destaca sobretudo duas diferenças, conforme aponta Chartier (2017, p.21-22):

A primeira é a que distingue o testemunho do documento. Se o primeiro é inseparável da testemunha e supõe que suas declarações sejam consideradas admissíveis, o segundo dá acesso a “acontecimentos que se consideram históricos e que nunca forma recordação de ninguém”. (...) Uma segunda diferença opõe-se ao imediatismo da reminiscência à construção da explanação histórica, seja explicação pelas regularidades e pelas causalidades (desconhecidas pelos autores), seja explicação por suas razões (mobilizadas pelas estratégias explícitas).

De certo que a memória coletiva, por diversas vezes, foi posta em jogo. Muito disputada, a memória coletiva está sempre em correlação de forças e de interesses opostos, sendo assim, pode ser vista de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. “Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (LE GOFF,2013, p.390).

A memória coletiva<sup>18</sup> se torna de suma importância para os grupos que lutam na tentativa de não perderem espaços e não terem sua história enterrada através dos esquecimentos e dos silêncios. Na formação e escritura do que se considera fato histórico se relaciona com o lado da vitória, e sendo assim

---

<sup>17</sup> Conforme Chartier (2017) foi graças ao livro de Paul Ricoeur *A memória, a história, o esquecimento* (2000), as diferenças entre história e memória podem ser tratadas com clareza (2017, p.21).

<sup>18</sup> Na Grécia e em Roma, por exemplo, despontaram as inscrições nas quais exortava-se privilégios, pois “nos templos, cemitérios, praças e avenidas das cidades, ao longo das estradas(...) as inscrições acumulavam-se” (LE GOFF,2013, p.396). No intuito, de festividade e perpetuação da lembrança, tendo como suporte a pedra e o mármore

estão em condição favorável para escrevê-la. A vitória, portanto, pode ser instrumento, mecanismo capaz de manipular a memória coletiva.

Sem dúvida, importa também apontar as relações entre história e memória. Chartier considera pertinente ressaltar alguns pontos que clareiam a problemática:

Sem dúvida entre história e memória as relações são claras. O saber histórico pode contribuir para dissipar as ilusões ou os desconhecimentos que durante longo tempo desorientaram as memórias coletivas. E, ao contrário, as cerimônias de rememoração e a institucionalização dos lugares de memória deram origem repetidas vezes a pesquisas históricas originais. Mas não por isso memória e história são identificáveis. A primeira é conduzida pelas exigências das comunidades para as quais a presença do passado no presente é um elemento essencial da construção de ser coletivo. A segunda se inscreve na ordem de um saber universalmente aceitável, “científico”, no sentido de Michel de Certeau (CHARTIER,2017, p.24).

Quanto a distinção entre a história e ficção, Chartier considera que parece clara e resolvida se se aceita que, em todas as suas formas (míticas, literárias, metafóricas), a ficção é “ um “discurso que ‘informa’ do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele”, enquanto a história pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é. Nesse sentido, o real é ao mesmo tempo o objeto e o fiador do discurso da história (p.24-25).

Le Goff (2013, p.399) aponta que, “a passagem da memória oral à memória escrita é certamente difícil de compreender”. Na mitologia grega por exemplo, o *mnemon* é o servidor que acompanha constantemente um herói para lembrá-lo de um aviso divino e que caso esquecesse, trazia-lhe a morte. Na época arcaica, observa Le Goff, os gregos fizeram da memória uma deusa, *Mnemosine*, “lembra aos homens a recordação dos heróis e dos altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o *aedo* é um adivinho do passado, como o adivinho é do futuro (LE GOFF,2013, p.400), e ainda, “a poesia, identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo a uma sabedoria, uma *sophia*. (...) nas origens da poética grega, a palavra poética é uma inscrição viva que se grava na memória como no mármore”. Para Le Goff (2013) Mnemosine,

revelando ao poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do Além. A memória aparece então como um dom para iniciados, a *anamneses*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. Também a memória joga um papel de primeiro plano nas doutrinas órficas e pitagóricas. Ela é o antídoto do Esquecimento. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, ao contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade (LE GOFF,2013, p.401).

A memória cristã é nutrida pela esperança do retorno Salvador, ela “se manifesta essencialmente na comemoração de Jesus – anualmente na liturgia que comemora do Advento ao Pentecoste, através dos momentos essenciais do Natal, da Quaresma, da Páscoa e da Ascensão” (LE GOFF,2013, p.408). Sendo assim, a figura dos mártires e santos exercem um forte apelo a ideia de “tomar como exemplo” sua vida e sua representação no cotidiano, pois “os mártires eram testemunhos. Depois de sua morte, cristalizava-se em torno de sua recordação a memória dos cristãos” (LE GOFF,2013, p.408). Curiosamente, a associação entre morte e memória através cristianismo se deu no desenvolvimento de uma cultura pagã. Para o historiador (2013, p.408) “a comemoração dos santos tinha, em geral, lugar no dia conhecido, ou suposto, do seu martírio ou de sua morte”, pode-se encontrar esse tipo de memória nas grandes cidades, por exemplo, nas ruas, no nome das igrejas, pois esses lugares o fazem eternos na memória dos homens e para que não caiam no esquecimento.

### 1.1 O cotidiano e a vida urbana

A cidade é o cenário da vida urbana. É inegável que sua construção é a realização do antigo sonho humano do labirinto, como bem observou Walter Benjamin. O flâneur, sem o saber, persegue no presente o passado em busca de vestígios que traduzam a modernidade e a memória dos antigos sonhos, ele revela os sonhos, em vida, dos homens que a sonharam.

Assim como as cidades construídas pelos homens ao longo dos tempos, os monumentos, as avenidas, os prédios erguidos são provas da pré-ideação, do desejo e da imaginação e do poder ficcionalizante dos homens em

materializar a abstração. A memória, portanto, é produto do pensamento, e deveria ser protegida da ação do tempo, ou seja do esquecimento. Se por um lado, aos olhos de quem vê, tudo faz lembrar, por outro, quase tudo se esquece por conta deste mesmo tempo que não mais se encontra, o antigo que tanto o progresso quis enterrar.

No livro *Literatura e experiência urbana*, Gomes (2008, p.23) destaca, “a cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza”. Além de continente das expressões humanas, com os quais está em permanente tensão. Tal qual um livro ( e também a memória), a cidade é feita de fragmentos, de pedaços, diversos trechos imperfeitos, “tentar uma leitura globalizante, totalizadora, desse livro de registro, tentar uma reconstituição imaginária, através de suas folhas e pranchas, da cidade “como é ou foi agora” é tarefa impossível” (GOMES,2008, p.24).

É no interior, no limiar da cidade que tudo está em constante disputa, construção e reconstrução. Na cidade pulsa todos os sentimentos humanos e não-humanos. Um território marcado pelas vivências e experiências de seus habitantes, nele há rastros, vestígios de vidas passada, marcas de constantes disputas pelo que deve ser produzido e lembrado pelos homens, Benjamin evidenciou que, “a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue esta realidade” (BENJAMIN,2007, p.474). Os surrealistas logo perceberam essa ligação tanto que a reivindicaram. Depreende-se a vacilação entre sonho e realidade: “o sonho representa em nossa vida uma porção de tempo talvez não inferior ao da vigília. Ele é, portanto, parte essencial da nossa existência. (DE MICHELI, 2004, p.156)”.

As cidades são construções da memória coletiva e mais do que isso como bem notou Italo Calvino relacionando-as aos mais profundos desejos, e aparições que pertencem ao mundo de seu narrador, Marco Polo. Através do deslocamento e da (re)visão de objetos dotados de significados recria várias épocas e lugares dando-lhes a cada cidade nomes de mulheres, como Isidora, onde os desejos se tornaram recordações, assim é

a cidade de seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que veem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações (CALVINO,1990, p.12).

Gomes (2008) notou que a cidade se deixa comparar como um grande livro de registros por onde homens passam a escrevem seus desejos os sonhos dos antigos ainda permanecem, os sonhos se misturam como num caleidoscópio que se modifica a cada visada. Inútil tarefa em descrevê-la, pois

uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras(CALVINO,1990,p.14).

Uma cidade também é feita de símbolos; algumas possuem mais símbolos do que outras, deve-se ao fato de que foi mais desejo de memória ou mais sonhada? Alguns símbolos permaneceram outros sumiram, haverá sempre os que estiveram há tanto no meio da cidade e quase ninguém, nem mesmo a memória, os alcança. Muito do que se olha não se vê, muito do que se lê não se entende, pois disso o tempo se apossou, desse modo,

os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de que alguma coisa — sabe-se lá o quê — tem como símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela (CALVINO,1990, p.17).

Analogias e metáforas permeiam o texto literário de Calvino sobre a cidade dos sonhos, remetem a imagens portadoras de sentidos, ou os olhos que traduzem os sentidos de quem as observa? Uma dúvida que permanece, e, portanto, vem dela a possibilidade uma cidade outra, poetizada porque possui resquícios, retalhos de um mundo que não existe mais, suas

lembranças se encarregam de manter viva a chama que guarda seus segredos, assim é “através do discurso que a cidade se constitui, pois possibilita visões diferentes, leituras e interpretações que dependem de quem a lê” (GOMES,2008). O leitor tem seus próprios olhos é através dele que o texto passeia, passível de múltiplas formas de se depreender um objeto, não como mero um objeto a ser descrito, com suas formas e denominações e sim uma a interpretação outra de “cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo racionalidade geométrica e emaranhado de existências” (2008, p.24).

Assim, a cidade se deixa comparar como metáfora da vida humana, tal qual o texto é repleto de armadilhas, “um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade” (2008, p.24).

Como labirinto foi projetada de modo matemático, invertendo uma das interpretações do mito do fio de Ariadne, dessa forma, o labirinto das cidades “não é trilha para chegar-se ao centro; é antes, marca de dispersão. Indica a vitória do material sobre o espiritual, do perecível sobre o eterno” (GOMES,2008, p.68). Muito mais do que isso, adverte Gomes, a cidade moderna é o lugar do descartável e do novo e sempre-igual, então o homem cidadão é

presa dessa cidade, está enredado em suas malhas. Não consegue sair desse espaço denso, uma vez que a civilização urbana espalhou-se para além dos centros metropolitanos e continua a preencher grandes áreas que gravitam em torno desses centros (2008, p.68),

Foi a partir da Revolução Industrial que o fenômeno urbano mais recente parece ter alcançado mais do que realmente conseguimos compreender, por ter “ultrapassado as fronteiras das ‘cidades’ e ter-se difundido pelo espaço físico. O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo” (GOMES,2008, p.68). Por isso, como presa desse progresso, o homem cidadão está à deriva, não consegue se livrar dela sendo que a cada passo corre o risco de cair em outra armadilha, como mostra a reflexão de Gomes.

É no cotidiano que acontece a história, impossível não imaginar como as cidades forjaram suas memórias coletivas em cima de acontecimentos considerados dignos de serem lembrados, pois os dias de glória e desgraças são tecidos que constituem tal memória e a percepção de quem viveu nas cidades conduz o pensamento de quem a lê.

A memória seja ela qual for traduz sentimentos que este lugar provocou no habitante. No entanto, com a dinâmica acelerada da vida moderna ficou quase impossível desfrutar do cotidiano, observar o dia ou desfrutar de uma manhã parece pouco possível ao homem citadino, quase impossível até pensar no passado que teceu aquilo que chama de conhecimento.

E se por um lado, o poeta parece ser o único capaz de perceber os meandros do cotidiano, pois ama e se encanta no interior da cidade, por outro lado, parece ser também o único a sentir-se sufocado e que se irrita com a vida nas grandes cidades e a pressa de cada dia. Os lugares, as regras de convivência, tudo que o cerca parece ser estranho a ele, vários olhos que o observam colocam-no cada vez mais distante de si, e perto de um outro homem que não seja ele mesmo.

## 1.2 Baudelaire e Walter Benjamin: estética da transitoriedade

Como exemplo de profundo observador das transformações de Paris, o poeta Charles Baudelaire<sup>19</sup>, tomado pelo forte desejo de constituir uma consciência estética escreve o ensaio *O pintor da vida moderna*<sup>20</sup>, o francês se dedica a realizar uma crítica, subjetiva, sincera e apaixonada dos desenhos de Constantin Guys<sup>21</sup>, nela Baudelaire delinea uma noção de beleza relativa à realidade histórica do artista. Para o poeta essa beleza pode ser chamada modernidade.

---

<sup>19</sup> Autor de *As Flores do Mal*, em que a cidade (e tudo que há nela) aparece como objeto da poesia, nela passeiam os tipos sociais que Baudelaire travou vivências em suas andanças pela cidade, onde estava sempre fugindo dos problemas relativos a falta de dinheiro para saldar suas dívidas.

<sup>20</sup> De acordo com Coelho, este artigo foi incluído no volume *L'Art Romantique*, coletânea de artigos de crítica de arte, publicados postumamente em 1869.

<sup>21</sup> Constantin Guys (1805-1892) foi desenhista, aquarelista e gravador.

Desse modo, buscar o belo é deixar de lado os modelos antigos e ir ao encontro do efêmero, significa também dizer que o artista precisa ser capaz de apreendê-lo no momento fugidivo do presente. Ao se referir a Guys, apresenta-o como um artista “enamorado pela multidão e pelo incógnito, C.G leva a originalidade às raias da modéstia (BAUDELAIRE,1996, p.15). Baudelaire escreve que C.G ao saber do seu desejo em fazer uma apreciação de seus desenhos, solicitou que apagasse por completo o nome de seu autor, e que falasse dele como se fosse um anônimo. Conforme Baudelaire (1996, p.16):

Obedecerei humildemente a esse estranho desejo. Fingiremos acreditar, o leitor e eu, que G. não existe e trataremos de seus desenhos e aquarelas, pelos quais ele professa um desdém aristocrático, agindo como esses pesquisadores que tivessem de julgar preciosos documentos históricos, fornecidos pelo acaso, e cujo autor devesse permanecer eternamente desconhecido(1996,p.16).

Porém, Baudelaire ressaltou que além de os artistas modernos se aterem ao presente para buscar nele a beleza, não devem esquecer também que os artistas do passado só foram grandes porque assim o fizeram, portanto, o poeta lembra que não apenas o belo é atraente, mas também o presente que o produz. Ao direcionar sua crítica à pintura dos costumes e à moda, Baudelaire aponta que:

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem ele era o presente, mas também como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente (BAUDELAIRE, 1996, p.8).

Ao observar gravuras de modas, Baudelaire conclui que os trajes de época, por exemplo, apresentam um fascínio de dupla natureza, ou seja, artístico e histórico. Assim:

A ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, torna sua roupa franzida ou rígida, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, como o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. Essas gravuras podem ser traduzidas em belo e em feio; em feio, tornam-se caricaturas; em belo, estátuas antigas (BAUDELAIRE,1996, p.9).

De todo modo, Baudelaire estabelece uma ponte entre o que é histórico e o que é presente. Nota que as mulheres de época mais longínquas se pareciam mais ou menos umas às outras,

segundo um grau de poesia ou de vulgaridade que as distinguiu. A matéria viva torna-se ondulante o que nos parece muito rígido. A imaginação do espectador pode ainda hoje movimentar e fremir esta túnica ou este xale. Talvez, um dia desses, será montado um drama num teatro qualquer, onde presenciaremos a ressurreição desses costumes nos quais nossos pais se achavam tão atraentes quanto nós mesmos em nossas pobres roupas (BAUDELAIRE,1996, p.9).

Nas palavras do poeta, o passado conservando o sabor do fantasma, recuperará a luz e o movimento da vida, e se tornará presente. Essa afirmação se relaciona sobretudo a modernidade como uma busca pelo atual, bem como por um olhar que apreende aquilo que é passageiro, o poeta delineia o caminho para os artistas modernos e uma forte alteração no que se entendia (conforme a tradição) pela oposição entre modernidade e antiguidade, pois se conforme a tradição eram opostos, em Baudelaire esses dois termos se tornam fluidos. Sobre a modernidade reflete que,

é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm de épocas passadas está revestida de costumes da própria época (BAUDELAIRE,1996. p.26).

Ao defender seu pensamento abstrato sobre a consciência estética, o poeta menciona o conceito de Belo. Define-o Baudelaire (1996, p.10):

O belo inevitavelmente tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, à época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer beleza que não contenha esses dois elementos (BAUDELAIRE,1996, p.10).

Baudelaire discorre que até mesmo na arte hierática<sup>22</sup> havia esses dois elementos os quais se referiu na definição do Belo, nas palavras do crítico “ na arte hierática a dualidade salta à vista; a parte de beleza eterna só se manifesta com a permissão e dentro dos cânones da religião a que o artista pertence”(1996,p.10). A dualidade se manifesta no artista em sua obra mais frívola, e assim “a porção eterna de beleza estará ao mesmo tempo velada e expressa, se não pela moda, ao menos pelo temperamento do autor. A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem (1996, p.10-11).

Ainda o pensamento do poeta, “para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere. É a essa tarefa que G. se dedica em particular” (1996, p.27).

Tal interesse de Baudelaire por G. não se deu apenas pelos desenhos, mas também na observação de que G. não ser um jovem pintor, e sim um homem de idade avançada. Ele o compara a Jean-Jacques que começa a escrever apenas aos quarenta e dois anos. Tal comparação leva Baudelaire a presumir que talvez tenha sido por essa mesma idade que G. estando obcecado por todas as imagens que lhe saltavam à mente, passou a desenhar. De acordo com Baudelaire, G. “teve a audácia de espargir tintas e cores sobre uma folha branca. Para dizer a verdade, ele desenhava como um bárbaro,

---

<sup>22</sup> Hierático é a qualidade relativa às coisas sacerdotais, sagradas ou religiosas. Na arte, o hieratismo é estilo que obedece aos parâmetros religiosos do tema sempre com acentuada majestade e rigidez. Na literatura, diz-se hierática a escrita de difícil compreensão porque destinada ao leitor iniciado ou da classe sacerdotal. Fonte: <https://educalingo.com/pt/dic-pt/hieratico> acesso em 22 de maio de 2019.

como uma criança” (1996, p.17). Baudelaire tentou por diversas vezes se corresponder com G. sabia era um viajante e muito cosmopolita. Por cerca de dez anos Baudelaire tentou travar conhecimento com o pintor (e conseguiu):

Durante dez anos desejei travar conhecimento com G. que é, por temperamento apaixonado por viagens e muito cosmopolita. Sabia que durante muito tempo ele fora correspondente de um jornal inglês ilustrado e que nele publicara gravuras a partir de seus croquis de viagem (Espanha, Turquia, Criméia). Vi, desde essa época, uma quantidade considerável desses desenhos improvisados nos próprios locais e pude ler assim uma crônica minuciosa e diária da campanha da Criméia, melhor do que qualquer outra. O mesmo jornal publicara também, sempre sem assinatura, inúmeras composições do mesmo autor, inspiradas nos balés e óperas recentes (BAUDELAIRE,1996, p.17).

Como crítico, torna G. um exemplo de inspiração daquilo que gostaria de ver no artista. A curiosidade, a busca pelo novo, um olhar atento as novidades em suas diversas formas e cores. A sensibilidade para notar no efêmero do observador que está sempre na rua, inundado pela multidão da cidade. Numa das conversas com G. Pintar o dia com a pressa de um artista diante do quadro que acabou de “passar” diante dele.

Em Baudelaire (1996, p.21) “a multidão é seu universo, como ar é o dos pássaros, como a água dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão”. Em “O pintor da vida moderna”, o *flâneur* aparece como um observador como um espírito livre, independente, definição que se aproxima do artista moderno:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto, eis alguns dos seus prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente(BAUDELAIRE,1996,p.21).

Por meio de uma crítica ardente, severa, mas visivelmente apaixonada, o poeta prolonga-se ao dedicar sua crítica a representação deste mero observador, assim,

o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 1996, p.21).

Walter Benjamin<sup>23</sup> em “Um lírico no auge do Capitalismo” persegue os vestígios do poeta em meio as transformações sociais de uma Paris que cresce vertiginosamente. Ao abrir mão da tradição literária faz da vida uma constante busca pelo poético naquilo que é transitório no espaço urbano. Será na rua, entre as novas arquiteturas que se erguem, nas passagens e nos bulevares que este andarilho encontrará a matéria que de precisa para sua poesia. No século XIX, Benjamin notou que as passagens,

são o centro das mercadorias de luxo. Para expô-las, a arte expõe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Durante muito tempo permanecerão uma atração para os forasteiros(...) as passagens são o cenário da primeira iluminação a gás (2007, p.40).

O poema *A perte d'auréole* representa a negação da tradição, representa em Baudelaire a inauguração da modernidade literária, o choque com o espaço urbano, na poesia, esse instante é eternizado como a queda do anjo na imundice do macadame. Uma evidente rejeição da arte pela arte, da ruptura com a religião, o abandono de uma poesia adornada por uma estética classicista em que a representação do belo imitaria a natureza além de

---

<sup>23</sup> Walter Benjamin (1892-1940) é um dos mais importantes pensadores alemães do século XX. Passou a estudar diversas obras do século XIX, dedicou ao estudo dos poemas de Baudelaire de deles fez diversas anotações que podem ser encontradas no livro de Passagens, e também em edição independente “Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo.

transmitir pureza. O personagem de “Perda de Auréola”, um anjo, (que se assemelha ao *flâneur*) prefere perder as insígnias a se arriscar a morte:

- Ih, que é isso, você por aqui, meu caro! Você, neste lugar ruim. Você, o comedor de quintessência; você, comedor de ambrosia? Realmente há de que me surpreender.

- Meu caro, você conhece meu terror aos cavalos e carruagens. Agorinha, enquanto atravessava às pressas o bulevar e saltitava na lama através desse caos móvel, onde a morte vem a galope de todos os lados e ao mesmo tempo, minha auréola deslizou-me pela testa, num movimento brusco, e caiu na sujeira do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias que quebrar meus ossos. E depois, disse comigo, há males que vêm para o bem. Agora eu podia passear incógnito, fazer ações vis e entregar-me à crápula como os simples mortais. E eis-me aqui, igualzinho a você, como está vendo.

- Você deveria ao menos, anunciar a perda dessa auréola, ou então pedir ajuda ao delegado para encontrá-la.

-Claro que não! Estou bem aqui. Só você é que me reconheceu. De resto, a dignidade me enfastia. E depois estou pensando, com alegria, que um poeta ruim a apanhará e porá descaradamente na cabeça. Tornar alguém feliz, que prazer! Sobretudo se esse feliz me fizer rir. Pense em X ou Z! Como será engraçado, heim? (BAUDELAIRE, 2010.p.117).

Há no poema um breve o diálogo com o duplo de si; o andarilho ainda que persuadido, não resgata o objeto antes deixado cair ao chão, o deixa e atravessa o bulevar indo em direção ao lugar de má fama. Este anjo caído (que se refere a passagem bíblica na figura de Lúcifer), se coloca como um *flâneur* no/do mundo; sente-se de carne e osso, e não precisa mais do adorno que o identifica como anjo pertencente ao céu, para ele não há mais a eternidade, apenas o cidade, e nela o instante que se aproxima.

Assumindo sua mortalidade, com uma dose de ironia enuncia: “julguei menos desagradável perder minhas insígnias que quebrar meus ossos”. Assim, ele se entrega a devassidão das ruas, irônico, pensa com alegria sobre o que acontecerá com a auréola ao chão: “que um poeta ruim a apanhará e porá descaradamente na cabeça. Tornar alguém feliz, que prazer!”. Conforme Baudelaire, duas dualidades literárias fundamentais: sobrenatural e ironia (BAUDELAIRE, 2009, p.26)

Além de propor claramente uma nova consciência de si, o poeta ataca a estética e a noção de beleza. Baudelaire insiste em atacar as classes mais abastadas, reivindica o homem total<sup>24</sup>, luta por seu lugar no mundo, quer ser livre para realizar escolhas e lidar com elas. Não foi à toa que conquistou os surrealistas. Conforme Benjamin (1989, p.103) teve em mira leitores que se veem

em dificuldades ante a leitura da poesia lírica. O poema introdutório de “*As Flores do Mal*” se dirige a estes leitores. Com sua força de vontade e, conseqüentemente, seu poder de concentração não se vai longe; esses leitores preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao *spleen* (melancolia), que anula o interesse e a receptividade. É surpreendente encontrar um poeta lírico que confie nesse público – de todos, o mais ingrato. É claro que existe uma explicação para isso: Baudelaire pretendia ser compreendido; por isso dedica seu livro àqueles que lhe são semelhantes. O poema dedicado ao leitor termina com a apóstrofe: “- Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”.

Baudelaire ambiciona além de uma nova estética levar ao público a possibilidade de compreendê-lo. Ao mesmo tempo que lança seu olhar a multidão, ele também a repele para longe, de forma contraditória. Ele elogia a quem puder usufruir do gosto pela fantasia e máscaras, tal como só o poeta pode se lançar. Como lemos em *Le Spleen de Paris: Petit Poèmes em Prose*:

Mergulhar na multidão não é para qualquer um; usufruir a turbamulta é uma arte, e só aquela pessoa a quem uma fada insuflou no berço, o gosto pela fantasia e máscaras, o ódio pelo domicílio fixo e a paixão pela viagem é que consegue fazer, à custa do gênero humano, sua farra de vitalidade( BAUDELAIRE, 2010,p.39).

Benjamin (2007, p.48) “como *Spleen*, ele estilhaça o ideal (*Spleen e ideal*). Mas é sempre a modernidade que cita a história primeva. Aqui isso se dá através da ambigüidade própria das relações e dos produtos dessa época”. Nas palavras de Benjamin, “o engenho de Baudelaire, que se alimenta da melancolia, é um engenho alegórico. Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris

---

<sup>24</sup> Como bem notou André Breton, no primeiro manifesto Surrealista, o poeta Charles Baudelaire foi surrealista na moral.

se torna objeto da poesia lírica” (2007,p.47), não se deve confundir com a poesia que canta cidade natal, a paixão pelo lugar, ao contrário; ele se aproxima dela, e depois a afasta, assim “é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho. Trata-se do olhar do *flâneur*” (2007, p.47).

Baudelaire através de sua poesia abre caminho para os demais artistas que, assim como ele, se recusam a servir aos modelos estéticos, mas o utilizam para total diversão. Visto como um louco por conta de seus gostos inusitados, era localizado comumente nos bordéis da capital parisiense. Lê-se nas biografias do poeta as diversas privações, e como chegou a miséria por conta das dívidas que adquiria com facilidade e condições determinantes da época vivida: “Baudelaire ‘Viveu o mal amando bem’, e por fim sucumbiu ao legar à França seus lúgubres, virulentos, cheios de frio desespero poemas, em razão dos quais fora tachado de louco em vida e, após a morte, seria chamado poeta”<sup>25</sup>. Sobre ele, seu melhor crítico comentou, “o que é único nas imagens da mulher e da morte se interpenetram com uma terceira imagem, a de Paris” (BENJAMIN,2007, p.47).

Benjamin percebeu que o poeta “entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal” (BENJAMIN,1989, p.110). Acerca de *As flores do Mal*, Benjamin destaca que o poeta “contara com leitores sem a mínima inclinação e que, inicialmente, encontrara bem poucos propensos a compreendê-lo” (BENJAMIN,1989, p.104), a morte precoce lhe alcançou um número incalculável de leitores, sua obra lírica é um clássico para os que pretendem compreender o poeta e o homem.

Como poeta lírico e crítico, projetou uma nova forma de fazer poesia diante das transformações que experienciou, precursor da modernidade, se transformou no maior crítico de arte do séc. XIX, sua profunda consciência estética era provida de ódio e a amor, para o poeta o universo era subjetivo de modo que assim ele recusa e elogia o artista, encontrou na poética da

---

<sup>25</sup> Comentário de Máximo Gorki a respeito do poeta, na contracapa da edição do livro de poemas “O splim de Paris: pequenos poemas em prosa” publicado pela Martin Claret, 2010.

transitoriedade, a beleza no efêmero, no acaso e na dualidade da arte, tal qual o homem.

### 1.3 Ruas, espelhos e projeções no caminho

De certo que, com a modernização, as ruas projetadas remontam ao sonho antigo do homem de criar um lugar onde a felicidade fosse uma constante, abri caminhos para passar era imprescindível, de tal modo que passear em uma cidade moderna era o mesmo que estar dentro de um sonho devido a beleza da arquitetura. Quem observou também essa questão foi o filósofo Walter Benjamin logo no início do séc. XIX. Historiador e filólogo das ruas e dos livros, ele recolheu as mais diversas citações em pelo menos treze anos de trabalho, de 1927 até sua morte, em 1940. Todo o material inclui trechos sobre ruas, passagens e os panoramas, as galerias e bulevares, “como ‘símbolos do desejo’ as passagens e os *intérieurs*, os salões de exposição e panorama são ‘resquícios de um mundo de sonho’; o sonho voltado para frente como antecipação do futuro (BENJAMIN,2007, p.24). Portanto, Paris do séc. XIX como imensa constelação.

Segundo Benjamin, “a maioria das passagens de Paris surge nos quinze anos após 1822. A primeira condição para seu aparecimento é conjuntura do comércio têxtil” (BENJAMIN, 2007, p.39). Benjamin observa ainda que os *magasins de nouveautés*, os primeiros estabelecimentos a manter grandes estoques de mercadorias, começam a aparecer. São os precursores das lojas de departamentos. Sem dúvida, Benjamin reconhece que as passagens são os centros das mercadorias, e como tal exibem o luxo precisam exhibir-se. Para oferecer suas mercadorias ao transeunte, o comerciante conta com a ajuda da arte, “a arte põe-se a serviço do comerciante, os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Durante muito tempo permanecerão uma atração para os forasteiros” (BENJAMIN,2007, p.40). Portanto, estas passagens,

uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para este tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura (Guia ilustrado de Paris; BENJAMIN, 2007, p.40).

Em seus estudos, Benjamin comparou as passagens à cidade, como uma espécie de mundo em miniatura. Cada passagem (textual) é uma mônada<sup>26</sup> porções de sentido em que o leitor desenha a época e o lugar destacado no texto, as mônadas são aqui resultado do olhar atento do observador; de quem sabia o que procurar, e como obra inacabada, *Passagens* nos auxiliará na pesquisa referente ao conto “O outro céu”.

Benjamin inventariou tudo o que encontrou, tudo que pudesse se relacionar ao seu projeto de um grande livro, uma constelação de ideias. Era imenso seu interesse por obras literárias, e depois pelas mudanças na fisionomia da cidade. Observava os transeuntes, e também seu andar fascinado por entre os bulevares e as galerias da cidade, há nas *Passagens*<sup>27</sup> vários fragmentos que caracterizam o comportamento deste *flâneur*, esse “caleidoscópio dotado de consciência”, seguindo o pensamento Benjaminiano. Com a aproximação de seus passos,

---

<sup>26</sup> Do latim *tardio*, monas, do grego *monás*, unidade. 1. Termo de origem provavelmente pitagórica, usado na filosofia antiga para designar os elementos simples de que o universo é composto. Platão aplica o termo mônada às ideias ou formas. Este conceito é retomado ao início do pensamento moderno (Nicolau de Cusa, Giordano Bruno), vindo a ter um papel central na metafísica de Leibniz. Para Leibniz, “a mônada é uma substância simples que faz parte das compostas; simples quer dizer sem partes(...) ora, onde não há partes, não há extensão, nem figura, nem divisibilidade possível. E as mônadas são os verdadeiros átomos da natureza, em uma palavra, os elementos de todas as coisas.” in: JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. Dicionário básico de Filosofia. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

<sup>27</sup> Na edição brasileira, Rolf Tiedemann escreve que, opta-se na tradução a edição brasileira o título de “*Passagens*” (*Das Passagen – Werk*), é o trabalho inacabado de Benjamin. Desde que Adorno mencionou a obra pela primeira vez em um ensaio publicado em 1950, muitas lendas foram urdidas a seu respeito. Estas se intensificam quando em 1966, foi publicada uma seleção de “cartas” de Benjamin em dois volumes, nas quais se encontravam menções frequentes às intenções do Autor, sem que tais esclarecimentos fossem completos ou mesmo coerentes entre si. Este projeto ocupou Benjamin durante treze anos, de 1927 até sua morte, em 1940, e no qual ele provavelmente viu sua obra-prima: a maioria dos trabalhos mais importantes que escreveu durante a última década de sua vida nasceu do projeto das *Passagens* (2007.p.13).

o lugar já começa a se animar, sem fala e sem espírito, sua simples e íntima proximidade já dá sinais e instruções. Ele está diante da Notre-Dame de Lorette<sup>28</sup>, e suas solas recordam: este é o lugar onde outrora o cavalo suplementar – o *cheval de renfort* – se atrelava ao ônibus que subia a Rue des Martyrs até Montmartre. Ele daria tudo que sabe sobre o domicílio de Balzac ou de Gavarni, sobre o lugar de um assalto ou mesmo de uma barricada, em troca da capacidade de farejar uma soleira ou de reconhecer pelo tato um ladrilho, como faria qualquer cão doméstico (BENJAMIN,2007. p.461).

Na modernidade, o homem privado é um colecionador (um burguês) que se estabelece no interior de casa (como um estojo lembra Benjamin) moldando-a conforme o gosto que lhe apraz. Ele deixa os rastros de sua permanência no local. A ideia de adquirir objetos que combinem com a personalidade do comprador já é apreendida pelo detetive que foi Walter Benjamin, assim para ele, o *intérieur* não é apenas o universo, mas

também o invólucro do homem privado. Habitar significa deixar rastros. No *intérieur* esses rastros são acentuados. Inventam-se colchas e protetores, caixas e estojos em profusão, nos quais se imprimem os rastros dos objetos de uso mais cotidiano. Também os rastros do morador ficam impressos no *intérieur*. Surge a história do detetive que investiga esses rastros. *A filosofia do imobiliário*, assim como suas novelas de detetive, apontam Poe como o primeiro fisiognomonista do *intérieur*. Os criminosos dos primeiros romances policiais não são *gentlemen* nem apaches, e sim pessoas privadas pertencentes à burguesia (BENJAMIN,2007, p.46).

Vejamos o quanto era interessante para este flâneur, perceber que através dos objetos adquiridos por este homem na rua, é possível chegar nos seus interesses particulares, nas suas manias, pois a rua o conduz exercendo sobre ele um enorme fascínio. Ela o torna outro, diferente daquele privado. Na rua, o *flâneur* desperta para um outro tempo (já perdido), segue em direção ao passado bem mais interessante exatamente porque não é o seu, a rua

vai descendo quando não em direção às Mães, pelo mesmo rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitante, por não ser seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas, por que o tempo de sua vida

---

<sup>28</sup> Igreja em Paris. Daí o nome Lorettes. Operárias que viviam no bairro em volta., no século XX, e que também se prostituíam (BENJAMIN,2007. p.1095).

vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. A iluminação a gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambígua sobre este duplo chão (BENJAMIN,2007. p.462).

Aos poucos o flâneur perde o fascínio pela rua, os passeios já não o atraem, tão pouco a atração exercida pelas lojas e bistrôs, e as mulheres, essas já não seduzem como antes. Ele quer saciar outro desejo, como alcançar a próxima esquina, e exausto das andanças pela cidade parece ser tomado por uma embriaguez relacionada ao cansaço:

por um longo tempo caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. Então chega a fome. Ele nem quer saber das mil e uma possibilidades de saciá-la. Como um animal ascético, vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio (BENJAMIN,2007. p.462).

O filósofo esclarece que o *flâneur* é sobretudo um tipo social nascido na cidade que crescia vertiginosamente. Portanto, não há como desvinculá-lo do cotidiano nas cidades, principalmente daquela que o criou. A cidade Paris criou o flâneur,

é estranho que não tenha sido Roma. Qual é a razão? Na própria Roma, o sonho não percorreria ruas pré-traçadas? E não está aquela cidade demasiadamente saturada de templo, praças cercadas e santuários nacionais, para poder entrar inteiramente no sonho do transeunte, com cada paralelepípedo, cada tabuleta de loja, cada degrau e cada portão? É possível explicá-lo em parte também pelo caráter nacional dos italianos. Pois não foram os forasteiros, mas eles, os próprios parisienses, que fizeram de Paris a terra prometida do *flâneur*, a “paisagem construída de pura vida”, como Hofmannsthal certa vez a chamou. Paisagem – é nisto que a cidade de fato se transforma para o *flâneur*. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus dois polos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto (BENJAMIN, 2007.p.462).

Paris torna-se rapidamente um exemplar da terra prometida, era o sonho de todo viajante, uma paisagem a ser contemplada por todos. A cidade cindese em dois polos e como passagens de textos são constituídas de histórias, Benjamin atentou para um fato importante no que se refere a paisagem da cidade, sua origem, para ele, “a segunda condição para o surgimento das passagens advém dos primórdios das construções de ferro” (2007,p.40), e com ela a promessa do progresso através da técnica com o avanço da indústria, acelerando assim a construção de uma cidade dos sonhos, abrindo espaço para a nova arquitetura, “ pela primeira vez na história da arquitetura, surge com o ferro um material de construção artificial”. Sobre o novo meio de produção, Benjamin (2007) observou que, a forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo é um convite ao *flâneur*, logo faz disso um ofício, observa e caminha pela cidade sem rumo definido, assim como o andarilho que cai no mundo em busca de si mesmo, a busca pelo saber se transforma no que ainda resta da tradição oral, assim

aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite de uma pessoa a outra, sobretudo oralmente (BENJAMIN,2007. p.462).

Há um outro tipo de *flâneur*, o Londrino, diferente do parisiense, que é um apaixonado pelo que vê, olha a cidade como um lar, esse outro (londrino) está totalmente vinculado e tomado pela violência, age como um animal, por puro instinto caçando uma presa qualquer como se estivesse em uma selva:

Deve-se tentar compreender a constituição moral absolutamente fascinante do *flâneur* apaixonado (...) o caso em que o *flâneur* se distancia totalmente do tipo do passeador filosófico e assume traços do lobisomem a vagar irrequieto em uma selva social foi fixado pela primeira vez – e de maneira definitiva - por Poe em seu conto “ O homem da multidão” (2007,p.463).

Dito isso, já podemos afirmar que Cortázar evidencia os dois tipos de andarilhos na narrativa, abordaremos mais adiante essa questão. O fato é que a cidade de Paris em meados do séc. XIX estava cada vez mais atraente e libertária, como se quisesse criar um outro mundo, um mundo de luzes e diversão e sentidos capaz de atrair os olhares de qualquer forasteiro.

Os nomes de ruas, por exemplo, exerceram um fascínio imenso nas pesquisas de Walter Benjamin que logo passou a inventariá-las; vejamos como ele apresenta o significado do nome *La Roquette*<sup>29</sup>

dado a duas prisões, a uma rua e a todo um bairro, vem da planta que tem esse nome (*Eruca Sativa*), que crescia em abundância nesses terrenos outrora desertos. La Roquette foi durante muito tempo a prisão em que os condenados à morte esperavam o resultado do seu pedido de revisão. Maxime Du Camp (2007, p.558).

Paris se tornou um cosmos linguístico, “a cidade possibilitou todas as palavras, ou pelo menos a um grande número delas, algo que só era acessível a pouquíssimas, a uma classe privilegiada de palavras: serem elevadas a nobreza do nome” (2007, p.563).

Nos fragmentos de *Passagens*, se apresenta como a cidade dos espelhos,

a maneira como os espelhos captam o espaço livre, a rua, e o transportam para o café, isso também faz parte dos entrecruzamentos dos espaços – o espetáculo pelo qual o *flâneur* se sente irremediavelmente arrebatado (BENJAMIN,2007, p.579).

Em mais uma *mônada*, Benjamin, como bom observador (*flâneur*) destaca a atitude do transeunte ao se deparar em frente aos espelhos das vitrines das lojas de departamentos como as mulheres, que não se cansam de estar diante do espelho ao passo que o homem passa por ele como um lampejo. As mulheres, diz o observador,

---

<sup>29</sup> Este termo se apresenta também no conto “O outro céu” como um dos lugares por onde passou o *flâneur* narrador do conto.

se veem a si mesmas mais do que em outros lugares, daí surgia a beleza singular das parisienses. Antes que um homem olhe para elas, já terão visto, elas mesmas, sua imagem refletida por dez vezes. Mas também o homem vê sua própria fisionomia, em um lampejo (BAUDELAIRE,2007, p.579).

Diversas cidades tomaram Paris e Londres como modelos arquitetônicos, perfeitos símbolos do progresso das cidades modernas. Avenidas, cafés, passagens e bulevares se abriam para o encanto dos habitantes e estrangeiros. Por outro lado, era cada vez menos possível ao transeunte ter uma experiência real devido ao ritmo acelerado das ruas. Foi nesse sentido que Benjamin desenhou o conceito de experiência e o difere de vivência. Assim sendo, a vivência se deixa assemelhar com o choque do homem com a máquina: automático. Nas palavras do filósofo:

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência(BENJAMIN,1989, p.111).

Mais choques automáticos, fragmentados, menos experiência. A divisão do trabalho nas fabricas é uma excelente analogia para isso, embora não tenhamos nenhuma certeza de que Benjamin conhecia todo o processo industrial da época. O fato é que Benjamin se opõe ao avanço de uma técnica que interfere no contato com o outro, nessa ausência, vence a escassez do espaço da experiência com o outro.

O filósofo indaga-nos sobre a perda da experiência e desvalorização da linguagem oral: “Onde é que se encontram ainda pessoas capazes de contar uma história como deve ser?” “Haverá ainda moribundos que digam palavras tão perduráveis” que seriam repassadas como um anel para outras gerações? Os homens que voltam da guerra não trazem experiência, lembra, “não voltam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis” (2016, p.86). Advertindo sobretudo o que poderia ser lido nos livros dez anos após a última guerra poderia ser tudo menos experiência contada e ouvida. Nesse sentido, o

filosófico adverte-nos que a tradição oral, portanto, estaria ameaçada pela velocidade com que as pessoas travam contato tal como o trabalhador que vê a máquina passar velozmente diante dele.

Uma outra questão, que não temos como aprofundar agora, aparece para Benjamin<sup>30</sup>, “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico”, este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde – detalha Benjamin. Assim, Benjamin argumenta que a aura é o solo da experiência cada vez mais escassa no nosso tempo, e a perda da aura é a perda das possibilidades de travarmos experiências outras, mais autênticas e verdadeiramente humanas, inclusive, no interior das cidades.

#### 1.4 A cidade como metáfora do labirinto

No início da urbanização ocorreu um imenso trabalho quase matemático na construção das cidades, porém, atualmente esse processo de crescimento tornou-se ambíguo, ou mesmo contraditório. Não queremos de modo algum, desvalorizar as conquistas da civilização nem mesmo da capacidade (surpreendente) de se reinventar do modelo econômico da sociedade capitalista. Na verdade, o homem livre, que saiu do campo, se tornou um trabalhador assalariado, está preso na cidade como num labirinto. Teve seu comportamento moldado ao longo da história devido as transformações e manipulação do tempo. O progresso desenvolve as cidades ao passo que retira a liberdade do homem de decidir sobre sua própria vida.

Para Bueno (2000, p.100) “quando se lê Cortázar é notável a presença do Surrealismo e dos impulsos anticapitalistas românticos de ruptura do cotidiano, de desvio da norma, do costume e hábito cristalizados na forma”.

---

<sup>30</sup> Benjamin reclama o conceito de autenticidade. In: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin publicado em 1955. In: <http://www.pgcult.ufma.br/wp-content/uploads/2017/06/Walter-Benjamin.pdf> último acesso em 23 de abril de 2019.

Não há outra palavra como a alienação<sup>31</sup> para designar a experiência cidadina, moderna e contemporânea, conforme Bueno (2000, p.89) esse termo “pode ser e tem sido usado para indicar crises e os conflitos de sujeitos sociais cindidos, fragmentados, sem raízes, à deriva, muitas vezes, anômicos e expostos a violência de uma vida cotidiana burocrática e impessoal. Bueno (2000) reconhece, sobretudo, que “esses sujeitos sociais certamente viveram, e continuam vivendo, formas diversas do que podemos chamar de mal-estar na metrópole moderna e contemporânea criada pelo capitalismo”.

É praticamente inevitável falarmos de alienação e não lembrarmos de Hegel e Marx, pois ambos desenvolveram filosoficamente o conceito de alienação<sup>32</sup>. “A alienação do homem começa quando ele se separa da natureza através do trabalho e da produção” (FISCHER, 1987, p.94), pois, “o homem faz-se duplamente a si próprio, não só intelectualmente, na consciência, como na realidade, plasmando-se e ao mundo por seu trabalho, de modo que chega a contemplar-se dentro de um mundo feito por ele mesmo (MARX apud FISCHER (1987, pp. 94-95).” Através do Manifesto Comunista solicitam a organização dos trabalhadores a terem consciência de classe que produz. Daí a dura crítica ao modo de produção capitalista e o discurso do progresso sem fim.

De fato, a alienação do homem o impede de desenvolver-se por completo. Indiferente ao seu próprio trabalho, e indiferente da própria natureza do ser, ele passa a viver uma vida baseada no imediatismo das suas próprias necessidades. Foi-lhe retirado a visão do todo. Portanto, tal reconhecimento só

---

<sup>31</sup> A Alienação, portanto, faz referência a uma dimensão subjetiva e juntamente a uma dimensão objetiva histórico-social. Neste sentido se fala: de Alienação mental como estado psicológico conexo com a doença mental; de Alienação dos colonizados enquanto sofrem e interiorizam a cultura e os valores dos colonizadores; de Alienação dos trabalhadores enquanto são integrados, através de tarefas puramente executivas e despersonalizadas, na estrutura técnico-hierárquica da empresa individual, sem ter nenhum poder nas decisões fundamentais; de Alienação das massas enquanto objeto de heterodireção e de manipulação através do uso dos massas media, da publicidade, da organização mercificada do tempo livre; de Alienação da técnica como instrumentação dos aparelhos para que funcionem segundo uma lógica de eficácia e de produtividade independente do problema dos fins e do significado humano de seu uso. A definição do termo em relação aos diferentes estados de despersonalização e de perda de autonomia por parte dos sujeitos envolvidos nos processos em questão corresponde a uma banalização do conceito, mas também à complexidade de semântica que ele tem na cultura filosófico-política moderna dentro da qual ele foi elaborado (BOBBIO, 1998, p.20)

<sup>32</sup> O termo alienação ainda hoje se coloca como relevante ao tratarmos do crescimento urbano.

acontece quando ele está em condição de plena consciência de sua condição e de seu ofício diário, pois ao mesmo tempo em busca o sustento nas cidades, ele se produz e se reproduz objetivamente e subjetivamente nela.

Historicamente, sabe-se que Londres foi a pioneira dado suas condições econômicas e produtivas propícias para o crescimento acelerado dos grandes centros urbanos na época da industrialização. Ao longo desse período, os termos, homens e máquinas, tempo e dinheiro, ambíguas e contraditórias, deixariam marcas das relações mais contraditórias na história. Principalmente, devido ao conceito de multidão, pois, a presença dela nas ruas de Londres e Paris do século XIX, tinha sido considerada pelos contemporâneos como um fenômeno nunca visto antes, sendo um acontecimento até mesmo inquietante para os mais acostumados.

A pesquisadora Maria Stella Martins Bresciani esclarece-nos alguns pontos pertinentes na obra “Londres e Paris do século XIX:O espetáculo da pobreza”. Conforme (BRESCIANI,2004):

Milhares de pessoas deslocando-se para o desempenho do ato cotidiano da vida nas grandes cidades compõem um espetáculo que, na época, incitou ao fascínio e ao terror. Gestos automáticos e reações instintivas em obediência a um poder invisível modelam o fervilhante desfile de homens e mulheres e conferem à paisagem urbana uma imagem frequentemente associada às ideias de caos, de turbilhão, de ondas, metáforas inspiradas nas forças incontroláveis da natureza (BRESCIANI,2004, p.11).

Para o habitante, a cidade do século XIX exercia uma influência direta, tanto nas cidades de Londres quanto em Paris,

permanecer incógnito, dissolvido no movimento ondulante desse viver coletivo; ter suspensa a identidade individual, substituída pela condição de habitante de um grande aglomerado urbano; ser parte de uma potência indiscernível e temida; perder, enfim, parcela dos atributos humanos e assemelhar-se a espectros: tais foram as marcas assinaladas aos componentes da multidão por literatos e analistas sociais do século passado( BRESCIANI,2004,p.11).

O trabalhador vinha do campo em direção a cidade, por exemplo, é parte de uma potência indiscernível e temida, ao trabalhar na edificação do meio urbano vai perdendo a parcela dos tributos humanos e assemelha a espectros. Consoante Bresciani,

Paris da metade do século configura um espetáculo diurno, por completo diverso daquele que a noite encena. De manhã cedo, ainda madrugada, 'o Sena se encontra deserto e Paris, como os velhos trabalhadores, esfrega os olhos enquanto empurra suas ferramentas: é a hora em que o trabalho desperta'. A cena urbana se vê ocupada pela multidão dos trabalhadores. Os personagens da noite são outros. 'A noite encantadora' é amiga do criminoso; até no movimento lento e silencioso do passo do lobo se faz sua cúmplice (BRESCIANI,2004, p.12).

A historiadora comenta que em uma cidade com graves problemas sociais, a incerteza pelo que se vai encontrar

é compensada pelo encontro certo, cotidianamente confirmado pelo fluxo, caótico, da multidão. Nela, Baudelaire cultiva a sua solidão, a condição de flâneur. Dela, Baudelaire faz inspiração necessária. Não pretende decifrá-la em seus mistérios e seus perigos, aceita-a como caos. Sua renúncia, não o impede, contudo, de assinalar os aspectos alarmantes e ameaçadores da vida urbana (BRESCIANI,2004, p.12).

Conforme Bresciani (2004), a atividade do olhar se torna difícil, e quanto mais numerosos os homens, mais profunda se torna a sombra. Em regiões escuras, a multidão realiza o cotidianamente renovado espetáculo da promiscuidade, da agressão. O homem não possui meios de fugir deste processo social e histórico, ele mesmo se torna o caos no mundo, ele faz parte desse inferno que se tornou a cidade. Assim,

imagens como as do oceano, de floresta, de formigueiro, do inferno, de doença, foram recursos necessários à literatura, para dar conta de um tema novo. Identificando elementos comuns do viver em multidão com o estar à mercê das vagas irregulares do oceano ou dos habitantes selvagens da floresta, ou ainda com o estar sujeito às presumidas condições de estadia no inferno, os autores do século XIX foram compondo uma representação estética do universo das

idades. O espetáculo das ruas torna-se visível nos textos (BRESCIANI,2004, p.16).

Em Londres, a multidão em seu movimento ininterrupto de conteúdo variável em função do tempo, foi minuciosamente anotada por Edgar A. Poe no ano de 1840 (O homem da multidão)<sup>33</sup>. Colocando-se na posição de observador casual, fica fascinado pela intensa movimentação de uma das ruas centrais da cidade:

De início, minha observação assumiu um aspecto abstrato e generalizante. Olhava os transeuntes em massa e os encarava sob o aspecto de suas relações gregárias. Logo, no entanto, desci aos pormenores e comecei a observar, com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica (POE. p.1).

Na literatura inglesa, o conto de Edgar Alan Poe faz a linha do terror e do mistério, gira em torno de um observador que se mistura a multidão, um *flâneur* (porém diferente do parisiense, e muito mais próximo a figura de um maníaco). Na narrativa este não-humano, desconhecido, é uma figura demoníaca capaz de praticar qualquer tipo de ação infame na cidade aproveitando-se do movimento da multidão:

Era já noite fechada, e uma neblina úmida e espessa, que logo se agravou em chuva pesada, amortalhava a cidade. Essa mudança de clima teve um estranho efeito sobre a multidão, que logo foi presa de nova agitação e se abrigou sob um mundo de guarda-chuvas. A agitação, os encontrões e o zunzum decuplicaram. De minha parte, não dei muita atenção à chuva; uma velha febre latente em meu organismo fazia com que eu a recebesse com um prazer algo temerário.

Ao final do conto, o observador conclui que o velho que ele enxerga nas ruas londrinas, é um ser cruel, um homem desconhecido, dele, nunca se saberá nada a respeito, nem mesmo sobre os crimes que pratica:

---

<sup>33</sup> POE, Edgar Alan Poe. o homem da multidão. Versão digital in: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4648396/mod\\_resource/content/1/homem\\_multidao.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4648396/mod_resource/content/1/homem_multidao.pdf) último acesso em 24 de maio de 2019.

"Este velho", disse comigo, por fim, "é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais grosso que o *Hortulus animae*, e talvez seja uma das mercês de Deus que 'es lässt sich nich lesn'".

Qualquer estudo sobre a cidade de Londres da metade do século XIX, ou antes disso, revelará que chegar a essa cidade era como desembarcar no inferno. Conforme Bresciani (2004), a cidade com cerca dois e meio milhões de habitantes, projetam-se com total nitidez a promiscuidade, os crimes nunca desvendados, a agressão, os vários perigos da vida urbana. Para mudar esse aspecto da cidade foi preciso que a multidão aprendesse a se organizar<sup>34</sup>. Movimentos de desempregados provocam, na década de 1880,

o temor e o espanto entre os londrinos, trazendo de volta o velho espectro da *mob*, a multidão amotinada que nos anos posteriores às guerras napoleônicas havia promovido desordens consideráveis em Londres e Manchester. A manifestação de apoio às medidas reformistas do governo, em 1884, reúne novamente no Hyde Park 120 000 pessoas, e foi considerada na época 'a maior demonstração Reformista de todos os tempos'. Os violentos distúrbios dos anos 1886 e 1887 confirmam não só o temor do *resíduo*, mas também inoculam o descrédito na incorporação total e permanente da classe operária aos padrões da sociedade burguesa (BRESCIANI,2004, p.46).

Para Bresciani (2004, p.56), "a imprensa popular oferece dessa maneira aos trabalhadores uma imagem refletida nos padrões da sociedade burguesa." A historiadora encontrou na correspondência de um dos autores mais apreciados pela população trabalhadora parisiense, Eugène Sue, vários registros dessa identificação com os personagens de seus folhetins; O que nos parece ainda muito pertinente atualmente.

O fato do fascínio e fácil aproximação dos folhetins pela classe trabalhadora não quer dizer que essa multidão se tornou consciente do quanto

---

<sup>34</sup> De acordo com Bresciani (2004, p.97), as condições de trabalho na fábrica, exaustivamente descritas por Marx quando analisa a grande indústria inglesa, são extraídas de relatórios de autoridades públicas que, a partir de 1845, inspecionam periodicamente as fábricas. São também das décadas de 1830 e 1840 as numerosas investigações sobre as condições de vida e trabalho do homem pobre empreendidas por pessoas da mais variada condição.

estavam em más condições de reprodução da vida social. Muito pelo contrário, o desejo da população sempre foi elevar-se e via na moral burguesa seu mais fino luxo. Bresciani (2004) assinala, por exemplo, que nos textos ingleses do século XIX, observou-se uma diferença entre o homem pobre e o vagabundo, esse dependia da condescendência da sociedade, enquanto aquele possuía direitos apenas porque trabalhava. O maior risco da multidão devia de ser a possível união numa atitude agressiva à sociedade vigente<sup>35</sup>.

### 1.5 Buenos Aires: um retrato do conflito pelo poder na cidade

Para compreender textos literários que remontam épocas distintas, precisamos verificar seus determinantes históricos. Vale a pena revisar um pouco sobre acontecimentos que marcaram a capital de Buenos Aires no séc. XX. tanto os impactos das conjunturas sociopolíticas locais como resultante de outros conflitos ideológicos. Quando ocorreu o avanço do capitalismo nos países periféricos o conflito de interesses e as relações antagônicas não custaram a aparecer, os impactos da quebra da bolsa de valores em 1929 ficou conhecido como a Grande depressão. Os impactos deste acontecimento afetaram os países mais subordinados na arena política mundial.

A década de 30 foi marcada pelo avanço das forças armadas, pois passam a disputar espaço no cenário político dos países latinos. Na América do Sul, a Argentina se destacou como o país que mais possuía condições de dar continuidade ao processo de independência econômica, porém, sofreu várias crises políticas, sofreu perdas em setores estratégicos, assim como os demais países da América do Sul como o Brasil, Chile, Colômbia entre outros.

As historiadoras Prado & Pellegrino (2016) na obra “História da América Latina” destacam a contraditória e violenta trajetória histórica dos países latinos. O ponto de partida para tal reflexão são as crises dos modelos coloniais, desembocando na luta pela independência dos estados, transitando

---

<sup>35</sup> Bresciani (2004) assinala que, foram John Locke e Adam Smith que desfizeram a imagem negativa do trabalho como patrimônio da pobreza, como fardo exclusivo do que não possuem propriedade; os que se recusam a participar dessa comunidade de trabalhadores aparecem como figuras exteriores a ela (...) em uma sociedade que se autoreconhece como uma rede de relações mercantis, o que assegura o direito à vida dos homens que, não sendo incapazes físicos ou mentais, nem muito crianças, só dispõem do próprio corpo como mercadoria.

pelos massacres dos povos originários, a busca do Estado legal, aspectos socioculturais na formação da sociedade, enfatizando ainda dimensões étnicas e de gênero -, cultura e economia, até chegar no século XXI.

Acerca desta conjuntura política as historiadoras comentam que, as décadas de 1940 e 1950 na América Latina são caracterizadas como o período dos 'regimes populistas', as mudanças que ocorreram nos governos latinos eram impactadas pelo contexto internacional como a Primeira Guerra e a crise de 1929.

Dessa forma, as lutas sociais ganharam espaço, o discurso dos líderes era direcionado às massas trabalhadoras e a luta pela reforma agrária era intensificada e evidentemente incomodava. Dentre os inúmeros problemas sociais persistia o domínio de terras, conforme Galeano (1990) o latifúndio "multiplica as bocas, mas não multiplica os pães, ao se referir ao descontentamento do povo quanto a situação econômica de países latinos. As lutas de classes eram constantes em praticamente todos os países latino-americanos. Acerca da condição política e econômica da Argentina na década de 60, Galeano criticou as políticas em dois desses países: Argentina e Uruguai, para ele, o ditador argentino Juan Carlos Organía

esteve a ponto de antecipar em dois anos sua queda, quando em 1968 tentou aplicar um novo regime de imposto à propriedade rural. O projeto intentava tributar as improdutivas planuras peladas mais severamente do que as terras produtivas. A oligarquia do boi pôs a boca no trombone, mobilizou suas próprias armas no Estado Maior, e Organía teve que esquecer suas heréticas intenções. A Argentina dispõe, como o Uruguai, de pradarias naturalmente férteis que, sob o influxo de um clima benigno, lhe tem permitido desfrutar de uma prosperidade relativa na América Latina. Porém, a erosão vai corroendo sem piedade as imensas planuras abandonadas que não são destinadas à cultura nem ao pastoreio, e o mesmo ocorre com grande parte dos milhões de hectares dedicados à exploração extensiva do gado (GALEANO, 1990, p. 142).

Nehemkis (1966), fez críticas negativas numa visão parcial da conjuntura socioeconômica e política. Para ele, a expectativa do povo, a disputa entre os países gerou intensos conflitos econômicos e políticos que

colocavam as cidades em alvoroço e rebatia na vida em geral. Sobre a Argentina, Nehemkis expressa sua crítica nenhum pouco agradável:

O destino manifesto da Argentina, segundo pensa o seu povo, era o de ser líder na América Latina. A sua atitude para com o resto da América Latina sempre foi a atitude de uma potência superior. Os Estados Unidos eram para a Argentina um rival olhado com desconfiança em assembleias internacionais ou do hemisfério (NEHEMKIS, 1966, p.64).

É bem verdade que as classes mais abastadas defendiam a todo custo seus privilégios, na capital exibiam-se um pleno crescimento econômico (e como já dito) nas construções aos moldes da Europa. As consequências da falta de consciência política se somavam e intensificavam-se a cada crise econômica internacional.

Na década de 60, praticamente, toda a América Latina teve que lidar com os impactos de lutas por centralização do poder político e econômico, e na Argentina não foi diferente disso. Conforme os estudos historiográficos mais recentes, as mudanças que estavam sendo idealizadas pelos governos deste período pautavam-se a partir de uma concepção de Estado moderno, totalmente manipulado pelas elites locais e oligarquias que detinham o poder sobre as terras produtivas.

As elites governam para si, amparadas numa uma visão estreita de sociedade, onde apenas os melhores deveriam ter o poder de decidir sobre os demais. Os conservadores jamais aceitariam dividir seus lucros com a classe trabalhadora, além disso, não havia diálogo com a tradição. Na década de 60, Nehemkis expõe sua visão quanto a conjuntura cultural do país:

Desde o último quarto de século XIX, o principal problema da Argentina tem sido procurar reconciliar a tradição do caudilhismo- o governo pelos gaúchos dos pampas- com as exigências de uma altamente literata classe Média de cultura europeia- a única verdadeira classe Média da América Latina- composta por imigrantes da Itália, Espanha, Alemanha, França, Suíça e Áustria. A Era moderna do governo argentino, o período decorrente aproximadamente entre 1890 e 1930, foi dividido entre vinte e seis anos de chefia por parte dos grandes *estancieros*, banqueiros, advogados e comerciantes- os distinguidos- e cerca de quatorze

anos, começando com 1916, de governo pelos radicais, o partido da nova classe média. (NEHEMKIS, 1966, p.65).

Esse recorte expõe a distância entre os grupos historicamente divergentes, sendo evidente que uma boa parte da população não tinha privilégios como àqueles que podiam, por exemplo, estudar em países europeus. O jornalista uruguaio Eduardo Galeano nos fornece uma leitura mais rica e ampla, detalhando questões históricas importantes na formação da América Latina.

Em “As veias abertas da América Latina”, Galeano manteve acessa a memória do povo sofrido contra o esquecimento. Realiza o que os estudiosos chamam de uma versão à contrapelo da história. Em seus livros dedicados sobretudo ao homem comum, Galeano se mostra sensível ao contexto político, neles travou batalhas discursivas contra a exploração na América Latina, denunciava as barbáries de governos autoritários, foi o narrador incumbido de dar voz dos homens que foram calados ao longo da história. Acerca da estrutura da espoliação instalada nos principais países latino-americanos, Galeano recorda que a industrialização,

privilégio das metrópoles, era, para os países pobres, incompatível com o sistema de domínio imposto pelos países ricos. A partir da Segunda Guerra Mundial se consolida na América Latina o recuo dos interesses europeus, em benefício do arrasador avanço das inversões norte-americanas. E se assiste, desde então, a uma mudança importante no destino das inversões. Passo a passo, ano após ano, vão perdendo importância relativa os capitais aplicados nos serviços públicos e na mineração, enquanto aumenta a proporção das inversões em petróleo, e sobretudo, na indústria manufatureira. Atualmente, de cada três dólares investidos na América Latina, um corresponde à indústria (GALEANO, 1990, p. 223).

Notemos, desse modo, os embates na cadeia dos investimentos industriais numa Argentina ainda marcada pelo fenômeno populista, conhecido como “Peronismo”. Visto com certa desconfiança pelas elites burguesas, o governo peronista passou a incomodar por conta de sua estreita relação com o povo. De modo semelhante aos governos desenvolvimentistas por essas bandas, investiu fortemente no avanço do país através do incentivo às

indústrias. Resultado disso foi o predominante interesse pelo desempenho da atividade primária, de acordo com Haynes (2008)<sup>36</sup>:

En 1948 se limitó el crédito para instalar nuevas industrias con el argumento de la escasez de mano de obra; en 1950 se fomentó al sector agrario con tasas de interés diferenciales y plazos más largos. Lentamente, el sistema de promoción fabril quedó supeditado a la necesidad de generar divisas en el sector externo que, a su vez, dependía de la lógica de fomentar la oferta de bienes agrarios exportables dada la negativa a utilizar la industria con ese objetivo (SCHVARZER, 1996, p.218 citado HAYNES, 2008, p.171)

Galeano era contrário à implantação de uma política de dependência nos países subdesenvolvidos, por isso, operava pela via literária uma intensa luta contra os ditadores. Com relação ao Peronismo, destaca que, incoerentemente, a política de desenvolvimento econômico que levou o próprio Perón ao poder não rompeu de forma alguma com a estrutura de subdesenvolvimento. Por um lado, se manteve os preconceitos com o homem do campo e sua forma de produção e reprodução social. Por outro lado, cada vez mais firmava-se os interesses do mercado e do poder oligárquico. Sobre esse aspecto do peronismo o uruguaio resume:

Juan Perón desafiou os interesses da Oligarquia de terras da Argentina, quando impôs o estatuto do peão e cumprimento do salário-mínimo rural. Em 1914, a Sociedade Rural afirmava: 'Na fixação dos salários é primordial determinar o padrão de vida do peão comum. São as vezes tão limitadas suas necessidades materiais que um resíduo tem destinos socialmente pouco interessantes.' A Sociedade Rural continua falando dos peões como se fossem animais, e a profunda meditação a propósito das curtas necessidades de consumo dos trabalhadores oferece, involuntariamente, uma chave para compreender as limitações do desenvolvimento industrial argentino: o mercado interno não se estende nem se aprofunda na medida suficiente. (GALEANO, 1990, pp.142-143).

No século XX, as ditaduras militares avançaram na maioria dos países da América Latina, as intervenções pela via autoritária tinham como objetivo

---

<sup>36</sup> O trabalho citado aqui é uma tese de doutoramento que versa sobre o peronismo e suas tensões. Ver mais em: Haynes, Andrés Ernesto Ferrari. O peronismo: um fenômeno argentino, uma interpretação da política econômica argentina: 1946-1955. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. In: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12588> acesso em 22 de agosto de 2018.

frear o avanço do Comunismo, e disseminação de ideias subversivas como aquelas que desencadearam na Revolução Cubana em 1959. A ilha se tornou um verdadeiro campo de batalhas, por semanas tiveram que lutar para defender seu território, onde o inimigo estava em grande vantagem bélica. É notório que a Revolução Cubana, guarda ainda um profundo sentido histórico e político, com forte apelo revolucionário, pois é a própria reação de jovens socialistas que armados com seus ideais enfrentam o modelo econômico centrado no capitalismo, e nos moldes imperialistas nada flexíveis.

Ainda a respeito da Revolução Cubana e seu significado político e profundamente revolucionária, cabe destacar o núcleo da luta, desse momento histórico no combate ao inimigo (os Estados Unidos da América), esta pequena ilha não se rendeu e fabricou novos personagens que se inscrevem na História Latino-americana, como Fidel Castro e Ernesto Che Guevara. Em seus estudos mais recentes, as pesquisadoras Prado e Pellegrino explicam que a intervenção dos regimes militares interferira na trajetória da América Latina e no esfacelamento dos governos legítimos, e dialoga com outros contextos:

a partir de meados do século XX, se presta a muitos planos explorar o contexto da Guerra Fria, em que os Estados Unidos e grupos estratégicos das elites nacionais latino-americanas, temendo o efeito dominó na expansão internacional do “comunismo”, respaldaram intervenções militares na esfera política. Em 1959, a ameaça tornou-se mais concreta para a América Latina em vista do êxito da Revolução Cubana e do alinhamento de Cuba ao bloco socialista a partir de 1961 (PRADO & PELLEGRINO, 2016, p.167).

A desdemocratização não tardou, e espalhou-se por diversos países da América Latina. A Argentina, por exemplo, sofreu sucessivos golpes: em 1966-1972; 1976-1983. Em 24 de março de 1976, um golpe de Estado levou as forças armadas ao poder, conferindo ao aparato repressivo um vulto sem precedentes (PRADO E PELLEGRINO, 2016, p.175). Os países latino-americanos estavam, portanto, vivenciando uma reviravolta quanto aos modelos governamentais. Aos poucos,

as organizações de esquerda foram sendo desmantelados. Os militantes que não estavam desaparecidos ou exilados isolaram-se no silêncio. A historiografia hoje apresenta uma densa reflexão sobre a

experiência vivida por essa geração, que no ambiente tenebroso da repressão, gradualmente, distanciou-se das plataformas revolucionárias e abraçou as bandeiras relacionadas aos direitos humanos e ao horizonte da redemocratização (PRADO E PELLEGRINO,2016, p. 176).

A literatura então insurge como voz dissonante depois das batalhas e das guerras. Bosi (2013), destaca que a memória, quando trabalhada por um espírito fidedigno, tem o dom de desmascarar as versões falsas e interesseiras que os poderosos forjam para prender os seus adversários políticos. O crítico literário lembra que, no caso do Brasil,

todas as tramas que a repressão inventou para incriminar os frades de São Domingos na captura e morte daqueles dirigentes revolucionários se desfazem agora no pó amargo da mentira quando Frei Betto ( apoiado na vigorosa defesa de Mario Simas fez dos réus em setembro de 1977) vai apontado, uma a uma, as grosseiras incoerências acavaladas no processo policial (2013,p.336 - 337).

Os movimentos pela redemocratização avançaram de tal modo que o exemplo clássico mais conhecido na historiografia é a luta incansável e dolorosa das Mães da Praça de Maio, que fizeram do drama pessoal de seus filhos desaparecidos uma luta política indissociável do processo de crise da ditadura na Argentina (PRADO E PELLEGRINO,2016, p.176). De acordo com Prado (2014 p.73) as reformas sociais de peso, terra, salários dignos, participação política, educação popular, cidadania, respeito cultural às diferenças, tudo isso teria de esperar.

Historicamente, ficou evidenciado a contradição dos projetos nas cidades, ou melhor, a enorme distância entre o ideal e o real, e o aparelhamento do Estado que não punia as torturas, as violações de direitos em que a manutenção da ordem foram planejadas; nos modelos idealizados e nas intenções não muito honestas em colocá-los numa condição favorável de competir economicamente com outros países. Cada vez mais previsível que o inferno poderia se abrir em qualquer lugar a qualquer momento.

Há, portanto, uma ordem que contribui efetivamente para a permanência de conflitos a cada época; e de uma infinita correlação de forças entre o antigo

e o moderno. Uma oposição de modos de ver apenas aparente pois na essência conservam resquícios do que de mais cruel foi cultivado e perpetuado ao longo dos tempos inimagináveis até para a literatura.

Prado (2014) realça que “as ações de governos autoritários cobririam e deixariam suas marcas registradas na América Latina durante a maior parte do século XIX” (PRADO, 2014, p.73). Nunca é o bastante retomar a velha síntese de que o processo ditatorial se encontra atrelado ao acirramento econômico e político. O projeto de tornar as cidades provedoras de riquezas infindáveis fracassou, perpetua a cada geração em crise muito dos conflitos entre os homens, inclusive batalhas sangrentas por territórios que até são objetos de pesquisa e disputa na memória coletiva.

## 2. O fantástico e sua estreita relação com tempos sombrios

Ao adentrarmos no terreno do fantástico estamos diante de um território incerto, sobretudo, pela questão de caracterização de uma literatura como sendo fantástica. Em um pequeno texto chamado *Do sentimento do fantástico* Cortázar afirma que “não há um fantástico fechado, porque dele o que conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso o julgamos fantástico”.

De forma bem sucinta, o fantástico seria uma inquietação, um sentimento que o visita, tornando este sentimento de alguma forma angustiante. Para Cortázar, o fantástico força uma crosta aparente, e por isso lembra um ponto vélico, “as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreendermos com nada, entendendo por isso não nos escandalizarmos com a estrutura da ordem” (2008,p.179), para ele os únicos que creem realmente nos fantasmas são próprios fantasmas.

Em linhas gerais, Cortázar percebe o fantástico como uma coisa muito simples; e perceptível na distração; logo não precisamos buscá-lo em monstros ou fadas. Ora, ele acena para um fantástico que pode estar bem mais próximo do que nossos sentidos mais aguçados podem perceber. O fantástico disse ele, numa entrevista, “pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio-dia ensolarado, agora, entre você e eu, ou no metrô, quando você estava vindo para este nosso encontro” (GONZALEZ BERMEJO, 2002.p.37).

O argentino observa que o fantástico em seus contos invade o cotidiano desde o princípio. Além disso, ele é o cotidiano. Mas, Cortázar também deixa implícito que esse cotidiano faz parte do ordinário e se realiza através de determinantes históricos, políticos culturais, assim o contista usa o termo fantástico apenas por uma questão de vocabulário, nada mais (2002.p.116-117).

Adiantamos que Cortázar não enfatizou um traço importante de suas narrativas; a relação do fantástico entre cotidiano e a percepção/ação do

narrador de muitos de seus contos diante deste cotidiano. Por exemplo, em “Casa tomada”, o narrador-personagem escapa da situação de perigo em que se encontrava, e ao abandonar a casa joga as chaves desta em um lugar onde ninguém possa encontrar, afastando o mal de um outro que porventura quisesse entrar na casa. Em O outro céu, o narrador-personagem não teme em sair de casa e se lança no cotidiano da cidade.

Nos estudos acerca da literatura fantástica, Todorov (2014) escreveu que, a expressão se refere, principalmente, a uma vasta literatura que nos acostumamos a chamar de gênero literário. O conceito de gêneros (ou de espécie) é tirado das Ciências Naturais; não por acaso, aliás, que o pioneiro da análise estrutural da narrativa, V. Propp usava analogias com a Botânica ou a Zoologia (2014, p.10).

Sobre a definição do gênero fantástico, Todorov avalia que a ausência de tal conceito, de modo paradoxal, muito contribuiu para a sua permanência. Portanto, segundo Todorov, “entre a realidade ou sonho; verdade ou ilusão: Somos assim transportados ao âmago do fantástico” (2014, p.30). Essa vacilação diante de uma literatura considerada fantástica nos coloca na posição de confrontados com a existência, por meio da indecisão e da incerteza do acontecido, e assim duvidarmos de que algo realmente aconteceu.

O filósofo observou que essa indecisão colocada no leitor por meio de um procedimento ligado ao fantástico, “essa hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. Mas será necessário que o leitor se identifique com uma personagem particular” (TODOROV, 2014, p.37). Por outro lado,

existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não se deve tomá-las ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico (2014, p.38).

Para a definição do fantástico Todorov escreve que há três condições a serem preenchidas:

A primeira condição nos remete ao aspecto verbal do texto, mais exatamente, ao que se chama “visões”: o fantástico é um caso particular da categoria mais geral da “visão ambígua”. A segunda condição é mais complexa: ela se prende por um lado ao aspecto sintático, na medida em que implica a existência de um tipo formal de unidades que se referem a apreciação feita pelas personagens sobre os acontecimentos da narrativa; estas unidades poderiam ser chamadas as “reações”, por oposição às “ações” que formam habitualmente a trama da história. Por outro lado, ela se refere ao aspecto semântico, já que se trata de um tema representado, o da percepção e sua notação. Enfim, a terceira condição tem um caráter mais geral e transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma escolha entre os vários modos (e níveis de leitura) (2014, p.39).

O medo, a ambiguidade e a incerteza estão ligadas intimamente ao fantástico que Todorov observou nos seus estudos sobre o gênero. No entanto, para o teórico, o medo não é uma condição necessária; a ambiguidade se trata de procedimentos adotados no ato da escritura; e a incerteza no ato do dizer do sujeito que se encarrega de proferir a frase que enuncia. Assim, o fantástico que Todorov descreve está ligado ao leitor por meio de procedimentos textuais, que são percebidos pelo leitor ao travar contato com a história, assim o leitor precisa ter a sensação de hesitação diante do acabou de ler.

O crítico David Roas (2014) em “A ameaça do fantástico” reuniu um considerável número de textos que pretende aproximar visões teóricas acerca do gênero fantástico. Desse modo,

para uma história seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transformará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (ROAS,2014, p.31).

Amparados neste estudo, concordamos que a utilização do fantasma é um recurso recorrente. A literatura fantástica,

utiliza-se da aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal ( o que tem a ver com o medo dos mortos que, definitivamente, representam o outro, o não humano), mas também supõe a transgressão das leis físicas que ordenam nosso mundo: primeiro porque o fantasma é um ser que voltou da morte( o termo francês *revenant* para se referir a ele expressa muito bem essa ideia) para o mundo dos vivos em uma forma de existência radicalmente diferente da deles e, como tal, inexplicável; e, segundo, porque para o fantasma não existem nem o tempo ( em princípio, ele está condenado a sua 'existência' peculiar para toda a eternidade), nem o espaço ( vale lembrar, por exemplo, a imagem tópica do fantasma atravessando paredes). Essa característica transgressora é a que determina seu valor no conto fantástico (ROAS,2014, p.32).

Seguindo o pensamento deste teórico, entendemos que a confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, provoca a incerteza na percepção da realidade circundante e do próprio eu, e a existência de “uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar dessa última e causa, por outro lado, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal, como possível irrealidade (ROAS,2014,p.32). Por isso, “em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar” (ROAS,2014, p.32).

Torna-se cada vez mais relevante darmos uma olhada em volta da nossa própria realidade, perceber o contexto sociocultural, é evidente, portanto,

a necessária relação do fantástico com o contexto sociocultural: precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura faz parte: ' realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em sua relação com as crenças às quais um texto se refere' (ROAS,2014, p.39).

. Destacamos um outro ponto pertinente demonstrado no estudo de Roas: Trata-se da participação ativa do leitor, portanto, a cadência entre as partes é fundamental para a existência do fantástico. Conforme o estudioso, precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero (ROAS,2014, p.45). “É fundamental, então considerar, o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas” (ROAS,2014, p.46). Citando o estudo de Reisz (2001), Roas descreve:

Já que elas se sustentam no questionamento da própria noção de realidade e tematizam, de modo muito mais radical e direto que as demais ficções literárias, o caráter ilusório de todas as ‘evidências’, de todas as ‘verdades’ transmitidas em que o homem de nossa época e de nossa cultura se apoia para elaborar um modelo interior do mundo e situar-se nele(REISZ,2001 apud ROAS,2014,p.46).

Portanto, as ficções fantásticas possuem esse aspecto intrínseco do mundo em desequilíbrio para reivindicar o caráter da ilusão das épocas mencionadas. E mais adiante, David Roas (2014, p.46) amparado nos estudos de Barrenechea (1991, p.45) reivindica a necessária relação da literatura fantástica com os contextos socioculturais,

pois não se pode escrever contos fantásticos sem contar com o quadro de referência que delimite o que é que ocorre em uma situação histórico-social. Esse quadro de referência está dado ao leitor por certas áreas da cultura de sua época e pelo que ele sabe de outros tempos e espaços que não os seus (contexto extratextual). Mas, além disso, sofre uma elaboração especial em cada obra porque o autor- apoiado também no quadro de referência específico das tradições do gênero – inventa e combina, criando as regras que regem os mundos imaginários que propõe (contexto intratextual).

Quanto ao contexto histórico, Roas (2014, p.48) destaca que durante a época do Iluminismo produziu-se uma mudança radical na relação com o sobrenatural dominado pela razão. Assim,

o homem deixa de acreditar na existência objetiva de tais fenômenos. Reduzindo seu âmbito ao científico, a razão exclui todo o desconhecido, provocando descrédito da religião e a rejeição da superstição como meios para explicar e interpretar a realidade. Portanto, podemos afirmar que o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Com o racionalismo do Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornaram antinômicos e, suprimida e suprimida a fé no sobrenatural, o homem ficou amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido (ROAS,2014, p.48).

Portanto, a literatura foi o meio pelo os artistas continuaram a cultivar a excitação emocional produzida pelo desconhecido, sobrevivendo assim as mudanças impostas nesse deslocamento para o mundo da ficção. Conforme Roas, os românticos aboliram

as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia. Essa constatação de que existia um elemento demoníaco tanto no mundo quanto no ser humano supôs a afirmação de uma ordem que escapava aos limites da razão, e que só podia ser compreensível por meio da intuição idealista (2014, p.50).

O eterno fascínio pelo desconhecido foi o que manteve a literatura fantástica sempre viva entre os admiradores e leitores, a ideia de que realmente há para além do explicável,

um mundo desconhecido tanto no exterior como no interior do homem, com o qual muitos temiam de defrontar. E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestados diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização. E tal processo, insisto, não se produziu até o século XVIII, período em que o racionalismo se converteu na única via de compreensão e de explicação do homem e do mundo (ROAS,2014, p.50).

Será nas cidades violentas o *locus* perfeito e cenário da literatura fantástica, cidades em que se desenrolam e se encenam as mais absurdas tramas, sendo os acontecimentos interpretados como sobrenaturais. A própria ascensão de cidades num curto espaço-tempo traz consigo a loucura de um crescimento desordenado e violento, não foi por acaso que Londres e Paris são cidades acertadamente as que mais inspiraram os literatos. Os surrealistas, os existencialistas, o próprio francês, Jean Paul Sartre escreveu peças teatrais em bares, cafés, e pôs o homem comum como um ator que está sempre se escondendo atrás de máscaras. Os bares e os bistrôs são cenários perfeitos de seduções, máscaras, olhares violentos, e todo e qualquer tipo de miragem do real, de si e dos outros.

## 2.1 O fantástico pelo viés da filosofia existencialista

Como já adiantamos nas primeiras páginas deste trabalho, Sartre se interessou sobre o fantástico, fez diversas críticas literárias intitulando-as como situações, por exemplo, em seu ensaio *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem*, Sartre está diante de um texto de Blanchot, e a partir dele escreve:

Blanchot afirma que nada havia lido de Kafka quando escreveu *Aminadab*. Isso nos deixa tanto mais à vontade para admirar por qual estranho encontro esse jovem escritor, ainda inseguro de seu estilo, achou para expressar algumas ideias banais sobre a vida humana o instrumento que reproduzira sons inauditos sob outros dedos (SARTRE,2005, p.136)

O filósofo se surpreende com o que lê, e expressa o quanto Blanchot se assemelha ao escrever sobre ideias banais sobre a vida humana, tal qual Frankz Kafka, autor da obra *A metamorfose de Kafka* mesmo sem nunca ter lido nada a seu respeito. Sartre vai direto ao ponto, e acerca de sua percepção

sobre o fantástico, pondera que não será necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingi-lo, pois o acontecimento

mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal. Se fizerem um cavalo falar, pensarei por um momento que está enfeitado. Mas se ele persistir em discursar em meio a árvores imóveis, sobre um solo inerte, eu lhe admitirei o poder natural de falar. Não verei mais o cavalo, mas o homem disfarçado de cavalo. Em contrapartida, se conseguirem me convencer que esse cavalo é fantástico, então é porque as árvores e a terra e o rio também o são, mesmo que nada tenha sido dito a respeito (SARTRE, 2005, p.136).

Ora, Cortázar é leitor de Sartre desde a Universidade de Cuyo, por isso representa muito bem suas ideias existencialistas. Ele se aproxima de Sartre ao revelar que o fantástico irrompe no cotidiano sendo possível enxergar o extraordinário naquilo que é ordinário. Ainda que não tivesse lido, Cortázar já apontava as primeiras lições da adolescência sobre as percepções do mundo físico, da realidade primeira, e da resistência ao que chamamos de real. Para Cortázar as fronteiras entre irreal e real são mínimas. O texto de Sartre, por exemplo, vai direto ao ponto quanto a essência do fantástico:

Nele, a matéria nunca é totalmente matéria, já que o oferece apenas um esboço perpetuamente contrariado do determinismo, e o espírito nunca é totalmente espírito, já que sucumbiu à escravidão e a matéria o impregna e o empasta. Tudo é desgraça; as coisas sofrem e tendem à inércia sem jamais atingi-las; o espírito humilhado, em escravidão, se esforça para obter a consciência e a liberdade sem alcançá-las. O fantástico oferecido a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma (SARTRE, p.137).

Sartre nos lembra que, o homem é responsável por si mesmo e por todos e cria assim determinada imagem do homem por ele mesmo escolhido. Em outras palavras, diz ele, escolhendo-me escolho o homem (SARTRE, 1970, p.5). Tudo é angústia:

O existencialista declara frequentemente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade (SARTRE,1970,p.6).

Sartre diz que se trata de uma angústia simples, que todos aqueles que um dia tiveram responsabilidades e escolhas difíceis na vida conhecem muito bem. Ele se defendeu dos ataques de que sua doutrina era pessimista, para ele não seria bem assim, já que o existencialista, “pelo contrário, pensa que é extremamente incômodo que Deus não exista, pois, junto com ele, desaparece toda e qualquer possibilidade de encontrar valores num céu inteligível” (1970,p.7). O filósofo ainda reconhece que, se mundo tudo é permitido, de fato, Deus não existe, e, por conseguinte, o homem está desamparado porque não encontra nele próprio nem fora dela nada a que se agarrar. Para começar, não encontra desculpas (1970, p.7).

Em que pese essa afirmação, o homem é responsável por seus atos, mas somente aquele que é livre pode ser considerado responsável pelos seus atos afirma o filósofo. “O desamparo implica que somos nós mesmos que escolhemos o nosso ser. Desamparo e angústia caminham juntos. Quanto ao desespero, trata-se de um conceito extremamente simples” (1970, p.10). Já podemos dizer que o fantástico é um fenômeno de todas as épocas, como o assombro e incredulidade diante da história e das escolhas dos homens em diferentes conjunturas socioculturais.

## 2.2 Narrativa versus narrador

Nos estudos sobre os gêneros do discurso, Mikhail Bakhtin escreve que, “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” (2016, p.11), assim o caráter e as contornos desse uso se manifestam de diversas formas quanto os campos em que demanda a atividade humana, evidentemente, esse fato não contradiz a unidade de língua.

Por isso, como falantes colocamos a língua em uso (ela e materializa) por meio de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, assim,

esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais na língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo de comunicação (BAKHTIN, 2016, p.11-12).

De acordo com Bakhtin (2016), todo enunciado é particular, mas, cada campo de utilização, o contexto de uso, elabora por questões de organização da própria linguagem seus tipos relativamente estáveis de enunciados os quais denominados conforme o teórico, de *gêneros do discurso*. Relativamente estáveis porque a criatividade humana é infinita, os gêneros não são formas fechadas e imutáveis eles podem sofrer modificações socioculturais dada a dinâmica da própria linguagem de atualizar conforme as necessidades de interação nas sociedades.

Bakhtin (2016, p.15) destaca ainda que, “jamais se deve minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral dos enunciados”. Aponta a relevância de destacar a diferença entre os gêneros primários (simples) e os secundários (complexos), realça sobretudo que não se trata de uma diferença na função desses gêneros, porque os gêneros secundários são produzidos em condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado ( onde predomina o texto escrito) – ficcional, científico, sociopolítico, etc. Desse modo, nesse processo incorpora e reelabora os diferentes gêneros primários<sup>37</sup> originários da comunicação imediata.

---

<sup>37</sup> Bakhtin (2016,p.15) argumenta que ao integrarem os complexos, nestes se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade e os enunciados reais alheios: por exemplo a replica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreto apenas do conjunto do romance , ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana.

Conforme Bakhtin, os gêneros dos discursos “organizam o nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas)” (2016, p.39). Aprendemos a moldar o discurso através de práticas discursivas, “se tivéssemos que criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente cada enunciado e pela primeira vez no processo do discurso, a comunicação discursiva seria impossível” – completa Bakhtin. O teórico ressalta que quanto mais dominamos os gêneros, a nossa capacidade de desenvolvê-lo no cotidiano, assim “maior é a desenvoltura com que os empregamos e mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade” (2016, p.41).

### 2.3 A natureza do conto

Feita essas breves considerações acerca dos gêneros do discurso, apresentaremos, o conto na percepção do contista. O conto não se deixa conceituar, mas se relaciona à intenção de quem narrar e a busca de novos modos de dizer. De acordo com Julio Cortázar<sup>38</sup>, o conto

em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal (...) e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR,2008. pp.150-151).

Quanto a questão formal, para Cortázar, o conto “parte da noção de limite, e em primeiro lugar de limite físico, de tal modo que na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *Nouvelle*” (CORTÁZAR,2008, p.151). Em suas palavras, o romance e o conto se deixam comparar com o cinema e a fotografia; um filme é uma obra aberta; no cinema

---

<sup>38</sup> Trata-se do ensaio “Alguns aspectos do conto”. Utilizamos o texto que está incluído na obra “Valise de Cronópio” organizado por Davi ARRIGUCCI Junior.

e no romance a captação da realidade é alcançada pelo desenvolvimento de elementos parciais, que se acumulam, não se excluem, numa síntese que dê o clímax da obra. No conto<sup>39</sup> e na fotografia ocorre o inverso pois

o fotógrafo e o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecido que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual e literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR,2008,pp.151-152).

Além disso, um bom conto deve ser incisivo desde as primeiras páginas, deve fisgar o leitor. Já o contista não possui o tempo a seu favor e “sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por seu aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja pra cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR,2008, p.152), estabelece uma metáfora como possibilidade de apreendermos o trabalho do artista, conforme Cortázar (2016, p.152) “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a alta pressão espiritual e formal para provocar a abertura”. O elemento significativo do conto

precisa residir principalmente no seu tema, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo cadente de uma ordem social ou histórica. Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta (CORTÁZAR,2016, p. 152-153).

---

<sup>39</sup> Na ocasião, Cortázar cita contos e nomes de grandes escritores como “William Wilson de Edgar Allan Poe, “Bola de sebo” de Guy Maupassant, “Uma lembrança de Natal” de Truman Capote, “Tertius” de Jorge Luís Borges, “Um sonho realizado” de Juan Carlos Onetti, A morte de “Ivan Illich” de Tolstói, “Fifth Grand” Hemingway entre outros. Cita-os entre os que estão na sua própria coleção intitulada de “melhores contos”.

Quanto a figura do narrador, Arrigucci (2008,p.8) adverte que o leitor da ficção cortazariana não pode deixar de perceber a presença constante de um narrador que se espiona ao construir, e sabe muito bem como a consciência lúcida da linguagem, capaz de configurar uma poética no interior da própria obra ficcional, leva ali a uma problematização que ameaça estagnar o fluxo da narrativa, beirando o impasse.

Sobre o narrador, Arrigucci revela que, “ao perseguir a forma que se esquiva contra o fundo do caos que atrai, a todo instante se interrompe e fragmenta, impondo-se o recomeço, o outro lance (ARRIGUCCI,2008, p.9). Assim, o crítico escreve que o narrador do conto cortazariano ao mesmo tempo que conta a história, espiona sua criação; daí a invenção como crítica (a percepção ainda é de Arrigucci). De acordo com Arrigucci,

não é difícil perceber a linhagem a que se filia essa dúvida medular quanto à linguagem adequada, quanto à possibilidade de realização de uma obra que é, tantas vezes, a poética de si mesma, o projeto engendrado no seu próprio bojo, como ideal radical e limite dela mesma, como desafio do impossível. Da tomada de consciência da linguagem, como o Romantismo, à ameaça de dissolução da obra no caos, com o Surrealismo, vai um longo e intrincado processo de abalo da linguagem artística, que encontra profundos ecos na obra de Cortázar (2008, p.9).

Assim, enquanto poética de si mesma, a obra cortazariana investe na reflexão da criação poética, em que o narrador-personagem precisa transcender o próprio limite do texto e da linguagem poética. Assim,

o caleidoscópio cortazariano recolhe os dados e as estrelas ideias da invenção de Mallarmé, mas refaz o lance, o ímpeto de destruição da linguagem com o desejo de participação no mundo impuro, que é ainda o desejo de uma práxis poética e revolucionária dos surrealistas (ARRIGUCCI,2008, p.9).

Uma poética do desejo de viver a liberdade total e absoluto na criação literária, um desejo de se reinventar, ao passo que (re)escrever a narrativa ao

tempo de um pesadelo noturno<sup>40</sup>. Embora em muitas entrevistas tenha dito que muitos dos contos foram escritos partindo deles, Cortázar propõe:

uma poética da invenção e da lucidez que é simultaneamente, uma poética mágico-mítica de busca de participação do outro, de liquidação da dualidade, de integração do homem numa realidade digna desse nome (ARRIGUCCI,2008, p.9)

Conforme Arrigucci, Cortázar persegue a linguagem poética decidido em extrair dela seus segredos, “não uma poética do onírico, mas antes uma poética do desejo de realizar o sonho, enquanto ânsia de integralidade do ser” (2008, p.9). Como tal,

defronta-se com um mundo dividido, caótico, rotinizado, alienado – um mundo absurdo –, e, ao mesmo tempo, com uma linguagem que não é aquilo que ela própria nomeia, dependurada nas coisas como mera etiqueta, descolada de seu objeto e incapaz de dizer a totalidade (2008, p.9).

A tentativa de empreender uma linguagem poética capaz de captar o indizível pelas palavras, revela a dúvida, o medo no mundo caótico, Cortázar investiga as coisas desconhecidas, um processo que provoca uma constante reviravolta. Por isso, a obra ficcional de Cortázar é, “no seu conjunto, a narrativa sempre reecentada de uma busca sem descanso, ensaio constante de um salto, hesitação entre tomar pela raiz o projeto nela própria contido” (2008, p.10). O que equivaleria a destruir-se no caos ou no silêncio – e ceder à imposição da convenção, à necessidade da forma, sem a qual não há obra de arte, detalha Arrigucci (2008, p.10).

Para o crítico, “esse modo ambíguo e paradoxal e do sem-sentido, mas também, a uma só vez, se constrói pelo desejo de encontrar uma passagem significativa por entre os cacos ou para além da crosta rotineira da aparência” (2008, p.10). A obra investiga o mundo ficcional, procura fissuras que possam abalar a estrutura da passagem que dá acesso a uma realidade outra, na

---

<sup>40</sup> “embora reconhecendo a importância dos elementos pré-conscientes nos seus contos” (ARRIGUCCI,2008, p.9).

intenção de um sentido vislumbrado, testemunhado “por uma visão intersticial sempre atenta para toda abertura, por onde se trave um contato irmanador. Por tudo isso, ela é, enfim, fundamentalmente criação e crítica, jogo inventivo e indagação ontológica” (2008, p.10). Dessa forma, em Cortázar o conto possui uma natureza diversa na unidade, indefinido por natureza o que faz dele potência de criação.

#### 2.4 Pluralidade do tempo na narração

Ao discutimos o conto como narrativa estamos lidando não apenas com a arte de contar, mas também a arte de manusear o tempo através da contação. Contar exige de quem conta um domínio daquilo que deseja ou não realçar na história; exige um trabalho da memória aliado ao tempo. Nunes observa que diferente do texto poético, o texto narrativo está sujeito ao encadeamento na ordem do tempo sendo dirigido conforme a sucessão dos acontecimentos. Portanto, de acordo com Nunes (1995,14):

Referencial ou representativo, ao contrário do texto poético propriamente dito, o texto narrativo possui encadeamento de ordem temporal, conforme a “sucessão dos fatos que o discurso evoca”, nisso se diferenciando daqueles de caráter didático ou científico, nos quais prepondera o encadeamento lógico de antecedente e consequente. Não basta, porém, para que haja a narrativa, a simples história(fábula para os formalistas russos), suscetível, como esqueleto dos fatos ou eventos, de ser abstraída, resumida e recontada por outros meios que não o verbal. É preciso que os fatos se ajustem entre si de forma de um enredo ou intriga, configurador da ação, como ponto de chegada da atividade mimética(NUNES,1995,p.14).

Assim, Nunes escreve que toda narrativa necessita de uma sucessão de fatos que se alternam de modo lógico compondo assim uma história com enredo ou intriga. Para ele, a história é feita de acontecimentos, a sucessão desses acontecimentos se refere a dimensão puramente episódica. Nas palavras de Nunes (1995):

Por si só, a sucessão de fatos corresponde a dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. Enredo é a dimensão configurante, que dos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal”<sup>41</sup>, a unidade do texto enquanto obra. Essa configuração opera-se por meio do discurso (sequência de enunciados interligados), que é assim a forma de expressão da *história*, o que pressupõe ainda o *ato de narrar* (a narração propriamente dita), tomando em si mesmo como *voz* de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador, distinto do autor-real, que se dirige a leitores implicados neste mesmo ato(1995,p.14).

De acordo com Nunes (1995, p.14):

*Sucessão e dimensão episódica* (grifo do autor) indicam a ordem dos acontecimentos; *totalidade temporal e sequências de enunciados* indicam a ordem do discurso”. A própria palavra tempo não é unívoca. Por outro lado, a narração, como ato, sempre se desdobrará temporalmente, “como atividade real, pode ser o exercício de uma arte, cujos parceiros estão em conforto, situados no mesmo espaço, se a narrativa é oral, e distantes entre si, separados no espaço e no tempo, no caso de narrativa escrita (1995, p.14).

Nunes observa então que “a narrativa abre-nos, a partir do tempo que toca à realidade, um outro que dela se desprende. Assim, é forçoso concluir que ela abrange dois tempos em vez de um só” (1995, p.15).

A percepção do tempo<sup>42</sup>, passa também pela ideia de sucessão entre o começo e fim, esse intervalo que liga estes dois pontos de referência: o princípio e o fim, desse modo,

a relação entre o começo e o fim, chamado intervalo, de determinado movimento, cômputo de sua duração, bem como a passagem de um intervalo a outro numa ordem que liga o anterior ao posterior, chamada de sucessão” – todas essas noções que o uso do relógio suscita de maneira espontânea corroboram a compreensão prévia do

<sup>41</sup> Nunes cita o trabalho de RICOER, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil,1983. T.I, p.103.

<sup>42</sup> No século XX, Einstein relativizou o tempo físico, levando em conta acontecimentos simultâneos – aqueles que ocorrem ao mesmo tempo. Em lugar do relógio universal e único de Newton, admitiu tantos relógios quantos fossem os sistemas de relação entre eventos em cada ponto demarcável do Universo, e, portanto, em cada porção do espaço. Com isso, Einstein formulou a ideia de interdependência do espaço e do tempo ou da quadridimensionalidade do Universo – que quer dizer: entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta (NUNES,1995. p.18).

tempo, por força de nossa atividade prática, que nos obriga a lidar com ele antes de conceituá-lo(1995.p.17).

De modo direto ou indiretamente, praticamente, toda a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural, vai conseqüente interferir na concepção do tempo<sup>43</sup>. Portanto, toda a experiência da sucessão dos nossos estados internos (relativo ao indivíduo como ser particular) nos remete ao conceito de tempo psicológico ou de tempo vivido, conhecido também como duração interior. Nessa linha de raciocínio, Nunes coloca que,

O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanência descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto o minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana (1995.p.18-17).

Dessa maneira, entendemos que a pessoa que narra uma história está lidando com o tempo individual, enquanto ser que percebe as coisas a partir do que considera importante, mas, ao mesmo tempo precisa lidar e considerar que esse tempo está sujeito a outra distinção. Nunes explica então que, enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em escalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos” (1995.p.19).

---

<sup>43</sup> No capítulo em que aborda o imaginário do tempo, Le Goff (2013, p.263) comenta que as religiões perspectivam outra idade feliz, no fim dos tempos, quer como o tempo da eternidade, quer como a última época antes do fim dos tempos. Em alguns casos, particularmente nas grandes religiões e civilizações, as Idades de Ouro inicial e final estão ligadas por uma série de períodos. A evolução do mundo e da humanidade, ao longo desses períodos, é geralmente uma degradação das condições naturais e morais da vida. “A idade mítica é muitas vezes, a repetição da inicial, como nas religiões do eterno retorno, que fazem passar o mundo e a humanidade por diversos ciclos, eternamente repetidos” (cf. ELIADE,1949;1969 apud LE GOFF,2013, p.264).

### 3. Enunciação e as potencialidades da linguagem

Narrativa e tempo estão entrelaçados como uma grinalda de flores; cada vez que um discurso é proferido deixa marcas dessa enunciação. O narrador situa-se no espaço-tempo toda vez que atualiza o próprio o discurso por meio da enunciação. Assim, o testemunho através do recurso memória (oralidade) tende a fragmentar-se na tentativa de dar conta daquilo que se deseja contar. No texto “Linguagem e experiência humana”, Émile Benveniste (1989, p.68) diz que todas as línguas têm em comum certas categorias de expressão que parecem corresponder a um modelo constante”. Na gramática, as formas que revestem estas categorias são registradas e inventariadas nas descrições, mas suas funções não aparecem claramente se não quando se as estuda quando entram em funcionamento através do exercício da linguagem e da produção de discurso. Destarte, são categorias elementares nas quais é possível vermos a experiência subjetiva dos sujeitos “que se colocam na e pela linguagem”. Benveniste se refere assim às duas categorias fundamentais do discurso: a pessoa e a do tempo.

A linguística Moderna apontou que a língua possui dois aspectos, tal qual uma moeda, ela possui dois lados: o social e o individual, deste modo, a língua “é, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotada pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (SAUSSURE, 1969, p.17).

Todo o conhecimento internalizado, toda língua é social, partilhado por todos nós; a realização da língua é a fala. A possibilidade de se estudar a língua através do enunciado. No interior da teoria da enunciação, enunciar é dizer. A enunciação é “este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 1989, p.82). Para Benveniste, enquanto realização individual,

a enunciação pode se definir, em relação à língua, como um processo de apropriação. O locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por meio de índices específicos, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios, de outro (BENVENISTE, 1989, p.84).

Benveniste (1989, p.84) expõe que “desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro”. E que toda enunciação é explicitamente e implicitamente, uma alocução, postula um *alocutário*. Na enunciação, “a língua se acha empregada para expressão de uma certa relação com o mundo”. Segundo Benveniste (1989), o ato individual de apropriação da língua,

introduz aquele que fala em sua fala. Este é um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno. Esta situação vai se manifestar por um jogo de formas específicas cuja função é de colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação (BENVENISTE, 1989, p.84).

De acordo com Flores et.al (2011, p.35-36) “os linguistas do campo da enunciação têm um interesse por fenômenos linguísticos cuja descrição implique referência ao ato de produzir o enunciado. Além disso, analisam o processo (a enunciação), e não o produto (o enunciado). Nas palavras de Flores et. al (2011), tal processo apenas poderá ser analisado a partir das marcas que deixa no produto. Nesse sentido, Flores esclarece:

A enunciação – ou melhor dizendo, a estrutura enunciativa – é uma instância pressuposta que está na origem de todo e qualquer enunciado. Ela não é um observável em si, ela é, por natureza efêmera. O observável são as marcas da enunciação no enunciado (FLORES, ET.AL,2011, p.36).

Dessa forma, “a primeira pessoa é tomada como ‘aquele que fala’; a segunda aquele a quem nos dirigimos; a terceira, como ‘aquele que está ausente’ ”(2011, p.51). Portanto, na instância da enunciação, só se podem considerar apenas duas pessoas que participam do ato de comunicação: a) Eu, pessoa subjetiva que fala, interior ao enunciado; b) Tu, pessoa não subjetiva com que se fala. Sob essa perspectiva, Ele é a não pessoa. Com base no discurso, “Benveniste opõe a ‘a primeira pessoa’ e a ‘segunda à terceira’ – eu,

*tu/ele* –, pois tanto a ‘primeira’ como a ‘segunda’ estão implicadas no discurso, e a ‘terceira’ dele não participa” (FLORES, ET.AL,2011, p.51).

Benveniste assinala que, todo homem

se coloca em sua individualidade enquanto *eu* por oposição a *tu* e *ele*. Este comportamento será julgado “instintivamente”; para nós, ele parece refletir na realidade uma estrutura de oposições linguísticas inerentes ao discurso. Aquele que fala se refere sempre pelo mesmo indicador eu a ele-mesmo que fala (BENVENISTE,1989, p.68).

De acordo com Flores et.al (2011), a noção de pessoa,

tal como é apresentada, implica constituição recíproca: o ato por meio do qual *eu* se constitui como sujeito constitui *tu*. *Eu* e *tu* são mutuamente constitutivos, *tu* é implícito ao dizer *eu*. O dizer que é relativo à noção de subjetividade –, *eu/ não eu* – também é relativo à noção de intersubjetividade *eu <-> não eu*.

A todo momento o sujeito que toma a palavra e a constitui em alocação se apropria do *eu*, sendo um dado lexical em ação deste discurso estabelecendo a pessoa que enuncia sem a qual nenhuma linguagem seria possível. Benveniste (1989, p.69) explica então que “desde que o pronome *eu* aparece num enunciado, evocando – explicitamente ou não – o pronome *tu* para se opor conjuntamente a ele, uma experiência humana se instaura de novo e revela o instrumento linguístico que a funda”.

Os pronomes estão disponíveis na língua e portanto são ensinados nas gramáticas como os outros signos, para Benveniste: “Quando alguém os pronuncia, este alguém os assume, e o pronome eu, de elemento de um paradigma, se transforma em uma designação única e produz, a cada vez, uma nova pessoa” (1989, p.69). De outro lado, este *eu* no momento da comunicação muda alternativamente de estado: “aquele que o entende o relaciona ao outro do qual ele é signo inegável; mas, falando por sua vez, ele assume *eu* por sua própria conta” (1989,69).

Entretanto, Benveniste adverte que o pronome pessoal não é a única forma desta natureza. Para o teórico, alguns indicadores compartilham a mesma situação, a esses indicadores são os dêiticos. A função deles é a organização do espaço a partir de um ponto central, que é *Ego*, passam a indicar os objetos, os demonstrativos exercem esse papel na instância da enunciação. Assim, “segundo categorias variáveis: o objeto está perto ou longe de mim ou ti, ele é também orientado (defronte ou detrás de mim, no alto ou em baixo), visível ou invisível, conhecido ou desconhecido, etc.” (1989, p.70). É dessa forma que o sistema que nos auxilia a localizar todo objeto, num determinado lugar, em qualquer campo que seja, a partir do instante que aquele que o organiza, está ele também designado como ponto de referência.

Todo indivíduo que toma a língua em qualquer modalidade de expressão<sup>44</sup> e se coloca na linguagem produz discurso. O linguista Jose Luiz Fiorin salienta que todo discurso é

produto de uma enunciação, que é realizada por um dado sujeito, num dado tempo e num determinado lugar. Por isso, o discurso é integralmente lingüístico e integralmente histórico.

Fiorin corrobora com Benveniste ao considera que, o texto é a manifestação do discurso. Portanto, analisar o texto é estudar um discurso produzido por uma enunciação radicada numa dada formação social, num determinado momento da história e que por isso deixa indícios de sua historicidade. As teorias do discurso, no entanto, dividem-se, grosso modo, em dois blocos, segundo a maneira que analisam os fatores sócio históricos que determinam o processo enunciativo; teorias que defendem buscar as circunstâncias em que o texto foi produzido: explicar quem é seu autor, época da escritura, as condições dessa produção, por exemplo, um historiador que toma um texto literário como fonte deverá se deter em tais procedimentos.

---

<sup>44</sup> Fiorin destaca que texto é um todo organizado de sentido, o que significa suas partes se inter-relacionam, ou seja, que ele possui uma estrutura. Além de ser um objeto lingüístico, é um objeto histórico. Isso quer dizer que o sentido do discurso se constrói por meio de mecanismos intra e interdiscursivos, ou seja, o sentido organiza-se por meio de uma estruturação propriamente discursiva e pelo diálogo que mantêm com outros discursos a partir dos quais se constitui. Publicação por Artarxerxes Modesto In: <http://www.letramagna.com/fiorin.htm> último acesso em 21 de maio de 2019.

Benveniste argumenta que, das formas linguísticas reveladoras da experiência subjetiva, “nenhuma é tão rica quanto aquelas que exprimem o tempo, nenhuma é tão difícil de explorar, a tal ponto estão arraigadas as ideias preestabelecidas, as ilusões do “bom senso”, as armadilhas do psicologismo” (1989, p.70). O teórico explica que a língua conceptualiza o tempo totalmente diferente da reflexão.

Nesse sentido, Émile Benveniste distingue duas noções que considera de suma importância: o físico e o crônico. De acordo com Benveniste,

o tempo físico do mundo é um contínuo uniforme, infinito, linear, segmentável à vontade. Ele tem por correlato no homem uma duração infinitamente variável que cada indivíduo mede pelo grau de suas emoções e pelo ritmo de sua vida inferior (1989, p.71).

Do tempo físico e de seu correlato psíquico, a duração interior, deve-se distinguir com muito cuidado o tempo crônico, o tempo dos acontecimentos. Decerto que esses acontecimentos também englobam a nossa vida enquanto uma sequência de acontecimentos. “Em nossa visão do mundo, assim como em nossa existência pessoal, não há senão um tempo, que é este” (BENVENISTE, 1989, p.71). Deste modo, o teórico nos alerta que o tempo vivido corre sem fim e sem retorno, e é está a experiência igual para todos os homens, jamais poderíamos reencontrar nossa infância assim como o dia de ontem não voltará, nem mesmo o instante que acaba de passar.

### 3.1 Entre uma coisa e outra, Laurent

Nenhum outro tema foi tão instigante na literatura fantástica do que a representação da figura do desconhecido. Em “O outro céu” objetivamos interpretar a questão da alteridade, de pensar dialeticamente “um outro” e “o outro” na narrativa de Cortázar. Destacamos a seguir diferentes enunciados que visam ilustrar como três personagens podem ser um. Lembrando que o

objetivo principal desta pesquisa foi o interpretarmos a questão de “um outro” e “O Outro”, no conto literário e relacionar as partes dialeticamente as relações entre história e memória.

A primeira hipótese parte da possibilidade de que Cortázar adere de fato na construção de “O outro céu”, uma estética surrealista e existencialista. Primeiro, porque, ao aproximar, textualmente, duas realidades distantes, opostas, mas, que convergem no seu fazer literário ele cria dois mundos simultâneos; separados mas que se chocam em diferentes pontos (Buenos Aires e Paris) e em constante correlação de forças, ao passo que o narrador se divide em dois, sendo o anverso e o reverso de si, como um ser fantasmagórico, tornando-se duplo de si mesmo.

Outra questão é de fato de que em O outro céu se apresenta o último mistério, o homem, e conforme Yurkievich: À maneira sartriana, Cortázar exige como petição de princípio esse esclarecimento do humano, essa desposseção fundamental a fim de procurar transcendê-lo na busca denotada de ser ainda mais em si e nos outros. A transcendência se situa no mesmo plano da existência, opera como ato de existir (1998, p.13).

Agora, entramos no texto, e percebemos o quanto o escritor subverte a linguagem, e cede à palavra ao narrador que destaca o fenômeno que acontece (por meio do uso do pretérito imperfeito) “como se pudesse passar assim de uma coisa à outra”, realçando assim a sensação de ser objeto. Uma palavra bem ao vocabulário perfeitamente alinhado ao existencialista. Uma dúvida o cerca, uma dose de estranhamento de si mesmo, uma sensação de possível metamorfose do sujeito que se sente objetificado pelo olhar do outro.

O *eu* não se coloca no discurso, trabalhamos apenas com a noção que temos através da interpretação do enunciado, em que o narrador-personagem se coloca como um ser objetificado, até mesmo no uso da expressão de ordem fenomenológica “aconteciam-me” sendo uma evidência do fenômeno que independe deste sujeito, ou seja ocorre de modo natural. Um primeiro indício de que estamos a um passo de entrar no extraordinário que emerge do ordinário, conforme Cortázar descreve como característica do fantástico, pois este acontecimento, “força uma crosta aparente, e por isso lembra um ponto vélico; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos” (CORTÁZAR, 2008) Destacamos um fragmento do conto:

“Aconteciam-me às vezes que tudo ia por si mesmo, abrandava-se e cedia terreno, aceitando assim sem resistência que se pudesse passar assim de uma coisa a outra” (2007.p.177).

Além de identificarmos neste fragmento o processo de metamorfose, ainda que duvidoso para o narrador, passa-se de um fenômeno natural para a incerteza deste fenômeno: “aconteciam” e que se dava “às vezes”. Para nós, o processo de metamorfose do narrador-personagem altera a condição de *ser* no mundo fictício do próprio narrador-personagem, pois, ele próprio aceita sem resistir ao processo, deixando-se passar assim “de uma coisa à outra”.

A cisão do sujeito moderno já havia sido abordada pelo poeta Charles Baudelaire, alma e corpo se dividem no momento da queda. Ou esse cair em si que remete a consciência do ser no mundo. Essa queda que nos remete ao

primeiro homem, Adão, e depois ao anjo caído, Lúcifer, aquele que desejou ser igual a Deus. Assim a perda do paraíso é a condenação do homem a mortalidade tal qual o flâneur em Baudelaire. O poema “Perda de auréola” evoca a imagem do anjo consciente do que é, recusando colocar de volta a auréola que caiu. O espírito que se volta aos prazeres da carne.

No conto “O outro céu”, a perda ( ou queda de auréola) se traduz como a perda da ingenuidade do poeta, ocorre quando o narrador-personagem ainda adolescente descobre o *Pasaje Guemes*, lá ele havia de ter se aventurado com mulheres de vida amoral, assistido “filmes realistas” e vagado por este mundo onde a suspeita do pecado e as pastilhas de hortelã despertam seus sentidos.

A narrativa transcorre, ora no séc. XX, ora no séc. XIX, sendo possível identificarmos qual o inverso e o anverso desses mundos; o presente é o passado, e o passado é o presente. O que percebemos é a criação de duas realidades tão dissimuladas quanto o próprio narrador que se utiliza de máscaras para “passear incógnito pelas cidades”. Se o narrador está num processo de cisão, cada parte dele opera duas realidades ficcionais, duas dimensões que se sobrepõem; o tempo antigo e o moderno se entrelaçam conforme apontaremos mais adiante.

Os advérbios de tempo<sup>45</sup> nos informam quando o episódio se deu, a duração e a frequência. Em outras palavras, esta classificação indica o tempo da ocorrência da situação destacada no enunciado. Conforme Benveniste, “das formas linguísticas reveladoras da experiência subjetiva, nenhuma é tão rica

---

<sup>45</sup> O advérbio é a mais heterogênea das classes de palavras. Suas características típicas além da invariabilidade formal, são a função modificadora e a mobilidade posicional em relação ao termo que ele modifica. Existem várias subclasses semânticas e sintáticas de advérbio. A maioria delas, porém, emprega-se para localizar no tempo ou no espaço os objetos a que fazemos referência nos nossos discursos (AZEREDO,2011. p.193).

quanto aquelas que exprimem o tempo, nenhuma é tão difícil de explorar” (1989.p.70). No conto o “Aqui” (advérbio de lugar) exprime basicamente posição espacial do narrador, físico ou textual. Vejamos:

Aqui, por exemplo, o Pasaje Guemes, território incerto onde há tanto já tempo fui deixar infância como um terno usado. Por volta do ano vinte e oito, o Pasaje Guemes era do tesouro em que deliciosamente se misturavam a suspeita do pecado e as pastilhas de hortelã, em que se apregoavam as edições vespertinas com crimes de página inteira e se consumiam as luzes da sala do subsolo onde se projetavam inatingíveis filmes realistas ( CORTÁZAR, 2007.p.178).

O tempo inicial que se o narrador inicia a história se apresenta como sendo o ano “vinte e oito” (1928), o lugar rememorado é o “Pasaje Guemes”, em Buenos Aires, provavelmente, o tempo da adolescência, e, assim começa a narrar sua própria experiência com o espaço urbano como o *flâneur* que se orienta através da curiosidade pelos apartamentos nos fundo das galerias do Pasaje Guemes.

Ao rememorar um episódio, o narrador-personagem busca através da memória recontar uma época passada, já perdida. Ao enunciar, realiza a marcação do tempo crônico (marcado), para situar os eventos. Nas palavras Benveniste (1989), este tempo socializado, é o do calendário.

Verificamos que o narrador-personagem se desdobra no tempo-espaço e traz de volta também outros personagens, que também participaram da história, ora ele é sujeito, ora objeto da história e da própria rememoração dos fatos. Da adolescência, relata o costume de observar a passagem, e enumera os itens que pertenciam aquele lugar adornado para o encontro de amantes, e de clientes que buscavam o prazer nas mercadorias<sup>46</sup>, assim as bebidas de preferência verde (ao gosto do personagem), assim, descreve o ambiente que o atraía:

---

<sup>46</sup> A própria mercadoria é fantasmagórica, ilusão, engano, nela o valor de troca ou a forma-valor oculta o valor de uso; fantasmagoria é o processo de produção capitalista em geral que se apresenta aos homens que o realizam como poder da natureza (BENJAMIN,2007, p. 23)

observava com falsa indiferença, através das portas da passagem onde começava o último mistério os vagos elevadores que conduziriam aos consultórios de doenças venéreas e também, mais acima, aos supostos paraísos, com mulheres de vida amorais, como eram chamadas nos jornais, com bebidas de preferência verdes postas em taças trabalhadas; com túnicas de seda e quimono roxo; os apartamentos teriam o mesmo perfume que saía das lojas que eu achava elegantes e que faziam cintilar na penumbra da passagem um bazar inacessível de vidros e caixa de cristal, esponjas cor-de-rosa e pó-de-arroz rachel escovas de cabos transparentes (CORTÁZAR,2007,p.178-179).

Pelos olhos de o flâneur somos guiados (as vezes enganados), e através de seus passos pelos bulevares somos tomados também por reminiscências presente não apenas nos objetos que ele vê, mas também no reflexo das coisas em si desse mundo fictício. Nas ruas e vitrines por onde ele passa de relance a paisagem se desfaz tal qual a fumaça do cigarro, o chapéu se encarrega de tornar seu rosto misterioso; eis o figurino de qualquer burguês frequentador dos bulevares parisienses do séc. XIX.

A narrativa avança e a retrocede<sup>47</sup> como se pudesse seu contador pudesse penetrar e escolher entre os dois mundos (Buenos Aires e Paris), entre a vigília e o sonho como um surrealista está na fronteira do conhecido e do desconhecido. No ato de rememorar suas próprias vivências, ele relembra o olhar das prostitutas daquela época, e imagina como seus olhares lhe invadem a alma sempre que este flâneur está a flunar:

as Josiane daquela época deviam me olhar com um gesto entre maternal e divertido, eu, com uns miseráveis centavos no bolso mas andando feito um homem, o chapéu empinado e as mãos nos bolsos, fumando um Commander precisamente porque meu padrao havia anunciado que eu acabaria cego por causa do fumo louro(2007.p.178).

Logo depois, ele torna presentificado por meio uso do “Ainda” explicando que essa curiosidade pelas galerias permanece e resiste ao esquecimento mesmo depois da queda:

---

<sup>47</sup> Nunes em sua obra “O tempo da narrativa” expõe que trata-se de um recurso chamado de anacronia, “encontramo-la já no começo in media res dos poetas homéricos, que, utilizando um procedimento que se tornaria exemplar dentro da tradição clássica (1995.p.31)

Ainda hoje me custa atravessar o Pasaje Guemes sem me enternecer ironicamente com a lembrança da adolescência à beira da queda; o antigo fascínio perdura, e por isso eu gostava de caminhar sem rumo determinado, galerias cobertas, onde qualquer espelunca sórdida e empoeirada me atraía mais do que as vitrines expostas à insolência das ruas abertas(2007.p.179).

As passagens em “O outro céu” são aberturas, portais para um mundo novo, um paraíso proibido no qual o narrador (mesmo sem saber) busca por si mesmo, por Josiane sua musa. E mais do que um mero esse encontro amoroso, ele quer satisfazer sua curiosidade nos bulevares da capital parisiense. Os objetos já inventariados por Benjamin aguçam os sentidos deste flâneur que não vê a hora do cair da noite para caminhar a esmo pela cidade. Olhos e pernas vão aos poucos descobrindo este mundo fictício no qual ele adentra sem saber na embriaguez que lhe é peculiar.

O *Pasaje Guemes* é um lugar que de fato existe. Nesse sentido, a espacialidade contribui para a aproximação entre texto-leitor-realidade. Trata-se de uma tentativa de rememoração algo que marcou a adolescência e os olhos do personagem viam esse lugar como um sonho. Um mundo em miniatura no dizer de Benjamin, pois é nele que se dá a construção de sentidos da experiência anterior, um elemento fundamental para essa descoberta. DE fato, é essa imagem que aproxima o leitor e faz cair na imaginação de que a história não é totalmente uma ficção. Qual leitor não se imaginou em tempos outros como o narrador-personagem, se arriscando entre ruas, becos e passagens desconhecidas, essa aproximação com o personagem faz com que sintamos afinidade de antemão.

No conto, o *Pasaje Guemes* funciona como um reflexo de uma outra passagem situada em França em um passado distante ( ou aparentemente distante), Paris é a cidade mítica dos surrealistas, a *Galerie Vivienne*. A seguir uma primeira menção a essa passagem da capital parisiense comparando-a como um lugar de fascínio e elevação da imaginação:

A Galerie Vivienne, por exemplo, ou o Passage des Panoramas com suas ramificações, seus becos que acabam num sebo ou numa inexplicável agência de viagens onde talvez ninguém nunca tenha comprado uma passagem de trem, esse mundo que escolheu um céu mais próximo, de vidros sujos e gessos com figuras alegóricas que estendem as mãos para oferecer uma grinalda(2007.p.179).

O trecho descreve o espaço e objetos dessa outra passagem. Interessante pensar no ideal da utilidade para o qual foi feita, uma espécie de em conflito “numa inexplicável agência de viagens onde talvez ninguém nunca tenha comprado uma passagem de trem”, portanto, a contradição do caráter da pré-ideação do objeto neste mundo. Descreve ainda um outro mundo em negativo: ou melhor; as aparências das coisas, a divergência em que se mostram: ou seja, exterior e interior não são necessariamente uma coisa só.

Retomamos aquilo que David Roas (2014, p.50), nos advertia foram os poetas românticos os primeiros a abolir,

as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia. Essa constatação de que existia um elemento demoníaco tanto no mundo quanto no ser humano.

E ao lançar elementos ou fatos que se relacionam ao contexto sociocultural, a narrativa fantástica se torna interpretável como discurso social, pois, essa aproximação produz também conhecimento de uma realidade tomada por fatos estranhos que fogem da racionalidade humana, por outro lado, os estudos de Todorov mencionam a afinidade do leitor com o personagem, elevando a narrativa a um outro patamar, construindo o ambiente perfeito para a cisão desses dois polos aparentemente opostos: ficção e a realidade, colocando em evidência o desequilíbrio do estatuto do que consideramos realidade.

“O outro céu” ( título do conto) no mundo reverso; se encontra nas galerias parisienses, o lugar sonhado pelo narrador é a própria *Galerie Vivienne* em outro espaço-tempo da narrativa, como se esse outro *ser* que se

encontra cindido ( que também passeia pelo *Pasaje Guemes*) buscasse seu paraíso ( o céu perdido).

Impossível não percebermos que Cortázar se aproxima dos textos recolhidos, mônadas que Walter Benjamin recolhe como flâneur deste mundo mágico e atraente que se tornou a cidade de Paris; ele descreve perfeitamente o lugar mítico onde perâmbula o *flâneur* de cada época assim como início no conto o andarilho do século XIX ( Baudelaire, Isidore Ducasse) o poeta que se encanta com o que vê e se sente invadido pelos olhares que passam, e ao mesmo tempo passa a odiar a multidão que lhe fornece material poético e o anonimato.

As galerias persistiram ao tempo e são como testemunhas de um passado distante (e próximo ao mesmo tempo) imperfeito e fragmentado como as calçadas de paralelepípedos das ruas por onde passa o *flâneur*, o barulho das conversas, o cheiro dos cafés aguçam seus sentidos e lhe devolvem o tempo apenas revivido através da imaginação. Como adivinho ele força a crosta deste passado, fixa-se nas imagens impressas nas paredes das passagens, nos monumentos espalhados, nas estátuas das musas que lhe oferecem suas grinaldas, tudo se parece com o grande livro sonhado por Benjamin; de tudo se encontra pelo caminho. O que torna essas galerias e bulevares livros de pedra que resistiram ao tempo e as batalhas de outrora. Através dos sentidos aguçados do perfeito *flâneur*, daquele que passa demoradamente pelas ruas, ainda será possível ouvir o passado no presente.

Tal qual um historiador, Walter Benjamin percebeu a relevância histórica do registro da cidade de Paris que crescia vertiginosamente; como um arqueólogo do tempo catalogou as ruas, as galerias e as passagens construídas no séc. XIX pesquisando suas origens, a motivação dos nomes; tudo que pudesse dar um sentido a este grande símbolo da vida humana que é a cidade. O *Passage des Panoramas*<sup>48</sup> e a *Galerie Vivienne* serviam de atrativo para os passantes. Benjamin comparou que na *Galerie Vivienne* a

---

<sup>48</sup> Trata-se de instalação exibindo grandes quadros de circulares, geralmente vistas de cidades e cenas de batalhas pintadas em trompe- l'oeil e desenhadas para serem observadas a partir do centro de uma rotunda. O panorama foi introduzido na França em 1799 pelo engenheiro norte-americano Robert Fulton (BENJAMIN, Walter. Passagens. Editora: UFMG. 2007.p.1096.

multidão se comprimia e não era percebida. Na *Passage Coubert* talvez seja percebida demais. (BENJAMIN,2007). No século XIX,

muitas vezes esses espaços interiores abrigam ofícios antiquados, mas também os atuais adquirem nesses espaços um ar obsoleto. É o local de serviços de informações e investigações que ficam lá na luz mortiça das galerias do entre sonho ao encaixo do passado (BENJAMIN,2007. p.238).

Em “O outro céu”, o narrador-personagem levanta a possibilidade de que uma abertura para uma realidade outra seja possível, e a apresenta como extraordinária no momento que se sente deslumbrado. Nos estudos sobre a temporalidade, Nunes defende que “a narrativa possui três planos: o da história do ponto de vista do conteúdo, o do discurso, do ponto de vista da forma de expressão, e o da narração, do ponto de vista do ato de narrar” (NUNES,1995, p.27). Vejamos o enunciado abaixo:

essa Galerie Vivienne a um passo da ignominia diurna da rue Réaumur e da Bolsa (eu trabalho na bolsa) quanto desse bairro foi meu desde sempre, desde muito antes de eu desconfiar já era meu quando , postado num canto do Pasaje Guemes, contando minhas escassas moedas de estudante, debatia o problema de gastá-las num bar automático ou comprar um romance mais um pacote de balas sortidas em seu saco de papel transparente, com um cigarro que me escurecia a vista e, ao fundo do bolso, onde os dedos às vezes encostavam nele, o pequeno envelope do preservativo comprado com fingido desembaraço numa farmácia atendida somente por homens, preservativo que eu não teria a menor oportunidade de usar com tão pouco dinheiro e tanta infância na cara(2007.p.179).

Reparemos que neste trecho, bastante extenso, não há o uso de ponto parágrafo, por exemplo, na frase em que situa a localização da *Galerie Vivienne* em relação ao seu local de trabalho, e mais uma vez o protagonista se mostra, enfatizando-a com o uso dos parênteses: “a um passo da ignominia diurna da rue Réaumur e da bolsa (eu trabalho na bolsa)”(2007.p.179). Descreve sua situação econômica quando visitava o Pasaje Guemes: “postado num canto do Pasaje Guemes, contando minhas escassas moedas de

estudante debatia o problema de gastá-las num bar automático ou comprar um romance mais um pacote de balas sortidas (2007.p.179).

No decorrer do conto, o narrador parece desconfiar de que está sendo observado por alguém, levantando assim a suspeita de que este (aquele que pertence ao séc. XIX) seja um duplo que transita pelos bulevares parisienses; as passagens portanto, (a *Galeria Coubert*) parecem ser um lugar de rememoração; cada descrição feita pelo narrador coincide em certo grau de semelhança com a outra, o *Pasaje Guemes*.

A primeira menção a personagem “Irma” é feita logo no início da narrativa; Irma tem uma relação com o narrador-personagem; Irma é uma personagem que pouco aparece; não tem forma, nem voz. Ela é noiva do narrador; desconhece ou pelo menos desconfia das andanças do noivo. Conforme enuncia o narrador:

Minha noiva, Irma, acha inexplicável que eu goste de vagar à noite pelo centro ou pelos bairros do sul, e se soubesse de minha predileção pelo Pasaje Guemes ficaria escandalizada. Para ela como para minha mãe, não há melhor atividade social do que o sofá da sala, onde acontece isso que chamam conversa, o café e o anis. Irma é a melhor e a mais generosa das mulheres, jamais pensaria em falar-lhe no que realmente tem importância para mim e dessa maneira chegarei algum dia a ser um bom marido e um pai cujos filhos serão ao mesmo tempo os tão desejados netos de minha mãe (CORTÁZAR,2007, p.180).

Nota-se que o narrador se qualifica como um homem que detesta o interior, prefere a rua como atividade social. Marcamos o uso do pronome possessivo “minha” para marcar o determinante. Irma está comprometida com o narrador. Ambos estão noivos. Mais adiante o narrador revela a pressão que sente do noivado. Entretanto, o compromisso com a noiva precisa ser honrado:

Logo após mencionar a noiva, Irma, ocorre a segunda a menção a personagem “Josiane”. Embora seja um nome, um substantivo próprio “Josiane” pode não ter apenas um sentido único restrito na narrativa, uma vez que o narrador deixa suspenso se Josiane é apenas uma musa inspiradora (uma escultura feita de gesso) uma prostituta a quem teve uma afeição, ou

ainda de uma outra mulher que ele prefere não mencionar a verdadeira identidade; E mais, Josiane pode ser uma metáfora da cidade parisiense.

O narrador esclarece-nos os lugares prováveis que poderia ter encontrado “Josiane”. O encontro (na rua) com Josiane, e que tal encontro não foi por obra do acaso. O que contribuiu parece ter sido o relacionamento tinha com a noiva, Irma. Abaixo mais um enunciado que descreve este acontecimento no conto:

Imagino que por coisas assim acabei conhecendo Josiane, mas não somente por isso, já que podia tê-la encontrado no Boulevard Poissonière ou na rue Notre-Dame-des-Victoires, mas ao contrário, nos encontramos pela primeira vez lá no fundo da Galerie Vivienne sob as figuras de gesso que o bico de gás fazia tremerem ( as grinaldas iam e viam entre os dedos das Musas empoeiradas); não tardei em tomar conhecimento de que Josiane trabalhava naquele bairro e não era difícil encontra-la sendo frequentador dos cafés ou amigo dos cocheiros. Pode ter sido coincidência, mas tê-la conhecido ali, enquanto chovia no céu alto e em grinaldas da rua, pareceu-me um sinal que ia além do encontro banal com qualquer prostituta do bairro (2007.p.180).

Notemos a expressão pronominal “qualquer”, pronome indefinido que se liga ao substantivo feminino. Com isso, enfatizamos nossa leitura de que Josiane neste fragmento do texto, é a personificação da mulher ideal; a musa dos surrealistas<sup>49</sup>; como uma bela cidade que se vende aos olhos do estrangeiro. A mítica capital parisiense, a terra prometida do *flâneur* como bem testemunhou Walter Benjamin. A mulher ideal que se inscreve nos pensamentos do narrador, que invade seus sentidos sempre que atravessa o boulevard.

Se a semelhança entre as duas passagens se dá pelas vivências e experiências do narrado nas ruas de ambas as cidades; sendo nelas que eles trava encontros com os outros personagens, podemos entender que, a cisão,

---

<sup>49</sup> Segundo (BENJAMIN, 2007, p.121) O surrealismo veio a luz numa passagem. E sob a proteção de que Musas! O pai do surrealismo foi Dadá, a mãe foi uma passagem. Dadá já era velho quando se conheceram. No final de 1919, Aragon e Breton, por antipatia a Montparnasse e Montmartre, transferiram seus encontros com amigos para um café na passagem de *l’Opera*. A construção do Boulevard Haussmann foi o seu fim.

a divisão do sujeito se dá pela fragmentação da identidade deste ao se deparar com o outro.

Na trama ocorre uma determinada ruptura no romance entre o narrador e Josiane; tudo passa a ser narrado numa percepção próxima do primeiro narrador; mas ao avesso devido aos acontecimentos do cotidiano de ambos os mundos simultâneos. Estes acontecimentos modificam de certo modo a postura do narrador. Josiane passa a ser um objeto de diversão e desejo do narrador e até de um sadismo<sup>50</sup>.

Observemos, o uso do pretérito perfeito para relatar um fato, anteriormente, ocorrido. Indício de que o acontecimento é pertencente ao passado:

Depois, soube que naqueles dias Josiane não arredava o pé da galeria porque era o tempo em que só se falava nos crimes de Laurent e a coitadinha vivia apavorada. Parte desse terror se transformava em graça, em gestos quase esquivos, em puro desejo. Lembro seu jeito de me olhar, entre cobiçosa e desconfiada, suas perguntas que fingiam indiferença, meu encantamento quase incrédulo quando soube que ela morava nos andares altos da galeria, minha insistência em subir até seu sótão em vez de ir para o hotel da rue Sentier ( onde tinha amigos e se sentia protegida)(2007.p.181).

Um outro personagem (com determinadas características que desenham a figura de um maníaco) surge na narrativa. Ele é o conflito que intensifica o ritmo da narração: temos então um estrangulador à solta em Paris. Um desconhecido que através da imprensa ganha notoriedade após uma série de mortes de prostitutas do bairro. Mais interessante ainda, é a passagem em que o narrador explica como ganhou a confiança de Josiane, a prostituta, e ainda se divertia com a hipótese de que ele era Laurent, o estrangulador. Destacamos logo abaixo um trecho deste episódio:

---

<sup>50</sup> Neste trabalho, não aprofundaremos esta questão, apenas referenciamos nosso comentário a partir de Sigmund Freud que, em seus estudos psicanalíticos distinguiu as duas classes de instintos: a primeira sendo os institutos sexuais, ou seja, Eros; A segunda, não tão simples de indicação é o sadismo. Ver mais em: FREUD, Sigmund. Obras psicanalíticas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 2016.

E mais tarde, sua confiança; como rimos naquela noite diante da hipótese de que eu pudesse ser Laurent, e que bonita e doce era Josiane em seu sótão de romance barato, com medo do estrangulador que rondava por Paris e aquela maneira de se encostar cada vez mais contra mim enquanto passávamos em revista os crimes de Laurent(2007.p.181).

Aqui uma certa ambiguidade chama a nossa atenção para no uso da preposição <sup>51</sup> “contra” pois na gramática essa preposição expressa fundamentalmente oposição, direção contrária. Embora não seja tão evidente que Josiane estivesse de fato lutando contra este “outro” que agora que narra, avaliando-a como “bonita e doce”, palavras que vem da sensação dos sentidos, “ver e provar”. Lembremos que Todorov já havia alertado sobre a recorrência da ambiguidade no discurso do gênero fantástico, sendo ela um dos elementos que aproximam o leitor do fantástico. É evidente que o contexto sociocultural retoma a discussão sobre o fantástico. Ela contorna a discussão sobre a existência do homem no mundo em meio ao caos de todas as épocas. Sartre foi o primeiro que apontou a necessidade de falar do homem após os conflitos da Segunda Guerra Mundial sendo bastante criticado pelos marxistas, e pelos católicos na França.

Novamente, tomamos como efeito de sentido da narração, o uso dos advérbios, principalmente para auxiliar no relato dos acontecimentos. Neste próximo trecho selecionamos uma pista que traduz a ideia de que uma terceira história permeia “O outro céu”, agora, como uma possível evidencia da intertextualidade ( no plano histórico-social) com o crime que se tornou o mais famoso, caso de mistério da capital londrina transformado pelo jornal da época, e posteriormente aproveitado pelo cinema, trata-se do misterioso caso de assassinato de prostitutas, e do criminoso denominado *Jack The Ripper*<sup>52</sup>, Jack o estripador em português.

---

<sup>51</sup> Conforme Azeredo (2011, p.196) a preposição por estar sempre apta a originar construções ou locuções de caráter adjetivo ou adverbial, a preposição é sobretudo do ponto de vista sintático, um transpositor. Tanto quanto as demais espécies de conectivos, as preposições contribuem de forma mais ou menos relevante para o significado das construções de que participam. Essa maior ou menor relevância está relacionada aos graus de liberdade do enunciador na seleção da preposição. Em muitos casos, não é escolhida pelo que significa, mas imposta ao usuário da língua pelo contexto sintático.

<sup>52</sup> Jack, o Estripador (em inglês: Jack the Ripper) foi o pseudônimo dado a um assassino em série não-identificado que agiu no distrito de Whitechapel em Londres na segunda metade de 1888. O nome foi tirado de uma carta, enviada à Agência Central de Notícias de Londres por

É lógico que nessa altura da narrativa, nós já extrapolamos as memórias individuais do narrador portenho. Adentra aqui as relações do passado e suas ressonâncias na narrativa. A ambiguidade é notável, e não por acaso, o personagem Laurent cede seu lugar a Paulo miserável. Mas, se Laurent persegue as mulheres em Paris, não poderíamos sustentar de forma contundente de que ele é Jack, porém, podemos relacioná-lo a figura do fantástico, o fantasma de que David Roas( 2014,p.32) menciona que “aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal ( o que tem a ver com o medo dos mortos que, definitivamente, representam o *outro*, o não-humano) para nós o desconhecido pode ser qualquer um devido à falta de um rosto que o identificasse de forma contundente.

O caso foi chocante na época em que a miséria era naturalizada em Londres, as ruas mais pareciam o inferno, os bairros insalubres deixavam-se comparar com cenas de terror e capítulos de folhetins. Em 1888, a cidade de Londres, com todos os problemas sociais não tinha condições de lidar com um assassino em série à solta. A polícia investigativa ainda estava em fase embrionária, e sendo assim não foi capaz de capturar o assassino.

Nunca se descobriu a verdadeira identidade de Jack, o Estripador. É evidente, que os motivos pelos quais o mistério de Jack, o Estripador persiste é a incerteza que envolve os crimes. A crença mais divulgada é a de que ele assassinou cinco mulheres de 31 de agosto até 9 de novembro de 1888. O mistério alimenta ainda hoje a literatura fantástica e vertentes do horror.

Reparemos em um fragmento em que Cortázar afirmou<sup>53</sup> ser um grande entusiasta de histórias reais como a que criou o mito de *Jack The Ripper*<sup>54</sup>:

Tenho uma espécie de *hobby*, que é a criminologia. Quando me sobra tempo livre, tento ler vários livros sobre criminologia porque acho que é uma ciência que abre panoramas vertiginosos na psique

---

alguém que se dizia o criminoso. Fonte: <https://oberhalbthoth.blogspot.com/2015/08/dossie-jack-o-estripador-introducao.html> acesso em 07 de abril de 2019.

<sup>53</sup> Trata-se de aula sobre literatura proferida na Universidade de Berkeley, Califórnia, no ano de 1980.

<sup>54</sup> Cortázar se referia também ao famoso caso de Christie e Evans, que ficou para a história porque a jurisprudência propõe um problema sério do ponto de vista moral. “Um homem foi condenado injustamente, condenado e executado. Dois ou três anos depois, a polícia descobriu que o acusador era o assassino”. (CORTÁZAR,2015. p.132).

humana e mostra abismos e profundezas que não se dão a conhecer de outra maneira. Para dar um exemplo concreto, se alguém não está convencido disso que acabo de dizer, bastaria lembrar de um célebre processo ocorrido em Londres vinte anos atrás ao qual me referi no livro *a volta ao dia em 80 mundos*, no qual falo muito dos criminosos, de Jack, o estripador, e toda essa gente (2015.p.131).

Em seguida, vejamos um fragmento em que o narrador fala por Josiane, a prostituta. Analisa os sentimentos dela em relação a sociedade, percebemos que a relação se baseia em dinheiro: portanto, Josiane e o protagonista da história se assemelham nesse sentido:

Naturalmente Josiane ficava satisfeita quando contava esse tipo de episódio, que dentro do bairro das galerias passavam a integrar o nosso mundo com a mesma simplicidade de seu protagonista. O sentimento familiar de Josiane era muito vivo, cheio de respeito às instituições e aos parentescos; sou pouco dado às confidências, mas como tínhamos que falar de alguma coisa e o que ela me contara sobre sua vida já fora comentado, tornávamos quase inevitavelmente a meus problemas de rapaz solteiro(2007.p.181).

Walter Benjamin ao realizar seu levantamento que compõe o livro *Passagem* esboçou um glossário de diferentes lugares da cidade de Paris do século XIX. Destacamos este trecho pois, as mulheres que transitavam nos bairros mais pobres da cidade, geralmente eram vistas perto da *Notre - Dame de Lorette*, uma igreja em Paris. Benjamin investigou e descobriu que o nome se deve às operárias daquele bairro, no século XIX, e que também se prostituíam (2007.p.1095).

Esta personagem (Josiane) estará, portanto, em uma condição de semelhança com esse grupo de mulheres julgadas socialmente devido a situação social, frequentemente sofriam condenação por “viverem no pecado” e levarem os homens a perdição e doenças venéreas como a sífilis. Importante notar que, numa visão baseada na religiosidade, a pobreza não só era como uma espécie de punição de uma vida passada, como culpa do próprio indivíduo que não se arrependia de seus pecados e buscava uma vida digna através do trabalho, ora essa era a ética religiosa que tanto levou mulheres ao fogo.

Bresciani<sup>55</sup> (2004) investigou na historiografia a condição dos bairros de Paris, vasculhou os labirintos e lugares mais sombrios da história. Conforme a historiadora:

Como em Londres, os homens se deterioram nesses bairros ruins de Paris, sofrendo mesmo, no entender dos contemporâneos, um processo de degeneração biológica que atinge sua população no intervalo de três gerações. Até certo ponto, para alguns observadores, essa deteriorização parece extensiva a todos os habitantes da cidade (2004.p.76).

A situação da pobreza e do pecado era quase sinônima uma da outra. Eis uma passagem que mostra a condição da personagem Josiane na narrativa:

Outro fato nos aproximou e também nisso tive sorte, porque Josiane gostava das galerias cobertas, talvez por morar numa delas ou porque a protegiam do frio e da chuva (conheci-a num princípio de inverno, de nevadas prematuras que nossas galerias e seu mundo ignoravam alegremente) (2007.p.182).

Em Baudelaire, observamos o poeta moderno como um trabalhador que luta pela sobrevivência, o mesmo acontece com o narrador-personagem em “O outro céu”. Este narrador se encontra com a prostituta e assim como nos poemas de francês, ele a percebe, a vê passar em uma esquina de Paris do séc. XIX, ambos travam uma relação e juntos percorrem os bulevares da capital francesa. Aqui mencionamos o trecho em aparece pela primeira vez a referência a um outro personagem que também tem uma estreita relação com Josiane. O narrador-personagem se dirige ao narratário<sup>56</sup>:

---

<sup>55</sup> Bresciani também replica os estudos de Chevalier, esse remonta Balzac: “poucas palavras serão suficientes para justificar fisiologicamente a cor quase infernal das figuras parisienses, pois não é somente por brincadeira que Paris foi chamada de inferno (CHEVALIER,631 apud Bresciani, p.76-77).

<sup>56</sup> Sobre o vocábulo narratário, verificamos que se trata de entidade da narrativa a quem o narrador dirige o seu discurso. O narratário não deve ser confundido com o leitor, quer este seja o leitor virtual, isto é, o tipo ideal de leitor que o narrador tem em mente enquanto produtor

Habituamo-nos a sair juntos quando ela tinha tempo, quando alguém – não gostava de chamá-lo pelo nome – estava suficientemente satisfeito para deixá-la divertir-se com seus amigos. Falávamos pouco dessa pessoa, depois que eu fiz as inevitáveis perguntas e ela respondeu as inevitáveis mentiras de toda relação mercenária (2007.p.182).

O narrador prossegue com uma certa suposição sobre este outro com quem ele divide a atenção da prostituta, principalmente, diante da ameaça que Laurent exercia sobre ela:

Cheguei a acreditar que não lhe desagradava que eu acompanhasse Josiane algumas noites, porque a ameaça de Laurent se fazia presente mais que nunca no bairro depois do seu novo crime na rue d'Aboukir, e a coitada não teria tido a coragem de se afastar da *Galerie Vivienne* uma vez chegada a noite(2007.p.182).

Nesse enunciado, a indefinição do tempo é marcada como algumas noites, reduzindo ao tempo natural<sup>57</sup> a incerteza dos encontros entre ele e Josiane, então, são, de fato, pequenas memórias. Além disso, o duplo reconhece a existência de um outro, e seu hábito de esperar o cair do anoitecer para se encontrar com Josiane. Assim, o medo instalado na trama era a ameaça de um eminente ataque de Laurent contra Josiane, uma mulher que tem a rua como seu *locus* de trabalho, e noite como parte do dia em que faz

---

do discurso, nem com o leitor ideal, isto é, o leitor que compreende tudo o que o autor pretende dizer. “O narratário é uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo directamente de outro ‘ser de papel’” cf. Roland Barthes, (1966). O narratário é, assim, o simétrico do narrador e por este posto em cena na diegese. Para Gerald Prince, o narratário revela-se em pronomes pessoais da segunda pessoa a quem o narrador se dirige, por ex., o “you” a quem Huckleberry Finn dirige a frase com que inicia o texto. Este crítico considera que o narratário, tal como o narrador, é uma personagem da narrativa (ainda que algumas vezes apenas esteja presente no texto de forma implícita), e que não deve ser confundido com entidades exteriores ao texto. Gérard Genette em *Discurso da Narrativa*, (1972), distingue dois tipos de narratário: o intradiegético e o extradiegético, conforme ele pertence ou não à diegese. Dicionário de Termos literários in: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratario/> acesso 21 de abril de 2019.

<sup>57</sup> Le Goff, aborda o dia como sendo a menor unidade ligada a organização cósmica. A grande complexidade dos problemas do calendário não deriva apenas da relação, já por si complexa, entre calendário e sociedade global, mas, em primeiro lugar, das dificuldades com que deparam todas as sociedades no controle natural do tempo. A primeira divisão do tempo natural que se apresenta aos homens, o dia, é uma unidade demasiado pequena para permitir o controle da duração. (LE GOFF, 2013.p.449-450).

seu trabalho, e, portanto, estaria indefesa diante dos ataques iminentes de Laurent.

Era para ficar agradecido a Laurent e ao dono, o medo alheio me servia para percorrer com Josiane as passagens e o café, descobrindo que podia chegar a ser um verdadeiro amigo de uma moça a que não me ligava nenhuma relação profunda (2007.p.182).

A citação em que enseja a aparição de um certo sul-americano, com quem Josiane se relacionava, aparece como paralela ao “grande terror do bairro”. Ora, Josiane está evidentemente entre a ameaça e o desejo:

Mais adiante aconteceram outras coisas, e entre elas a vaga silhueta daquele a quem Josiane chamava de sul-americano; mas no começo, tudo parecia ordenar-se no grande terror do bairro, alimentado pelo que um jornalista de imaginação já chamara de a saga de Laurent, o estrangulador(CORTÁZAR,2007,p.183).

Esta sequência mostra como o gênero jornalístico fornece informações para a escrita de uma história: “Tudo terror do bairro, alimentado pelo que um jornalista de imaginação já chamara de a saga de Laurent”. Benjamin destacou que,

o jornalista comporta-se como um flâneur, como se ele fosse consciente disso. O tempo de trabalho socialmente necessário à produção de sua força de trabalho específica é, de fato, relativamente elevado. Mas, ao cuidar de fazer com que suas horas de ócio no boulevard apareçam como uma parte desse tempo, ele o multiplica, aumentando assim o valor de seu próprio trabalho. A seus olhos, e muitas vezes aos olhos de seus patrões, este valor adquire qualquer coisa de fantástico (Benjamin,2007, p.490).

O jornalista organiza a sequência da narrativa de modo apercebermos como os relatos, dele e do social se permeiam através da/com a pluralidade espaço- temporal.

Na narrativa isso ocorre no indicativo “Mais adiante”, e a utilização do pronome “daquele” marcando um passado distante, mas, que persiste, o pensar das relações entre o que está fora do narrador-personagem e da

subjetividade do discurso. O sul-americano então está entre Josiane e Laurent., sempre em relação, nunca sozinho.

Ainda nesse fragmento é o narrador que conta que viu o sul-americano, ou melhor, “uma vaga silhueta”, uma fisionomia, traços aparentes, e não a pessoa de carne e osso. A única pista ainda é a nacionalidade, o lugar de origem desse outro. Na questão da forma, o uso do ponto e vírgula auxilia na enumeração de duas situações nas quais o narrador se refere; e aos próximos acontecimentos que se misturam entre Laurent e sul-americano e o narrador-personagem. No enunciado abaixo, o narrador-personagem contorna seu pensamento e reflete acerca da desconfiança de que Laurent e o sul-americano podem ser um só:

Agora que começo a pensar, é estranho: a primeira imagem que me ocorre de Josiane, e que é sempre Josiane no banco do café, numa noite de neve e Laurent, junta-se inevitavelmente, aquele que ela chama o sul-americano. Também eu o chamo porque Josiane me garantiu que ele o era (CORTÁZAR,2007, p.185).

E ainda a relação entre Josiane como uma metáfora da noite é descartada com o uso do *também*:

Nem sempre era fácil chegar as galerias e coincidir com um momento livre de Josiane; quantas vezes eu tinha de andar sozinho pelas passagens, meio decepcionado, até perceber pouco a pouco que também a noite era minha amante (CORTÁZAR,2007, p.187).

Abaixo um enunciado que corrobora a modernidade literária, e novos papéis para o artista devido o avanço da técnica e do romance social, o jornal se tornou exemplar do elemento efêmero:

Laurent matou uma outra mulher na rue Beauregard – aliás muito próxima – e no café, nós todos ficamos estatelados e Marthe, que entrara correndo para trazer a notícia, acabou tendo uma explosão de choro histérico (CORTÁZAR,2007, p.189).

É possível identificar que esse trecho evidencia uma investigação, uma narrativa que envolve mistério, medo, e, portanto, ambiguidades e incertezas, demonstrando um outro *flâneur*, o protótipo do detetive mencionado nos estudos de Walter Benjamin. O narrador-personagem está atrás de pistas que levem a solução do “último mistério”. Portanto, ele pensa na probabilidade de o sul-americano sentar-se no café parisiense, vejamos no seguinte trecho:

Bebia-se muito em nosso café, e nessa nevoa quente de vozes e tragos pareceu-me quase lógico que, à meia-noite, que o sul-americano fosse sentar numa mesa do fundo, pedindo sua bebida sempre com a mesma expressão, bonita, ausente e zangada (CORTÁZAR,2007, p.189).

No próximo fragmento, o narrador-personagem finalmente se aproxima do sul-americano. De modo “normal” e não uma presença sobrenatural, inclusive que se corresponderiam através da língua espanhola, uma evidência de que o narrador fala a mesma língua. Observemos a seguir:

Olhando o tempo todo para a mesa de fundo e pensando que, finalmente, teria sido tão normal que eu me aproximasse do sul-americano e lhe falasse umas frases em espanhol. Estive a ponto de fazê-lo, e agora sou mais um de tantos que se perguntam por que em determinado momento não praticam o que tinham pensado fazer (CORTÁZAR,2007, p.190).

Eis que aparece Albert, o único, entre todos (da trama) que estranhamente conhecia os detalhes de tudo que aconteceria, sendo qualificado como o único amador:

Mas, de todos nós, o único amador fascinado era Albert; fumando um cigarro, matava o tempo estabelecendo comparações entre as cerimônias, imaginando o comportamento final do condenado, as etapas que naquele exato momento se cumpriam no interior da prisão e que ele conhecia detalhadamente por motivos que ocultava(CORTÁZAR,2007,p.196).

Essa menção de um outro personagem em meio a tantos outros. Ora, Albert também é um personagem, porém, diferente, ou seja, ele é capaz de fazer relações entre os acontecimentos; está do lado de fora, e de repente está entre os outros, conforme afirma o narrador-personagem, Albert é este que “*fumando um cigarro, matava o tempo estabelecendo comparações entre as cerimônias, imaginando o comportamento final do condenado*” (grifo nosso).

Vejamos no próximo enunciado o instante que sintetiza a história, e conjetura a respeito das mortes, a do sul-americano (um) e a de Laurent (outro) que cede o lugar a Paul (o verdadeiro assassino):

De tudo eu ia separando como quem arranca as flores secas de uma grinalda, as duas mortes que, de certo modo, me pareciam simétricas, a do sul-americano e a de Laurent, um em seu quarto de hotel, o outro desmanchando-se do nada para ceder seu lugar a Paul, o marseelhês, eram quase a mesma morte, algo que se apagara para sempre na memória do bairro( CORTÁZAR,2007,p.203).

Podemos ver de que forma o narrador-personagem se apropria do tempo psíquico (correlato do tempo físico) e do tempo social (crônico), como o sonhador e o jornalista, ambos trabalhando em prol do absurdo do cotidiano. Benveniste bem acentuou que o tempo físico e seu correlato e o tempo crônico podem muito bem se misturar no momento da enunciação, “o tempo crônico, que é o tempo dos acontecimentos, que engloba também nossa própria vida enquanto sequência de acontecimentos” (1989, p.71).<sup>58</sup> O tempo social é totalmente abordado nos fatos que ocorreram na ocasião da história rememorada:

Passei aquela semana em plena luta bolsista, sem tempo para nada, correndo para casa afim de tomar um banho e trocar por outra a camisa encharcada, que, pouco tempo depois, estava pior. A bomba caiu em Hiroshima e entre meus clientes tudo se transformou em confusão, foi preciso travar uma longa batalha para salvar os valores mais comprometidos, achar um rumo aconselhável nesse mundo onde, cada dia, acontecia uma nova derrota nazista e novos ódios,

---

<sup>58</sup> Pode parecer natural que a estrutura do tempo crônico seja caracterizada por sua permanência e sua fixidez. Mas é necessário dar-se conta ao mesmo tempo de que estas características resultam do fato de que a organização social do tempo crônico é, na realidade, intemporal. E isto não é nenhum paradoxo (BENVENISTE,1989, p.73).

inútil reação da ditadura contra o irremediável. Quando os alemães capitularam e o povo de Buenos Aires saiu às ruas, pensei que podia tomar um descanso, mas cada manhã me aguardavam novos problemas: durante essa semana casei com Irma depois eu minha mãe esteve a beira de um ataque cardíaco, pelo qual toda família me atribuiu a responsabilidade, talvez com razão (CORTÁZAR,2007,p.204).

Diante dos fatos narrados sobre o momento que enuncia e relata, de modo simultâneo, os desdobramentos no campo social e vida pessoal e sua percepção frente o absurdo e a rapidez na qual o fenômeno tomava as cidades. Depreende-se a junção entre sonho e realidade tal qual os surrealistas acerca da vigília e do sonho. Para tanto, “o sonho representa em nossa vida uma porção de tempo talvez não inferior ao da vigília. Ele é, portanto, parte essencial da nossa existência. (DE MICHELI, 2004, p.156)”.

Benveniste disse que (1989, p.71), “o observador, é cada um de nós, pode lançar o olhar sobre os acontecimentos realizados, percorrê-los em duas direções, do passado ao presente ou do presente ao passado”. Benveniste também ressalta que “tempo vivido corre sem fim e sem retorno, é está a experiência comum. Não reencontramos jamais nossa infância, nem o ontem, nem o instante que acaba de passar (1989, p.71). Portanto, no tempo imaginário podemos apenas nos reinventar, recontar o passado a partir de uma instância do presente. Nessa instância da narrativa se encontra o narrador-personagem. Assim, Benveniste afirma que,

no tempo crônico, o que denominamos “tempo” é a continuidade em que se dispõem em série estes blocos distintos que são os acontecimentos. Porque os acontecimentos não são o tempo, eles estão *no* tempo. Tudo está no tempo, exceto o próprio tempo. Ora, o tempo crônico, como o tempo físico, comporta uma dupla versão, objetiva e subjetiva (1989, p.72).

Esclareceremos, por fim, no conto existem dois personagens sul-americanos, no plano do conteúdo narrativa. Um vivia no limite da existência, e o outro sul-americano teve uma morte decente. Vejamos o que nos conta o narrador-personagem sobre a relação entre eles ser acidental:

Nem sequer quando, depois, conversando alegremente com Kiki e Josiane e o dono do café, soube que fim havia levado o sul-americano, nem sequer desconfie que estava vivendo, retardadamente, a última clemência; além do mais eles falavam do sul-americano com uma indiferença debochativa, como o teriam feito em relação a qualquer um dos extravagantes do bairro que chegam a preencher um vazio numa conversa onde em breve surgirão assuntos mais apaixonantes; que a morte decente do sul-americano num quarto de hotel nada mais era do que uma referência acidental (...)

Em seguida, o narrador relata o que descobriu do (outro) sul-americano:

acabei sabendo por Kiki de coisas insignificantes, o nome do sul-americano que afinal era um nome francês, e que logo esqueci, sua doença repentina na rue du Fauborg Montmartre, onde Kiki tinha um amigo que lhe contara a história; a solidão, a vela miserável queimando em cima da cômoda cheia de livros e papéis, o gato cinzento que seu amigo recolhera, a fúria do dono do hotel a quem isso acontecia exatamente quando estava esperando a visita dos sogros, o enterro anônimo, o esquecimento, as festas no moinho da Butte, a prisão de Paul, o marselhês, a insolência dos prussianos aos quais já era tempo de dar uma lição que mereciam(CORTÁZAR,2007,p.203).

Em constante analogia a pintura surrealista, “não aproxima dois fatos, duas realidades que de alguma forma se assemelham, mas sim duas realidades afastadas o mais possível da outra (DE MICHELI, 2004, p.160). Alguns estudos também defendem a presença do *duplo* em “O outro céu”. Um sul-americano (que seria Julio Cortázar ao avesso), e o outro, o uruguaio Isidore Ducasse<sup>59</sup>, nessa perspectiva analítica se encontra a pesquisadora Perrone – Moisés. Sobre o personagem escreveu que:

Vários elementos também permitem considerar o narrador-personagem desse conto como um duplo de Julio Cortázar. A rejeição da vida familiar e política que lhe oferecia sua nação, a opção por Paris como domicílio definitivo, e até a experiência de passar de um mundo a outro utilizando o pensamento como meio de locomoção (2007, p. 137)

---

<sup>59</sup> Referente ao livro Vira e mexe nacionalismo: Paradoxos de um nacionalismo literário. Nele o ensaio “Passagens: Isidore Ducasse, Walter Benjamin e Julio Cortázar”.

Perrone-Moisés, em seus estudos, aproxima Ducasse, uruguaio de nascimento, de Cortázar e o torna seu duplo. No conto, há dois trechos de *Os Cantos de Maldoror* transcritos diretamente com marcação do canto e do verso. Vida e obra se misturam essa é a hipótese se sustentada a partir da comparação de dados biográficos, nesse sentido, Perrone-Moisés escreve que a semelhança de situação

cria uma relação especular em abismo: o Sul-americano, o narrador-personagem, o próprio Cortázar. A identificação com Isidore Ducasse se fundamenta em várias razões, invertidas como num espelho: o nascimento do escritor argentino na Bélgica, por razões diplomáticas. A escolha da língua materna como escritor e adoção da língua do país de nascimento, como segunda língua. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 137)

Portanto sobre as relações entre Julio Cortázar e Isidore Ducasse na tessitura textual promove uma espécie de vertigem, um ponto bastante discutível, mas, de fato, o mistério sobre a vida de Ducasse ainda persiste, sua morte e circunstâncias sempre foram alvo de muita curiosidade de tal modo que pode ser possível que Cortázar um paralelismo entre eles. Nas palavras de Le Goff (2013), história não pode ser memória, entretanto, através da memória, podemos evocar determinados elementos, vestígios que podemos tomar como objeto.

Sobre isso, lemos na primeira página, a que antecipa o conto, a seguinte epígrafe<sup>60</sup>, uma citação direta retirada da poesia de Lautréamont: “*Ces yeux ne t'appartiennent pas... où les as-tu pris?*”. O encontro de dois olhares torna o encontro inquietante? “Não gosto do modo como ele olha para nós – disse Josiane” (CORTÁZAR, 2007, p.188), sentindo-se aprisionada pelo olhar de um desconhecido, “antes eu não me incomodava, mas desde aquele dia em que você falou de Laurent...” (2007, p.188) se referindo ao terror que rondava o bairro.

---

<sup>60</sup> Em “Diário de Andres Fava” Cortázar (p.99) destaca, naquilo que o escritor chamou de teoria da epígrafe. “A epígrafe aparece quase sempre durante ou depois de escrito o livro ou o poema. Poucas vezes é o que leva a escrevê-lo”.

Sobre Os Cantos de Maldoror sabe-se que esta obra circulou subterraneamente na cidade de Paris, durante o Segundo Império, época muito conturbada e que *Faubourg*<sup>61</sup> Montmartre era um bairro de periferia de Paris, muito pobre. Portanto, conforme o narrador-personagem a única informação de sua nacionalidade, “sul-americano que afinal era um nome francês”, enumerando coisas insignificantes sobre ele.

Benveniste explica que a primeira oposição “eu-tu” é uma estrutura de alocação pessoal que é exclusivamente inter-humana. Somente o código pessoal, religioso ou poético, autorizaria empregar esta oposição fora do meio-humano. A segunda é a oposição “entre eu-tu/ ele”, opondo a pessoa à não-pessoa, efetua a operação da referência e fundamenta a possibilidade do discurso sobre alguma coisa, sobre o mundo, sobre o que não é a alocação. Temos aí o fundamento sobre o qual repousa o duplo sistema relacional da língua.

Assim, Cortázar se apropria de resquícios da memória e mistura duas histórias, a dele, de um outro sul-americano (e sua morte num quarto de hotel) e poderíamos ainda deixar evidente nossa percepção de pequenas qualidades inerentes ao personagem *Jack Ripper* criado pelas mãos da imprensa londrina dado o demasiado interesse do público sobre o mistério, nos colocando diante do inexplicável da criação.

Todo o relato contorna o fantástico como sendo o homem, por extensão todo o artista que adentra o desconhecido que se apresenta tanto realidade quanto na ficção. O narrador que ora observa, ora aguarda cada lance da história sem muita certeza. Vejamos, o final do conto:

Suponho que o trabalho e as obrigações familiares contribuíram para impedi-lo e só sei que quando me sobrava tempo eu ia andar, como compensação, pelo Pasaje Guemes, olhando vagamente para cima, tomando café e pensando cada vez com menos convicção nas tardes em que bastava vaguear um pouco sem rumo certo para chegar ao meu bairro e encontrar Josiane em alguma esquina do entardecer (CORTÁZAR, 2007,p.204).

---

<sup>61</sup> Conforme Benjamin (2007, p.1075), Faubourg para bairro da periferia de Paris. (do francês antigo *Forsbourc*, fora do Burgo).

Notamos que o narrador-personagem, tomado pela melancolia, reconhece que a história está encerrada. Além disso, fica evidente que o narrador rememora apenas os passeios pelo Pasaje Guemes, e não mais pensava em (projetar-se) até a *Galerie Vivienne* e encontrar Josiane, já que *Laurent* (o terror) já não existia e a grinalda de flores já estivesse fechada. Ou seja, ele opta pelo casamento com Irma, cedendo aos apelos da mãe.

Vejamos mais um trecho do relato:

E entre uma coisa e outra fico em casa tomando chimarrão, ouvindo Irma que espera para dezembro, e me pergunto sem muito entusiasmo se quando chegarem as eleições votarei em Péron ou em Tamborini, se votarei em branco ou simplesmente ficarei em casa tomando chimarrão e olhando para Irma e para as plantas do pátio(CORTÁZAR,2007,p.205).

Ao final do conto permaneceram no pensamento do narrador apenas Irma e suas obrigações. No conto “O outro céu” mistura realidade e ficção, história e memória sendo necessário desvendar ainda o “último mistério”, o homem. Ao mencionar o tempo do calendário, dos acontecimentos históricos da década de 40 em que ocorreu a Segunda Guerra Mundial, “quando os alemães capitularam” a história mundial, e por outro lado, quase simultaneamente, a ditadura persistia em Buenos Aires, “o povo de Buenos Aires saiu às ruas para reivindicar o fim do regime ditatorial.

O sulamericano fecha, momentaneamente, o relato que não está encerrado, apenas acena para o elemento sociocultural – o chimarrão –, acusando uma característica do narrador-personagem. Portanto, não há final da história ela prossegue com a seguinte dúvida: “se quando chegarem as eleições votarei em Péron ou em Tamborini”, e entre uma coisa e outra, esse homem ainda não decidiu seu noivado, apenas, lembra que Irma espera (é expectadora) aguarda para Dezembro. Tudo no conto se liga, não sendo possível termos fixado em apenas discutir o narrador, e sim adentrarmos os eventos, as situações que se associam aos demais participantes da história, ou seja citamos a presença de outros em relação àquele que relata.

## Considerações finais

A angústia do narrador- personagem (sul-americano) de seus primeiros anos em Buenos Aires pode ser observada através das escolhas, e mais adiante, com o passar dos anos a dúvida entre duas personagens Irma (compromisso) e Josiane (desejo), entre dois lugares Buenos Aires e Paris. O que lhe persegue, o compromisso, a dúvida entre uma coisa e outra. Entre o desejo e o dever. A cisão do sujeito moderno, representada por Charles Baudelaire, encena muito bem a separação do corpo e da alma que se expia, ironicamente, e a negação da religião como passagem, acesso ao paraíso prometido como demonstramos no poema “Perda de auréola”, e o associamos ao “O outro céu”, cair em si é o mesmo que tomar consciência de estar no mundo. A expulsão do paraíso aqui é a recusa de um pecado original que nos prenderia ao ser criador, e a queda é este rompimento do homem com a divindade, tornando-se ele mesmo dono do próprio destino.

A queda do homem na terra, e a eterna sensação de que apenas ele é o responsável por si e por extensão pelos outros o coloca diante de uma angústia de ser livre, ser responsável pelo seu destino e dos outros que o cercam porque suas escolhas afetam a todos. Caberá então refletir sobre sua existência e seu papel no mundo ainda que sua participação seja pequena e breve diante da iminência de um futuro incerto, trágico, como a morte. Como bem escreveu Saul Yurkievich, Cortázar se apropria dessa problemática que concerne à sua atitude diante de si e dos outros (1998, p.13), é um projeto de carreira de um escritor que coloca a literatura como práxis.

O relato “O outro céu” torna a cidade lugar de passagem, tão efêmera quanto o sonho dos homens de todas as épocas já perdidas, pois, desde o surgimento da cidade moderna, sonha-se com uma cidade que não descansa, não desperta, talvez porque já deixou de sonhar. A cidade é a síntese da experiência de todos os homens que passaram por ela.

O sul-americano é o narrador-personagem que encena sua vida passada, refaz o caminho, tenta refletir em relação aos outros, e se encontrar no mundo de coisas, objetos em que ele também faz parte. Avalia sua própria

ações (seus passeios durante esse tempo), seus desdobramentos a cada lance aludem as metamorfoses do ser que insiste em dar sentido à vida.

Assim a investigação de “um outro” e “o outro” a partir de três personagens abrindo em seguida o lugar para um outro, nos mostra a necessidade de darmos um passo a mais na literatura em determinados momentos da história.

*Laurent*, o narrador-personagem e o sul-americano provam a fantasmagoria da existência do homem como ser em constante mudança. Os resquícios de obras como a de Ducasse ( na citação da epigrafe), da poesia de Baudelaire, do maníaco na obra de Poe, o colecionador de passagens em Benjamin e tantos outros homens que se dedicaram à arte que é sobreviver aos acasos, Cortázar opera uma verdadeira amostra de como pensar dialeticamente a própria existência em relação aos outros, e pensou como a possibilidade de uma vida miserável, no sentido de não ter sentido pode ser pior do que a morte.

Como já dissemos, a aparição de *Laurent*, o assassino de prostitutas, guarda uma estreita ligação com o flâneur londrino, caso policial mais famoso da literatura. Ocorre numa época de crescimento industrial e revela uma cidade onde a miséria era regra, um retrato de Londres no ano 1888, foi de fato um *assassino Em Série* sendo objeto de inumeráveis recriações através da literatura. *Laurent* é a sombra do homem, o desconhecido, é o lado sombrio do homem que ora desperta, ora adormece.

Essa reflexão na literatura de modo geral é atual, produz visões de mundo, desse modo, escrever é mais do que dar forma a uma escolha, de um fazer literário, reacende a relevância da ameaça do esquecimento que o tempo opera. Cortázar ao dialogar com as passagens (textuais) de Walter Benjamin reúne esses fragmentos da história, e faz dele também seu mosaico de citações ao recontar o sonho do filósofo, dessa forma, o artista e teórico se encontram.

Para nós, a única realidade para o homem moderno é saber que não há um paraíso como promessa divina. Estamos aqui como o narrador de “O outro céu” nos desdobrando em vários, tentando sermos inteiros, completos,

diante de outros como nós, múltiplos em um só. “O outro céu” a idealização da cidade moderna, o surgimento das passagens e bulevares contemplam um mundo fantasmagórico, onde o capitalismo ergueu seu projeto de consumismo como desenvolvimento, produção e reprodução da vida do homem, moldando seu modo de ser e agir diante de si e dos outros.

O fantástico no conto é o homem diante do mundo, e Paul, o miserável, pertence ao passado e ao presente. Cortázar atende aí ao compromisso que Sartre difundiu, sendo muito enfático na defesa de uma literatura empenhada e participe do projeto de pensar sobre a nossa capacidade de lidarmos com a liberdade e de responder moralmente pelas escolhas feitas, Sartre (1970, p.19) afirma “minha escolha original é uma escolha constante. De fato, na minha opinião, a angústia é a ausência total de justificativa e simultaneamente, a responsabilidade perante todos”. Não posso querer que o outro esteja aprisionado.

Para encerrar nossas reflexões, seguindo os rastros da tríade de personagens, percebemos que a angústia, o desamparo e a desconfiança de estar num mundo virado ao avesso revela-nos a sensação de todos nós diante de uma sociedade que sempre espera por nossas decisões seja a que se refere aos outros, seja a nós mesmos. E as escolhas que fazemos nunca chegam sozinhas estão sempre carregadas de medo, dúvida, sofrimento, renúncias e de uma grande responsabilidade com o outro, assim corroboramos com Sartre, o homem vive uma verdadeira luta pela existência no mundo, e essa é uma concepção existencialista de homem: “a existência precede a essência”, no centro dela ( relaciona-se) a noção de liberdade, ou seja, “não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade” (1970, p. 7), no entanto, repete Sartre somente quem é livre pode ser responsabilizado por seus atos, e o homem está longe de sê-lo, apesar disso todo seu otimismo ainda é no esforço através da existência, do vir a ser.

## Referências

ALEXANDRIAN, Sarane. **O surrealismo**. São Paulo: Verbo: EDUSP, 1976.

ARRIGUCCI, Davi Jr. **Misteriosa entrega e mudança de si mesmo**. Edição 58. julho de 2011. IN: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/misteriosa-entrega-e-mudanca-de-si-mesmo/> acesso em: 20 de abril de 2019.

AZEVEDO, Eriká; PONGE, Robert. **André Breton e os primórdios do surrealismo** in: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/20843/000720013.pdf> acesso 23 de julho de 2018.

AZEREDO, José Carlos de. **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Publifolha,2011.

BAUDELAIRE, C. **Spleen de Paris**. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e prosa**. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. **O Splim de Paris: pequenos poemas em prosa**; Tradução Olga Almeida – São Paulo: Martin Claret,2010.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. [organizador Teixeira Coelho]. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. **Meu coração desnudado**. Tradução e notas Tomaz Tadeu. – Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da Criação Verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. – 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães... [et al] Campinas, SP: Pontes,1989.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1.Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. 2.ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica: Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Edição Alemã de Rolf Tiedemann; Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; Tradução do Alemão Irene Aron; Tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácio Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin; Editora: brasiliense; 1ª edição, 1985.

BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013. 1ª edição.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2001.

BOBBIO, Norberto; Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino. **Dicionário de política**. Tradução: Carmen C, Varriale et al.; coord. trad. João Ferreira; rev. geral João Ferreira e Luís Guerreiro Pinto Cacaís. -Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1. ed., 1998.

BUENO, André. **Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana**. pp-89-110. In: **O imaginário da cidade**. Rogerio Lima e Ronaldo Costa Fernandes (Organizadores). -Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Tradução de Diogo Mainardi. 2ª edição; 12ª reimpressão.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. **Narrativa, sentido e história**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CORTÁZAR, Julio. **Todos os fogos o fogo**/ Julio Cortázar; tradução de Gloria Rodrigues. – 7ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CORTÁZAR, Julio. **Aulas de literatura**. Tradução Fabiana Camargo – 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CORTÁZAR, Julio. **Diário de Andres Fava**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CORTÁZAR, Julio. **Final de jogo**. Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica I. Teoria do Túnel**. Obra crítica. Edição de Saul Yurkievich; tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica. Volume III** Edição de Saul Yurkievich; Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução: David Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**; Tradução Pier Luigi Cabra. 3ª edição. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FIORIN, Jose Luiz. Entrevista. In: <http://www.letramagna.com/fiorin.htm> acesso em 13 de abril de 2019.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Tradução Leandro Konder. 9.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

FLORES, Valdir do Nascimento [et.al.] **Enunciação e Gramática**. 2. Ed. - São Paulo: Contexto, 2011.

GADEA, Omar Prego. **A fascinação das palavras**. Omar Prego, Julio Cortázar; Tradução Ari Roitman, Paulina Wacht. – 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**: tradução de Galeno de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GONZALÉZ, Bermejo Ernesto. **Conversas com Cortázar**. Tradução: Luís Carlos Cabral: prefácio à edição brasileira Eric Nepomuceno Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed: 2002.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades a cidade: literatura e experiência urbana**; Prefácio de Eneida Maria de Souza. Ed. Ampl. - Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GOLOBOFF, Mario. Cortázar: **Notas para uma biografia**. 2ª ed. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora DSOP, 2014.

HAYNES, Andrés Ernesto Ferrari. **O peronismo: um fenômeno argentino, uma interpretação da política econômica Argentina: 1946-1955**. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. In: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12588> acesso em 22 de agosto de 2018.

HOBBSAWN, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991** Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEFREBVRE, Georges. **A origem da Revolução Francesa**. Tradução de Cláudia Chilling Rio de Janeiro: Paz e terra, 1989.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão [et.al] 7.ed. revista Campinas, SP: Unicamp, 2013.

LIMA, Rogerio; FERNANDES, Ronaldo Costa (Organizadores). **O imaginário da cidade**. – Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Tradução João Maia. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MARÇAL. Marcia Romero. **A tensão entre o fantástico e o maravilhoso** In: [Http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros\\_antteriores/n3/download/pdf/ten\\_sao.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n3/download/pdf/ten_sao.pdf) acesso 26 de novembro de 2017

NEHEMKIS, Peter. **América Latina: Mito e realidade**. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Editora, José Olympio, 1966.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. Editora Ática. 2ª Edição, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo: Paradoxos de um nacionalismo literário**. Companhia das Letras: São Paulo: 2007.

PRADO, Maria Ligia. **História da América Latina**. Maria Ligia Prado e Gabriela Pellegrino. – 1. Ed, 2ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2016.

PRADO, Maria Ligia Coelho. **América Latina do sec. XIX. Tramas, Telas e Textos**. 2.ed. 1 reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução Júlian Fuks. – 1ª Edição. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1969.

SARTRE, Jean Paul. **Situações I**. Título original: Situations, I. Tradução Cristina Prado; Prefácio de Bento Prado Jr. Cosac Naify, 2005.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução Rita Correa Guedes. L' Existentialisme est un Humanisme, Les Édition Nagel, Paris, 1970. In: [http://stoa.usp.br/alexccarneiro/files/1/4529/sartre\\_existencialismo\\_humanismo.pdf](http://stoa.usp.br/alexccarneiro/files/1/4529/sartre_existencialismo_humanismo.pdf) Acesso em 18 de setembro de 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.