

Gustavo Naves Franco

Borboletas na Autopista

sobre a forma do conto na obra de Julio Cortázar¹

Professor do Centro de
Letras e Artes da UNIRIO
gnavesfranco@gmail.com

Resumo: O artigo propõe uma análise dos contos do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), neles ressaltando aspectos técnicos e formais, mas em suas relações com possibilidades e condicionamentos sócio-históricos, através de uma apreensão do papel da gestualidade nos textos. Para tanto, são expostas analogias entre o estilo de Cortázar e outras práticas culturais características da modernidade, com o que se pretende discutir em que medida os ideais de acabamento e perfeição da *short story* moderna estiveram vinculados a uma situação social específica, que favorece a dispersão e o isolamento individual. E, a partir dos desdobramentos verificados na obra do autor, em particular no conto “La autopista del sur”, esta situação social é apresentada como elemento constitutivo da construção rítmica e dos impasses estéticos da escrita, de tal maneira que esta passa a encenar, em seus próprios domínios, uma sempre frustrante e sempre renovada busca de constituição de sentido na diferença.

Palavras-chave: Julio Cortázar; literatura argentina; conto.

Abstract: The article proposes an examination of the short stories written by the Argentine writer Julio Cortázar (1914-1984), underlying technical and formal aspects of the subject, but in its relation to social possibilities and backgrounds, to be achieved with an understanding of the role played by gesture in the texts. In this purpose, analogies between Cortázar’s style and other cultural practices of modernity are observed, intending to discuss how the ideals of perception and closure of the modern short story reacted to a specific social situation, permeated by individual isolation and dispersion. And, given certain developments verified in the works of the author, particularly in “La autopista del sur”, this social situation is presented as a constitutive element of rhythm elaboration and aesthetic dilemmas of writing, so that the activity becomes an exposition, in its own domains, of an ever frustrating and ever renewed search for sense in difference.

Keywords: Julio Cortázar; Argentine literature; short story.

Enviado em 23 de julho de
2010 e aprovado em 3 de
outubro de 2010

¹ Este artigo foi elaborado a partir de pesquisa feita para minha dissertação de mestrado, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

O pesquisador do fenômeno literário encontra-se hoje diante de uma dupla exigência. Por um lado, o aspecto insatisfatório das sínteses teóricas demanda uma releitura analítica de obras isoladas, que leve em consideração a conjuntura sócio-histórica de sua composição. Porém, para que haja uma contribuição efetiva deste viés de pesquisa à compreensão dos textos, tomada em seu sentido mais amplo, deve-se pressupor que a linguagem literária, ao inserir-se em tal conjuntura, antes reage a ela do que a retrata, mobilizando para isso seu recurso mais característico: a forma. Oferecer um novo objeto artístico ao mundo é propor uma inédita organização de seus conteúdos, articulando-os em determinado ritmo e criando um impacto afetivo, modo pelo qual a imaginação responde aos dilemas e necessidades de uma época. Daí a demanda de que o contexto social seja um elemento constitutivo do comentário crítico, assim como o foi para a criação, isto é, como lugar de condicionamentos e possibilidades estéticas que, uma vez explorados pelo escritor, tornam-se matéria para a discussão intelectual *a posteriori*.

Tendo isto em vista, o objetivo deste artigo será o de apresentar uma questão referente à evolução de determinado gênero literário na modernidade, a partir de uma análise dos contos do escritor argentino Julio Cortázar. Pretende-se, assim, avaliar a que tipo de necessidade correspondem as transformações do gênero em circunstâncias social e historicamente avaliadas, e em que medida a literatura é capaz de oferecer algum tipo de satisfação a esta mesma necessidade, tornando-se lugar da manifestação de um desejo e da evidência de uma falta.

Nestes termos, outras práticas culturais, tais como jogos e espetáculos, podem ser resgatadas como discursos que se propõem a preencher esta lacuna, mas que operam, cada um deles, com mecanismos próprios de construção de sentido e atribuição de valores. Deste modo, evita-se conferir a quaisquer práticas, literárias ou não, o estatuto de um meio privilegiado para a fixação de um código universalizante, e ficam desde já recusadas as hierarquias, ao mesmo tempo em que a variedade dos discursos isolados, se não aponta para a autoridade de um único centro de identidade, os reúne em torno de uma mesma vontade e um mesmo vazio.

Pois o terreno onde nos movimentamos a partir de agora é marcado pela noção sempre renovada de uma perda, de uma derrocada. A própria história da literatura latino-americana, como observou Roberto González Echevarría (1998), por exemplo, é atravessada por tentativas frustradas de fixar a identidade do continente. Buscando sua legitimidade na linguagem da lei, da ciência ou da antropologia, estes empreendimentos estariam condenados ao fracasso na mesma medida em que seus pontos de sustentação eram questionados em sua capacidade de descrever uma realidade histórica, e a contínua sucessão de tais insucessos não poderia deixar de afetar a sensibilidade de escritores e poetas. Experiências deste tipo geram desconforto e crise: “Tudo o que nos parecia carregado de sentido se apresenta agora aos nossos olhos como uma série de esforços que são um não-sentido”, observava Octavio Paz, em *Signos em Rotação*, de 1965.

Nestas circunstâncias, segundo Echevarría, teriam surgido as “ficções de Arquivo” latino-americanas, cujos principais representantes seriam os romances *Los Pasos Perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, e *Cien Años de Soledad* (1967), de Gabriel García Márquez. Retomando as propostas anteriores sob uma perspectiva irônica, capaz de apontar para a relatividade de seus conceitos, estes autores as teriam reunido em um quadro de referências cujo correlato material seria o suporte arquivista, onde se reúnem os docu-

mentos de uma história (da narração de uma história) fragmentária e incompleta. Mas note-se que o processo descontínuo e cheio de buracos da acumulação de documentos não é uma linguagem superior que determine a ficção, e sim a imagem a que recorre o crítico para falar de um mundo que perdeu qualquer unidade entre as múltiplas linguagens que buscam representá-lo – ou uma maneira entre outras de, através da linguagem, apontar para a impossibilidade de se configurar uma imagem do mundo. O romance latino-americano de meados do século XX, portanto, já nasce sob o signo de uma falha que o perpassa sem lhe permitir jamais alcançar o acabamento de um ciclo, de modo que a perda é internalizada pelo discurso, sem que qualquer restituição de uma totalidade seja configurada. Muito pelo contrário: trata-se de um modo de olhar que, sobre esta impossibilidade mesma, se constitui.

Por outro lado, e já diante da questão que nos interessa, a partir do século XIX o conto se sobressai como o artefato literário capaz de criar uma estrutura completa, fechada em si mesma, um universo à parte totalmente voltado para o próprio acabamento. Desde Edgar Allan Poe, esta característica viria a ser constantemente ressaltada a respeito da moderna forma do conto, que alcançaria o ideal de uma criação literária plena de sentido em seus próprios domínios, e, portanto, à salvo das imperfeições de um cotidiano decaído, de maneira de que o material plástico da linguagem, submetido às mãos de um artífice habilidoso, se transformasse afinal em uma figura auto-suficiente, capaz de satisfazer o desejo de unidade que teria servido de impulso à sua elaboração.² É como se, diante da dissolução da imagem do mundo, a *short story* surgisse como um artefato capaz de conter outros mundos e resumi-los em uma única imagem. Assim, a narrativa curta teria o seu lugar garantido entre os produtos literários da modernidade, acrescentando aos resultados do processo cultural pequenas utopias que, se jamais representariam a diversidade externa dentro de seus limites, podiam conter neles a totalidade de uma trama delineada especialmente para nossa satisfação.

Tudo isso converge para a célebre declaração de que, no embate com o leitor, enquanto o romance deve vencê-lo por pontos, o conto precisa ganhar a luta por nocautê.³ Partindo das análises do gênero feitas por Poe, Julio Cortázar encontrou aí a fórmula mais precisa para descrever algumas de suas melhores narrativas. Nelas, a trama se desenvolve com uma sequência de golpes que podem parecer pouco eficazes no começo, mas vão continuamente tecendo toda uma estratégia de ataque, por fim revelada no instante do último movimento; este movimento reúne os elementos dispersos do enredo em torno do único motivo da ação; e aquela estratégia aparece enfim em sua figura consumada e completa. Entretanto, ao invés de oferecer-nos uma resposta possível para as questões sobre o conto, reafirmando as concepções já mencionadas e oferecendo-lhes uma analogia espirituosa, acredito que o boxe surge aqui como um elemento que pode sugerir uma análise mais ampla do problema, tornando o assunto mais complexo, no lugar de estigmatizá-lo.

2 Uma boa introdução ao problema da forma do conto, a partir das observações do próprio Edgar Allan Poe sobre o tema, pode ser obtida justamente por meio das traduções de Julio Cortázar, particularmente no ensaio sobre Nathaniel Hawthorne e em algumas passagens da *Marginalia* (Cf. POE, E. A. *Ensayos y Críticas*, ps. 125-141 e 238-311).

3 A afirmativa se encontra em CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”. In: _____. *Obra Crítica, volume 2*, p. 351. O autor a atribui a um amigo argentino “muito amigo do boxe”.

E não apenas o boxe. Também outras práticas culturais, como as touradas, apresentam-se como maneiras de se ampliar a abordagem sobre o gênero e chegar a conclusões diferentes das que relatamos até aqui. Refiro-me a tais práticas na medida em que fazem parte do mesmo ambiente histórico e são contrapartidas paralelas às mesmas circunstâncias que assinalam no conto as marcas da modernidade. Cada uma delas sugere uma relação específica com o desejo de se configurar uma unidade no âmbito de suas linguagens distintas, e não são, portanto, determinadas pela escrita ou determinantes de seus resultados, embora se remetam a uma meta comum. A efetividade no alcance desta meta deve então ser problematizada em todas as esferas, de maneira que o significado do nocaute, para aqueles que assistem a uma luta, possa ser melhor compreendido tendo em vista o sentido que atribuem a uma estocada os espectadores da tauromaquia. Pode-se adiantar que ambos os espetáculos compartilham entre si, e com a forma do conto em Cortázar, movimentos semelhantes que constituem o próprio mecanismo de atribuição de valor no interior do discurso: em aproximações e afastamentos, eles se desenvolvem de modo a sugerir a iminência de um desfecho, que a estratégia, no boxe, e o rito, na tourada, devem garantir. A expectativa que geram estes movimentos, seja na narrativa ficcional, seja nas apresentações populares, deveria então ser correspondida pelo arremate final que confere ordem àquilo que por um momento esteve ameaçado de dissolução. E o objeto estético alcançaria assim o fechamento de um ciclo. Mas é justamente isso que se trata de verificar.

Este artigo deve limitar-se ao apontamento de uma questão recorrente nas narrativas de Cortázar, para que se avalie a pertinência das considerações anteriores. Mas, antes de mencioná-la, é válido ter em vista uma outra interpretação modelar da forma do conto, que tem servido de base para muitas indagações sobre o gênero, e que pode ser abreviada na afirmativa de Ricardo Piglia segundo a qual “um conto conta sempre duas histórias”. Tal seria a estrutura do conto “clássico”, associado à obra de Poe, que em um primeiro plano traria a narrativa da história 1, convencional e visível, na qual todavia estaria contido um relato secreto, elíptico e fragmentário. “O efeito de surpresa aparece quando o final da história secreta aparece na superfície”, afirma Piglia (2004: 89-90). De modo que, para usar os termos a que já estamos habituados, o final da narrativa revelasse a tática velada de que se utiliza a escrita, consistindo no golpe que a evidencia em toda a sua efetividade.

E, de fato, um conto como “The fall of the house of Usher” (1839) encampa este enredo com precisão coreográfica, relatando na superfície as agonias desconexas e insensatas do casal de irmãos que ocupa a velha mansão, mas já carregando consigo, desde o início, as marcas da profecia que os condena a um destino trágico, até que as fundações precárias da casa, e com elas o próprio universo do conto, sejam consumidas pelas águas do lago a seus pés. O método rigoroso de Poe alcança aí uma de suas mais perfeitas realizações. Mas podemos também lembrar que, enfim, algo permanece e sobrevive do lado de fora da esfera auto-suficiente delimitada pela névoa ao redor da casa de Usher, como uma aresta que resistisse ao polimento final do artífice: a voz do narrador que, aterrorizado, vê a derrocada da casa e foge para nunca mais voltar.

A posição do narrador na forma do conto constitui assim uma “terceira história” que a unidade da história 1 e da história 2 é incapaz de conter em si mesma. Decerto em Poe este é um papel secundário, que tem por objetivo apenas situar um ponto de vista

externo, capaz de ver o objeto acabado em sua totalidade. Ele é, portanto, o guia que deve conduzir-nos pelo interior da trama, direcionando nossa visão para seus elementos a princípio dispersos e alimentando as expectativas por sua articulação unificada, para depois adquirir uma perspectiva de conjunto em que limites nítidos sejam divisados diante dos seus (nossos) olhos. O universo pleno de sentido do artefato literário fica assim marcadamente separado de um *outro lado*, carente de qualquer codificação, e o narrador não pode mais do que distanciar-se daquele universo a partir do momento em que foram esgotadas todas as suas funções.

A posição do narrador na forma do conto, porém, é justamente o que adquiriu maior ênfase e complexidade na obra de Julio Cortázar. Basta citar um título como “Diario para un cuento” (1982) para compreender o papel que a encenação da escrita passa a cumprir nos textos do autor. Não que em Poe esta fosse uma dimensão ausente; o “Ms. found in a bottle” (1833), retomado por Cortázar em “Manuscrito hallado en un bolsillo” (1964), muito tem a nos dizer a este respeito. Mas, de um modo geral, percebe-se que o autor argentino colocou em perspectiva a possibilidade mesma da delimitação precisa de um mundo extra-cotidiano, cerrado e completo, como que ampliando o quadro para ver não apenas o desenho acabado de uma história, mas também a seqüência de seus esboços, o mapa de suas falhas, o histórico de suas frustrações.

Antes de tudo, está a encenação da busca pela ordem das formas como um elemento constitutivo da trama, o desejo manifesto de seus narradores. “Reunión con un círculo rojo” (1979) é apenas um bom exemplo, e muitos outros poderiam ser mencionados. No entanto, ao invés de prosseguir com uma enumeração de títulos que pouco teria a acrescentar ao argumento, prefiro empreender a análise de uma narrativa em particular, em cujo início já se anuncia o fenômeno mencionado:

Uno se va contando despacito las cosas, imaginándolas a principio a base de Flora o una puerta que se abre o un chico que grita, después esa necesidad barroca de la inteligencia que la lleva a rellenar cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña y pasar a algo nuevo.

A imagem da teia de aranha como uma estrutura perfeita (porém quase insustentável) é por sinal também evocada em “Circe” (1951) e em “Historia con Migalas” (1980); mas, neste caso, trata-se somente de uma entre tantas que irão marcar os desenvolvimentos de “Tango de vuelta” (1980),⁴ relato do qual foi extraída a citação. Nele, o narrador apresenta-se como um contista amador e compulsivo, embora seja também motorista de ambulâncias:

Escribir es eso, abrirles los postigos y que entren, un cuaderno detrás de otro; yo trabajo en una clínica, no me interesa que lean lo que es-

4 A versão utilizada é a do livro *Los Relatos, 1: Ritos*, ps. 38-53. Devo observar que, tal como o próprio autor nesta compilação de seus contos que lhe foi encomendada por uma editora, optei por ignorar a seqüência cronológica dos textos e reuni-los sob outro tipo de afinidades. Ainda assim, pode-se notar que a seleção de contos que orientou a elaboração deste estudo restringe-se de um modo geral à última fase da produção de Cortázar, concentrando-se entre os anos de 1969 e 1980.

cribo, ni Flora ni nadie; me gusta cuando se me acaba un cuaderno porque es como se hubiera publicado todo eso, pero no se me ocurre publicarlo, algo golpea en la ventana y así vamos de nuevo, lo mismo una ambulancia que un nuevo cuaderno.

Flora, afinal, é quem lhe teria contado os fatos desconexos ocorridos em uma casa nos subúrbios de Buenos Aires, onde ela havia trabalhado como empregada doméstica para Matilde e Germán, um casal portenho. Entre estes fatos o narrador viria a perceber “los puntos de sutura, la unión de tanta cosa suelta o presumida, rompecabezas del insomnio o de la hora del mate” – e assim, entre um mate e outro, tão concentrado em sua tarefa quanto distante do barulho das sirenes, ele passa a contar-nos a história de uma traição e de um assassinato.

É só a partir daí que entramos na esfera do conto propriamente dita, do conto “clássico” a que se referia Piglia, e tudo se dirige então para a punhalada final que deverá consumir a vingança de Emilio Díaz, de volta a Buenos Aires após ter sido abandonado pela mulher na Cidade do México. Matilde teria inclusive forjado seu atestado de óbito para poder casar-se com Germán, que lhe oferecera um conforto e uma estabilidade impossíveis junto a Emilio; de modo que este, após ter descoberto a farsa, ressurgiu com a exigência hamletiana de que seja restituída a integridade de um mundo desviado pelo engano e pela mentira. Ao contrário do príncipe da Dinamarca, no entanto, Emilio parece ter desde o começo uma estratégia de ataque muito bem traçada, evitando perder-se em maiores angústias e divagações, e calmamente cumprindo as etapas do seu plano de vingança. Note-se que Cortázar opera neste texto com dados culturais bem marcados, e os subúrbios da capital argentina aparecem aí como o palco indispensável da narrativa, com um enredo digno de uma autêntica letra de tango.

Todavia, é a própria questão da autenticidade que requer um olhar crítico neste contexto, pois a história que nos é contada apresentou-se desde o começo como um artifício, algo construído e acabado a partir dos dados fragmentários de um outro testemunho. Desde logo, todos aqueles dados, inclusive as personagens e os punhais, apontam para a unidade desfeita de uma cultura igualmente desviada pelo processo histórico, e que será reconstruída no âmbito da escrita, como a reprodução em miniatura daquela presumida totalidade, impossível de ser vislumbrada na cidade moderna. Os elementos do texto surgem a princípio em sua evidência de uma falta: a falta daquilo que, um dia, os teria reunido no cosmos unificado de uma comunidade arcaizada. Na medida em que o texto avança, eles adquirem um novo significado no interior do universo ficcional de Cortázar, o contista lhes confere um sentido na articulação de sua história, e o instante do gesto decisivo que conclui o enredo deve ser aquele de uma revelação da unidade deste universo, a presentificação imediata e incontestável que o resume em uma única imagem. Porém, na iminência deste desfecho, a punhalada final subtrai-se ao olhar dos protagonistas, e o cenário com que enfim nos deparamos é o de uma catástrofe que não oferece unidade alguma, com os corpos de Emilio e Matilde rolando escada abaixo na casa de Villa del Parque, Flora assistindo ao último ato do drama que depois iria relatar precariamente ao contista, e isso tudo ao som da sirene em que ele chega somente para recolher os mortos.

“Tango de vuelta”, portanto, parte da pressuposição da fragmentariedade da trama para a ela retornar ao final, mas tentando, entre uma coisa e outra, estabelecer os termos de uma estrutura unificada. Nas noites de insônia ou na hora do mate, o narrador busca criar com este material disperso a *telaraña* perfeita e preencher todos os vazios de seu quebra-cabeças; pois ele não é um escritor profissional, e sim um amador, alguém que tem a escrita como um *hobby*, como também o seria a montagem de miniaturas e modelos para armar. Trata-se sem dúvida de uma clássica história de amor, de retorno e de vingança, mas para além disso está a história do motorista de ambulâncias que no seu tempo livre busca reformular os dados de seu cotidiano, um contista saudoso por uma Buenos Aires perdida, na qual as grandes paixões estiveram em seu lugar natural.⁵ Uma vez terminada sua obra, no entanto, os signos se dispersam novamente, e os subúrbios, as personagens e os punhais retornam à condição de peças desgarradas de uma totalidade que narrativa alguma poderá restituir. Deste modo, o fechamento do conto não pode senão condená-lo a um constante recomeço – “algo golpea en la ventana y así vamos de nuevo, lo mismo una ambulancia que un nuevo cuaderno” –, assim como acontece ao espectador que, após uma luta de boxe, deve apenas aguardar pelo início de um novo embate. A própria figura de Emilio Díaz confunde-se com a do *boxeur*, e todos os movimentos da trama acompanham suas investidas e esquivas calculadas, seus golpes intermediários e seus desvios estratégicos. Mas o que agora interessa saber é sobretudo em que medida este tipo de constatação pode servir a uma análise da forma do conto em Cortázar.

A temática para a qual então nos voltamos foi abordada por alguns ensaístas que, detendo-se ora sobre o jogo de maneira geral, ora sobre algumas modalidades específicas, buscaram elucidar a singularidade deste tipo de manifestação cultural, em uma perspectiva antropológica ou na ambientação histórica do século XX. Roger Caillois, por exemplo, em seu *Os Jogos e os Homens*, assinala que “o jogo é essencialmente uma ocupação separada, cuidadosamente isolada do resto da existência e geralmente realizada dentro de limites precisos de tempo e lugar” – o que, todavia, não desmente a sua própria afirmação de que estes limites são sempre “infinitesimais e precários”, sempre revogáveis, e se apagam por si mesmos (CAILLOIS, 1986 [1957]: 17). Assim, o jogo procura estabelecer-se como uma ilha isolada da desordem da vida cotidiana, sendo esta última aquela em que nada alcança seu devido fim, e os últimos propósitos das ações dos indivíduos colocam-se fora do horizonte do seu olhar, como demonstrou a minuciosa análise da economia do dinheiro elaborada por Georg Simmel (1982 [1907]: 431-2). Mas esta contraposição pode não chegar a efetivar-se: para tanto, seria preciso que o jogo fosse capaz de distinguir o interior e o exterior com total clareza, ou seja, que os seus domínios fossem marcados com um traço convicto e uma ação livre de qualquer ambiguidade. A princípio, é isto o que o nocaute referido por Cortázar deveria nos proporcionar; mas, para aqueles que acompanham a luta, a violência do gesto é inseparável daquela precariedade de que nos fala Caillois, de sua fragilidade intrínseca, de sua revogabilidade iminente, ou seja, de sua *ambivalência*.

5 Sobre as modificações sofridas pela capital argentina no processo de modernização do século XX, bem como sobre as relações dos escritores com o passado da cidade de Buenos Aires, remeto ao conhecido livro de Beatriz Sarlo, *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Mais especificamente a respeito do papel que os subúrbios da metrópole representaram no imaginário de alguns destes autores, cf. GORELIK, A. *La Grilla y el Parque – espacio público y cultura urbana em Buenos Aires 1887-1936*, ps. 357-386.

O espetáculo, desta perspectiva, deve ser compreendido como um discurso que envolve não apenas a linguagem corporal do ringue, mas também o outro lado de toda performance: a presença do público e suas possibilidades de conferir um significado ao enredo que se desenvolve à sua frente. Somente assim a dimensão do olhar, que adquire um papel especial em Cortázar, pode ser avaliada em toda a variedade de matizes que ela nos proporciona. Pois, se as pessoas acorrem aos estádios para *ver* uma luta, isto não é de maneira alguma um indício de sua passividade na trama, implicando também sua capacidade de interpretá-la. Os estímulos, as vaias e as advertências do público são manifestações de uma determinada leitura dos acontecimentos, uma leitura que aguarda o instante imprevisto da queda e, mesmo sendo por ela surpreendida, neste momento torna-se capaz de entender toda a ação da perspectiva do fim. Uma luta que termine por pontos é motivo de decepção não apenas para a plateia de um modo geral, como também para jornalistas e fotógrafos, aqueles que, de uma forma ou de outra, terão que contar o que viram ali. As pessoas vão aos estádios para ver um nocaute, e é o que elas veem neste momento, ou exatamente o que elas deixam de ver, que se tornou uma questão para este estudo.

O jogo caracteriza-se assim pelo esforço compartilhado na construção de um cosmos. Michel Leiris ressaltou este ponto em seus ensaios sobre a tauromaquia, e com ele já nos aproximamos de um paralelo mais consistente com a escrita literária: suas descrições dos movimentos de uma tourada, particularmente do *passee* e da estocada final, pretendem reproduzir o modelo de uma experiência que, à ficção, caberia configurar com seus próprios recursos. Por um lado, entra em cena a destreza apolínea do *torero*, em suas atitudes calculadas, sua pose composta e suas esquivas milimétricas, representando o domínio do homem sobre a natureza, a arte capaz de dar forma à dispersão. Por outro lado, há o papel do público na trama, que, de acordo com a exposição do herói ao risco de uma investida, é levado ao extremo da ansiedade pela expectativa do desenlace, como uma força dionisíaca que clamasse pelo sacrifício do touro em nome do desejo. O cerimonial é cumprido em função do momento em que estes dois impulsos devem convergir em um mesmo gesto, identificando-se no encontro da forma artística com o instinto natural, no ponto onde seria anulada toda dualidade que atravessa a experiência. Mas é exatamente neste ponto que então se aloja um elemento dissonante, a cisão nunca totalmente transpassada pela aproximação mais intensa, e o que prometia ser identidade e reconhecimento revela toda a contundência da estranheza e da separação. Vale lembrar ainda que, para Leiris, o que está em jogo neste caso é também o desejo erótico, que busca uma comunhão cujo alcance é simultâneo à percepção da ruptura, na

presença de uma falha, de uma curva ligeiramente desviada que percorrem os amantes humanos (...) suficiente por si só para que, da plenitude do amor, passemos à dilaceração, reconhecendo nossa deficiência uma vez que, aplacados, seguimos vivos e não há mais nada a fazer senão contemplar o objeto amado como um objeto, passada a identidade ofuscante (LEIRIS, 2001 [1938]: 50).

Boxe e touradas são alguns dos assuntos mais recorrentes em *1926 - vivendo no limite do tempo*, de Hans Ulrich Gumbrecht. Em relação à imagem do lutador, o livro enfatiza sua expressão de um determinado ideal de compostura, isto é, a necessidade do *boxeur* de encenar o auto-controle como uma resposta individual à impossibilidade de se controlar o mundo externo. Concentração e método, portanto, seriam suas armas no embate pela delimitação de uma forma e contra o risco da dispersão – uma forma subjetiva que, no entanto, deve adquirir objetividade no instante do nocaute. Pois é nele que um fim se *apresenta* ao público da luta; e é nele que a plateia encontra a fronteira de suas expectativas ilimitadas pelo arremate. A determinação certa, manifesta em um gesto convicto, pode ser inclusive o nível mais radical do entusiasmo, de maneira que a consagração da forma reúna em si a técnica e o improvisado, na confluência da regra universal com a decisão individual: “Vos sabés lo que es estilo, estás ahí y cuando hay que hacer una cosa vas y la hacés sobre el pucho, no como esos que la empiezan a zapallazo limpio, dale que va, arriba abajo los tres minutos”, diz uma personagem – um lutador – de Julio Cortázar (2000b [1969]: 305).

Mas, segundo Gumbrecht, é necessário que haja uma exposição do lutador ao risco da derrota: “A simpatia dos espectadores nunca está com aqueles cuja sobriedade e cujo talento lhes permitem enfrentar um combate sem enfrentar a morte” (1999: 81). E assim se organiza o drama a ser levado às últimas consequências quando, disposto a desferir o último golpe, o lutador abre a guarda, e por um átimo fica completamente desprotegido, para no momento seguinte ser incontestavelmente declarado vencedor. Da perspectiva do público, porém, qualquer vitória é igualmente uma perda, pois, terminado o jogo, são desfeitas as condições de sua realização, e deixa de ter valor aquilo que logo antes era o que se poderia alcançar de mais precioso. Entre uma coisa e outra (entre a iminência do fim e a dissolução do próprio lugar da finalidade), situa-se então um lapso indistinguível de tempo, em que tudo se esvai no mesmo instante em que se constitui, e nada de definitivo nos é deixado entre os dedos.

O autor do *1926* é ainda mais claro ao mencionar este ponto no que se refere às touradas, possivelmente porque nelas o cerimonial torna bastante nítidas as marcas da organização do espetáculo:

A tourada inspira o temor de um ritual religioso porque ela promete tornar presentes objetos de experiência transcendental. Espera-se que a morte e o desejo tornem-se visíveis. Mas no fim das contas a tourada não pode cumprir essa promessa. O estágio final da corrida chega infinitesimalmente perto de tornar a morte presente, enquanto o momento da morte permanece aquele de uma transição imperceptível (GUMBRECHT, 1999: 237).

Esta proximidade é aquilo que teria sido prefigurado no instante do *passé*, em que, provocado pelo pano, o touro investe e o toureiro esquiva-se com um desvio mínimo, em uma convergência divergente que configura todo o ritmo da trama, até que o duplo movimento atinja o paroxismo, sem, todavia, chegar a uma unidade de seus impulsos contrapostos. E o prometido reconhecimento converte-se, com a morte do touro, no estranhamento do homem diante da natureza, da qual ele se vê apartado por suas próprias mãos no instante da derradeira estocada.

O jogo caracteriza-se assim pelo esforço compartilhado na construção de um cosmos – mas um cosmos cuja finalização é apenas uma iminência, onde a ameaça do salto é simultânea à queda, e que no momento seguinte defronta-se com o despojamento de qualquer configuração. Toda conquista torna-se então equivalente a uma renúncia, e precisamente o gesto a que cabe consumá-la é aquele que precipita sua derrocada. À máxima proximidade de um fim, segue-se a separação irreparável, apontando para o vazio que nem mesmo o golpe mais exato é capaz de preencher sem que, ao mesmo tempo, faça-se evidente sua intransponibilidade. E, não obstante, este vazio é o lugar de um encontro. Todos os olhares para ele convergem no instante do gesto, e manifestam em conjunto o desejo que os reúne no território do jogo; trata-se, portanto, de uma convergência à distância, que reconhece os espaços que isolam os participantes do ato, mas procura em um ponto comum, a experiência de um acordo e de um contato. Por este motivo, espera-se que uma ordem se apresente, ou seja, que se faça presente diante de todos. Somente aí, onde nenhuma subjetividade individual ocupa o centro da trama, pode ser revelado o objeto do desejo, tão evanescente que é impossível de se reter, possuir ou aprisionar.

A narrativa literária transfere para o imaginário o palco destes acontecimentos. No já mencionado “Tango de vuelta”, por exemplo, a visão do leitor é meticulosamente guiada pelos movimentos de Emilio Díaz, em suas investidas contra a casa de Villa del Parque, até que a punhalada final lhe seja subtraída, e então só nos resta ver os corpos rolando escada abaixo. Com isso, compartilhamos o desejo do narrador e de Flora – “necesitábamos como todo el mundo que aquello se completara, que el último agujero recibiera enfim la pieza, el color, el final de una línea viniendo de una pierna o de una palabra o de una escalera” –, assim como, enquanto leitores, compartilhamos entre nós a ausência com que nosso olhar se depara no desfecho. Deste modo, a forma do conto, ao invés de configurar-se em um objeto acabado e capaz de corresponder às expectativas que ela própria alimenta, reconhece a fragilidade de seus limites e as contradições de sua linguagem. E neste reconhecimento ela adquire uma complexidade que não diz respeito apenas a um problema técnico do discurso ficcional, mas indica as dificuldades que se impõem ao estabelecimento de acordos na diferença, isto é, justamente a questão da forma que procura constituir-se sobre as bases instáveis do mundo moderno.

A esta altura é preciso notar também que, se determinados contos são bastante convidativos a este tipo de análise, há outros que à sua maneira também a requerem, e inclusive levam seus componentes às últimas consequências. Acredito que seja este o caso de “La autopista del sur” (1969),⁶ cuja maior extensão subverte os paradigmas tradicionais do conto, mas sem deixar de operar com seus mecanismos, para defrontá-los a todo momento com seus próprios paradoxos.

Pois o que esta narrativa nos propõe é o problema da busca de um entendimento entre pessoas completamente estranhas umas às outras, em um intervalo preciso de tempo, e em um território delimitado para suas tentativas. Entretanto, nem este intervalo nem este território nos são dados de antemão, tendo que ser precisados no decurso da narrativa, assim como as próprias regras do jogo, o que requer uma atenção permanente dos participantes, e certa sabedoria prática para lidar com os problemas do texto. A radi-

6 A versão utilizada é a de *Los relatos*, 2: *Juegos* (2000: 307-332).

calidade da proposta, nestes termos, está em que isto deixe de ser compreendido como um *hobby*, um espetáculo ou um lazer: isto é, que seja tomado como uma condição da existência das personagens na esfera da ficção. Também aquela distinção com que trabalhamos anteriormente – entre o universo cotidiano, como ambiente do trabalho, e o microcosmos do conto, espaço de amadores – é então desfeita: estaremos vinte e quatro horas por dia submetidos às vicissitudes da autopista. Cabe enfatizar que não passamos de um polo a outro, e nenhuma ideia de profissionalismo é aqui evocada para contrapor-se às anteriores, sendo antes os limites entre uma coisa e outra que cedem à precariedade de seus pressupostos. Justamente a questão dos limites, enfim, torna-se o ponto central da leitura, na medida em que eles continuam sendo o problema de toda a conformação do conto, embora já não haja um nocaute para defini-los com muita nitidez.

“La autopista del sur” tem como personagens ocupantes de automóveis que, retornando a Paris após um feriado, são detidos por um engarrafamento quilométrico em uma estrada francesa. No começo, nada indica que a situação vá perdurar por muito tempo; porém o contrário torna-se cada vez mais manifesto. A ação se desenvolve entre um grupo delimitado no decorrer do texto, o qual gradualmente percebe a realidade da situação, enquanto os pequenos avanços das máquinas cedem à total imobilidade. Nos parágrafos iniciais da narrativa, são feitos os primeiros contatos entre eles, apresentados ao leitor não pelos seus respectivos nomes, mas por meio da marca de seus carros: “Al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo, aunque al ingeniero del Peugeot 404 le daba ya lo mismo”. No universo da autopista do sul, portanto, as palavras são personagens, e as personagens são palavras, que entram em cena dispersas no corpo do texto e separadas sobre a estrada, para já a partir daí tentar produzir vínculos entre si.

E, por mais hesitantes ou contrariados que sejam os seus primeiros movimentos, com o tempo eles chegam a criar condições mínimas para a convivência na autopista, capazes de proporcionar soluções provisórias para problemas imediatos – como a necessidade de água ou o entretenimento das crianças –, mas certamente impróprias para a configuração de uma comunidade encerrada em si mesma. Pois todos ainda esperam que aquilo vá acabar a qualquer momento, e que logo eles poderão seguir seus destinos particulares e insondáveis, tal como o são o passado de cada um, sua identidade e seu caráter. É disso que se trata, afinal: as pessoas vão se conhecer, por mais diferentes que sejam, vão atribuir valores às suas relações, por mais efêmeras que elas se mostrem, e vão renunciar a estes mesmos laços, por mais preciosos que se tornem eles. Todo mundo vai terminar sozinho.

O percurso da trama é marcado pelos acordos frágeis e laços precários que se constituem sobre o asfalto. Pois, logo que um entendimento é alcançado, ele imediatamente cede espaço a novos problemas, como a escassez de alimentos, as brigas ou o fastio. A falta de uma meta comum, de um sentido colocado adiante para todos, os impede de fundar as bases de um mundo estável, e a ausência de uma história compartilhada não lhes oferece quaisquer elementos para isso. Deste modo, a escassez e a privação a que são submetidas as personagens da narrativa são as próprias condições da linguagem no universo do conto. Por outro lado, os expedientes de que se valem os habitantes provisórios da autopista, os recursos que eles mobilizam para oferecer soluções àquela privação, são também um atributo da escrita em sua tentativa de conformar o mundo ficcional de

acordo com as suas possibilidades intrínsecas. A situação em que o relato nos enreda decerto não permite que tudo se resolva através de um único gesto. Mas, na mediação entre seus componentes, improvisam-se meios de superar os problemas que se colocam ao desenvolvimento da narrativa.

Filho da Poros e Penia, ou seja, da pobreza e do recurso, é o próprio desejo que nos conta o que acontece na autopista. Por este motivo o narrador não se confunde com nenhuma das personagens, mas tampouco conta a história como se visse tudo de cima, numa perspectiva capaz de atribuir-lhes uma finalidade, e sim como se estivesse *entre* elas. Preservando as distâncias, ele torna-se uma espécie de *voyeur*, um espectador dos fatos, registrando até as imagens aparentemente menos importantes, inclusive quando a noite cai. Nos intervalos das tarefas diárias que mantêm reunidos os homens e as mulheres do conto, por exemplo, ele nos oferece flagrantes de uma solidão compartilhada, muito semelhantes aos instantâneos que se pode ter dos habitantes de prédios de apartamentos nas grandes metrópoles: “Casi todo mundo escuchaba sus radios (...) Las monjas pasaban cuentas de sus rosario, el niño del Taunus se había dormido con la cara pegada a un cristal, sin soltar el auto del juguete”.

Noutra ocasião, em meio às necessidades cotidianas, alguém interrompe um trabalho e por um momento volta seus olhos para o horizonte, como que em busca de algo indefinível, que o próprio texto não pode nomear. E o que nós vemos então é o próprio retrato de uma vontade sem direção precisa, que se remete para fora do enquadramento do conto. O olhar das personagens, portanto, é justamente aquilo que insiste em não se deixar render pela hostilidade da paisagem, e, diante da apatia que sempre as ameaça, ele representa o *pathos* do desejo; incapaz de configurar seu objeto, a linguagem, através destes olhares, simplesmente aponta para ele. Assim, são preservados um mistério e uma contradição, uma dissonância e uma promessa. No ponto cego para o qual tudo se dirige e onde nada se detém, encontramos as marcas de uma falta que traz consigo os sinais de uma possível reconciliação.

“Nunca aspiramos por aquilo que nos é completamente estranho e tampouco por aquilo que já nos pertence”, assinalou o jovem Lukács em *A Alma e as Formas*. “Eros está no meio: a aspiração cria um vínculo entre aqueles que são diferentes entre si, mas ao mesmo tempo ela destrói qualquer esperança de que eles se tornem um só; tornar-se um é voltar para casa, e a verdadeira aspiração nunca teve um lar” (LUKÁCS, 1980 [1910]: 92-93). Por este motivo ela é inquieta, está em constante movimento, e não se projeta para um único objetivo, mas também por isso ela possui certa perspicácia, uma inteligência apropriada para os assuntos imediatos que se lhe apresentam. No caso da literatura que se guia por tal sentimento, esse problema é o problema da forma. Isto é, das “formas” que podem ser improvisadas em seus percursos, e também o da forma definitiva e redentora a que apenas aspiram escritores e personagens.

Pois, sabendo-se destituída de uma pátria original, esta literatura se concentra na resolução provisória de seus impasses, e para isso mobiliza seus recursos e expedientes. Mas, em momentos de suspensão e repouso, ela manifesta um desejo latente por uma linguagem mais rica e por uma vida menos ordinária, algo que surge da privação, e que se expressa nos mínimos contrastes que a linguagem estabelece em relação à carência. De modo que o narrador da autopista nos faz perceber também qualquer tentativa de um contato, mesmo que reduzida à mera intenção de um toque, quando ela é somente a

promessa de um encontro nunca consumado, que se detém no mais sutil pressentimento de um salto. A leveza destes movimentos torna-se manifesta na seguinte passagem:

En algún momento (suavemente empezaba a anochecer, el horizonte de techos de automóviles se teñía de lila) una gran mariposa blanca se posó en el parabrisas del Dauphine, y la muchacha y el ingeniero admiraron sus alas en la breve y perfecta suspensión de su reposo; la vieron alejarse con una exasperada nostalgia, sobrevolar el Taunus, el ID violeta de los ancianos, ir hacia el Fiat 600 ya invisible desde el 404, regresar hacia el Simca donde una mano cazadora trató inútilmente de atraparla, aletear amablemente sobre el Ariane de los campesinos que parecían estar comiendo alguna cosa, y perderse después hacia la derecha.

Eis a imagem daquilo que apenas desliza sobre a superfície do texto, surgindo e recolhendo-se por si mesma, na exata medida de sua aparição; e assim aprendemos a nos satisfazer com os olhos, pois não podemos pegá-la com as mãos.

A passagem também marca o principal instante de pausa no ritmo do relato, antes que ele se encaminhe para um encerramento que será, mais propriamente, uma abertura. Mas, para acompanhar esta evolução, pode ser mais apropriado adotar um enfoque específico para a análise. Recordo então que, novamente durante a noite, em seguida é descrita esta cena:

La chica del Dauphine dormía apoyada sobre el volante, un mechón de pelo contra los ojos; antes de subir al 404, el ingeniero se divirtió explorando en la sombra su perfil, adivinando la curva de los labios que soplaban suavemente. Del otro lado, el hombre del DKW miraba también dormir a la muchacha, fumando en silencio.

Esse trecho, em primeiro lugar, é um bom exemplo do estilo da escrita, em seu apego aos detalhes visuais e às mínimas relações entre as personagens. Mas ele também é um momento da história de amor que atravessa toda a narrativa, marcando tanto o seu início quanto a sua finalização. Trata-se da relação entre a menina do Dauphine e o engenheiro do 404, que logo teria prevalência sobre o seu rival do DKW. O narrador acompanha as cuidadosas aproximações do casal, a princípio em suas frases vazias, lugares-comuns que simplesmente assinalam a vontade de um diálogo; em seguida, o contato entre eles adquire o valor e significado, apontando para a possibilidade de um verdadeiro encontro no ambiente árido da autopista. O que envolve um certo cálculo e uma estratégia de diálogo: trata-se de saber recuar, quando necessário, e reconhecer o momento certo para uma investida mais arriscada. Pois é Eros quem conduz estes movimentos, com a desenvoltura de seus recursos e a improvisação de expedientes, e é em torno deste jogo que afinal se articula a história, identificando-se com ele todo o desejo. Todavia, uma vez que o encontro acontece (fora do alcance dos olhos, e em meio aos acontecimentos), percebe-se que algo se modifica no ritmo da narrativa, e os automóveis passam a retomar seus pequenos avanços irregulares, até que o engarrafamento tenha um fim e os carros se dispersem novamente, em direção aos destinos individuais que desconhecemos:

Todos aceleraban más y más, ya se podía pasar a la tercera sin que el motor penara, y la palanca calzó increíblemente en la tercera y la marcha se hizo suave y se aceleró todavía más, y el 404 miró enternecido y deslumbrado a su izquierda buscando los ojos de Dauphine,

Lê-se, quando o texto se precipita para o término, e se apega com maior ênfase à visão de uma personagem, para a qual a perda irá se mostrar em seu aspecto irremediável, por mais contraditório que um tal sentimento possa parecer:

Pero cada minuto le iba convenciendo que era inútil, que el grupo se había disuelto irrevocablemente, que ya no volverían a repetirse los encuentros rutinarios, los mínimos rituales, los consejos de guerra en el auto de Taunus, las caricias de Dauphine en la paz de la madrugada, las risas de los niños jugando con sus autos, la imagen de las monjas pasando las cuentas del rosario [...] No se podía hacer otra cosa que abandonarse a la marcha, adaptarse mecánicamente a la velocidad de los autos que lo rodeaban, no pensar [...] En el Volkswagen del soldado debía de estar su chaqueta de cuero. Taunus tenía la novela que él había leído en los primeros días. Un frasco de lavanda casi vacío en el 2HP de las monjas. Y él tenía ahí, tocándole a veces con la mano derecha, el osito de felpa que Dauphine le había regalado como mascota.

E a menção a estes objetos, no desenlace da narrativa, elucida todo o processo de construção de sentido na autopista do sul. Eles aparecem aí como algo que foi destituído de um valor, sustentável apenas nos tênues laços que se criaram entre as personagens do texto, e tudo o que neles se pode ver agora são os vazios deixados por esta destituição. Tornaram-se, portanto, lembranças de um mundo que já não existe mais, cujo início, meio e fim nos foram descritos no decorrer do conto, sem que em nenhum momento ele chegasse a uma verdadeira finalização. Exatamente por isso o pertencimento daqueles objetos a este universo só se pode mostrar nos sinais de uma falta que se pressupõe intransponível, posto que tudo se desfez antes mesmo que eles fossem situados em um cosmos plenamente ordenado, e a noção de uma perda se impôs à própria configuração do conto. A imagem desta perda, afinal, é o foco de convergência do desejo, onde nos reconhecemos em torno da vontade comum que tornou possíveis os mais frágeis pontos de contato da narrativa, cujos limites só podem ser divisados em seus movimentos de distanciamento e aproximação.

Em resumo, “Tango de vuelta” propõe a reconstrução de um mundo perdido no microcosmos do conto, utilizando-se da unidade idealizada do passado para contrapor-se à fragmentação dos dados do presente, e estabelecendo uma nítida separação entre o espaço cotidiano e o território do jogo, onde o que antes era disforme e inacabado adquire uma finalidade revelada no instante do gesto. Entretanto, ao encenar o processo de elaboração da narrativa, Cortázar nela insere um elemento dissonante, a alojar-se justamente na apresentação do último movimento, onde a expressão de um *sensus communis* só se fazia notar na percepção de uma ausência, isto é, em seu iminente desaparecimento. Já em “La autopista del sur”, esta ambivalência é incorporada pelo texto, sem mais estar restrita às suas margens, e sim atravessando-o em todas as suas instâncias; e então as in-

dicações dos limites da forma ficam menos contundentes e precisas, exigindo de nosso olhar mais cuidado e atenção. Isso explica a maior extensão da história, no lugar de um ideal de intensidade que antes se fazia notar; pois, ao invés de pôr-se em marcha a partir de um impulso inicial, para não mais se deter até a consumação de seus desígnios, agora há uma desaceleração primeira que, atingindo o imobilismo, cria as condições para o desenvolvimento do drama. Neste intervalo, o narrador opera com os mesmos mecanismos de construção de sentido descritos anteriormente, porém é maior a ênfase na consciência de suas limitações e na efemeridade de suas conquistas, bem como nos difíceis e às vezes ternos esforços que são necessários para alcançá-las. E não há sequer a concepção de uma identidade histórica a ser restituída neste caso, mesmo que na esfera reduzida do artefato literário, de modo que a modernidade surge aqui com todas as implicações da sua destituição de referências comuns, em uma zona de passagem que a ninguém pertence e de que ninguém pode se apossar. A estrada nos arredores de Paris torna-se assim a superfície em branco na qual se inscrevem os signos do texto, com suas hesitantes tentativas de criar vínculos e designar limites, que se sabem frágeis, provisórios e revogáveis, tanto quanto o próprio espaço do relato; e, por fim, somos deixados com a imagem de um vazio de que tudo surge e a que tudo retorna, mas no qual ficam, apagadas e indeléveis, as marcas do desejo.

Como leitores, nós acompanhamos esta trajetória, de nossa parte é requerido certo esforço, aos nossos olhos se impõe uma renúncia. Nisto consiste a aprendizagem do jogo. Não posso afirmar e sequer imagino que com isso possamos encerrar a questão colocada no início deste estudo. Mas parece-me que, enfim, também estes elementos são em parte responsáveis por todo o engenho, e por toda a beleza, dos contos de Julio Cortázar.

Bibliografia:

CAILLOIS, Roger. *Los Juegos y los Hombres – la máscara y el vértigo*. Trad. Jorge Ferreiro. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986 [1957].

CORTÁZAR, Julio. *Los Relatos, 1: Ritos*. Madrid: Alianza Editorial, 2000a.

_____. *Los Relatos, 2: Juegos*. Madrid: Alianza Editorial, 2000b.

_____. *Los Relatos, 3: Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 2000c.

_____. *Los Relatos, 4: Abí y Ahora*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

_____. *Obra Crítica 2*. Org. Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Obra Crítica 3*. Org. Saúl Sosnowski. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- GORELİK, Adrián. *La Grilla y el Parque: espacio público y cultura urbana em Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001 [1938].
- LUKÁCS, Georg. *Soul and Form*. Translated by Anns Bostock. Cambridge: The MIT Press, 1980 [1910].
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976 [1965].
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- POE, E. A. *Ensayos y Criticas*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- SARLO, Beatriz. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- SIMMEL, Georg. *The Philosophy of Money*. Translated by Tom Bottomore and David Frisby from a first draft by Kaethe Mengelberg. Boston: Routledge & Keagan Paul, 1982 [1907].