

O DUPLO COMO DISCURSO DA ALTERIDADE EM TRÊS CONTOS DE CORTÁZAR

THE DOUBLE AS A DISCOURSE OF ALTERITY IN THREE SHORT STORIES BY CORTÁZAR

Wellington Ricardo Fioruci
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (URFPR), Pato Branco, PR.
E-mail: tonfiorucci@hotmail.com

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar de forma comparativa três contos fantásticos, a saber, “Lejana”, “La noche bocarriba” e “La isla a mediodía”, do escritor argentino Julio Cortázar, considerado um dos mais importantes ficcionistas do século XX, com vistas à compreensão da relação entre essas narrativas e o discurso da alteridade expressado por elas. Para a realização da análise este estudo utilizou como referenciais teóricos sobretudo as obras de Todorov (2009), Ceserani (2006) e Rosset (2008), no tocante ao tema do fantástico e do duplo, e Arrigucci Jr. (2003), em relação à poética cortazariana. Esse estudo comparativo justifica-se pela importância da literatura desestabilizadora de Cortázar, a qual certamente contribuiu e segue contribuindo para a renovação da prosa ficcional, transformando a experiência da leitura por meio de uma reflexão profundamente existencial e questionadora dos limites da percepção.

Palavras-chave: Contos fantásticos; Julio Cortázar; Discurso da alteridade.

Abstract: This article aims to analyze in a comparative way three fantastic short stories, i.e., “Lejana”, “La noche bocarriba” e “La isla a mediodía”, written by the Argentinean writer Julio Cortázar, who is considered one of the most important fictionists from the twentieth century, in pursuit to understand the relationship between these narratives and the alterity discourse expressed by them. For its theoretical support this analysis resorts to some authors and works

mostly Todorov (2009), Ceserani (2006) and Rosset (2008), in regard to the subject of fantastic and double, and Arrigucci Jr. (2003), in relation to the Cortazarian poetic. This comparative study is justified by the importance of Cortázar's destabilizing literature, which undoubtedly contributed to and keeps on doing it to renovate the fictional prose, transforming the reading experience by means of a profoundly existential and inquisitive reflection about the limits of perception.

Keywords: Fantastic short story; Julio Cortázar; Discourse of otherness.

As narrativas constituem simulacros de uma ordem que intuimos e da qual somos nostálgicos (LINS, 1973, p. 48)

Este texto tem por pretensão analisar de forma comparativa três contos do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), considerado um dos mais importantes ficcionistas do século XX, com vistas à compreensão da relação entre essas narrativas e o discurso da alteridade expressado por elas. A importância desse discurso na produção ficcional se dá na medida em que a literatura é uma força transformadora, cujo potencial de transcender o tempo concreto da realidade histórica e social e levar à desalienação dos sujeitos é inestimável: “[...] a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo.” (TODOROV, 2009, p. 23). Além disso, a alteridade cumpre papel primordial no tocante à relação que estabelece com a literatura, já que: “Somos todos feitos do que outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito a possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente.” (TODOROV, 2009, p. 23-24).

O fantástico para Cortázar tem justamente esse efeito de ampliação de que fala Todorov, ao mesmo tempo que questiona as fronteiras da percepção:

[...] desde muy niño lo fantástico no era para mí lo que la gente considera fantástico; para mí era una forma de la realidad que en determinadas circunstancias se podía manifestar, a mí o a otros, a través de un libro o un suceso, pero no era un escándalo dentro de una realidad establecida. Me di cuenta de que yo vivía sin haberlo sabido en una familiaridad total con lo fantástico porque me parecía tan aceptable, posible y real como el hecho de tomar una sopa a las ocho de la noche [...] Yo aceptaba una realidad más grande, más elástica, más expandida, donde entraba todo. (CORTÁZAR, 2013, p. 50).

Os três contos a serem analisados, “Lejana”, “La noche bocarriba” e “La isla a mediodía”, narrativas que compõem respectivamente as obras *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956) e *Todos los fuegos el fuego* (1966), são manifestações dessa proposta fantástica cortazariana. A construção do discurso da alteridade nos textos em questão e, *mutatis mutandis*, de uma reflexão profundamente ontológica com a qual o leitor é confrontado, se dá pelo jogo do duplo ou de uma dúplice estrutura diegética, sobre a qual será realizado o exercício interpretativo a que esta análise se propõe. O jogo neste caso “[...] aparece na obra de Cortázar como uma experiência imantada

de potencialidade reveladora, uma ‘diversão’¹ que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente.” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 54). Trata-se de uma estratégia que o autor empregou constantemente em sua poética, como o narrador de um conto tipicamente cortazariano confessa: “Lo escribimos, como una medalla es al mismo tiempo su anverso y su reverso que no se encontrarán jamás, que sólo se vieron alguna vez en el doble juego de espejos de la vida.” (CORTÁZAR, 1977, p. 180).

O recurso ao duplo, “el doble” em espanhol, está vastamente estudado pela teoria da literatura, sobretudo no que concerne aos estudos relativos à literatura alinhada à proposta do fantástico ou do insólito. O artifício do duplo serve muito bem aos propósitos do fantástico, na medida em que este “[...] envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo.” (CESERANI, 2006, p. 71), justamente porque o duplo funciona como esse mecanismo que subverte a realidade para instaurar o estranhamento e a reflexão, não raro alcançando esse objetivo pelo descentramento ou fragmentação do sujeito. Ceserani ainda acrescenta que o tema:

[...] nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das múltiplas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra. Os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram coloca-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo. (CESERANI, 2006, p. 83).

Seria válido ressaltar que Nietzsche, em sua proposição filosófica demolidora, mas não menos derrisória, referia-se à tendência da sociedade, em especial a moderna, em criar ideais ascéticos com vistas à negação da realidade:

O pensamento em torno do qual se peleja, é a valoração de nossa vida por parte dos sacerdotes ascéticos: esta (juntamente com aquilo a que pertence, “natureza”, “mundo”, toda a esfera do vir a ser e da transitoriedade) é por eles colocada em relação com uma existência inteiramente outra, a qual se opõe, a menos que se volte contra si mesma, que negue a si mesma: neste caso, o caso de uma vida ascética, a vida vale como uma ponte para essa outra existência. (NIETZSCHE, 1998, p. 106)

1 “Diversão” é utilizado por Davi Arrigucci Jr., conforme ele mesmo explica, com a acepção de “desvio”.

A crítica do filósofo de Weimar se sustenta na ideia de que tal busca pela transcendência levaria ao apagamento do real em favor de uma ilusão. A literatura por sua vez, como linguagem dialeticamente mítica e social, apropria-se desse discurso e sua conseqüente reflexão por meio de diversas estratégias metafóricas, sendo uma delas a temática do duplo. Segundo Clément Rosset, esse recurso aponta para um discurso ontológico de duplicação do mundo e do sujeito em que se manifesta a cisão do indivíduo frente às contingências do devir: “Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja somente aqui, não há agora que seja apenas agora.” (ROSSET, 2008, p. 93). Essa atitude simbólica se traduziria num gesto de esquiva que, em última análise, teria como *parti pris* teleológico “[...] reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real.” (ROSSET, 2008, p. 119), paradoxo que alimenta a problemática do duplo.

Em outras palavras, este mundo-aqui é o outro de um outro mundo que é justamente o mesmo que este mundo-aqui: porque este itinerário misterioso, durante o qual o fenômeno se mediatiza a si mesmo em si mesmo para se tornar manifestação da essência, não é outro senão o caminho que conduz de A até A passando por A. (ROSSET, 2008, p. 72)

Essa construção dúplice aponta para a disjunção da identidade ao mesmo tempo que introduz um deslizamento do real, na medida em que se operam mudanças ontológicas e cronotópicas, portanto, de sensações e de percepções. A longa tradição do duplo explora a ruptura da ideia de unidade, o deslocamento da percepção do eu ao refletir-se num outro, o gesto metafísico por excelência de “Colocar a imediatidade à distância, associá-la a um outro mundo que possui a sua chave, ao mesmo tempo do ponto de vista de sua significação e do ponto de vista de sua realidade.” (ROSSET, 2008, p. 68). Em última instância: “O que importa é que o sentido não esteja aqui, mas sim em outro lugar — daí uma duplicação do acontecimento, que se desdobra em dois elementos, de um lado a sua manifestação imediata, e do outro o que esta manifestação manifesta, isto é, o seu sentido.” (ROSSET, 2008, p. 74).

Evidentemente a temática do duplo possui uma amplitude de aplicação bastante plural, servindo-se a diversos gêneros e objetivos, porém não é menos verdadeiro que esta estratégia discursiva e narrativa cumpra muito bem o papel de debater, no universo do fantástico, a problemática da alteridade, posto que leva à reflexão crítica do sujeito sobre si e o outro “[...] devemos entender o duplo como uma entidade que evolui e se renova, actualizando o seu conteúdo, à medida que o ‘eu’ se vai também

desenvolvendo e criando em si-mesmo uma ‘consciência moral’”. (apud CEIA, 2009). Davi Arrigucci Jr., um dos mais perspicazes intérpretes da obra de Cortázar, sentencia:

O problema do duplo, herança literária do Romantismo, que só iria ganhar em complexidade com a penetração no mundo dos sonhos e do inconsciente, no Simbolismo, e, mais tarde, no Surrealismo, mas também com o desvendamento do homem subterrâneo de Dostoiévski, enlaçando-se com questões fundamentais do pensamento filosófico do século passado (o problema da “estabilidade” ontológica da existência individual em Kierkegaard, no hegelianismo, com repercussão em Marx, presente ainda em Nietzsche e continuando no pensamento deste século, em Heidegger etc.) encontra, de fato, profunda ressonância na obra de Cortázar. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 107)

Para além de asseverar a importância desta problemática na poética do autor argentino, o crítico brasileiro acrescenta a importância do viés ontológico quando se trata deste tema, essencial na proposta de discussão sobre a qual se debruça esta análise.

Pode-se ainda tomar como exemplo significativo desse artifício do escritor a estrutura de sua obra narrativa mais consagrada, *Rayuela* (1963), romance dividido em duas partes, “Del lado de acá” (Buenos Aires) e “Del lado de allá” (Paris), de modo a revelar a sobreposição de temporalidades e espaços e o desdobramento interior de suas personagens como Traveler e Oliveira, La Maga e Talita. Julio Cortázar aspira por meio da radicalidade de seu projeto literário a uma poética da totalidade, em que o texto literário, cujo ápice se dá em *Rayuela*, possa ser montado e desmontado pelo leitor (ARRIGUCCI JR., 2003). Assim, o ser e a linguagem se fundem em um espiral infinita de desdobramentos e desestabilizam a realidade, cujo efeito é o impasse entre o silêncio e o caos, por um lado, e a tendência à digressão e à multiplicidade por outro: “[...] así como la lengua literaria es maltratada de otredad, profanada o vejada por sus antagonistas, también la realidad por ella representada se enrarece, mina y fisura.” (YURKIEVICH, 2004, p. 172). A radicalidade dessa poética que provoca fissuras na realidade revela-se igualmente no uso que faz do duplo:

En general, podría decirse que Cortázar no utiliza el doble en el sentido usual de duplicación de la personalidad, ni de confusión entre lo que podría llamarse el personaje real o su imagen. Tanto el original como el reflejo tienen similar importancia, no hay subordinación de uno al otro, y no importa a menudo clarificar, porque a menudo no existe diferencia definitiva, cuál es el personaje principal y cuál el advenedizo. (MORELLO-FROSCH, 1968, p. 323).

Outro romance de Cortázar consagrado pela crítica é *62: Modelo para armar* (1968), em que novamente temos a duplicação com a passagem de tempos e espaços, a comunicação entre diferentes cidades, em suma, configurando “[...] el tránsito especular de destinos.” (MONEGAL, 2003, p. 327).

Esse uso *sui generis* que Cortázar faz do tema ou categoria de análise *doppelgänger*, como o duplo é conhecido na teoria alemã de onde se origina, leva ao fantástico bastante idiossincrático pelo qual é reconhecido o autor argentino, estratégia responsável pela dimensão da alteridade nos seus contos, daí a noção de realidade mais vasta de que fala esse autor:

Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más basta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. (CORTÁZAR, 1971, p. 409)

O fantástico e o duplo em Cortázar operam como uma metáfora do espaço fronteiro, em que o real, já rarefeito, é apreendido de forma oblíqua pelos sentidos, como sucede com seus cronópios. Na poética desse autor, a leitura do duplo e do fantástico revela-se na:

[...] leve modificación del ámbito cotidiano que anuncia la presencia de lo inquietante, ya que un resquicio por donde penetra lo inexplicable tiene el poder de conmover todo el sustento de nuestra percepción del mundo. Naturalmente, la “verdadera” naturaleza del fenómeno quedará siempre en la penumbra, en una zona de claroscuro de la conciencia donde se ubica un saber no sabido [...] (CALABRESE, 1996, p. 82)

Com efeito, o fato de o duplo ter sido de grande valia na fundamentação da literatura romântica e, por extensão, gótica, no século XIX, *pari passu* com o tema do fantástico, não pode ser interpretado como mera casualidade, mas sim por se prestar muito bem à discussão da alteridade e da identidade, discussão esta que obras clássicas como “O homem de areia” (1816), de E.T. A. Hoffmann, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, “Willian Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, e *O médico e o monstro* (1886), de Robert L. Stevenson tão bem configuram no imaginário da literatura ocidental. Tais obras, para citar apenas alguns títulos exponenciais, lançam mão desse gênero e recurso para personificar, por meio de seus protagonistas, os desejos ou

instintos inaceitáveis à sociedade de seu tempo, personagens fendidas ou fraturadas pela inadequação ao mundo em que são excluídas ou marginalizadas e contra o qual se debatem até mesmo à sua própria destruição, em alguma medida revelando a angústia de seus próprios autores, bem como profetizando seus destinos trágicos. Também não é casual que tais obras interessaram demasiado aos estudos de psicologia, dada sua extraordinária intuição e capacidade de discernimento sobre as sociedades e os indivíduos modernos.

Retornando à contemporaneidade, essa “desleitura” da realidade faz parte do jogo narrativo de Cortázar e sua natureza simbólica, na medida em que o autor busca transgredir os limites do sistema de configuração ontológico da realidade, a fim de desnortear seus leitores (ou nocauteá-los existencialmente). Daí a constatação a que chega um dos personagens de *Rayuela*, Gregorovius:

En realidad nosotros somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito pero no se entiende nada. Los actores hablan y actúan no se sabe por qué, a causa de qué. Proyectamos en ellos nuestra propia ignorancia, y nos parecen unos locos que entran y salen muy decididos. (CORTÁZAR, 1996, p.137).

O absurdo da existência e os papéis que assumimos no palco deste teatro chamado vida (ou sociedade) quando apreendidos pelas lentes cortazarianas assumem outra perspectiva, cujo efeito é desestabilizar a consciência dos leitores e abri-la para novas percepções, portanto, a um novo (auto)conhecimento, em última análise e paradoxalmente, um apaixonado e enigmático exercício de liberdade, como bem definiu Haroldo de Campos. (apud CORTÁZAR, 1996, p. XXII). A narrativa de Cortázar, nesse sentido, investe nas dobras entre o real e o imaginário, no limiar entre o apreendido e o indefinível de uma realidade que se mostra ambígua e escorregadia. Assim, sua linguagem “[...] se arrisca a incorporar à sua própria técnica de construção a ambiguidade (sic), submetendo-se a uma autocrítica destruidora que a leva à beira do silêncio. Interpretar a obra de Cortázar é ainda tentar detectar-lhe o poder dinamizador [...]” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 31).

Para esse escritor argentino, o fantástico, e por conseguinte o duplo, serve-lhe de dinamite para implodir os códigos culturais do leitor, que oscila entre o real e o desconhecido, o texto e o contexto, o conhecimento de si e do outro, um movimento pendular de dupla face, na feliz expressão de Ana María Barrenechea (apud CALABRESE, 1996). O fantástico na poética cortazariana, contudo, não é, salvo exceções,

o do maravilhoso ou fantasmagórico. O estranhamento que sua narrativa promove é de aspecto intimista, os demônios habitam o interior de seus personagens e convidam à leitura dos desvãos da realidade, afinal, como disse o próprio escritor em conhecida entrevista de tom provocativo: “El poeta debe dedicarse a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencias y a los escritores serios,” (apud HARSS, 1968, p. 297).

Tendo em vista os breves apontamentos realizados como pedra de toque desta discussão, cabe a partir desse ponto examinar nos três contos supracitados como se dá a constituição da linguagem de Cortázar e sua busca pelo conhecimento do outro, “la otredad”, um exercício literário de análise da sociedade e dos indivíduos em tom de valorização das diferenças e crítica das relações históricas humanas.

Assim, em “Lejana”, vemos por exemplo esse exercício realizado narrativamente por meio da transfusão porosa de uma mulher a outra, cruzando de forma poética espaços geográficos e fronteiras linguísticas, cuja metáfora é a transcendência desses limites e uma identificação que se dá em termos mais psicológicos que sociais. O conto se estrutura a partir de entradas de um diário, o qual pertence a uma mulher de classe alta argentina, Alina Reyes. Pouco a pouco, o conflito interno dessa personagem a leva a transportar-se para outro espaço, projetando-se na figura de outra mulher, maltrapilha, na longínqua e gélida Hungria, a tal ponto que a narrativa se encerra com Alina transmutada nessa até então desconhecida e imaginária mulher.

Importa primeiramente observar como a protagonista, Alina Reyes, é uma pessoa solitária e entediada, que em nada se sente como uma rainha, referência ao seu sobrenome. A sua origem e condição social lhe trazem conforto, mas apenas material, pois ela se sente emparedada nessa condição, tanto que se imagina presa a uma corrente como seu cachorro, Rex. À noite, quando sua solidão cresce, provocando fissuras em sua existência, ela faz de tudo para dormir e sonhar com outras vidas, fazendo jogos mentais com versos e palavras e desdobrando-se em figuras femininas de um estrato social muito abaixo do seu. Um desses jogos de Alina é com palíndromos:

Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lejos y no reina. (CORTÁZAR, 2001, p. 38)

A imperfeição do palíndromo que envolve seu nome e sobrenome leva a uma reflexão sobre sua identidade, sobre a imagem que ela tem de si mesma, uma imagem fraturada, inconclusa. O horror que Alina sente, o ódio que a consome, é consigo mesma, nesse sentido, o jogo com o anagrama tem o mesmo efeito de um espelho que projeta a si própria. Daí o mecanismo de fuga, “cualquier lejos”, e ao mesmo tempo de autossabotagem psicológica ou autodestruição dessa imagem nobiliárquica quando se vê transformada em três possibilidades de mulheres distantes geográfica e socialmente. Uma dessas, “mendiga em Budapest”, passará a consumir a sua imaginação e se consumará em um processo de transladação de personalidade, a qual encerra o conto numa chave que pode ser tanto lida de forma psicológica quanto fantástica. Inevitavelmente, essa transformação levará à sua fragmentação disruptiva de seu ser “Qué triste haberme interrumpido [...]” (CORTÁZAR, 2001, p. 44).

De forma geral, esses jogos são um exercício de resiliência da personagem “[...] me reservo para resistir por dentro.” (CORTÁZAR, 2001, p. 39) já que ela se sente apartada das pessoas de seu entorno, como registra em seu diário antes de ir dormir “Qué felices son, yo apago las luces y las manos, me desnudo a gritos de lo diurno y moviente, quiero dormir y soy una horrible campana resonando [...]” (CORTÁZAR, 2001, p. 37). Essa autoconfissão, se levamos em conta o gênero diário, é bastante reveladora.

Uma metáfora muito bem executada por Cortázar é a expressão apagar as mãos, a qual faz uma rima visual e semântica com o gesto de apagar as luzes. As mãos são uma parte do corpo identificada com a intervenção no mundo, com a capacidade, portanto, de construir e transformar a realidade. Alina, contudo, ao apagar simbolicamente as mãos, realiza um gesto de abandono dessa possibilidade, inclusive no que tange à escrita, afinal, ao apagar as luzes e as mãos simultaneamente, ela também deixa de fazer registros em seu diário. Assim, entende-se que sua resistência é interna, na mente e no espírito. Por sua vez, os leitores, em certo ponto, deixam de acompanhar os registros em seu diário para perscrutar os seus pensamentos.

A força poética do fragmento ainda reserva mais algumas implicações interpretativas e assaz sintomáticas da caracterização da protagonista. Na ideia de “me desnudo a gritos de lo diurno y moviente”, além do contraste entre dia e noite, sendo o dia território do social, das movimentações (contingências), e a noite espaço intimista e mergulho em seu inconsciente, acrescenta-se um despir-se que é realizado de forma radical. Esse desnudamento da personagem é sua forma de libertação, porém deve-

-se considerar os seus “gritos” do ponto de vista simbólico, da ordem do foro íntimo, afinal, ela jamais se manifesta publicamente no texto. O espaço do quarto é onde ela se liberta para os sonhos, para um mergulho em seu “eu” interior.

Por último, Alina confessa “soy una horrible campana resonando”. Essa imagem do sino (campana em espanhol) é bastante reveladora, pois remete à ideia de um estado de alerta, um aviso que, em vez de vir de fora, está soando dentro da personagem. Em seu âmago, depreende-se, há uma força vital pulsante, porém de forma contraditória, essa força latente a incomoda e a desnorteia, afinal, ela não extravasa seus sentimentos em público, daí sua autoimagem negativa, que pode ser traduzida pela junção do qualificativo e a forma em primeira pessoa do verbo ser “sou...horrível”. Essa interpretação se concretiza em passagens como “[...] estoy sola entre esas gentes sin sentido [...]” para concluir logo em seguida “Porque a mí, a la lejana, no la quieren.” (CORTÁZAR, 2001, p. 40).

Deve-se notar nesses dois fragmentos, que correspondem aos momentos iniciais do conto, o limiar do processo de fragmentação da personagem em sua correlata húngara andrajosa, seja pela denominação “la lejana” (lejana em espanhol traduz-se como distante), que tanto significa a relação de Alina com o mundo ao seu redor como a ideia de uma mulher distante, desconhecida, seja pela ideia de que sua versão húngara mendiga caminha à margem da sociedade, alheia aos códigos da “civilização”. Nessa correlação, por sinal, consiste a grande metáfora existencial do conto, pois a versão húngara de Alina, pobre e marginal, reflete naquele espaço social a sua (auto) representação psicológica: a pobreza da Alina argentina é de afeto, sua fome é de liberdade.

Com efeito, há na caracterização e concretização da transmutação da personagem alguns signos explorados por Cortázar como pistas de sua proposta discursiva ontológica, a saber, os signos do frio e da ponte. O frio, que ambienta a versão húngara da personagem, tem dois efeitos. Um primeiro efeito é sua funcionalidade diegética, como um elemento de conexão entre os dois mundos, Buenos Aires e Budapeste, espaços que o conto transpõe e articula. Outro efeito, complementar, porém de caráter simbólico, remete aos sentimentos de Alina. Veja-se por exemplo quando Alina comenta sobre seu noivo, Luis María, com quem mantém uma relação protocolar, distante (lejana) “[...] entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos.” (CORTÁZAR, 2001, p. 40).

Essa entrada no diário data de 20 de janeiro, sendo assim, em Buenos Aires é verão, portanto, clima oposto ao do inverno e da neve. O primeiro efeito, conclui-se, é que a realidade da Alina argentina começa a ser invadida pela outra, a húngara, pois no leste europeu é inverno. O segundo efeito, conforme previamente enunciado, é de sua percepção psicológica, interior. O frio, neste caso, representa o contrário do calor humano, do amor, algo mais próximo da morte que da vida. O conto vai pouco a pouco, em filigranas, demonstrando como a protagonista está morrendo por dentro, diluindo-se a conta-gotas, até o ponto de transformar-se em outra. Em chave poética, o texto usa um paradoxo quando menciona o frio que invade o mundo da Alina portenha, haja vista que Alina diz não sentir a umidade do frio, embora o perceba. Fenomenologicamente, como “a dor que desatina sem doer” de Camões (2015, p. 82), ou do poeta pessoano que “finge sentir que é dor a dor que de veras sente” (PESSOA, 2006, p. 164), Alina sente e não sente o frio, em parte porque as Alinas, numa simbiose, já são una, em parte porque ambas se acostumaram à sensação do frio.

Para criar essa transformação, Cortázar utiliza o signo da “ponte”, cuja metáfora evoca o sentido de passagem, de travessia. No conto essa travessia se dá em dois níveis, existencial e geográfico, ambos reforçando o discurso da alteridade que aguiza a experiência da leitura e culmina num encontro epifânico. Na mesma entrada do diário, em 20 de janeiro, Alina menciona pela primeira vez a ponte “Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por lo zapatos rotos.” (CORTÁZAR, 2001, p. 39). Vale a pena notar que os sapatos estropiados já a colocam na condição da Alina europeia. Ela começa sua travessia existencial, sua viagem até o outro lado, processo iniciado pelas evasões oníricas noturnas “Este pensar de noche, tan de noche...Quién sabe si no me perdería. Una inventa nombres al viajar pensando [...]” (CORTÁZAR, 2001, p. 44).

Aos poucos, ela vai reconhecendo esse novo mundo “[...] saber que estoy en una plaza (pero esto ya no es cierto, solamente lo pienso y eso es menos que nada). Y que al final de la plaza empieza el puente.” (CORTÁZAR, 2001, p. 44), tateando essa nova realidade em que a praça simboliza ainda o espaço antigo social, da reunião ou congregação, e a ponte, por sua vez, representa a transposição para o outro mundo, tão inóspito quanto o seu, porém ainda assim é um reinventar-se, uma possibilidade de ser outra, por mais que nessa transformação a solidão da Alina portenha esteja presente de algum modo na outra, a de Budapeste.

O conto seguinte, “La noche bocarriba”, promove novamente a ideia de dois mundos que se tocam de modo imprevisto. Todavia, se no conto anterior a questão chave era relativa à psicologia e à identidade de uma mulher, bem como à questão das posições sociais que esta assumia, neste outro coloca-se em jogo uma discussão de caráter mais transistórico, pois trata-se de uma conexão entre temporalidades diversas, de uma contemporaneidade espaço-temporal a outra pré-colonial, ameríndia.

Esse relato, de contornos em princípio atópicos, abre-se com a perspectiva de um personagem em sua motocicleta e, em seguida, um acidente de trânsito. A partir de então, já acamado num leito de hospital, o protagonista começa a sofrer delírios. Pouco a pouco, outra temporalidade, isto é, um segundo nível diegético começa a invadir esse primeiro, rompendo-o abruptamente e gerando a fragmentação, tanto de caráter narrativo quanto ontológico. Esse segundo nível conecta-se ao primeiro por dois signos, a saber, do sonho, que logo se transformará em pesadelo, e dos odores, em nível sinestésico.

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían. (CORTÁZAR, 2004, p. 161)

Nesse primeiro fragmento, retirado das primeiras páginas do conto, a perspectiva que vigora é a do personagem contemporâneo, sem nome. Como enunciado, esse “sonho” começa a invadir sua mente, como se ele passasse a viver uma segunda vida, porém imaginária, fruto de seus delírios provocados pelo estado enfermo. Nesses sonhos o personagem é um moteca, povo inventado por Cortázar e que faz alusão aos povos olmecas e toltecas mexicanos (mexicas), sendo perseguido pelos inimigos astecas e que mais tarde será sacrificado. Importa notar que a palavra “moteca” é cunhada pelo autor certamente com vistas a lembrar morfologicamente as culturas mencionadas, mas também para aludir à motocicleta do primeiro nível diegético.

Outro artifício utilizado por Cortázar é a presença de palavras no fragmento supracitado que também aparecem anteriormente no texto, estabelecendo uma conexão entre os dois planos, já que o fragmento citado é o primeiro momento em que os

planos se tocam e se mesclam. Dessa forma, palavras como “olor” (cheiro) e “calzada” (caminho empedrado, via) conectam sugestivamente os mundos, posto que a primeira remete a sensações e experiências do protagonista e seu duplo, e a segunda aos caminhos que ambos irão percorrer até o destino fatal que os espera. Cabe ainda acrescentar a palavra “natural” que igualmente aparece antes e durante a experiência do sonho/delírio e tem a função justamente de naturalizar a simbiose entre os duplos.

Logo a seguir, é importante ressaltar, lê-se que “Lo que más le torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se rebelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego.” (CORTÁZAR, 2004, p. 161). Depreende-se do excerto a luta interna do personagem contra essa ruptura com sua realidade, de certa forma a mesma luta que trava o leitor ao se deparar com o desvio narrativo que começa a ser operado pelo conto ao introduzir a segunda narrativa, daí a noção de “jogo” do qual participa o leitor ativo.

Antes mesmo da transição, essa duplicidade dos sentidos aparece anaforicamente por meio de outras estratégias, como por exemplo no fragmento “Sentía gusto a sal y sangre, le dolía una rodilla, y cuando lo alzaron gritó, porque no podía soportar la presión en el brazo derecho. Voces que no parecían pertenecer a las caras suspendidas sobre él, lo alentaban con bromas y seguridades.” (CORTÁZAR, 2004, p. 160). A senha ambígua para o leitor se dá pela descrição que tanto pode sugerir, mais diretamente na primeira leitura, às consequências do acidente, porém, antecipando-se o segundo nível diegético, pode-se pensar na situação que o duplo sofrerá nas mãos dos algozes astecas já que as vozes não correspondiam aos rostos. A desorientação do personagem novamente legitima a polissemia da interpretação, pois pode-se pensar no protagonista moderno após o acidente de moto como também pode-se pensar na situação que ambienta o seu duplo pré-colombiano.

Assim como, na sequência dessa mesma situação narrativa do acidente de moto, ele é carregado por um espaço “[...] bajo árboles lleno de pájaros” (CORTÁZAR, 2004, p. 161), que pode remeter ao pátio do hospital ou ao caminho que leva, na selva mexicana, ao altar de sacrifício. Igualmente o texto abre a sugestão dúplice ao leitor quando o personagem vê o homem de branco que se aproximava com “[...] algo que le brillaba en la mano derecha.” (CORTÁZAR, 2004, p. 161), objeto não caracterizado propositalmente por Cortázar para deixar entrever ao leitor, após refazer o percurso narrativo, que aquele objeto poderia ser a faca nas mãos do sacerdote que executará o rito sacrificial.

O caráter dicotômico explorado pela narrativa, como se fosse criado um portal interdimensional entre dois tempos e espaço distintos, pode ser observado por outro ângulo neste fragmento:

Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse. (CORTÁZAR, 2004, p. 163)

Além da clara alusão à ideia de duplos atuando como “gêmeos de teatro”, essa passagem ganha contornos a uma só vez metaficcional e existenciais, pois por um lado toca nas relações entre arte e realidade, mas também nas escolhas que se fazem entre mundos tangíveis e ficcionais.

Assim, entre esses dois tempos e mundos vai se abrindo uma fresta mítica que conduz a leitura ao entrecruzamento de culturas e experiências, cuja presença dos cheiros e fragrâncias, além dos outros signos enunciados, promovem a simbiose intertemporal, como se a primeira realidade fosse se transformando em sentidos e imagens noutra onírica, ressignificando-a. O pano de fundo do segundo nível diegético do conto fundamenta-se nas Guerras Floridas (xochiyaóyotl na língua náuatle dos astecas), as quais aconteceram no período que vai do século XV ao início do XVI, travada entre povos ameríndios da América Central, em que os guerreiros mexicas executavam sacrifícios humanos com os cativos:

Los prisioneros tomados en las guerras floridas eran ofrecidos a Huitzilopochtli [deus da guerra]. Aunque se les ha atribuido mayor importancia de la que realmente tuvieron, tanto esas guerras floridas como los sacrificios asociados a ellas fueron parte de una estrategia política imperial que arrojaba beneficios concretos a quienes las llevaban a cabo. (HASSIG, 2003, p. 47)

Interessa a Cortázar desfazer ou confundir esses limites entre os dois mundos, as duas existências, colocando em xeque nossa percepção da realidade e do tempo, as fronteiras entre o sensível e o cognoscível. Com efeito, o tempo histórico é invadido pelo tempo mítico, solapando as pretensões verossímeis do leitor e desestabilizando a ordem do relato.

Assim, o conto conclui-se com a subversão da temporalidade representada pelo tempo-espaço do primeiro relato:

Pero olía la muerte y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. (CORTÁZAR, 2004, p. 168)

Se no início a perspectiva era de um sujeito no presente sonhando com outro do passado, agora a situação inverte-se, colocando em conflito as fronteiras entre sonhos e realidade, em que os elementos que se repetem ao longo do conto, “o cheiro”, “a faca”, ganham novos contornos. Nesse sentido, a cidade e a moto do mundo moderno agora são imagens estranhas para o indivíduo ambientado no mundo pré-industrial da civilização ameríndia, restando ao leitor a pergunta (e a dúvida): quem está invadindo o sonho de quem? A essa indagação não cabe uma resposta, porém uma reflexão possível, para além do jogo entre sonho e realidade, é a reflexão pós-colonial, segundo a qual se pode interpretar que o sonho de uma civilização pode ser o pesadelo de outra.

Por fim, o terceiro conto a ser analisado, “La isla a mediodía”, traz a discussão dos duplos e de diferentes mundos que se tocam lançando mão de um jogo entre dois espaços representados por um avião e uma ilha, de modo que o primeiro representa travessia e reunião, e o outro, fixidez e isolamento.

O leitor é apresentado primeiramente à perspectiva do comissário de bordo Marini, que costuma sobrevoar, durante seu trabalho, uma ilha grega no mar Egeu, Xiros (Siros). Conforme avança o breve relato, o protagonista desse primeiro plano diegético vai revelando como a ilha representa para ele um objeto de fuga e desejo, atraindo constantemente seu olhar, a ponto de deixar suas atividades momentaneamente para dedicar-se a observá-la “Con el tiempo fue dándose cuenta de que Felisa era la única que lo comprendía un poco; había un acuerdo tácito para que ella se ocupara del pasaje a mediodía, apenas él se instalaba junto al a ventanilla de la cola.” (CORTÁZAR, 1995, p. 155).

A ilha e sua geografia física e humana são caracterizadas pela narrativa, tendo como foco o ponto de vista de Marini, como uma irrealidade, um sonho que abre uma fissura na concretude da realidade “Nada de eso tenía sentido, volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que

volaba a mediodía sobre Xiros.” (CORTÁZAR, 1995, p. 151-52). Em contrapartida, a narrativa nos dá um segundo ponto de vista, ainda apenas projetado, que seria dos habitantes dessa ilha, cujos “[...] pescadores alzarían apenas los ojos para seguir el paso de esa otra irrealidad.” (CORTÁZAR, 1995, p. 152), ou seja, correspondente ao movimento de observar sobre si a travessia do avião. Entra em cena mais uma vez a estratégia narrativa do fantástico cortazariano em que sonho e realidade tornam-se dimensões cujas fronteiras são fluidas e interpenetráveis. O conto explora por meio desse artifício a potencialidade poética do ser e seu projeto do vir-a-ser, a pulsão de vida que se debate às contingências sociais e limitações próprias do tempo histórico. Nesse sentido, a ilha assume um sentido peculiar, próprio do tempo mítico:

Es él el que mira a través de un cristal, el que desea pasar al otro lado, pero es también, en el cuento, el que es capaz de salir realmente fuera del tiempo, de instalarse en un tiempo mítico, en una isla eterna y sin devenir que depara la única forma posible de felicidad al rescatar al hombre de la duración y la corrosión. (SOLA, 1968, p. 67)

Essa ilha sonhada, uma utopia, como fora a ilha clássica de Morus, vai pouco a pouco se tornando real a cada voo, ganhando contornos mais precisos, de manchas disformes a detalhes precisos “[...] los más pequeños detalles se iban ajustando implacables al recuerdo del pasaje anterior: la mancha verde del promontorio del norte, las casas plomizas, las redes secándose en la arena.” (CORTÁZAR, 1995, p. 155), diminuindo a distância entre o desejo e seu objeto, conseqüentemente “Cuando faltaban las redes Marini lo sentía como un empobrecimiento, casi un insulto.” (CORTÁZAR, 1995, p. 52). Essa aproximação, ao estilo de um movimento de câmera (closing), chega a tal ponto que ele visualiza uma pessoa: “Ese día las redes se dibujaban precisas en la arena, y Marini hubiera jurado que el punto negro a la izquierda, al borde del mar, era un pescador que debía estar mirando el avión.” (CORTÁZAR, 1995, p. 156).

Evidentemente, seria impossível que Marini, do alto do avião, conseguisse precisar esses detalhes, o que leva à ideia, *a priori*, de que o deslocamento do personagem se dá na esfera da abstração. A visão deste outro, o pescador da ilha, seu duplo projetado, leva Marini a concretizar seu intuito e viaja até a ilha, onde será apresentado a Klaios, um ancião ou patriarca, que lhe apresenta aquele novo mundo. Assim, o protagonista, fadado a ser um sujeito do mar até em seu nome, vê-se como imerso em seu destino, despindo-se de sua antiga versão:

[...] la isla lo invadía y lo gozaba con una tal intimidad que no era capaz de pensar o de elegir [...] se desnudó para tirarse al mar desde una roca [...] se abandonó de espaldas, lo aceptó todo en un solo acto de conciliación que era también un nombre para el futuro. Supo sin la menor duda que no se iría de la isla, que de alguna manera iba a quedarse para siempre en la isla. (CORTÁZAR, 1995, p. 157-8).

Contudo, quando a narrativa entregava ao leitor essa condição idílica e atemporal de Marini, eis que a visão do relógio o reconecta ao tempo dos homens e sua finitude “Marini miró su reloj pulsera y después, con un gesto de impaciencia, lo arrancó de la muñeca y lo guardó en el bolsillo del pantalón de baño. No sería fácil matar al hombre viejo [...]” (CORTÁZAR, 1995, p. 159). Essa morte surge ex abrupto como uma condição sine qua non: matar o velho sugere o assassinato de Klaios, representante ancestral daquele mundo autóctone, portanto, avesso ao novo que representa o invasor, Marini, o estrangeiro, agora reconectado ao tempo histórico das ações humanas mesquinhas, da paranoia, da violência, que no exato momento antes de olhar o relógio de pulso se virou “[...] para mirar las redes en la playa, las siluetas de las mujeres que hablaban animadamente con Ionas y con Klaios y lo miraban de reojo, riendo.” (CORTÁZAR, 1995, p. 158). Também o fragmento sugere que matar o velho seria abandonar sua vida anterior, despir-se do seu antigo eu para deixar nascer o novo ser, tanto que, já no desfecho do conto “[...] miró verticalmente el cielo; lejanamente le llegó el zumbido de un motor. Cerrando los ojos se dijo que no miraría el avión, que no se dejaría contaminar por el peor de sí mismo, que una vez más iba a pasear sobre la isla.” (CORTÁZAR, 1995, p. 160).

Contudo, inexoravelmente, ele volta a se reencontrar com seu antigo eu, sua versão sombria, ocidental, moderna, escondida “en la penumbra de sus párpados”. Seu destino trágico se concretiza no momento em que ele olha o relógio, voltando à ordem lógica e finita do tempo humano “Klaios miró hacia el mar, buscando algún otro sobreviviente. Pero, como siempre, estaban solos en la isla y el cadáver de ojos abiertos era lo único nuevo entre ellos y el mar.” (CORTÁZAR, 1995, p. 162). Dessa forma, sua existência na ilha, projeção de seu desejo, desaparece. Esse trecho final do conto, bastante cinematográfico, nos coloca de volta ao primeiro plano, embora agora estejamos não mais observando, pela ótica de Marini, o mito insular, signo de refúgio. “Segundo Jung, a ilha é o refúgio contra o assalto ameaçador do mar do inconsciente, quer dizer, a síntese de consciência e vontade.” (CIRLOT, 2005, p. 307). Marini, o próprio mar encarnado, é o inimigo de si mesmo, o sujeito dividido entre dois

mundos. Não é em vão que Cortázar associe a imagem da ilha à da tartaruga, pois trata-se de um ser que transita entre dois mundos, a terra e o mar, assim como Marini, indeciso entre a realidade e o sonho, entre o ser e o vir-a-ser.

Marini, tenso de sol y espacio en la isla, mira verticalmente al sol. Abre un hiato en la tensión de lo temporal para reencontrar en medio del océano (y es una isla griega la suya) la plenitud de la entrega poética y vital. La instancia final del cuento nos muestra, sin embargo, a un Icaro castigado y caído, que se reintegra en Marini a su condición limitada y existencial. (SOLA, 1968, p. 67)

A exemplo dos textos anteriores, há algumas chaves simbólicas que vão sendo articuladas na constituição desse projeto narrativo ontológico. Em função dos limites deste estudo, investir-se-á na análise da ideia já presente no título “La isla a mediodía”, em que o qualificativo indica a ideia de passagem, de mediana do tempo. Como será exemplificado, esse signo se desdobrará ao longo do conto, formando um campo semântico significativo.

“Meio-dia”, correlato de seu duplo “meia-noite”, aponta para uma das transições cronológicas que se dão em nossa percepção do tempo, como se cruzássemos, imaginariamente, uma fronteira, daí a importância dos solstícios no imaginário cultural das civilizações, igualmente marcadores de ciclos temporais. Uma busca sobre sua simbologia na tradição do pensamento é reveladora nesse sentido:

El mediodía señala una suerte de instante sagrado, un detenimiento en el movimiento cíclico, antes de que se rompa el frágil equilibrio y que la luz bascule hacia su declinación. Simboliza una inmovilización de la luz en su curso - el único momento sin sombra - una imagen de eternidad. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p. 703)

Assim, o fato de Marini sobrevoar a ilha ao meio-dia é sintomático desse “frágil equilíbrio” que sustenta o “movimento cíclico”, pois o protagonista está cruzando uma fronteira espaço-temporal, a qual, como já elucidado, carrega um sentido forte de alteridade. Além disso, deve-se considerar a análise anterior relativa ao índice de mudança que o relógio presentifica na narrativa.

O relógio de pulso que tanto persegue Marini em sua rotina de voos somado à marcação temporal meio-dia indicam, portanto, a presença do tempo como fator fundamental na vida do protagonista. O relógio e o avião definem-se como represen-

tativos da realidade conhecida de Marini, cidadão italiano, isto é, o mundo ocidental, a civilização europeia, em contrapartida, a ilha representa o avesso. Marini encarna a trajetória de seus antepassados exploradores quando faz justamente a linha Itália-Irã, voando do ocidente para o oriente “A Marini le gustó que lo hubieran destinado a la línea Roma-Teherán, porque el paisaje era menos lúgubre que en las líneas del norte y las muchachas parecían siempre felices de ir a Oriente o de conocer Italia.” (CORTÁZAR, 1995, p. 150).

Ao fim e ao cabo, Marini é um argonauta dos céus, buscando o exotismo na utopia dessa ilha como antes seus antepassados o fizeram em suas viagens marítimas. Marini é signo de ambivalência, pois o nome traz sua filiação ao mar e aos seus antepassados, mas sua profissão, comissário de bordo, atualiza e ressignifica o sentido do explorador. Não é casual, nesse sentido, que a primeira palavra que o personagem aprende sobre o grego seja a saudação “Kalimera”, associada, com regozijo, a imagens de prazer “Le hizo gracia la palabra *kalimera* y la ensayó en un cabaret con una chica pelirroja, se acostó con ella [...]” (CORTÁZAR, 1995, p. 153). Saudação cujo significado em grego está condicionado ao limite do meio-dia, pois para o período seguinte se diz “Kalispera”.

Os três contos brevemente examinados demonstram a potência humanizadora e problematizadora da poética de Cortázar. Com efeito, a exemplo de outros textos seus, nestes foi possível compreender como o autor se apropria da estratégia do fantástico para realizar o exercício radical da transposição ontológica em que “[...] el otro es el enlace de figuras opuestas pero complementarias.” (BARRENECHEA, 1983, p. 811). O jogo de sobreposição de planos, em que a presença do duplo é fundamental, e a gradativa confluência de mundos aparentemente conhecidos e outros em princípio apenas imaginados confunde a perspectiva do leitor e o desorienta, fazendo com que a leitura seja a travessia de uma experiência transfiguradora. Segundo Jaime Alazraki, Cortázar transgride a ordem racional sem romper totalmente a coerência realista do relato, ou seja, sem anular, em última instância, sua verossimilhança. (1983, p. 165). Nas palavras do próprio escritor “Não tenho nenhuma ideia messiânica da literatura [...] mas continuo acreditando, com Rimbaud, que *il faut changer la vie*, que é preciso mudar a vida.” (apud SOSNOWSKI, 2001, p. 09).

A literatura desestabilizadora de Cortázar certamente contribuiu e segue contribuindo para a renovação da prosa ficcional, transformando a experiência da leitura por meio de uma reflexão profundamente existencial e questionadora dos limites da

percepção. Como confessou o escritor “Escrevo por defeito, por deslocação; e como escrevo a partir de um interstício, estou sempre a convidar os outros a procurarem os seus e a olharem por eles, o jardim onde as árvores dão frutos que, obviamente, são pedras preciosas.” (CORTÁZAR, 2009, p. 30-31). O estudo aqui apresentado pretende contribuir para que os leitores de Cortázar, herdeiros da linhagem dos cronópios, continuem a renovar seu olhar sobre o mundo para além das pretensões do realismo ingênuo e suas armadilhas discursivas, transformando a realidade ao seu redor seja por meio tanto do olhar criativo quanto da ação crítica.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BARRENECHEA, Ana María. Los dobles en el proceso de escritura de Rayuela. In: *Revista Iberoamericana*. Número especial dedicado a la literatura Argentina: los últimos cuarenta años. Pennsylvania, n. 125, out, 1983, p. 809-828.

CALABRESE, Elisa T. Cortázar, teórico de lo fantástico. In: *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Vol.1, 1996, p. 73-88. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/254/281>. Acesso em: 04 abr. 2022.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Seleção*. Coleção Melhores Poema. Leodegário A. Azevedo Filho (ed.). São Paulo: Global editora, 2015.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo>. Acesso em: 06 abr. 2022.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba, Londrina: UFPR, UEL, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de Símbolos*. Trad. Manuel Silvar; Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em oitenta mundos*. Trad. Alberto Simões. Lisboa: Cavalo de ferro, 2009.

CORTÁZAR, Julio. *Alguien que anda por ahí*. Buenos Aires: Alfaguara, 1977.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Madrid: Suma de Letras, 2001.

CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 255, março, 1971, p. 403-416.

CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

CORTÁZAR, Julio. *Final del juego*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica. 2ª edición. Julio Ortega; Sául Yurkievich. (coord.) Madrid: ALLCA XX, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Todos los fuegos el fuego*. Madrid: Suma de Letras, 1995.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

HASSIG, Ross. El sacrificio y las guerras floridas. In: *Arqueología Mexicana*. Ciudad de México: Editorial Raíces, 2003, núm. 63, p. 46-51. Disponível em: <https://raices.com.mx/tienda/revistas-el-sacrificio-humano-AM063>. Acesso em: 06 abr. 2022.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

MORELLO-FROSCH, Marta. El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar. In: *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg. Vol. XXXIV, n. 66, Julio-Diciembre 1968, p. 323-330. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/2305/2498> Acesso em: 02 abr. 2022.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3. edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SOLA, Gabriela de. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

SOSNOWSKI, Saúl. *Julio Cortázar*. Obra crítica, vol. 3. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

YURKIEVICH, Saul. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona/Buenos Aires: Edhasa, 2004.