

O ESPAÇO DA LATINO-AMERICANIDADE*

Roberto Reis

UFF

"Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra."

Silviano Santiago

I – MAL-ENTENDIDOS

De forma alguma eu estaria sendo original ao propor a problematização da realidade como estratégia de assédio à Literatura Latino-Americana. Porque, em última instância, todo texto literário questiona o real. Será forçoso, diante deste impasse, pormenorizar um pouco mais minha tática de indagação, a fim de que ela ganhe a consistência almejada.

Para tal, recorrerei a uma passagem colhida nos *Comentários reales de los incas*, do Inca Garcilaso de la Vega, na qual ele narra um primeiro encontro entre os espanhóis e um nativo e explica a origem da palavra Peru:

"os cristãos entenderam conforme seu desejo, imaginando que o índio lhes havia entendido e respondido a propósito, como se ele e eles houvessem falado em castelhano; desde aquele tempo, que foi o ano de 1515 ou 16, chamaram Peru aquele riquíssimo e grande império, corrompendo os espanhóis quase todos os vocábulo que tomam da linguagem dos índios daquela terra, porque se tornaram o nome do índio, Berú, trocaram o b pelo p, e se o nome Pelú, que

* – Palestra pronunciada no Curso "América Latina: Literatura e Realidade", na Faculdade da Cidade (Rio).

significa 'rio', trocaram o l pelo r, e de uma maneira ou de outra disseram Peru".¹

Os espanhóis, que perguntaram, em castelhano, o nome do lugar, ao que o índio contestou em seu idioma, admitem que houve comunicação e corrompem a resposta, batizando o Império: Peru. Observe-se que Peru não é nem pelú nem berú, mas um outro termo, que não figurava no universo vocabular indígena.

O trecho, como o interpreto, é uma alegoria, uma metáfora, da imposição de um nome — e, por extensão —, de uma língua, de uma cultura européias. Não seria difícil coletar outras distorções ao longo de nossa História. Os espanhóis não julgaram estar chegando às Índias ao aportarem nas costas americanas? Não denominaram índios os habitantes do Novo Mundo? A palavra América não é uma homenagem a um europeu? O continente teve um nome, um significante vazio de sentido, sendo que os sentidos primeiros desta palavra foram aqueles marcados a ferro e fogo, à custa de extrema violência, pelo conquistador. A América é uma criação européia. O nome América existe antes que a terra americana pudesse forjar sua identidade.

Para reforçar minha argumentação, permito-me mais um deradeiro exemplo. Como é sabido, na península de Yucatán, no México, acham-se preciosos sítios arqueológicos da cultura maia. O nome atual de Yucatán procede de outro mal-entendido. Na língua maia, "ci-u-than" quer dizer "não os entendemos". E isso foi o que responderam os habitantes da costa aos primeiros conquistadores que desembarcaram nas praias da península. O nome, contudo, corrompido, ficou para sempre incorporado à geografia do Novo Mundo.² Poderemos ainda nos deparar com equívocos semelhantes na Carta de Pero Vaz de Caminha, que presta contas ao rei de Portugal do descobrimento do Brasil.

Devemos inferir, por conseguinte, que o homem latino-americano tem sido objeto e não sujeito de sua História. Não escrevemos nossa História. A História nos foi impingida pelo colonizador. Enquanto a América Latina não assumiu (não assume) a condução de seu processo histórico, a realidade em vigência entre nós foi (tem sido) a européia. Ou seja: fomos (somos) dependentes culturalmente.³ E, é claro, a dependência cultural é um corolário de uma dependência econômica e política. Quero colocar ênfase no detalhe de que fomos obrigados a compreender a nossa realidade a

partir de parâmetros importados, impostos. De uma língua, de uma religião, em suma, de uma cultura (entendido o conceito em sua acepção antropológica) alienígenas. Pois, se compreendermos a realidade como um conjunto de discursos, ao se impor uma cultura (isto é, um conjunto de discursos), impõe-se uma dada visão da realidade.

Ora, o que me parece merecer relevo é que a Literatura Latino-Americana, ao questionar a realidade (e esta realidade é, basicamente, aquela trazida pelo colonizador europeu), busca libertar-se da dependência cultural, tentando estabelecer sua própria linguagem, no esforço de resgatar, ou mesmo de inventar, uma realidade recalcada, ou edificada, pelo domínio do conquistador.

Não se pense, no entanto, que este gesto de liberação, este grito que persegue o desenho de um perfil cultural próprio, possa ser feito simplesmente descartando o peso da colonização européia, virando esta página de nosso passado histórico. O latino-americano não pode ser considerado como culturalmente puro.⁴ Ao invés, somos por definição mestiços. Diante disto, há que perfilar um outro caminho.

A esta altura, convém lembrar o projeto da Antropofagia oswaldiana: o nativo deve deglutir o europeu, canibalisticamente, para produzir uma outra cultura, que não é mais nativa, não é mais européia, mas é nativo-européia, mestiça. Trata-se, pois, de inseminar uma diferença no texto europeu, vale dizer: o discurso cultural latino-americano operaria uma transformação no discurso europeu devorado, deflagrando um curto-circuito diferencial e subversivo, instaurando um lugar intersticial, **espaço da latino-americanidade**. Parece-me que, neste sentido, devemos subscrever Silviano Santiago, quando ele delimita este **entre-lugar**:

"entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana".⁵

Portanto, ao escrever que a Literatura Latino-Americana problematiza a realidade, pretendo ir mais longe do que, num relance, se poderia supor. Com tal afirmativa, espero dar conta deste caráter dissonante, diferencial, mestiço, que a Literatura Latino-Americana instala em relação a uma tradição cultural européia, em rela-

ção a uma herança colonial. Discrepância que aponta, inclusive, para a superação e ultrapassagem deste estatuto colonial.

De posse das considerações expendidas, aproximemo-nos de dois escritores latino-americanos a fim de testarmos a viabilidade do horizonte de leitura esboçado. Seria dispensável frisar que não me proponho a exaurir a obra de Borges ou a de Cortázar, o que não teria guarida nos limites de um ensaio que se pretende introdutório à sua ficção. Vou, fatalmente, restringir-me a uns quantos aspectos, a uns poucos relatos, visando tão somente provocar o leitor ainda não iniciado, para que este se encoraje a investidas mais demoradas e experimente um convívio mais íntimo com a produção destes dois narradores argentinos.

II – BORGES, CONTRA A METAFÍSICA

Em "As ruínas circulares" (Ficções), o protagonista quer sonhar um homem, impondo-o à realidade, logrando criar um "Adão de sonho". No final do conto, revela-se que ele era uma aparência, já que outro o estava sonhando. O texto denuncia a vã pretensão do homem de divinizar-se, de igualar-se ao criador, sonhando um outro ser humano. E mais: tem-se, no relato, a estrutura labiríntica, um sonho dentro de outro sonho. O labirinto é metáfora privilegiada na narrativa borgiana, conforme teremos a oportunidade de ver.

A crítica é mais ou menos unânime: a obra de Borges problematiza o esforço empreendido por todos os sistemas interpretativos, por todas as metafísicas, de explicar o enigma do universo, decretando a falência deste projeto. Borges afirma que a metafísica é um ramo da literatura fantástica.

Em "O aleph" (O aleph), o personagem busca o aleph, a perfeita síntese do universo, imenso e infinito. Encontro-o. Sua contemplação, pelo fato de confrontar o homem finito com uma visão do universo, infinito e caótico, se resume, porém, a uma desordenada e confusa acumulação de detalhes.

Em outro texto, "A escrita do Deus" (O aleph), o mago da pirâmide de Qaholom consegue unir-se com a divindade. Mas a plenitude e a grandeza de háver decifrado a escrita do Deus contrastam inexoravelmente com sua finitude humana. O personagem, que entreviu o universo, não pode mais pensar num homem,

"em suas triviais venturas e desventuras", mesmo que esse homem seja ele; "esse homem foi ele e agora não lhe importa".

Ou o homem fracassa na tentativa de decifração do enigma ou, ao desvendá-lo, extrapola a condição humana. Emir Rodríguez Monegal, este leitor perspicaz de Borges, coloca que os contos do ficcionista portenho são especulações metafísicas que tematizam "a vacuidade do conhecimento intelectual e a convicção de que é impossível penetrar o desenho último do mundo (se é que ele existe)".⁶

De acordo com a cosmovisão borgiana, o mundo é caótico. Dentro dele, o homem está perdido como em um labirinto. A ordem do universo está vedada à compreensão humana. Os esquemas humanos são impotentes para penetrar no plano divino do universo. Nem assim, todavia, as metafísicas cessam de propor interpretações. É vã a ambição do homem de deslindar o mistério cósmico. Mas o ser humano não abdica de sua obsessão pelos sistemas interpretativos.

A tematização do contraste entre finitude e infinitude não poderia deixar de afetar a noção de tempo. Borges concebe o tempo como algo cíclico, recorrente, que se repete. Em "O evangelho segundo São Marcos" (O informe de Brodie), o personagem, depois de ler passagens do evangelho para a família do capataz, reedita a crucificação. Em "Guayaquil" (O informe de Brodie), o encontro entre San Martín e Bolívar é revivido por Borges (personagem) e Zimmermann. Mesmo quando o autor de *História universal da infâmia* localiza sua literatura numa dada região (como quando trata dos orilleros), ele acaba deslocando-a para um "congelamento da História".⁷ Borges nega, por conseguinte, o fluir do tempo e, conseqüentemente, a História. Sua perspectiva é a-histórica.

Um outro aspecto a destacar é a erudição do grande narrador argentino. Chama a atenção de qualquer leitor que frequenta as páginas das ficções de Borges a quantidade de citações, de notas ao pé de página, o tom ensaístico de sua contística, a preocupação em fixar a fonte em torno da qual se tece a trama. Bastaria transcrever o início de "O imortal" (O aleph):

⁶em Londres, no começo de junho de 1929, o antiquário Joseph Cataphilus, de Esmirna, ofereceu à princesa de Lucinge os seis volumes em quarto-menor (1715-1720) da "Ilíada" de Pope. A princesa adquiriu-os; ao recebê-los, trocou algumas palavras com

ele. [...] Em outubro, a princesa ouviu de um passageiro do Zeus que Cataphilus havia morrido no mar, ao regressar a Esmirna, e que o enterraram na ilha de Ios. No último tomo da "Ilíada" encontrou o manuscrito que segue".⁸

Toda esta teia de alusões engendra um labirinto de referências, de significações, de textos que se remetem uns aos outros. O labirinto, em Borges, não se dá apenas ao nível temático, mas também ao nível escritural.

A prosa ficcional borgiana, ao se erigir em uma linguagem enigmática (predominante em seus relatos mais conhecidos), questiona uma dada concepção da Literatura. Por outro lado, a obra de Borges pode ser vista como um labirinto de textos que se transformam em outros textos.

Tomemos um conto como "A casa de Asterion" (O aleph): ele é uma transformação da lenda grega do minotauro. O conto reescreve o mito. Neste relato, que trata de um labirinto (um dos mais famosos labirintos), o labirinto se manifesta em outras camadas, além da temática: espaço, personagem, etc. Este relato, com sua série de espelhismos, bifurcações, ecos, é um texto paradigmático, a meu ver, que realiza a metáfora nuclear que enforma a obra de Borges: o labirinto.⁹

Borges concebe a Literatura como meio de perquirir uma realidade mais profunda. Mas o real tem um caráter simultâneo, ao passo que o texto literário — devido à natureza linear da linguagem — é sucessivo. A Literatura, diante disso, é limitada como forma de apreensão do real.

A realidade é confusa e desordenada, o universo é ininteligível para a mente humana. A ficção, ao contrário, é regida por um princípio de organização. Ao passo que na realidade temos fatos, na Literatura dispomos de linguagem, convenções. Nada pode esgotar a infinita riqueza do real.

Na medida em que o texto literário tenta captar com alguma fidelidade a vastidão do universo e a simultaneidade da experiência humana, ele se torna paradoxal: o texto literário é finito, tem limites. Desta forma, o texto tem que se restringir a um registro parcial e simplificador do caótico, do infinito, ou então traí-los, impondo uma ordem meramente convencional, nada fiel, da complexidade do real. De uma ou de outra maneira, a Literatura fracassa em seu intento de abarcar o real.

A imagem do labirinto, na visão de Jorge Luis Borges, propõe a existência humana como uma peregrinação, itinerário errante, à procura de um centro, de uma resposta que ilumine o enigma. Neste périplo infrutífero à cata do absoluto se insere a Literatura, criação humana, tentativa de açambarcar o caos. Se ela falha, contudo, na empreitada, fica a obra que se escreveu.

Este escritor, tantas vezes acusado de reacionário por suas idéias políticas conservadoras, nos aproxima da realidade. Leiamos estas palavras de Jaime Alazraki:

"Borges, ao mostrar-nos que a ordenação do mundo é um prurido da inteligência humana e que o universo é um caos impenetrável; ao insinuar que nossa realidade bem pode ser o sonho de Alguém; ao reduzir nosso destino a palavras já escritas no livro de uma vontade suprema; ao absorver nossa identidade em uma identidade única que as contém a todas e ao apresentar a possibilidade de que tudo é tudo e uma moeda o universo; ao negar o tempo; ao ver em todas as coisas o resumo do universo; ao definir os capítulos da história como concêntricas repetições de um círculo que retorna infinitamente, cria um sistema de oposições cujo objetivo seria demonstrar o absoluto relativismo das coisas. Este relativismo parte de um ceticismo essencial, mas [...] suas conseqüências são fecundas. Borges ensinou que os axiomas da metafísica e as revelações da teologia valem como criações da imaginação humana mas distam muito de ser verdades eternas. Ensinou a descrever nos absolutos (tão perto dos absolutismos). Suas 'ficções', que a muitos parecem tão alheias à realidade e da vida, nos aproximam mais estreitamente da realidade".¹⁰

III – CORTÁZAR, O PERSEGUIDOR

Se Borges é o primeiro grande narrador urbano da América Latina, como quer Bela Jozef, Cortázar é, nesse sentido, seu continuador. Numa entrevista, o autor de *Bestiário* considera que o grande legado que Borges passou à sua geração foi uma lição formal, de economia, precisão e rigor de meios. Cortázar discorda entretanto da maneira borgiana de se debruçar sobre a realidade. Parece-lhe que seu conterrâneo volta as costas para coisas que, em sua opinião, eram absolutamente vitais: a rua, as pequenas tragédias das pessoas, encontráveis em seus primeiros contos que, apesar de fantásticos, via de regra, se desenrolam em ambientes perfeitamente reais e tangíveis de Buenos Aires.

As palavras do romancista de *Os prêmios* nos fornecem uma porta de ingresso em sua ficção. Em Cortázar, o cotidiano se afigura como absurdo, irreal. No conto "Ninguém tem culpa" (*Final do jogo*), o personagem, ao vestir um pulôver azul, se perde num emaranhado de lã e, depois de muitos insucessos, quando por fim consegue colocar a cabeça do lado de fora, é agredido por "cinco unhas negras suspensas", refugiando-se no interior do suéter, preferindo a morte, sugerida pelo final do relato.

O protagonista cai, assim, nas "armadilhas do cotidiano" e se vê imerso numa realidade minada. O real não é aquilo que aparenta ser. O dia-a-dia, marcado pela rotina, é contaminado pelo absurdo.

Tal questionamento da realidade é com frequência acompanhado por uma crítica ao comportamento petrificado da classe média. Os contos de Cortázar, diz-nos Anibal Ford, são "uma análise implacável da burguesia (em seu caso, a inconfundível burguesia portenha da época pré-peronista), de sua vida, de seus movimentos, [...] do medo do exterior".¹¹

Em "Casa tomada" (*Bestiário*), o mundo rotineiro, de horas marcadas, do narrador e de sua irmã Irene, é invadido por ruídos que vão progressivamente ocupando a casa — símbolo da classe média —, até expulsar para a rua os dois irmãos.

É ainda a casa (agora uma cabana, numa estância de veraneio) o alvo preferido pelo misterioso cavalo, no conto "Verão" (*Octaedro*): a vida de Mariano e Zulma é uma "sobrevivência a dois", eles executam as "cerimônias convencionais do casal". Em seu convívio, "tudo se cumpria ciclicamente, cada coisa em sua hora e uma hora para cada coisa". Em síntese, uma vida de "repetições previsíveis, como que ensaiadas".

A menina, que seu vizinho leva para que ambos tomem conta, é um desajuste neste esquema do casal. Ela é uma exceção, conforme nos declara a narrativa. Mariano, por seu turno, intui uma realidade subjacente. A disposição do vidro de água-de-colônia e da gilete não são manias, mas "uma resposta à morte e ao nada, [num esforço de] fixar as coisas e os tempos, estabelecer ritos e passagens contra a desordem cheia de furos e de manchas".

Pois será uma mancha branca (um cavalo?) e barulhos que virão transtornar esta comodidade e ordem. O cavalo quer entrar na casa, desestruturando o cotidiano insólito do casal.¹²

Esta crítica fica patente em textos da coletânea intitulada *Histórias de cronópios e de famas*. Veja-se, a título de exemplo, "Comportamento nos velórios": a bizarra família da rua Humboldt comparece ao velório alheio e dele se apodera, desmascarando a hipocrisia e a falsidade desta cerimônia.¹³

A contística cortazariana, portanto, desmonta a realidade encampada pelo senso comum. O mundo não se resume ao sensível e ao concreto. É algo de mais abismador, por trás da superfície trivial e bem acomodada da rotina burguesa.

Em seus contos, ademais, eliminam-se as fronteiras entre a realidade e o sonho ("A noite, de barriga para cima", *Final do jogo*), entre a realidade e a ficção ("Continuidade dos parques", este texto simplesmente magistral, incluído em *Final do jogo*), entre o real e o imaginário ("Mudança de luzes" e "Em nome de Bob", *Alguém que anda por aí*).¹⁴

A par da denúncia de uma dada realidade, a prosa de Cortázar concomitantemente vasculha uma ordem secreta que escapa a esta percepção ordinária e estreita. Texto paradigmático nesta linha é "O perseguidor" (*As armas secretas*). Johnny, músico de jazz (inspirado na figura do saxofonista Charlie Parker), percebe que há algo. Para ilustrar o que intui e pressente, dá, entre outros exemplos, o do elevador: estás no elevador e não sentes nada estranho, e entre as primeiras e as últimas palavras há 52 andares. As idéias do instrumentista abalam as certezas e convicções de Bruno, crítico de jazz e autor de um livro sobre Johnny (além de narrador do conto). Bruno tenta enquadrar Johnny, que coloca em xeque o universo conformado do crítico.

Cortázar é um perseguidor e esta é a sua metáfora essencial. A marca da condição humana é, para ele, por excelência, a busca. Cortázar entende o ser humano ("boomerang") consagrado e consumido por uma busca solitária e necessária.

Esta perseguição por um homem novo, aliás, é caracterizada pelo próprio autor. Trata-se de encontrar o "homem liberado, no plano geopolítico, de todas as opressões e de todas as alienações, e ao mesmo tempo liberado interiormente de seus tabus, [...] de seus convencionalismos, de suas limitações, que em muitos planos o tolhem tanto como pode tolhê-lo a alienação material, econômica e cotidiana".¹⁵

Davi Arriguicci Jr., em *O escorpião encalacrado*, aponta como, na obra de Cortázar, o jazz, a poesia, o jogo são meios de procurar

esta realidade transcendente. Outro elemento que poderíamos agregar seria o amor (o erotismo).

Infelizmente, pouco me demorei neste livro soberbo que é *O jogo da amarelinha*. Nele, Horácio Oliveira persegue a casa céu. E procura também pela Maga (atentar para o nome da personagem). Leiamos, apenas para atestar como o binômio amor/erotismo seria uma ponte rumo a outro real, um pequeno trecho:

amor meu, não te amo nem por ti nem por mim nem pelos dois juntos, não te amo porque o sangue me faça te amar, amo-te porque tu não és minha, porque tu estás do outro lado, desse lado para onde me convidas a saltar e não posso dar o salto, porque no mais profundo de tudo tu não estás em mim, e não te alcanço, não consigo passar para lá do teu corpo, do teu riso, há horas em que me atormento por saber que tu me amas [...], atormento-me com o teu amor que não me serve de ponte, pois uma ponte não se apóia de um só lado.¹⁶

Esta busca, entretanto, redundava numa “falsa aritmética”: em outra narrativa, vemos que “um mais um nem sempre são um senão dois ou nenhum...”. Horácio persegue um espaço privilegiado em que as contradições se fundissem e as antinomias deixassem de existir. É uma busca mítica. Seu fracasso reside em não pisar em tal lugar.¹⁷

Cortázar disse certa feita que *O jogo da amarelinha* é, de seus livros, aquele em que mais retratou preocupações pessoais suas. Confessa ainda que, numa determinada época, não era um escritor comprometido politicamente: vivia encasulado em um mundo de pura estética e de pura reflexão pessoal.

Sem embargo, em passagem do mesmo romance, Oliveira nos revela que a única maneira de fugir do território é meter-se nele até a raiz dos cabelos.¹⁸ Ou seja: ele deve ser procurado no âmbito do humano. Cortázar, cada vez mais, voltar-se-á para a problemática latino-americana. Veja-se um conto como “Apocalipse em Solentiname” (*Alguém que anda por aí*): os slides, em vez de mostrar as telas fotografadas, expõem uma realidade política, de medo e terror, de repressão, etc.

A produção ficcional de Julio Cortázar, vista em conjunto, parece seguir uma trajetória mais ou menos definida, que vai desde a denúncia do cotidiano, da realidade assumida pelo senso comum burguês (já que esta realidade aparece normalmente associada à classe média, com todas as suas limitações), passa pela reivindica-

ção de um espaço privilegiado, de um centro (que se revela inacessível ao ser humano, o que decreta o fracasso de Horácio Oliveira), com o corolário — a que apenas aludirei — das críticas à cultura ocidental, à razão, à linguagem e à Literatura enquanto instituição, clamando por um homem novo, até desembocar em um compromisso mais nitidamente político, confirmado inclusive pelo engajamento do próprio escritor.

Cumpre salientar que Cortázar ataca, em todas as etapas de sua obra, uma determinada linguagem e uma determinada literatura. Para ele, o escritor não deve ser revolucionário tão somente ao nível do conteúdo. Cabe a ele uma inovação também ao nível da linguagem e da construção literária.

Isto é facilmente exemplificável: *O jogo da amarelinha* é um romance questionador de uma dada e cristalizada noção do que seja a Literatura, é um texto que se indaga, metalingüisticamente, sobretudo nas intervenções de Morelli, sem falar no tabuleiro de leitura. Textos-almanaque, como *O último round*, alternam contos, ensaios, poemas, reflexões, contraponteados com fotos e gravuras. A *Prosa do observatório* ou as *Histórias de cronópios e de famas* são textos decididamente experimentais.

Cortázar entende a Literatura como uma empresa de conquista verbal da realidade. Neste sentido, segundo os termos de Davi Arrigucci Jr., a linguagem literária deve ser um instrumento “capaz de sondar a realidade, de oferecer abertura para outros mundos, participação de outra coisa para além do mundo sensível”.¹⁹ Em resumo: um instrumento de indagação metafísica, de apreensão do real no plano ontológico.

IV – O ENTRE-LUGAR

Procurei ler estes dois escritores a partir de uma clave comum — a problematização da realidade. É notório o caráter paródico da obra do contista de *Ficções*. Toda paródia pressupõe um diálogo entre dois textos — o que parodia e o que é parodiado. Havíamos visto que a produção de Borges era caracterizada por uma certa erudição, que nela se citavam outros textos, que ali compareciam transformados. Ora, os textos aludidos, parodiados, transformados, o mais das vezes, são textos da Literatura Ocidental, européia.

As metafísicas postas em questão por Borges são, igualmente, vinculáveis a todo um saber, emanado da cultura ocidental.

Penso que se pode ver a ficção borgiana como a desconfiança de um saber. A meu juízo, este saber seria relacionável à realidade imposta pelo conquistador à América. É uma hipótese de interpretação que gostaria de deixar aventada e que resgata o mestre argentino de seus detratores.

O jogo da amarelinha, de Julio Cortázar, por sua vez, organiza-se em três partes: "do lado de lá" (que se passa em Paris, este eterno centro de sedução para o intelectual latino-americano), "do lado de cá" (que transcorre em Buenos Aires) e "de outros lados" (que corresponde aos capítulos prescindíveis). É um livro que, segundo Walnice Nogueira Galvão, desnuda o "estar-af bipartido do intelectual latino-americano", "dividido entre as matrizes e as filiais, entre o fascínio do centro produtor de cultura e o fascínio da periferia atrasada, porém tão nossa".²⁰ Este romance notável põe em jogo as grandes dicotomias da cultura ocidental. Põe em questão, entre outras coisas, a dependência cultural.

Estes dois escritores, em conclusão, em meu entender, ao indagarem a realidade, ao desconfiarem da metafísica, ao colocarem em xeque as marcas da civilização ocidental estão, cada um à sua maneira, problematizando, em última instância, aquela realidade implantada nas Américas pelo colonizador europeu. Eles produziram uma obra de envergadura, de projeção internacional. Nela, como na de outros escritores latino-americanos, a América Latina tem vez e tem voz. Se não chegam a responder a perguntas candentes — o que é a América Latina? o que é ser latino-americano? —, Borges e Cortázar, fundando um entre-lugar, nos ensinam que devemos nos desviar de uma resposta pronta, que nos foi dada por aqueles que, assentados num mal-entendido, chamaram Peru ao Império Inca ou apelidaram de Yucatán à terra das culturas maias.

NOTAS

- 1 — Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales de los incas*. I, IV, 2.ed., Buenos Aires, Emecé, 1945, p. 18.
- 2 — M. Wiesenthal. *Yucatán y la civilización maya*. Barcelona, Grijalbo, 1981, p. 5.
- 3 — Nos primórdios, a dominação se refere aos primitivos habitantes dos trópicos. O latino-americano, desnecessário frisar, é, na verdade, mestiço, oriundo da mistura

do homem branco europeu com os silvícolas, com o negro africano (caso do Brasil). Mantenho, porém, o verbo no presente e o sujeito no plural na medida em que pretendo que esta colocação, tomada como metáfora e não facultivamente, se elastre até os nossos dias, cabendo então perguntar se não padecemos hoje de um neocolonialismo cultural, sob a égide, agora, dos Estados Unidos.

- 4 — Silviano Santiago sustenta que a subversão dos conceitos de "pureza" e de "unidade" é a maior contribuição da América Latina ao Ocidente. "O entre-lugar do discurso latino-americano", *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 18. Recomendo vivamente este ensaio.
- 5 — Santiago, p. 28.
- 6 — Emir Rodríguez Monegal, cit. p/Allen W. Phillips, "Notas sobre Borges y la crítica reciente", *Revista Iberoamericana*, XXII, 43 (1957), p. 42.
- 7 — V. o estudo de Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini, "O informe de Brodie ou a literatura, um sonho dirigido", introdução a Jorge Luis Borges, *O informe de Brodie*, Porto Alegre, Globo, 1976.
- 8 — Jorge Luis Borges, *O aleph*, Porto Alegre, Globo, 1973, p. 1.
- 9 — V. Roberto Reis, "Para uma definição do fantástico", *Chasqui*, VI, 3 (1977), em que estudo este relato.
- 10 — Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1968, p. 116-7.
- 11 — Anibal Ford, "Los últimos cuentos de Cortázar", *Mundo Nuevo*, 5 (1966), sem indicação de página.
- 12 — V., nessa direção, nossa análise de outro conto, "Cartas a mamãe": "A ruptura do fantástico", *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 29/abril/1978.
- 13 — V. Roberto Reis, "El silencio del narratorio — notas sobre lo fantástico en un relato de Cortázar", *Alero*, III, 22 (1977).
- 14 — Comentei estes dois textos num estudo intitulado "Notas sobre o imaginário: Lacan, Alencar, Cortázar", *Ciências Humanas*, IV, 13 (1980).
- 15 — Julio Cortázar en la Universidad Central de Venezuela, *Escrituras*, 1 (1976), p. 159.
- 16 — Julio Cortázar, *O jogo da amarelinha*, 2.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 382.
- 17 — Seria interessante, neste prisma, um cotejo entre Cortázar e o Guimarães Rosa de *Grande sertão: veredas*. Sobre este último, consultar, nesta linha de indagação, meu ensaio "O sertão humano", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 7, 4 (1981).
- 18 — Em reforço da nota anterior, leia-se esta frase de Riobaldo, comparando-a com a de Oliveira, citada: "a gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...". João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, 9.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p. 212.
- 19 — Davi Arrigucci Jr., *O escorpião enalascado*, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 42.
- 20 — Walnice Nogueira Galvão, "Cortázar e a migração do verbo", *Saco de gatos*, São Paulo, Duas Cidades, 1976, p.137.