



As faces de Minotauro

The faces of Minotaur

Nícolas Totti Leite¹

Resumo: Este artigo discute as relações entre civilização e barbárie na América Latina, por meio da obra *Os reis*, de Julio Cortázar. Analisamos também aspectos que envolvem o intelectual latino-americano em trânsito, que se desloca entre periferia e centro. A viagem de Cortázar à Paris o situa numa condição ambivalente, deslocando-se entre o centro e a periferia.

Palavra-chave: Civilização-barbárie; centro-periferia; Intelectual latino-americano; Julio Cortázar

Abstract: This article discusses the relations between civilization and barbarism in Latin America, through the work *The Kings*, by Julio Cortázar. Also analyzes aspects of the itinerant latin-american intellectual, that shifts between periphery and center. The Cortázar's travel to Paris puts him in an ambivalent and border condition, that allows the writer to deconstruct the dependency relation between Europe-Latin America in his literary works.

Keywords: Civilization-barbarism; center-periphery; latin-american intellectual; Julio Cortázar

Os monstros da civilização

Condenado a viver em um obscuro labirinto, o monstruoso Minotauro, que é metade homem e metade touro, é o emblema do irracional e do animalesco, mas também carrega consigo muito do humano. Além de ser o resultado de um ato condenável – a união de uma rainha com um touro – o Minotauro representa perigo para Minos e Teseu, por ser sucessor do trono. Articulando antíteses como dentro e fora, luz e escuridão, ausência e presença, Julio Cortázar, em *Os reis*, obra publicada em 1949, recria o mito do Minotauro, transformando o monstro em herói. A partir da América Latina, o mito ganha inúmeras possibilidades de leituras, entre elas, uma parece ter significativa importância na obra de Cortázar. Trata-se do *leitmotiv* que funda a literatura argentina: o conflito entre civilização e barbárie. A condição híbrida e ambivalente do Minotauro pode ser relacionada à figura do intelectual latino-americano do século XX, que se desloca entre centro e periferia, situando-se num entre-lugar, isto é, num espaço propício para a apropriação cultural, que caracteriza as modernidades periféricas.

¹É mestre na área de Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), onde desenvolveu pesquisa sobre Julio Cortázar e foi orientado pela Profa. Dra. Eneida Maria de Souza. E-mail: nicolastottileite@yahoo.com.br.

Analisar conexões entre a Europa e a América Latina, justapondo a relação específica que o escritor argentino mantinha com esses dois espaços significa deparar-se com elementos contraditórios. Os jogos entre presença e ausência, centro e periferia, civilização e barbárie, constituem-se como elementos fundamentais da história da América Latina, assim como constituem as marcas das obras de Cortázar.

Durante o processo em que as instituições coloniais perdiam vigência, a literatura desenvolveu papel importante para os países da América Latina, sobretudo, para a Argentina. Por meio da literatura, os intelectuais não só projetavam os modelos de comportamento, mas também determinavam os limites e as fronteiras dos Estados. A literatura se constituiu como uma ferramenta para preencher o vazio diante da nova condição dos países colonizados: a ausência de um modelo. Para suprir esta carência, Domingos Faustino Sarmiento viaja para a Europa, como nos demonstra Julio Ramos, em “Saber do Outro: escrita e oralidade no *Facundo*” (2008), operando a favor da “viagem importadora do discurso”. A volta da Europa resultou no livro *Facundo: civilização e barbárie*, publicado em 1845, obra em que Sarmiento (*in*)determina as fronteiras entre a civilização e a barbárie, de modo que esta é representada pelo campo, pelo gaúcho e por tudo o que atrapalha a organização e a trajetória rumo ao progresso. O escritor acaba atuando como mediador entre o homem civilizado e o bárbaro, de modo que ele não importa simplesmente os modelos europeus, mas sim traduz sua experiência de adaptação dos saberes. Desse modo, como lembra Graciela Montaldo, Sarmiento fez da Europa o seu modelo

E por isso afirmara: “Nosso Oriente é a Europa”. E – diz Sarmiento – o nosso arquivo, a memória do que não somos mas que temos de adaptar; fornece a diferença para a construção da identidade. Num sentido puramente territorial, Europa/Oriente é o que constitui o Outro, o ponto cardeal a partir do qual se pode pensar. (MONTALDO, 2004, p. 149)

Importando categorias, assim como o modelo de progresso e de modernidade do Velho Mundo, a obra de Sarmiento mostra como os paradoxos e as contradições são inevitáveis quando essas categorias são traduzidas para a América Latina. Para alguns, o maior paradoxo da obra de Sarmiento consiste no fato de a ideia de progresso não permitir a incorporação dos bárbaros, isto é, dos índios e gaúchos, e ao mesmo tempo, ao escrever *Facundo*, Sarmiento adota a perspectiva do gaúcho. Como demonstra Doris

Sommer, em “Autenticidade plagiada: o Cooper de Sarmiento e de outros” (2004), essa contradição está apresentada no título da obra, ao utilizar dois termos opostos como apostos do nome Facundo. De acordo com Sommer, Alberdi foi um dos primeiros a notar que o livro de Sarmiento argumentava a favor e contra as mesmas questões, e a autora acrescenta, ainda, que essas dicotomias tendem a se anular ou a se interpenetrar até que o próprio Sarmiento admite que seria inútil mantê-las.

Doris Sommer utiliza o conto “Pierre Menard, autor de Quixote”, de Jorge Luis Borges, para compreender a relação entre a Europa e a América Latina, a partir do plágio autêntico que Sarmiento faz de James Cooper, em *O último dos moicanos* (1826). Similar ao plágio ambicioso que Menard faz de Dom Quixote, superando o original, a autora aponta que o jogo de Sarmiento não consiste apenas em canibalizar a leitura que Cooper faz das relações sociais, para um projeto de América em seu romance, mas Sarmiento procura superar o escritor norte-americano, ao apontá-lo como o plagiador da América Latina. Essa estratégia, de acordo com Sommer, configura-se em reduzir a estatura de seu modelo e, ao mesmo tempo, mantê-lo como tal.

Sarmiento cria *Facundo* para se aproximar da América Latina, olhando não só para o bárbaro, mas através dele, assim como o Minotauro revela a Teseu pouco antes de morrer: “É como se olhasses através de mim. Não me vêes com teus olhos. Nem sequer tua espada me está justamente destinada. Deverias golpear com uma fórmula, uma oração: com outra fábula” (2001, p. 63). Seguindo o conselho do Minotauro, Sarmiento cria uma fábula em que adota a ideia de civilização do centro, mas não sem antes reinventar a imagem do bárbaro, a partir da América Latina. Discutir as relações entre a civilização e a barbárie na América Latina significa confrontar-se com pensamentos e posturas paradoxais que, não ingenuamente, Cortázar as retomou em *Os reis*.

As discussões abordadas pelo confronto entre Minotauro e Teseu aparecem na obra como uma espécie de releitura de *Facundo*. De um lado, a luminosidade do mundo exterior, o mundo das aparências, onde prevalece a razão e as formas das coisas são fixas; do outro, a escuridão do labirinto, que altera essa ordem, não deixando claro quem é o herói e quem é o vilão. Ambivalentes, as falas e ações de Minotauro e Teseu revelam a tênue tensão entre civilização e barbárie, demonstrando, também, como eles podem ser ambos bárbaros e civilizados ao mesmo tempo.

Encarcerado no labirinto, Minotauro, cuja imagem se confunde à de Teseu, afirma ao seu algoz “Como poderias dar o golpe? Sem saber em quem, em quê?” (p. 63). O jogo de antíteses é articulado na obra justamente para que as figuras se tornem híbridas e ambivalentes. Ambas as personagens são civilizadas e bárbaras, de modo que Teseu

confessa ao monstro: “Ainda somos iguais” (p. 64). Iguais, mas não idênticos, pois um está com a espada e o outro não. Um está seguro de que para proteger a ordem do mundo exterior – assim como uma ideia que se tem de progresso – o outro deve morrer. Nesse complexo jogo de espelhos, o Minotauro se revela como um reflexo distorcido de seu adversário: aquilo que ele não deve jamais se transformar – “Não mato a ti, mas a teus atos, o eco dos teus atos” (p. 63), revela o herói civilizado. A dualidade de Minotauro representa um questionamento ao mundo fixo e rígido de Teseu, o que permite romper com conceitos puros de uma sociedade em que sua monstruosidade configura como um desvio e um perigo.

No ápice do conflito retórico entre os dois, o monstro se vê diante da possibilidade de matar o algoz e trocar o escuro labirinto pela luminosidade do mundo exterior. Mas o monstro afirma:

Sair para o outro cárcere, já definitivo, já horrivelmente povoado com seu rosto [...]. Aqui eu era espécie e indivíduo, cessava minha monstruosa discrepância. Só volto à dupla condição animal quando me olhas. A sós sou um ser traçado harmonioso; se decidisse recusar-te a minha morte, travaríamos uma batalha estranha, tu contra o monstro, eu te olhando combater uma imagem que não reconheço como minha. (CORTÁZAR, 2001, p. 67).

Minotauro tem consciência que a luta vai consolidar ainda mais sua imagem de monstro e bárbaro - imagem que ele não se reconhece - assim como irá transformar Teseu em herói. O “senhor dos jogos” e “amo do ritual”, epítetos atribuídos ao Minotauro, inverte os papéis ao tomar consciência de que o sacrifício é necessário para se tornar herói.

Ao abordar os romances de fundação, Doris Sommer (2004) afirma, no artigo citado anteriormente, que eles apresentam, além da purgação do sangue, um desfecho em que, inevitavelmente, o bom índio morre. Os escritores desses romances criam personagens virtuosas, que ultrapassam as categorias do Velho Mundo para mostrar que a América pode ser um lugar onde oferece novas combinações e espaço aos desajustados. Com a morte dessas personagens, no entanto, o que se nota é a retomada da ideia de pureza social. De acordo com Sommer, para esses escritores, ao adotar a ideia de civilização, os sacrifícios tornam-se necessários, o que gera nos leitores uma

espécie de lamentação, como o faz Sarmiento no segundo capítulo de *Facundo*, por reconhecer e aderir o ponto de vista daquele sujeito que se sacrifica.

O destino do Minotauro não parece ser diferente do destino de inúmeros bárbaros de romances de fundação. A diferença entre o Minotauro e os selvagens desses particulares romances, os quais morrem para manter a pureza e ordem social, está no fato de que a personagem de Cortázar tem consciência de seu destino. A recusa de participar do mundo exterior, onde ele se configuraria como um monstro e selvagem devido à sua metade indesejável, faz com que o Minotauro veja a morte como forma de “liberdade final e ubíqua”. Eis aí um paradoxo: morrer significa viver. Na obra de Cortázar, o sacrifício de Minotauro não só o transforma em herói, como também o situa na condição ambivalente de bárbaro e civilizado, ao mesmo tempo.

Como o próprio Minotauro declara ao Teseu, a morte fará com que ele habite os sonhos dos cidadãos de Creta, tornando-se presente no imaginário das pessoas, de onde chifrará o trono dos reis. Por isso, Minotauro se dirige ao algoz e afirma: “O que sabes tu sobre a morte, doador da vida profunda. Só há um meio para matar os monstros: aceitá-los.” (p. 70). Essa passagem revela o modo como Minotauro se torna mártir, deixando a entender que a morte possibilitaria a purificação de sua barbárie e o transformaria em herói. Minotauro opta por atacar o trono dos reis a partir do imaginário das pessoas, demonstrando que a imaginação atua sobre a consciência dos indivíduos, ao transformar a fábula em uma arma contra a ordem pré-estabelecida.

Há uma interseção pela qual as palavras de Minotauro se aproximam às dos bárbaros, principalmente quando ele, com a espada sobre o pescoço, declara: “Quando o último osso tiver se separado da carne, e minha figura se tornado olvido, nascerei de verdade em meu reino incontável. Lá habitarei para sempre, como um irmão ausente e magnífico” (p. 71-72). Ao simplesmente importar a ideia de progresso do Velho Mundo, opta-se, naturalmente, pela eliminação do bárbaro, ao invés de priorizar sua inclusão, tornando os selvagens na condição de, nas palavras de Cortázar, “irmão ausente e magnífico”. O sacrifício desses “bárbaros” da América Latina, que também não deixa de ser uma forma de eliminá-los, constitui-se como a ausência fundamental para que se possa incorporar à ideia de modernidade do centro, tal como acreditou Sarmiento. Mas, paradoxalmente, percebe-se, também, um enaltecimento e uma espécie de sobrevivência dos bárbaros por meio dos romances, em que eles são transformados em heróis e se tornam sujeitos virtuosos.

Além desses elementos que contribuem para tornar as posições das personagens ambíguas, o desfecho do enredo desloca ainda mais as dicotomias entre civilização e

barbárie. Assim que Teseu dá o golpe no Minotauro, os jovens que eram jogados no labirinto pelo rei Minos, como sacrifício e alimento para o monstro, reaparecem lamentando a morte do homem-animal. O citarista, por fim, declara: “Tu nos encheste de graça nos jardins sem chave, ajudaste-nos a superar a adolescência temerosa que havíamos trazido para o labirinto. Como dançar agora?”, ao que Minotauro responde “Agora sim. Agora é preciso dançar!” (p. 79-80). A passagem revela que os jovens, ao abandonar o iluminado mundo exterior para adentrar no obscuro labirinto, ficam admirados pela liberdade do Minotauro e se convertem ao modo de viver do Outro. O discurso sedutor de liberdade do bárbaro, que fascina os jovens e os induzem a abandonar suas culturas, ultrapassar as fronteiras e se aliar ao bárbaro, constitui-se um risco à ordem estabelecida e rígida de Teseu.

A morte de Minotauro implica numa inversão de papéis, visto que o monstro é transformado em herói e Teseu em selvagem. Cortázar se apropria do mito grego a partir da América Latina, fazendo releitura do conflito entre civilização e barbárie, tema central dos romances de fundação deste continente. Ao revelar modos de como os romances de fundação constituem-se como documentos da modernização periférica, assim como da barbárie, a obra de Cortázar remete a passagem do ensaio “Sobre o conceito da história”, em que Walter Benjamin declara: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse um monumento da barbárie.” (1994, p. 225).

Manipulando elementos opostos como presença e ausência na trama, Cortázar constrói uma tensão em que os elementos binários se deslocam e se interpenetram. As fronteiras entre as dicotomias são tão tênues que, inevitavelmente, as palavras e ações tornam-se ambíguas, deslocando as ideias referentes ao Minotauro-monstro e ao Teseu-civilizado. Essas ambivalências nos permitem refletir não só acerca das relações entre civilização e barbárie, mas também sobre as posições dos intelectuais latino-americanos no século XX, sujeitos que estão o tempo todo atravessando as fronteiras, demonstrando particular modo de lidar com a cultura nacional e com a estrangeira.

Entre fronteiras

Como demonstrou Ricardo Piglia, no romance *Respiração artificial* (1980), a figura de Sarmiento representou a condição do intelectual latino-americano. *Facundo*, texto fundador da literatura argentina, começa com uma citação em francês: “Onnetue point lesidées”. De acordo com o romance de Piglia, “Os bárbaros chegam, olham aquelas letras estrangeiras escritas por Sarmiento, não as compreendem, precisam que apareça alguém para traduzi-las.” (2010, p. 114). No entanto, a citação utilizada por Sarmiento,

que de tão famosa muitos atribuem como sendo dele, é atribuída, em *Facundo*, como sendo de Fourtol, mas na verdade é de Diderot - “Onnet Uepa Les Idées”. O autor de *Respiração artificial* afirma, ainda, que Sarmiento traduz a citação se apropriando dela e a modificando: “Barbaros, las ideas no se *deguellan*”, quando na verdade a tradução correta seria “Barbaros, las ideas no se *matan*”. Como mostra Piglia, Sarmiento não só modificou a frase e errou o autor, como também traduziu equivocadamente o texto original. No ensaio “Memoria y tradición” (1990), o escritor contemporâneo utiliza-se deste exemplo para caracterizar a condição do intelectual latino-americano, ao desempenhar o papel da tradução, da adaptação, do plágio e da apropriação da cultura europeia.

Piglia mostra que a tradição argentina está em constante tensão com a cultura europeia, e que pode ser pensada como uma espécie de tradução, mas uma tradução errada, que desvia e disfarça, fingindo que há apenas uma língua. Tais considerações nos ajudam a compreender os posicionamentos de um intelectual como Cortázar, sem precisar reproduzir todas as discussões que envolveram sua figura durante as décadas de 1960 e 1970. Abordaremos algumas discussões, sem pretensões de esgotá-las, para justificar a importância de se rever as críticas destinadas a Cortázar, assim como suas atitudes, a fim de situar o lugar que ocupa enquanto intelectual.

O ano de 1951 foi importante para a vida e carreira do escritor argentino, pois não só teve sua primeira coletânea de contos publicada, como também mudou para a França, onde viveu até morrer, em 1984. A escrita cortazariana tangencia temas presentes tanto nas narrativas europeias, como nas narrativas latino-americanas, tais como o duplo e a alteridade. Soma-se a isso, o fato de as obras de Cortázar sempre terem sido escritas em espanhol e apresentarem uma constante preocupação com a América Latina, principalmente a partir da Revolução Cubana.

Algumas críticas a Julio Cortázar podem ser conectadas por um elemento comum: a dependência dos países latino-americanos diante da Europa. A tradição de viajar à Europa, como vimos, existe desde Sarmiento; Cortázar não foge desta tradição argentina, que como lembra Ricardo Piglia (1990), no ensaio anteriormente citado, trabalha com dois contextos e duas línguas. A tradição da viagem também é notória na literatura, como nos demonstra David Viñas, em “Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar”, publicado pela primeira vez em 1971. Viñas faz um amplo estudo político da literatura argentina a partir da temática da viagem à Europa, que põe em jogo, entre

outras coisas, “as fantasias daquele intelectual por se desapegar da tosca particularidade com vistas à ‘salvar-se’ no recinto ideal da universalidade”².

No polêmico capítulo intitulado “Cortázar y La fundación mitológica de Paris” (1974), Viñas afirma que toda a obra de Cortázar pode ser lida – entre o explícito e o latente, entre o literal e o alegórico – como um projeto, desde os preparativos até a realização da viagem à Europa. De acordo com o crítico argentino, a tradição das viagens à Europa foi uma espécie de “espiritualização”, uma “purificação” realizada pelos intelectuais da burguesia. Cortázar também buscava a universalidade a partir da união entre corpo-espírito, entre Argentina-Paris, entre a periferia e o centro. No entanto, de acordo com o crítico, a santificação de Paris, que as viagens desses intelectuais ocasionavam, se concluíam com o regresso à pátria, ao corpo. Para Viñas, nisto consiste a “contradição” de Cortázar e sua “novidade”: o escritor realiza a santificação de Paris sem nunca voltar à Argentina, separando-se, assim, de seu corpo. Prosseguindo às críticas ao escritor, Viñas declara, que ele escreve para “um público argentino que é o único que encarna seus escritos; o único receptor real que valida sua mensagem”³.

A resposta às críticas de Viñas veio em forma de carta a Saúl Sosnowski, com o subtítulo “a propósito de una entrevista de David Viñas”, e foi publicada na *Obra Crítica* 3(2001). Quanto à afirmação de Viñas de que Cortázar representa o antigo intelectual que santifica Paris, Cortázar afirma o seguinte:

Eu não vim a Paris com a intenção de santificar coisa alguma, e sim porque me sentia sufocado dentro de um peronismo que era incapaz de compreender em 1951, quando um alto-falante na esquina da minha casa me impedia de ouvir os quartetos de Béla Bartók; hoje posso muito bem ouvir Bartók (e faço isto) sem que um alto-falante com slogans políticos me pareça um atentado ao indivíduo. (CORTÁZAR, 2001, p. 54)

Cortázar representa – como disse David Viñas– um novo modelo de escritor que, proposto pelo liberalismo individualista, abandona sua terra, a fim de fugir de tudo o que pode atentar contra a integridade de sua arte. Quanto à acusação de seu único público ser o argentino, Viñas se baseou no fato de Cortázar sempre ter escrito em espanhol e

² “las fantasías de aquel intelectual por despegarse de la tosca particularidad con vistas a “salvarse” en el recinto ideal de la universalidad” (VIÑAS, 1974, p. 199, tradução nossa).

³ “un público argentino que es el único que le encarna sus escritos; el único receptor real que valida su mensaje”. (VIÑAS, 1974, p. 125, tradução nossa).

pelo reconhecimento imediato que suas obras alcançaram na Argentina. A resposta veio cinco anos antes da publicação do livro de Viñas, em um depoimento de Cortázar reunido, recentemente, no livro póstumo *Papeles Inesperados* (2009) e datado de 1966. Neste depoimento Cortázar declara

[...] sou argentino e creio escrever como argentino, mas de nenhuma maneira escrevi nem escreverei *para* argentinos, como tampouco escreverei *para* franceses ou *para* cubanos. Creio que em quase tudo o que faço estou sempre do lado de lá, mas também me mostrei do lado de cá e em tantos outros lados; vai saber se não é precisamente por isto que muitos argentinos me sentem próximos e eu a eles.⁴ (CORTÁZAR, 2009, p. 224, tradução nossa).

A partir desse depoimento, começa a ficar claro o lugar (impreciso) do intelectual latino-americano, sobretudo, desse intelectual encarnado por Cortázar, que se apropria do olhar central para entender seu país e catalisar sua tradição.

O ensaio de Ricardo Piglia “Memoria y tradición” (1990) é esclarecedor, na medida em que torna explícita a relação de um escritor latino-americano com sua tradição e com as demais tradições. Piglia caracteriza a cultura argentina com a ideia de um escritor que trabalha com a *ex-tradição*, isto é, por um lado recupera tudo o que aconteceu, a história anterior e quase esquecida e, por outro, a obrigação quase jurídica de ser levado à fronteira. A situação do escritor exilado, que é obrigado a recuperar uma tradição perdida e forçado a cruzar a fronteira, ocasiona aquilo que Piglia chama de “mirada estrábica”, ou seja, “deve-se ter um olho posto na inteligência europeia e o outro posto nas entranhas da pátria”⁵.

Cortázar apresenta este olhar enviesado e ambivalente, na medida em que vai para Paris para absorver a cultura do Outro e para compreender seu país de modo global. Assim sendo, o intelectual atua como mediador e tradutor de duas tradições díspares, mesclando uma na outra. Cortázar desconstrói a relação de dependência entre Europa-América Latina, apresentando nova relação em que o intelectual faz deste lugar ambivalente sua marca de diferença para ir além. Com os olhos voltados para a América

⁴ “soy argentino y creo escribir como argentino pero de ninguna manera he escrito ni escribiré *para* argentinos, como tampoco escribiré *para* franceses o *para* cubanos. Creo que en casi todo lo que hago estoy siempre del lado de allá, pero también he mostrado que estoy del lado de acá y en tantos otros lados; vaya a saber si no es precisamente por eso que muchos argentinos me sienten próximos y yo a ellos”.

⁵ “Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria”. (PIGLIA, 1990, p. 61, tradução nossa).

Latina, o escritor argentino trabalha com toda a sua tradição, de uma maneira aberta, possibilitando que seus leitores, independente da nacionalidade, se identifiquem com suas obras.

Os textos literários de Cortázar podem ser vislumbrados a partir da tensão de experiências centrais e periféricas, o que contribuiu para que as obras do escritor se situem entre a cultura universal e a nacional. Esta tensão constitui importante marca de suas obras, na medida em que privilegia o deslocamento cultural. Tal característica é o resultado da maneira particular de se posicionar diante da cultura nacional e da estrangeira, a partir de um movimento antropofágico e híbrido. Partindo dessa mesma relação e com o intuito de situar as obras de Jorge Luis Borges na tradição nacional, Beatriz Sarlo, em *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia* (2008) afirma que a trama da literatura argentina se tece com os fios de todas as culturas, e acrescenta:

nossa situação marginal é a fonte de uma originalidade verdadeira que não se baseia na cor local (que amarra a imaginação a um controle empírico ou a confina a uma única poética), mas na livre aceitação da influência: enquanto os escritores europeus se angustiam com o peso dos antecessores, os rio-platenses se sentem livres de parentescos obrigatórios. (SARLO, 2008, p. 59-60)

Esta relação também foi explorada por Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978), em que é discutido o lugar que ocupa o discurso literário deste continente em relação ao europeu, desconstruindo a ideia de dependência e de influência dos países periféricos. Para Santiago, o discurso literário latino-americano tenta ir além do europeu, subvertendo-o e preenchendo as lacunas do original. Ampliando essa discussão sobre o discurso literário, tal análise pode ser relacionada com a visão cultural de Cortázar, que se apropria da cultura europeia para compreender sua *argentividade*, tal como ele sugere: “Paris pode ter sido e de fato é um detonador para muitos aspectos que dizem respeito à nossa consciência latino-americana.” (2001, p. 55).

O “entre-lugar” do intelectual latino-americano serve de modelo e parâmetro para a rebeldia e para a transgressão. No “entre-lugar” deslocam-se as relações de dependência, de modo que o escritor se apropria de um modelo para subvertê-lo, criando uma tradução global de uma tradição local. De acordo com Santiago (1978), o escritor latino-americano trabalha sempre sobre outro texto e quase nunca exagera no papel que a realidade pode representar na sua obra. Deste modo, as leituras desse escritor nunca

são inocentes e chamar um escritor de alienado é inútil, uma vez que “Se ele só fala da sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido dos seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida.” (p. 22).

Nisto consiste o “entre-lugar” de Cortázar e de alguns intelectuais latino-americanos: entre a Europa e a América Latina, tensionam as duas culturas, indo além dos problemas do localismo estreito e do cosmopolitismo vazio, deslocando os processos de dependência. As obras de Cortázar situam-se entre a literatura mundial e a nacional, resultando em narrativas híbridas e heterogêneas. A abordagem cosmopolita e ao mesmo tempo localista está presente em inúmeras obras, mas é em *O jogo da amarelinha* (1963), que esta característica se torna o eixo crucial. O enredo aborda Horácio Oliveira, um latino-americano que, por entre as ruas de Paris, vive em busca de Maga. À margem da sociedade francesa, Oliveira vive situações absurdas, e acaba sendo extraditado para sua terra natal. O autor explicita, nessa obra, mas que pode ser estendido às outras, o fato de Paris ser uma metáfora. Metáfora do deslocamento e, principalmente, do *espelhismo*, pois como lembra Horacio Oliveira: “Em Paris, tudo era Buenos Aires e vice-versa.” (2009, p. 28).

Cortázar, motivado por questões estéticas (a apreensão de diferentes técnicas artísticas) e por questões éticas (a ascensão do governo peronista na Argentina), mudou-se para a França sem nunca deixar de mirar a América Latina. O escritor fez da viagem à Europa um modo produtivo e singular de pensar sua sociedade e catalisar sua tradição, como ele mesmo afirmou: “Da Argentina saiu um escritor para quem a realidade, como imaginava Mallarmé, devia culminar num livro; em Paris nasceu um homem para quem os livros deverão culminar na realidade.” (2001, p. 34).

A tradição da viagem à Europa, fenômeno recorrente na história dos países latino-americanos, permaneceu durante o século XX, porém com interesses e posturas diferentes. As obras desses intelectuais que viajam para a Europa, a fim de adquirirem novo olhar sobre seus países, nas palavras de Silviano Santiago, situam-se

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 [e da cultura] latino-americana[s]. (SANTIAGO, 1978, p. 28)

Conclusão

Cortázar, assim como Sarmiento, foi mediador entre a Argentina e a França, entre a periferia e o centro, traduzindo e subvertendo os valores europeus. A escrita cortazariana representa a condição do escritor que atua como mediador de culturas, deslocando os processos de dependência cultural e literária, acarretando o processo de assimilação mútua de culturas, uma vez que suas obras contribuíram para que os europeus olhassem para a América Latina. Cortázar partiu para Paris sem nunca ter deixado a Argentina, talvez tenha sido seu maior paradoxo.

Civilizado e bárbaro, a figura do Minotauro revela a tênue tensão que envolve a posição fronteira e ambivalente do intelectual latino-americano do século XX. Ao inverter, deslocar e suplementar conceitos binários presentes nas modernidades periféricas, Cortázar constrói narrativas híbridas, ultrapassando fronteiras e entrelaçando culturas. Na releitura do mito grego, o escritor argentino mostra as faces do Minotauro aproximando-as à sua imagem. Cortázar soube como poucos construir narrativas que explorassem as tênues relações entre ausência e presença, civilização e barbárie, superando conflitos existentes dos dois lados da fronteira.

Bibliografia

CORTÁZAR, Julio. Carta a Roberto Fernandez Retamar (sobre a Situação do Intelectual Latino Americano); Carta a Saúl Sosnowski (a propósito de uma entrevista de David Viñas. In: SOSNOWSKI, Saúl (org.). **Obra crítica 3**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **O jogo da amarelinha**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **Os reis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Papeles Inesperados**. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

MONTALDO, Graciela. Nosso Oriente é a Europa; De repente o campo. In: _____. **A propriedade da cultura**. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 140-181.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: **CONGRESSO ABRALIC**, 2. *Anais...* Belo Horizonte: Abralic, 1990.

_____. **Respiração Artificial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Sobre Cortázar. In: _____. **Crítica y ficción**. Santa Fe: Universidad del Litoral, 1986.

RAMOS, Julio. Saber do Outro: escritura e oralidade no *Facundo* de D. F. Sarmiento. In: **Desencontros da modernidade na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 31-45.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges, um escritor**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARMIENTO, Domingo F. **Facundo ou civilização e barbárie**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SOMMER, Doris. Autenticidade Plagiada: o Cooper de Sarmiento e de outros. In: _____. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 73-106.

VIÑAS, David. Cortázar y la fundación mitológica de París; Un viaje contradictorio: Los premios a Rayuela. Y también Marta Lynch, Daniel Devoto y VanniBlengino. In: _____. **De Sarmiento a Cortázar – Literatura argentina y realidad política**. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974.