

A resistência urbana e a cidade marginal em *Queremos tanto a Glenda*, de Julio Cortázar

Urban resistance and the marginal city in Julio Cortázar's *Queremos tanto a Glenda*

Isabel Araújo Branco¹

Resumo: Neste artigo, analisamos os contos «Textos en una libreta», «Recortes de prensa» e «Graffiti», incluídos em *Queremos tanto a Glenda* (1980), de Julio Cortázar, e a sua relação com o espaço urbano e a resistência política e social dos seus habitantes. Nesse âmbito, veremos a utilização do «fantástico» pelo autor argentino e a sua reflexão teórica sobre esta categoria, bem como o papel político que a literatura pode assumir através de personagens marginais ao poder.

Palavras-chave: Cidade; fantástico; marginalidade; resistência; Julio Cortázar.

Abstract: In this paper, I analyze the short stories «Textos en una libreta», «Recortes de prensa» and «Graffiti» included in *Queremos tanto a Glenda* (1980), by Julio Cortázar, and its relationship with urban space and political resistance of its inhabitants. In this context, I will see the use of the "fantastic" by the Argentine author and his theoretical reflection on this category, as well as the political role that literature can assume through characters marginal to power.

Keywords: City, fantastic, marginality, resistance, Julio Cortázar

O escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) é conhecido pela ligação da sua obra ao espaço urbano (em particular a Buenos Aires e a Paris), entre outras temáticas, nomeadamente a utilização do fantástico. Neste artigo analisaremos vários contos incluídos em *Queremos tanto a Glenda* (1980) que têm a cidade como pano de fundo. A cidade constituída por ruas e infra-estruturas, mas acima de tudo por quem a habita. Parte desta população é marginal – marginal ao centro do poder, seja este político, económico ou moral. Enquanto marginais a um poder, estas personagens constroem uma alternativa ou levam uma vivência proibida ou clandestina. Concentrar-nos-emos em três contos específicos: «Texto en una libreta», «Recortes de prensa» e «Graffiti». Por um lado, temos o poder; por outro, e no centro das narrativas, a resistência a esse poder, organizada ou não, conseqüente ou não, política ou não, mas sempre alternativa. Começamos por caracterizar esse poder.

Em «Texto en una libreta», o poder está nas mãos da sociedade convencional de Buenos Aires dos anos 1940, o que nos faz lembrar a cidade retratada pelo fotógrafo Horacio Coppola e os seus teatros e cinemas, peões em movimento, enquadrados no quotidiano operário e burguês². Trata-se de uma metrópole muito desenvolvida e povoada para os padrões mundiais contemporâneos, com uma importante rede de metropolitano. O conto inicia-se precisamente na sequência de um processo de controlo de passageiros para conhecer quais as estações mais utilizadas e as percentagens de afluência. Numa quarta-feira, entram 113987 pessoas no metro mas apenas regressam à superfície

¹ CHAM - Centro de Humanidades. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa – Universidade dos Açores. isabelaraujobranco@gmail.com

² Horacio Coppola (1906-2012), fotógrafo e cineasta argentino, com uma vasta e importante obra ligada à cidade de Buenos Aires, especialmente na primeira metade do século XX.

113983, ou seja, menos quatro do que as que entraram. Dois dias depois, sai uma a mais. O aparente erro de cálculo leva o narrador a investigar o que se passa e a reconhecer um conjunto de pálidos homens e mulheres que vivem no metro sem nunca sair à rua, cumprindo um complexo processo para evitarem ser surpreendidos e constituindo uma sociedade alternativa.

Em «Recortes de prensa», um escultor e uma escritora argentinos exilados em Paris lêem e comentam um anúncio publicado num jornal por uma mulher que pretende dar a conhecer à opinião pública um conjunto de factos relacionados com a sua família: uma filha – professora em Buenos Aires – foi torturada e assassinada pela ditadura militar na noite de Natal de 1975 juntamente com outras mulheres, tendo sido entregues à mãe as suas mãos dentro de um frasco; o namorado da filha foi igualmente morto; o marido, bastante doente, foi detido e interrogado, tendo morrido pouco depois às mãos da polícia ou por falta de medicamentos; a irmã da nora e o namorado foram mortos «por engano» pelos militares; finalmente, outra filha foi detida com o marido em casa, enquanto os dois filhos (de um e dois anos) foram deixados à porta do prédio. À saída da casa do escultor, a escritora encontra uma menina sozinha na rua que lhe diz que o pai «faz coisas à mãe». Segue-a e encontra um homem a torturar uma mulher, queimando-a com um cigarro. Bate no homem, deixa-o inconsciente, liberta a mulher e ajuda-a a inverter os papéis, ou seja, a prender e a torturar o homem. Dias mais tarde, lendo outro recorte de jornal, toma conhecimento de um caso precisamente igual ao que viveu, mas num subúrbio de Marselha, numa intromissão do fantástico na narrativa.

Finalmente, em «Graffiti», num espaço e tempo indefinidos, uma mulher e um homem que não se conhecem vão fazendo desenhos nas paredes, comunicando e paulatinamente enamorando-se um do outro. A cidade é governada por uma tirania que impõe muros brancos e destrói toda a criatividade no espaço público, prendendo e torturando os seus autores, entre eles a narradora.

Tanto «Texto en una libreta» como «Recortes de prensa» são marcados pelo fantástico, categoria tantas vezes utilizado por Julio Cortázar no seu trabalho narrativo. Para que serve o fantástico? No artigo «Alguns aspectos del cuento» (1962-63), o autor argentino escrevia que o fantástico³ opõe-se a:

³A concepção da categoria «fantástico» desenvolvida do ponto de vista teórico por Cortázar difere em alguns pontos do conceito de outros importantes críticos. Por exemplo, Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, considera que o fantástico se caracteriza por uma percepção particular de acontecimentos não normais, em que é fundamental a hesitação do leitor em relação à natureza desses factos, não sendo estes positivos. Segundo Todorov, o narrador deste tipo de textos é participante, em geral o protagonista, e um «homem médio», para permitir o reconhecimento por parte do leitor. Por seu lado, Filipe Furtado, em *A Construção do Fantástico na Narrativa*, escreve que o fantástico surge em ambientes quotidianos e está para além do que é verificável ou cognoscível. Implica um elemento negativo ou maléfico, em confronto com um sistema aparentemente normal. O sobrenatural positivo está à margem do fantástico por ser elemento coadjuvante ao equilíbrio. Furtado refere outros elementos importantes nesta categoria: as personagens têm de permitir a identificação do leitor, o narrador deve ser participante e há que ser evocado um espaço híbrido. Pelo contrário, Cortázar escreve que o fantástico não corresponde ao sobrenatural, ao mágico ou ao esotérico, sendo antes um sentimento natural que pode surgir em qualquer momento. Trata-se de uma alteração momentânea dentro da regularidade. Excepcional passa a regra, sem retirar as estruturas normais.

ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografía bien cartografiadas⁴.

Em *La vuelta ao día en ochenta mundos* (1967), na entrada «Del sentimiento del fantástico», Cortázar aborda a familiaridade com o fantástico:

[...] de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas. [...] No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. [...] Lo fantástico *fuera* una costra aparental [...]; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio⁵.

Saúl Yurkievich considera que Cortázar parte sempre de «una instalación plena en lo real inmediato. Su ubicación es coetánea y corriente, y prodiga en todos los planos – acciones, ámbito, personajes y expresión– índices de actualidad que prolongan en el relato el hábitat del lector», numa «máxima proximidad entre mundo narrado y mundo del lector»⁶. O fantástico:

interviene como afán de apertura hacia las zonas inexploradas, como amplificador de la capacidad perceptiva, como incentivo mítico y mimético que posibilite nuestra máxima porosidad fenoménica, nuestra máxima adaptabilidad a lo desconocido⁷.

Rosalba Campa, por seu lado, afirma que os contos fantásticos de Cortázar podem ser lidos como um aviso contra «O Grande Costume»: «el presunto orden del mundo, que se conserva sólo mientras todo ocupe en el casillero el lugar que la racionalidad le ha asignado»⁸. Como sustenta José Ortega, em Cortázar o fantástico é entendido a partir da realidade empírica e do quotidiano, não se opondo a estes, mas aprofundando-os e questionando-os, do ponto de vista do lógico e do ilógico:

Lo real e irreal se conjugan, creando una nueva realidad supra-empírica que está regida por una causalidad sui generis, es decir, una causalidad que se aplica a fenómenos de carácter irracional. [...] La causalidad en los escritos de Cortázar no se concibe como algo universal y necesario, sino como resultado de una serie de

⁴CORTÁZAR, Julio, «Algunos aspectos del cuento» in *Obra crítica 2* (ed. de Jaime Alazraki). Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004, pp. 508-509.

⁵CORTÁZAR, Julio, *La vuelta ao día en ochenta mundos*, 3.^a ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968, pp. 44-47.

⁶YURKIERICH, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Buenos Aires: Edhasa, 2004, p. 39.

⁷IDEM, *ibidem*, p. 47.

⁸CAMPA, Rosalba, *Cortázar para cómplices*. Madrid: Del Centro Editores, 2009, p. 66.

conjunciones y conexiones en las que entran en juego lo real o posible y lo irracional⁹.

Como escreve Yurkievich, assim é possível uma maior identificação e envolvimento do leitor:

El protagonista aparece como un álter ego del emisor y del receptor del texto; ejecuta acciones comunes a la experiencia posible de ambos dentro de un mismo horizonte de conciencia. [...] está presupuesta la identidad fundamental entre los representantes y los representados, y sobre esta base comunitaria funcionan los mecanismos de la identificación¹⁰.

Em Cortázar, literatura e realidade estão, pois, fortemente ligados, mesmo nos seus textos fantásticos. O escritor dizia que a sua metralhadora era a literatura, ou seja, arma de trabalho e de combate – bem próximo, portanto, da concepção do poeta espanhol Gabriel Celaya: «La poesía es un arma cargada de futuro». Não é por acaso que Miguel Herráez aponta a defesa dos direitos humanos como um dos oito eixos temáticos dos contos do argentino:

La ideologización del cuento en Cortázar se manifiesta, sobre todo, desde una marcada voluntad, a partir de la década de los años setenta, y sólo en algunos títulos. [...] El tétrico período de las dictaduras impuestas en el Cono Sur, con el hecho simbólico del pinochetismo en Chile, trajo consigo la adopción y toma de conciencia por parte de este autor siempre preocupado por la atención de los derechos de la persona¹¹.

Explica o próprio escritor no já citado «Algunos aspectos del cuento», que um bom tema para um conto «atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotan virtualmente en su memoria o su sensibilidad»¹². O leitor é, pois, envolvido na teia lançada pelo narrador e deixa-se levar por uma força que faz ceder uma abertura «de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana»¹³. E, através deste efeito, introduz o tema da cidade, das ditaduras, da resistência e da construção de alternativas.

Em «Graffiti», é muito clara a fronteira entre o permitido e o clandestino. Apenas nas frases finais do conto percebemos que quem narra é a mulher que foi detida e torturada por desrespeitar a lei e fazer pequenos desenhos nas paredes brancas da

⁹ORTEGA, José, «La dinamica de lo fantástico en cuatro cuentos de Cortázar» in *Lo lúdico y do fantástico en la obra de Cortázar*, 2.^a ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996, pp. 185-186.

¹⁰YURKIERICH, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Buenos Aires: Edhasa, 2004, pp. 39-40.

¹¹HERRÁEZ, Miguel, «Julio Cortázar y los ejes temáticos de sus cuentos» in VÁZQUEZ RECIO, Nieves (coord.), *Volver a Cortázar*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 2007, p. 163.

¹²CORTÁZAR, Julio, «Algunos aspectos del cuento» in *Obra crítica 2* (ed. de Jaime Alazraki). Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004, p. 518.

¹³IDEM, *ibidem*, p. 520.

cidade. Dirige-se ao homem, o seu interlocutor e parceiro na transgressão, formando um casal de enamorados que nunca se viram, partilhando a marginalidade às normas e os esboços no espaço urbano, tão perto e tão longe dos amantes de *A Invenção do Amor*, do português Daniel Filipe. O conto é construído sobre possibilidades imaginadas, interpretações (assumidas como tal) de gestos alheios. Imaginar, portanto, é fundamental para, por um lado, compreender e construir uma história e uma História e, por outro, como acto de liberdade. Neste sentido, opõe-se à ditadura imposta na cidade, numa afirmação de liberdade não só de criar arte, mas também de pensar o mundo e recusar a tirania mental e de pensamento único. A liberdade e a contestação estão também nos actos de desenhar nas paredes, apesar do perigo que tal acarreta. Neste ponto, não podemos deixar de recordar a intervenção de Cortázar numa conferência em que fala sobre revoluções e o papel das palavras. Para o escritor, a revolução deve ser feita em vários planos, nomeadamente na estrutura mental de quem a vive, alertando que:

ellenguaje es, si uno se descuida, una de las jaulas más terribles que nos están siempre esperando. En alguna medida podemos ser prisioneros de nuestros pensamientos por el hecho de que esos pensamientos se expresan limitados, contenidos, sin ninguna libertad, porque hay una sintaxis que nos obliga a darse en esa forma, porque de alguna manera nos estamos heredando aunque luego cambiemos las fórmulas, estamos heredando las mismas maneras de decirlo¹⁴.

Cortázar sublinha a necessidade de uma «higiene mental» aplicada a um processo revolucionário e a um processo exclusivamente literário: «Creo que es un mecanismo elemental de cualquiera que quiera transmitir mensajes nuevos, que quiera comunicar experiencias que, de alguna manera, salgan de lo común, salgan de lo ordinario¹⁵.»

Voltemos ao conto. Este está repleto de vocabulário ligado à liberdade ou à ditadura: proibição, medo, escolha, esperança, polícia, perigo, interrogação, escapar, imaginar, sirene, varrer, luta, pontapés, culpa, quartel, prisioneiros, resistir, etc. O espaço é quase sempre público, porque públicos são os actos centrais, os desenhos esboçados, primeiro como um jogo, depois como um manifesto. Apenas uma vez o homem escreve uma frase, «A mí también me duele»¹⁶, frase que nos recorda o «Nousaussi, nous sommes sibériques»¹⁷ de *A Jangada de Pedra*, de José Saramago, como afirmação da diferença face ao poder central e centralizador.

Os desenhos coloridos dos dois protagonistas vão construindo um diálogo entre si, assumindo um papel político apenas por existirem. O facto de serem dois (e não apenas um) acicata o acto e aumenta a sua dimensão pública: já formam um grupo, comunicam entre si e tornam-se, assim, mais ameaçadores. O homem projecta-se na

¹⁴ Citado em HERRÁEZ, Miguel, *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona: Editorial Ronsel, 2006, p. 231.

¹⁵ IDEM, *ibidem*, p. 232.

¹⁶ CORTÁZAR, Julio, «Graffiti» in *Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires: Suma de las Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004, p. 164 [1980].

¹⁷ SARAMAGO, José, *A Jangada de Pedra*, 5.^a ed. Lisboa: Caminho, 1991, p. 162 [1986].

mulher e sente-se mais forte. Começa, então, um tempo diferente e «más bello»¹⁸, marcada pela esperança. O primeiro desenho isolado da mulher é feito na porta de uma garagem com giz vermelho e azul, «aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos»¹⁹. É, pois, um desenho esboçado dentro do contexto material, enraizado na realidade de forma criativa e livre. Uma rua sem desenhos é uma «calleaún más vacía»²⁰. Por isso, prosseguem o diálogo sem palavras até à prisão da mulher. Segue-se um mês de silêncio e de medo até que ele decide voltar à porta da garagem e fazer um outro desenho colorido, um «grito verde»²¹ como expressão do amor, do reconhecimento e da esperança. Depois vai-se embora lentamente e dorme «como no había dormido en muchot tiempo»²². Horas depois, o desenho não só não tinha sido apagado, como continha a resposta esperada: «Te acercaste con algo que era sed y horror al mismot tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos»²³. É a forma de a mulher deixar uma mensagem: dizer adeus e pedir-lhe que continue:

Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos²⁴.

Torturada e depois libertada, a mulher está ou não vencida? Aparentemente sim, porque se dispõe a não voltar a desenhar, mas a imaginação e a liberdade do pensamento mantêm-se, projectando-se na acção do homem.

A imaginação está também presente em «Recortes de prensa», através da notícia do jornal que o narrador avisa no início ser «imaginária». A violência é o tema das esculturas feitas pelo homem, num eco da ditadura militar argentina. O silêncio impera no conto, seja dentro da casa do escultor (enquanto mostra a sua obra e a escritora lê o anúncio), seja nas ruas de Paris, cada vez mais desertas, como que formando uma bolha tridimensional que permitisse a comunicação entre a capital francesa e Buenos Aires. O frio da noite domina a mulher quando sai para a rua Riquet, também ela silenciosa, num prolongamento do choque que ela sentiu ao ler o anúncio, visualizando as mãos da rapariga morta dentro do frasco. Atravessa a ruas sem saber porquê:

[...] nunca supe por qué había cruzado a la acera de enfrente, sin ninguna necesidad puesto que la calle desembocaba en la plaza de la Chapelle

¹⁸CORTÁZAR, Julio, «Graffiti» in *Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires: Suma de las Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004, p. 164 [1980].

¹⁹Idem, *ibidem*, p. 165.

²⁰*Ibidem*.

²¹*Ibidem*, p. 168.

²²*Ibidem*.

²³*Ibidem*, p. 169.

²⁴*Ibidem*.

donde tal vez encontraría algún taxi, daba igual seguir por una vereda o la otra, crucé porque sí, porque ni siquiera me quedaban fuerzas para preguntarme por qué cruzaba²⁵.

É então que encontra a menina que a leva à casa onde a mãe está a ser torturada e onde ela se transforma em justiceira – e também em torturadora:

[...] entre el hombre de espaldas y yo había un taburete desvencijado, lo vi alzarse en el aire y caer de canto sobre la cabeza del papá; su cuerpo y el taburete rodaron por el suelo casi en el mismo segundo. Tuve que echarme hacia atrás para no caer a mi vez, en el movimiento de alzar el taburete y descargarlo había puesto todas mis fuerzas que en el mismo instante me abandonaban, me dejaban sola como un pelele tambaleante²⁶ [...].

Bate no homemquase instintivamente, como espectadora de si mesma, como se não tivesse decidido fazê-lo: «Inútil preguntarse ahora por qué estaba yo en eso, cuál era mi derecho y mi parte en eso que sucedía bajo mis ojos [...]. [...] cómo entender que también yo, también yo aunque me creyera del buen lado, también yo²⁷ [...]». Temos, por um lado, a ausência de pensamento e o instinto de justiça transformado em vingança; por outro, a dificuldade em se pensar a si mesma como alguém tão rapidamente transformada em verdugo. Dizemos «rapidamente», não «facilmente», porque se trata de uma reacção instintiva à violência da tirania e a todos os torturadores do mundo, quer estejam em Buenos Aires ou em Paris. A rua está «helada y desierta»²⁸ como a sua alma nesse momento. Dias depois descobre que a história que viveu se passou, afinal, em Marselha, embora a menina tenha entretanto aparecido em Paris:

[...] no reconocí ningún portal que se pareciera al de esa noche, la luz caía sobre las cosas como una infinita máscara, portales pero no como el portal, ningún acceso a un huerto interior, sencillamente porque ese huerto estaba en los suburbios de Marsella. Pero la nena sí estaba, sentada en el escalón de una entrada cualquiera jugaba con una muñeca de trapo²⁹.

É o elemento fantástico – fantástico porque inexplicável.

A mulher transforma a história por si vivida no texto que deve acompanhar as esculturas, entrecruzando literatura e realidade. A literatura é, pois, uma tentativa de compreender o mundo, numa mescla profunda e dialéctica, criando-se mutuamente.

A fronteira do clandestino e do permitido é clara nestes contos, mas ainda mais no metropolitano de «Texto en una libreta», em que o marginal está no subsolo da cidade.

²⁵ *Ibidem*, p. 92.

²⁶ *Ibidem*, p. 96.

²⁷ *Ibidem*, pp. 98-99.

²⁸ *Ibidem*, p. 99.

²⁹ *Ibidem*, p. 102.

O metro é o «underground» por excelência, o que está oculto, por baixo da terra, no escuro. Miguel Herráez, na referida lista de eixos temáticos de Cortázar, inclui também a sedução pelos espaços momentâneos, como autocarros, barcos, comboios e aviões, acrescentando que o que mais o atraía era o metro:

Todo ello deriva precisamente del descubrimiento de mundos regidos por pulsos distintos al convencional: las personas aisladas (en vagones, sumergidas en pasillos, cubiertas por galerías) y mediatizadas por un ritmo propio surgido de ese otro orden y del relativismo también del transcurrir temporal³⁰.

Há, na narrativa, uma espécie de jogo de luz e de sombra, do conhecido e do oculto, nos interstícios da urbe, com uma sociedade alternativa clandestina. Não se conhece o seu objectivo, apenas os métodos e os casos de sucesso. Aqui, a margem constitui uma ameaça ao equilíbrio.

Nas últimas linhas, o narrador diz-nos que vai descer mais uma vez para descobrir a identidade e os objectivos desta sociedade de gente pálida, receando pela sua vida por saber que já era reconhecido por eles. Pelo título do conto («Texto en una libreta»/«Texto num caderno») inferimos que o relatório foi encontrado por alguém e que, portanto, o narrador desapareceu: sacrificou-se para proteger a comunidade da ameaça das trevas.

É esse precisamente o papel da literatura nestes contos, o de salvar o humano. Porque, como escreveu Cortázar, o escritor, «apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre»³¹. A literatura cria o humano, tal como este cria a própria cidade: «El individuo que de alguna manera crea esa ciudad que lo creó»³².

Referências bibliográficas:

CAMPRA, Rosalba, *Cortázar para cómplices*. Madrid: Del Centro Editores, 2009, p. 66.

CORTÁZAR, Julio, «Algunos aspectos del cuento» in *Obra crítica 2* (ed. de Jaime Alazraki). Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004, pp. 508-509.

CORTÁZAR, Julio, «Graffiti» in *Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires: Suma de las Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004, p. 164 [1980].

CORTÁZAR, Julio, *La vuelta ao día en ochenta mundos*, 3.^a ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968, pp. 44-47.

³⁰HERRÁEZ, Miguel, «Julio Cortázar y los ejes temáticos de sus cuentos» in VÁZQUEZ RECIO, Nieves (coord.), *Volver a Cortázar*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 2007, p. 164.

³¹CORTÁZAR, Julio, «Algunos aspectos del cuento» in *Obra crítica 2* (ed. de Jaime Alazraki). Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004, pp. 533-534.

³²D'AMICO, Alicia, FACIO, Sara e CORTÁZAR, Julio, *Buenos Aires Buenos Aires* citado em HERRÁEZ, Miguel, *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona: Editorial Ronsel, 2006, p. 47.

CORTÁZAR, Julio, «Graffiti» in *Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires: Suma de las Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004, p. 164 [1980].

D'AMICO, Alícia, FACIO, Sara e CORTÁZAR, Julio, *Buenos Aires Buenos Aires* citado em HERRÁEZ, Miguel, *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona: Editorial Ronsel, 2006, p. 47.

HERRÁEZ, Miguel, *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona: Editorial Ronsel, 2006, p. 231.

HERRÁEZ, Miguel, «Julio Cortázar y los ejes temáticos de sus cuentos» in VÁZQUEZ RECIO, Nieves (coord.), *Volver a Cortázar*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 2007, p. 163.

FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

ORTEGA, José, «La dinamica de lo fantástico en cuatro cuentos de Cortázar» in *Lo lúdico y do fantástico en la obra de Cortázar*, 2.^a ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996, pp. 185-186.

SARAMAGO, José, *A Jangada de Pedra*, 5.^a ed. Lisboa: Caminho, 1991, p. 162 [1986].

TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975 [Original: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970].

YURKIERICH, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Buenos Aires: Edhasa, 2004, p. 39.

Recebido em 10/02/2020

Aprovado em 10/03/2020