

JULIO CORTÁZAR: A AUTOESTRADA DO SUL E O ENGARRAFAMENTO FANTÁSTICO

Liane Broilo Bartelle¹

Gilberto Broilo Neto²

RESUMO: Este artigo apresenta, primeiramente, uma breve explanação sobre características do conto fantástico latino-americano em relação à estética modernista, tendo como arcabouço teórico os autores Arrigucci Junior (1998), Bessière (2012), Coutinho (2003), Piglia (1994), Roas (2010), Todorov (1979), dentre outros. Em seguida, analisa o conto “A autoestrada do sul”, do escritor argentino de Julio Cortázar, na sua caracterização fantástica de um congestionamento.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica latino-americana; Conto; Julio Cortázar.

JULIO CORTÁZAR: THE SOUTHERN THRUWAY AND THE FANTASTIC TRAFFIC JAM

¹ Graduada em Marketing pela Unifacex. Pós-graduada em Consultoria Empresarial pela Unopar. Pós-graduada em Docência no Ensino Superior pela Uniasselvi. Atua como professora conteudista.

² Graduado em Letras – Inglês pela Unisinos; Pós-graduado em Design Estratégico pela Unisinos; Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul; Doutorando em Letras pela Universidade de Caxias do Sul, bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Atua como professor e coordenador dos cursos de Design da Uniftec.

ABSTRACT: This article presents, first, a brief explanation about the characteristics of the fantastic Latin American tale in relation to the modernist aesthetic, having as theoretical framework the authors Arrigucci Junior (1998), Bessière (2012), Coutinho (2003), Piglia (1994), Roas (2010), Todorov (1979), among others. Secondly, the paper analyzes the short story “The southern thruway”, by Julio Cortázar, in his fantastic conceptualization of the traffic jam.

KEYWORDS: Fantastic Short-Story; Julio Cortázar.

Para que tanta correria
na noite entre carros
desconhecidos onde ninguém
sabia nada dos outros.

Julio Cortázar

A delimitação de fronteiras físicas, culturais e políticas indicaram por muitos anos que a literatura latino-americana se consolidava como uma produção artística desconhecida e “fantástica”. Até meados do século XIX, as obras literárias foram, no mais das vezes, estruturadas pelos padrões europeus, anulando quase que totalmente a voz da identidade cultural local. É possível observar, por exemplo, que a literatura produzida na América Latina foi assumindo o que se pode chamar de “raízes latinas” após a Independência política dos países da região, pois nesse período começa a se consolidar as peculiaridades da produção local, dos mitos, dos perfis sociais etc. Digamos que o “silêncio cultural” foi desfeito aos poucos e a produção narrativa da margem passou a ser utilizada como ferramenta de explicitação da riqueza das sociedades latino-americanas.

No século XX, em particular a partir da década de 1940, é possível observar uma revolução das construções narrativas latino-americanas. O aprimoramento de técnicas literárias, a criação de uma tradição local e a consolidação dos sistemas literários nos diferentes países da região propiciaram a criação de novas obras literárias, conhecidas como regionalistas ou folclóricas. Embora as técnicas estrangeiras ainda fossem utilizadas nas produções literárias regionais, nesse contexto nota-se um compromisso de utilizar a nova narrativa e a nova visão da realidade em defesa das criações culturais locais, como afirma, por exemplo, Arrigucci

Junior (1998). De certo modo, o novo norte literário abraçou uma série de estratégias linguísticas. As novas narrativas latinas, cheias de inovação na contagem do tempo e na descrição do espaço pelo uso de uma nova linguagem que explorava metáforas, ironia em temas do cotidiano, em gêneros de drama e de comédia, enriqueceram significativamente os universos mítico-poético e político-social literários.

Na América Latina, o discurso literário romântico teve por finalidade construir uma história nacional desvinculada daquela contada pelos colonizadores. A exaltação da originalidade e singularidade da cultura serviu para o mapeamento identitário latino que, somado aos padrões vanguardistas, possibilitou à literatura ser vista como reflexo da sociedade, como menciona Coutinho (2003). O pós-modernismo, todavia, passou a questionar a função da literatura enquanto espelho do social, porque os construtos nacionais representam várias identidades na caracterização da heterogeneidade popular, aproximando-se, assim, do conceito de regionalidade.³

Ousando na liberdade da escrita, muitos escritores latino-americanos surgiram para romper com o silêncio cultural que marcou a literatura produzida na região, e, mesmo influenciados por escritores e filósofos estrangeiros, iniciaram numerosas produções de cunho regional que caminhavam pelas temáticas entre o real e o irreal. A metalinguagem presente nas obras de meados do século XX fomenta a discussão sobre a evolução da narrativa em termos técnicos, com exaltação de localismos, e a aventura dos escritores em explorar temas inexplicáveis, transcendentais e surreais, características da literatura fantástica.

³ A discussão literária sobre Regionalidade envolve a criação concomitante da “realidade” e das representações regionais, sem que elas possam ser dissociadas ou que uma se coloque, a priori, sob o comando da outra – o imaginário e a construção simbólica moldando o vivido regional, e a vivência e produção concretas da região, por sua vez, alimentando suas configurações simbólicas (HAESBAERT, 2010, p. 8). Para Mecklenburg (2013, p. 192), “uma narrativa inconfundivelmente regionalista, embora, simultaneamente, tendo em vista o caráter especial da região como território de fronteira e de convivência de diferentes povos, seja uma obra intercultural: por causa do tema, por causa das personagens, por causa da mensagem que pretende transmitir, que apela ao respeito, ao entendimento, à troca, à convivência social e que condena o nacionalismo, a ideologia da pureza racial e a correspondente violência eugênica, superestimar a força da arte e da literatura”.

Por esse viés, Todorov (1979) apresenta o gênero fantástico das produções literárias como sendo espaço de livre criação da realidade, ilusão e sonho. O âmago da narrativa fantástica está em causar a hesitação entre o que é considerado real (leis naturais) e o surreal (elemento sobrenatural ou irreal). Para esse autor, “o fantástico implica, pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler” (TODOROV, 1979, p. 151). A leitura precisa ser feita a partir do pressuposto de que há dois mundos imbricados por uma ambiguidade. Por vezes, não há explicação racional para os acontecimentos sobrenaturais ou irreais, mantendo, assim, a dúvida no leitor, que aparece como uma das principais estratégias formais desse período.

Além disso, pela escrita fantástica, podiam ser discutidos assuntos que causavam estranheza na sociedade, como tabus do sobrenatural, drogas, loucura etc. Em poucas palavras, muitas vezes a literatura caracterizada como “fantástica” adota uma função social, com vistas a iluminar acontecimentos do cotidiano que foram abafados pelas regras estéticas tradicionais. Todorov (1979, p. 161) assevera, sobre esse ponto, que “o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desencadeamentos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura se pudermos atribuí-los ao diabo”, que é elemento sobrenatural e personagem ficcional.

Nesse sentido, podemos observar que a obra fantástica é utilizada tanto como mecanismo de ruptura de leis naturais como à transgressão do real. Essa ruptura, conforme sugere Roas (2010), é metaforizada pelo elemento do fantasma, por ser o único gênero literário que não funciona na ausência do recurso sobrenatural. Então, de acordo com esse autor,

a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade (ROAS, 2010, p. 32).

O contraste entre o construto da realidade empírica que o leitor tem e o aporte irreal presente na obra permite ao leitor a possibilidade de racionalizar o que se entende por fantástico, permitindo o mito ser expresso sobrenaturalmente, como no caso clássico do personagem Fausto, de Goethe. O fantástico, dessa maneira, reside na dialética entre a norma e a ruptura. Imaginar o inimaginável acaba sendo uma estratégia de entendimento da narrativa fantástica porque ela revela

acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referências; é, portanto, a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional: o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita substantivos e adjetivos, para intensificar sua capacidade de sugestão (ROAS, 2010, p. 57).

Essa linguagem literária e a representação da realidade tratam do possível e do impossível, presentes na obra fantástica, que nem sempre tem apelo do místico para questionar a realidade. Bessière (2012) propõe a hesitação literária como mecanismo da convergência do que é natural, sobrenatural ou extra-natural. Para a autora, “as aparências, aparições e fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências”, e ainda “recolhe e cultiva as imagens e as linguagens que, sob um aspecto sociocultural, aparecem normais e necessárias, para fabricar o absolutamente original, o arbitrário”, que causa estranheza (cf. BESSIÈRE, 2012, pp. 4-5).

O discurso anticientífico, que tratava de questões teológicas e místicas, em comparação à racionalidade iluminista, cujo objetivo era alegar achados a lume da ciência, propõe dois grandes pilares de produção escrita. A filosofia discute tais produções narrativas pela ótica da influência e da orientação sociais que a literatura recebe e produz. Furtado (1980) sublinha, sobre este aspecto, que o fantástico acaba se servindo dessas duas estratégias para construir a narrativa de indefinição e equívoco por ser

multissecular, radicado em superstições, lendas e fobias implantadas na memória dos povos, alheio a códigos éticos de qualquer espécie, apenas ele se mostra superior tanto às potencialidades discursivas e icônicas da teologia como à crescente ameaça científica contra a qual aquela aparenta claudicar (FURTADO, 1980, p. 283).

Em linha semelhante, Bermejo (2002) destaca que a construção narrativa fantástica é tecida na medida em que o enredo recorre às situações do cotidiano, aos momentos inusitados e aos lugares citadinos ou rurais. Por isso, esse gênero literário gera o contraste entre a presença da realidade e a ausência da explicação lógica, recurso amplamente explorado por escritores e contistas latino-americanos.

Entre esses escritores, destaca-se o argentino Julio Cortázar. Para Arrigucci Junior (1998), por exemplo, Cortázar é um dos que mais transgrediu em escrita pelo uso da metalinguagem em suas obras, e não por acaso é considerado um dos principais contistas latino-americanos. O apelo às situações cotidianas se tornou uma particularidade do escritor, com vistas a proporcionar ao leitor sua coconstrução do enredo. Afinal, o leitor atribui à ficção sua própria ação como coautor (CORTÁZAR, 1987).

A prática narrativa de causos é muito antiga. A Grécia se serviu de sua mitologia para explicar a humanidade. A Bíblia representou uma grande compilação de lendas hebraicas à religião cristã. As histórias místicas da idade medieval eram relatadas de pais para filhos. Como gênero literário, o conto teve crescimento lento. Primeiramente, fora representativo da produção cultural na oralidade para, então, somente no século XVI, tomar forma escrita. Conforme indica Bolson (2011), a modernidade representou o grande avanço da escrita contista. A evolução industrial proporcionou aos escritores a publicação das obras em jornais e revistas, o que favoreceu a divulgação dos estilos literários em geral, e, sobretudo, do conto.

No que se refere à estilística literária do conto fantástico, Alberti (2006) aponta que por ser expressão oral e escrita, o conto oferece, em geral, um conteúdo que caracteriza a época, a cultura e o imaginário da sociedade. A representação dos sonhos e dos desejos tanto dos escritores

como do público leitor requer esforço intelectual, já que a narrativa desse gênero explora de forma concentrada grandes experiências e referências na leitura. Para esse autor, “um conto não é longo, não detalha, dá espaço ao leitor para imaginar, completar, interagir com a história contada” (ALBERTI, 2006, p. 10).

Em contrapartida, no caso do gênero literário romance, há divergência em relação ao conto pela estrutura e pela origem. Enquanto o romance tem uma grande complexidade de ação, modificação e maturação de personagens e multiplicidade de relações, o conto apresenta um enredo reduzido, com particularização do conflito, tendência a captar a individualidade. O romance é descendente da epopeia grega e provém de relatos de viagem e conquistas históricas, enquanto o conto tem origem nas fábulas, anedotas, caso, provérbio (cf. LUCAS, 1983).

Seguindo o argumento de Cortázar (1987, p. 578), o romance pode ser “um labirinto pleno de magia e símbolos, onde predomina uma angustiada interrogação sobre o significado da realidade humana”, já o conto é “um irmão misterioso” da poesia, por estimular o estranhamento no leitor, além de apresentar apenas um conflito. Ainda seguindo a leitura de Cortázar (1993, p.151), o romance se assemelha à produção fílmica, em que “a captação da realidade é mais ampla e multiforme”, provocada por vários conflitos e vários *frames*. Já o conto se aproxima da arte fotográfica no que tange um tempo, um espaço e um conflito, porque recorta “um fragmento da realidade”, imbricados por “alta pressão espiritual” e por determinar limites, ação de explosão e visão dinâmica transcendente. E, ainda, o conto

se move neste plano do homem, onde a vida e a expressão escrita desta vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva, ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 1993, pp. 150-151).

Piglia (1994) caracteriza o conto pelo gênero que sempre apresenta duas histórias: a visível e a secreta (construída pelo não dito, subentendido e alusão). O que é supérfluo em uma é básico na outra. Cascudo (2002) destaca, por seu turno, que o conto, sendo popular, estabelece-se como uma produção tanto anônima como coletiva. É um instrumento refletor do espírito da pluralidade social. E acontece de forma espontânea. O conto, portanto, se alicerça na memória e na imaginação da cultura (BOLSON, 2011).

Considerando essas variadas interpretações sobre o conto, sugerimos que Cortázar cria sua obra fantástica de forma muito peculiar, tecendo-a com a presença de diversas figuras de linguagem e metáforas que retratam imgeticamente a narrativa de seus contos. As referências históricas, além da construção do cotidiano, são alicerçadas a finais nada ordinários. A linguagem coloquial e a construção de espaço e do tempo são elementos característicos das obras do contista latino-americano. Acompanhamos a observação de Bolson (2001, p.123), quando diz que Cortázar “era incisivo, irônico, ambíguo, e se fazia notar pela energia e fluidez. Mostrava, ainda, doses de ternura, humanismo e humor. Em suas narrativas, tinha especial predileção por temas espirituais, lúdicos, duplos, oníricos, absurdos, incesto, lirismo, jazz e fotografia”. Ou seja, a construção narrativa do escritor acontecia pela vivência dele, o que permitiu proporcionar para o leitor a desestabilidade pelo fantástico presente nas situações diárias.

Diante do exposto, este artigo tem como objetivo discutir a estratégia utilizada por Julio Cortázar na construção da narrativa fantástica presente no conto “A autoestrada do sul”, do livro *Todos os fogos o fogo* (1966). Mais precisamente, procuramos evidenciar a organização sociocultural e os conflitos que ocorrem no enredo a partir da parada no tráfego. Primeiramente, convém observar, seguindo as palavras de Karam (2013), o grande destaque literário que esse conto tem, por representar

um relato de encontro e desencontro, em que os personagens em nenhum momento são chamados por seus nomes, mas sim pelos nomes de seus carros – afinal, trata-se da história de um enorme congestionamento numa autoestrada

que leva a Paris, um congestionamento que começa num quente domingo de verão, passa por todas as condições climáticas possíveis e se arrasta por vários dias (semanas? meses?), estabelecendo assim o adequado clima “fantástico” tantas vezes atribuído à obra de Cortázar como um todo (KARAM, 2013, p. 20).

Bermejo (2002) menciona “A autoestrada do sul” como sendo um grande exemplo de enredo constitutivo de profundo apelo psicológico, já que, logo após escrever o conto, Cortázar vivenciou situação parecida ao engarrafamento descrito na obra. O próprio autor, em entrevista com Bermejo, diz que o congestionamento o deixou parado por quatro horas, “durante as quais foi reproduzida aquela mesma angústia vivida pelos personagens do conto, essa espécie de claustrofobia ao ar livre, como poderíamos chamá-la” (BERMEJO, 2002, p. 50).

Neste conto Cortázar (1966) cria, diferentemente de muitas de suas obras, um universo ficcional sem se ancorar em elementos sobrenaturais. No enredo, tanto o elemento do tempo como o do espaço são construções fundamentais, que vão sendo marcadas pelo relógio e pelas indicações de alterações climáticas. Tudo indica que, na realidade, um engarrafamento, embora dure por muitas horas, deveria se dissolver no mesmo dia. Entretanto, no início do conto, o narrador sinaliza ao leitor de que

qualquer um podia consultar o relógio mas era como se aquele tempo preso ao pulso direito ou o *bip bip* do rádio medisse outra coisa, fossem o tempo dos que não fizeram a besteira de querer voltar para Paris pela autoestrada do sul num domingo à tarde e, logo depois de sair de Fontainebleau, foram obrigados a diminuir a velocidade (CORTÁZAR, 2015, p. 134).

Assim, tal como o ato de diminuir a marcha do carro e lentamente avançar na pista, temos uma quebra de expectativa do leitor. Afinal, raros devem ser os motoristas que apreciam um congestionamento. A introdução do conto captura a atenção do leitor para como este problema

de trânsito é solucionado. Desde o primeiro parágrafo, a contagem do tempo é irregular e, de certa forma, imensurável. Nos cinco primeiros dias pode-se perceber o amanhecer e o pôr-do-sol como referências temporais, todavia, a partir do dia sexto, percebem-se bruscas mudanças climáticas que levam o leitor a imaginar que os motoristas não ficaram presos à situação por dias, mas por semanas, meses e estações.

Nesse longo período, os motoristas, que são chamados pelas marcas de seus veículos e não por seus nomes, acabam naturalmente tendo que se organizar em sociedade para sobreviverem. No início do conto, o narrador despersonaliza as personagens e as transforma em máquinas hierarquizadas por modelo, tamanho, conforto. Esse processo de objetificação constrói o cenário de individualidade, que é marcante na narrativa. Na medida em que os dias passam, começam a ser estruturadas as relações de amizade e os acordos sociais. De forma natural, os grupos são divididos pela ordem em que os carros estavam parados na autoestrada e tem início o jogo da convivência nesta situação de clausura imposta pelo congestionamento. Veículos plurais representam a heterogeneidade social, o que provoca os conflitos que são inseridos na história.

O acordo de aceitação impositiva do momento se constrói de forma mecânica. Os microrganismos sociais elegem um chefe que é responsável pelos tratados com os outros chefes de outros grupos. No segundo dia já vemos a presença de troca de alimentos, o que indica o fim de um contexto capitalista para uma demonstração de atos democráticos quase socialistas, como assevera Silva (2010). Dessa forma, é possível notar uma crítica filosófica em relação ao consumo e às necessidades básicas humanas diante do momento de caos e tentativa de organização social. O roubo e o tráfico de mantimentos pelos chamados “forasteiros”, como também os atos de violência, discussões e brigas, não deixam de representar a perversão humana frente à oportunidade.

Outra marcação de tempo, de ordem estilística, acontece pelos longos parágrafos descritivos de Cortázar. Como muitos foram os acordos feitos pelos grupos, muitas atividades foram designadas às pessoas de cada microcomunidade. A narrativa acontece de forma minuciosa nas situações do cotidiano que revelam a simplicidade da vida e adaptabilidade humana

frente ao sufoco. Um exemplo disto é narrado quando uma senhora passa mal e “com os elementos de uma barraca de campanha os rapazes cobriram as janelas do 404, e o vagão-dormitório se transformou em ambulância” até a chegada de um médico de outro grupo (CORTÁZAR, 2015, p. 150).

O fato de estar preso por dias em um ambiente distante de qualquer metrópole, um local que nem água para se banhar as pessoas tinham, desenha o elemento fantástico quase de horror. Assim como os meros conflitos, as necessidades básicas são postas à prova e fica evidente que a desarmonia logo tem início. Os próprios “cobertores sujos, com mãos de unhas crescidas, cheirando a clausura e a roupa não trocada, [mostravam que] alguma felicidade resistia aqui e ali” (CORTÁZAR, 2015, p. 160). Ocorreu, também, um princípio de incêndio por má conduta. O suicídio de um homem. O delírio de uma freira. Inúmeras notícias falsas sobre acidentes que possivelmente provocaram o engarrafamento.

Os grupos, embora estivessem próximos uns dos outros, assumiram identidades plurais. Regras e padrões de convivência. Com isso, a relação entre eles acabava sendo de interesse de troca de mercadorias ou tráfico de materiais. Com a chegada do frio e a escassez de alimento, a situação acaba tornando-se aquém do desejado. A permissividade de agressão moral e física determina as fronteiras por cada grupo. O narrador conta que “a resistência era total; bastava sair do limite da autoestrada para que chovessem pedras vindas de algum lugar indeterminado. Em plena noite alguém jogou um ancinho, que estourou no teto do DKW” (CORTÁZAR, 2015, p. 156).

Não apenas a evolução do tempo e a estrutura dos pequenos microgrupos sociais têm aporte fantástico como também o espaço literário da obra. A autoestrada do sul, na França, liga as cidades de Paris e de Fontainebleau, e ela é desértica e rural, e acaba construindo um cenário de *não-lugar*, onde se espera somente a passagem em ligação entre espaços citadinos. A ideia do local de passagem, tal como um aeroporto, permite ao leitor considerar que raras podem ser as relações sociais que acontecem ali. Não seria diferente em uma parada no tráfico. Espera-se que as conversas sejam simples e corriqueiras ao invés de longas discussões. Nesse *não-local*, por proporcionar dilatação do tempo, as relações sociais

se estreitam ao ponto de haver, inclusive, relação amorosa e constituição familiar. O narrador deixa claro que os mesmos conflitos, dificuldades e situações constitutivos do grupo principal estão presentes nos outros minigrupos também. De certa maneira podemos considerar que esse conto, especificamente, quebra as regras gerais da estrutura de um conto, posto que se aproxima do estilo narrativo de romance, no qual há inúmeros personagens e o impacto é construído ao longo de toda narrativa em que o espaço se ambienta no *não-lugar*.

A perfilação social apresentada no conto chama atenção para o nível de tolerância que os personagens tiveram que ter a fim de manter a harmonia interativa em meio ao caos. Questões como higiene foram exploradas para explicitar a diversidade coletiva. Um exemplo disso é quando o “engenheiro do 404” conversa com a garota do Dauphine sobre a ânsia pela falta de local de banho, já que, para eles, “sentir-se suados e sujos era o maior dos vexames” (CORTÁZAR, 2015, p. 147). A dificuldade reside em aturar os outros colegas que não tinham a mesma preocupação ou costume, afinal, “chegava quase a enternecê-los a rotunda indiferença do casal de agricultores ao cheiro que lhes brotava das axilas” (CORTÁZAR, 2015, p. 147).

Uma série de aventuras de exploração territorial, busca por mantimentos, cura de ferimentos, morte e luto pelos que não sobreviveram, troca de alimento, diplomacia em negociações para a melhor organização social, estreitamento de laços de amizade e amor, afastamento de conflitos e inúmeras tentativas de sobrevivências são temas deste conto. Cortázar procura abordar situações do cotidiano para exemplificar de forma crítica e política a composição da sociedade e a hierarquização necessária para o melhor aproveitamento da situação. As relações sociais nesse conto são expostas pela necessidade de competição e de domínio entre os grupos formados durante o congestionamento, o que não deixa de refletir a característica da literatura latino-americana de brincar com a realidade comportamental do ser humano (ZINANI, 2010, p. 82).

Ao final, os carros começam a avançar na estrada. Da primeira e segunda marcha, os motoristas passam à terceira. Já que “era natural que com toda essa aceleração as fileiras já não se mantivessem paralelas”

(CORTÁZAR, 2015, p. 164), os motoristas, que até aquele momento haviam vivenciado tantas experiências juntos durante todo o período de espera no congestionamento, perderam seus posicionamentos pelo tráfico, perdendo também o contato. Toda descrição da velocidade acelerada remete à ilusão do que é realidade ou irreabilidade, porque

os encontros rotineiros não voltariam a repetir-se, nem os mínimos rituais, os conselhos de guerra no carro de Taunos, as carícias de Dauphine na paz da madrugada, os risos das crianças brincando com seus carrinhos, a imagem da freira desfiando as contas rosário” (CORTÁZAR, 2015, p. 165).

Antes da longa parada, cada pessoa tinha sua história, que foi reconstruída pela situação. No momento em que cada um segue seu rumo inicial, já há 80 quilômetros por hora, temos a ruptura dos laços, os desencontros. Cada motorista “olhava para fixamente para a frente, unicamente para a frente” (CORTÁZAR, 2015, p. 167), sem ao menos cogitar a hipótese de reencontro. Surge, então, o sentimento de indignação pelo término daquele momento que os acolheu por tanto tempo e das situações extremas que vivenciaram. Trata-se, pois, de um universo fantástico que tem muito a dizer sobre a sociedade real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Patrícia Bastian. *Contos de fada tradicionais e renovados: uma perspectiva analítica*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, UCS, Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Caxias do Sul, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/1013>>. Acesso em 10 de maio de 2019.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Tradição e inovação na literatura hispano-americana. In: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia de Letras, 1998.

- BESSIÈRE, Irène. *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. São Paulo: Fronteiras, 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/12991/948>>. Acesso em 30 de abril de 2019.
- BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O conto latino-americano: confronto de imaginários. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Orgs.). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- BOLSON, Kátia Mabilia. *Contos de Cortázar: aspectos do fantástico*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, UCS, Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Caxias do Sul, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ucs.br/handle/11338/764>>. Acesso em 30 de abril de 2019.
- CASCUDO, Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 18. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. *A autoestrada do sul e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COUTINHO, Eduardo F. A reconfiguração de identidades na produção literária da América Latina. In: COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- HAESBERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. *Antares* (Letras e Humanidades), n. 3, jan/jul, 2010.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios – Bienal Nestlé da Literatura Brasileira*. São Paulo: L. R., 1983.
- MECKLENBURG, Norbert. Regionalismo literário em tempos de globalização. In: ARENDT, J.C.; NEUMANN, G.R. *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: EDUCS, 2013.
- KARAM, Sérgio. Apresentação. In: CORTÁZAR, Julio. *A autoestrada do sul e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Iluminuras, 1994.
- SILVA, Cinthia M. C. da. Cortázar e a autoestrada do sul: a realidade e seus múltiplos descaminhos. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, n. 7, Vitória, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/download/3671/2900>>. Acesso em 02 de maio de 2019.
- ROAS, David. A ameaça do fantástico. In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *História da literatura: questões contemporâneas*. Caxias do Sul: Educs, 2010.

Texto recebido em 26/05/2019 e aprovado em 09/09/2019

