

SUSAN BLUM PESSÔA DE MOURA

*Abrindo as portas para ir brincar:
explorando os espaços de Final del Juego*

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura. Curso de Pós-graduação em Letras, área de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador. Prof. Dr. Paulo Astor Soethe.

**CURITIBA
2004**

Dedico este trabalho ao meu pai que sempre acreditou e à minha mãe que nunca deixou de acreditar.

Dedico ainda a todos os professores de português que passaram pela minha vida e que de alguma forma me indicaram o maravilhoso caminho das letras.

Agradecimentos:

- ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Astor Soethe, pela dedicação, competência e amizade com que me orientou e me apoiou.
- ao CNPQ, pela bolsa que me concedeu durante o período de abril de 2003 a março de 2004, o que me permitiu concluir a dissertação.
- aos professores Marcio, Borges e Terumi por me incentivarem a fazer o mestrado.
- aos professores de pós-graduação em Letras, em especial Paulo Soethe, Venturelli, Regina, Édison e Marilene pelas disciplinas que adicionaram conhecimento e questionamento.
- aos colegas de mestrado e aos colegas do grupo de estudos sobre espaço, que me apoiaram e elevaram o nível de pensamento e discussão. Em especial André, Ailton, Jaqueline, Kátia, Assionara e Nylcéa.
- à professora Miguelina Soifer pelas primeiras impressões e discussões.
- às pessoas que me auxiliaram (e me salvaram) durante minhas lutas com o computador, com dados de internet ou com o inglês (minha pedra). Em especial meus irmãos Glauco, Helen e Fernando e meus sobrinhos Daniel, Flavia e Glauco Junior.
- à toda minha família pelo apoio, compreensão e carinho. Em especial minha mãe, meus irmãos e meus cunhados Denise e Gerson (cunhado a gente não escolhe, mas esses são demais!).
- aos amigos de longa data que também suportaram as ausências e que espero que continuem meus amigos por mais longa data: Ademir, Amaurício, Robson e Ana Cláudia.
- à prof^a. Beatriz Colombi por me ensinar os labirintos da *Universidad de Buenos Aires*, à Silvia Peruyera e Edjalma Santos por me abrigarem em Buenos Aires e ao Paulo Soethe por tornar a viagem possível.
- ao secretário de pós, Odair.
- e, por último, mas não menos importante (ao contrário) ao Eleotério, por sua colaboração, seu carinho, sua amizade e seus descontos, sem os quais eu não poderia comprar metade dos livros que comprei.

EL GRAN JUEGO

*Entiendo ya algunas figuras
pero no sé qué es la baraja,
qué anverso tiene esa medalla
cuyo reverso me dibuja.*

*En la otra cara de la luna
duermen los números del mapa;
juego a encontrarme en esas cartas
que ciegamente son mi suma.*

*De tanta alegre insensatez
nace la arena del pasaje
para el reloj de lo que amé,*

*pero no sé si la baraja
la mezclan el azar o el ángel,
si estoy jugando o soy las cartas.*

Julio Cortázar

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo I Panorama geral de Julio Cortázar.....	04
1. Panorama da vida/obra de Cortázar	04
2. Situação e concepções poéticas de Julio Cortázar	12
2.1. O jogo	16
2.2. O fantástico e o espaço para Cortázar	21
Capítulo II Pressupostos teóricos - espaço em literatura	26
1. O espaço em Cortázar: conceitos fundamentais	35
2. O espaço fechado e o espaço aberto	44
Capítulo III Análise de cada um dos contos	51
1. Apresentação dos contos e seus elementos recorrentes	53
2. Quem conta o conto	56
Continuidad de los parques	58
El río	66
Los venenos	77
La puerta condenada	87
El Ídolo de las Cícladas.....	96
La noche boca arriba	104
Capítulo IV Aspectos complementares para uma poética cortazariana do espaço	113
1. A invasão	115
1.1. O olhar e o som	119
1.2. A distração	122
2. Jogo literário	125
3. Elementos de passagem	127

Considerações finais	132
<i>Referências Bibliográficas</i>	136
0. Obra de Cortázar	136
0.1. artigos, ensaios e prólogos de Cortázar	140
0.2. Filmografia	141
1. Bibliografia consultada	142
2. Bibliografia complementar	147
2.1 Sobre Cortázar	147
2.1.1. revistas e periódicos	152
2.2 Sobre Espaço	155
2.2.1 revistas e periódicos	160
2.3 Sobre Literatura e outras artes	161
Sites	162
Índice onomástico (nomes e contos)	163

Índice das figuras

Figura 01 - <i>Três esferas II</i>	41
Figura 02 - <i>Mãos desenhando</i>	52
Figura 03 - <i>Exposição de gravuras</i>	59
Figura 04 - <i>O sonho</i>	72
Ofélia	74
Figura 05 - <i>Répteis</i>	85
Figura 06 - <i>Balcão</i>	94
Figura 07 - <i>Espelho mágico</i>	102
Figura 08 - <i>Predestinação</i>	105
Figura 09 - <i>Olho</i>	121
Figura 10 - <i>Banda sem fim</i>	130
Figura 11 - <i>Dia e noite</i>	134

RESUMO

Este trabalho investiga o diálogo de espaços apresentados na narrativa cortazariana, em especial no livro *Final del juego*, procurando demonstrar como os entornos se amalgamam. O estudo parte da apresentação biográfica do autor argentino e apresenta os conceitos de entorno pessoal e relacional, além de espaços interiores e mundo circundante. Esses elementos são importantes para a compreensão de como o surrealismo e o existencialismo, presentes na obra de Cortázar, podem se amalgamar e como são apresentados na linguagem experimentalista do autor. Alguns contos de *Final del juego* são assim analisados à luz desses conceitos.

Introdução

DESTINO DAS EXPLICAÇÕES

Em algum lugar deve haver uma lixeira
onde estão amontoadas as explicações.

Uma única coisa inquieta neste exato panorama:
o que possa acontecer no dia em que
alguém consiga explicar também a lixeira.

(CORTÁZAR in *Um tal Lucas*, p. 51)

Esta dissertação tem como objetivo realizar um estudo sobre os diálogos que existem entre os vários “espaços” categorizados aqui como entornos pessoal e relacional, espaço interior e mundo circundante na narrativa ficcional, dita fantástica, de Julio Florencio Cortázar (26/8/1914 - 12/2/1984). Toma como texto-base para análise o segundo livro de contos do escritor argentino, *Final del juego*, primeiro livro escrito por Cortázar em Paris. Essa obra, diferentemente de seu primeiro livro de contos, ainda escrito na Argentina, já revela as principais idéias do autor sobre o tempo e o espaço, sob um ritmo e uma tensão peculiares à sua concepção do conto.

Uma característica importante do autor, ao criar essa narrativa dita fantástica, é a utilização do cotidiano que se transforma em algo “desconhecido”, gerando angústia. Há em Cortázar um aproveitamento de espaços familiares para definir o estranhamento, o que traz uma verossimilhança e que o difere de Borges, que buscava situar seus contos fantásticos em situações e tempos distanciados de nossa realidade. Cortázar propõe o oposto: trabalha com espaços de maior proteção e familiaridade, geralmente extensões do próprio corpo, como a casa. O autor utiliza os espaços cotidianos, fechados ou não, como a casa, o quarto, o ônibus, o teatro, os jardins e outros, para criar situações inusitadas. Ou seja, nos contos o absurdo passeia tranqüilo pelo rotineiro, mas acaba por revelar sua face de irracionalidade, com bruscos solavancos no cotidiano.

É temeroso o caminho a se percorrer em tentativas de interpretações da obra de Cortázar, podendo-se até cair em contradições; mas ao mesmo tempo o seu espaço nos convida a perscrutá-lo com olhar de Minotauro, visão de Teseu e mirada de Ariadne, pois, do contrário, de lá não se sairá jamais. É necessário lançar olhares cuidadosos sobre os vários caminhos que se abrem a uma leitura mais diligente. Esses olhares e observações de diversas perspectivas possíveis vão demonstrar que a intenção desta dissertação é dar um primeiro passo para uma tentativa de novo mapeamento da obra. Não se tem a pretensão de fazer uma afirmação definitiva sobre a poética do espaço de Cortázar. Essa nova cartografia se

preocupará apenas em demonstrar a relevância do uso da espacialidade, com seus referidos diálogos, por Cortázar.

Em linhas gerais, o autor nos apresenta dois espaços e duas histórias em cada um de seus contos em *Final del juego*. Por estar restrita ao aspecto espacial, a dissertação constituiu-se como projeto que certamente poderá ser ampliado em novas incursões interpretativas, desta e de outros pesquisadores.

É justamente pelo desejo de colaborar com uma entre várias interpretações possíveis que esta dissertação abriga em seu seio a visão do espaço pela ótica fenomenológica. Ou melhor, da percepção do espaço pelo indivíduo nas relações com seu espaço interior e entorno pessoal, e em sua relação com os outros indivíduos e o mundo circundante. O que se pretende é uma análise dos próprios personagens e de seus espaços no texto, pois ao personagem se atribui uma personalidade que interage com o ambiente e com outros personagens. Embora o personagem seja criado pelo ficcionista, nele percebemos uma realidade legítima. Segundo muitos escritores, inclusive, essa complexidade é tal que o personagem cria “vida própria” após algum tempo e vai “regendo” seus pensamentos e ações quase que independente do autor. Essa “independência” do personagem transparece na narrativa, entre outros elementos, através da possibilidade que ele tem de apreender a si, ao outro e ao mundo circundante. A relação entre esses três elementos às vezes se dá por meio de invasões, e esse elemento invasivo também será abordado nos textos analisados.

A grande maioria das obras de Cortázar se presta a essa visão espacial do mundo circundante, do entorno relacional, do entorno pessoal e do espaço interior. Em nosso caso, o primeiro conto de *Final del juego* – que repercute sobre os demais – por si só já justifica a escolha do livro para o mapeamento que pretendemos realizar. Se perceberá em sua análise que o espaço é um ponto vital de comunicação entre autor, narrador, leitor e obra. Não só o texto, mas também o intertexto e o contexto são relevantes. Nesse conto a ficcionalidade abrange outra ficcionalidade, sendo um simulacro da realidade.

Na literatura o espaço é oferecido ao leitor através de distintas percepções do mundo físico circundante por parte de cada um dos personagens. Essa capacidade perceptiva é alterada pelos estados de ânimo deles, o que é garantia de mobilidade e dinamismo nos contos. Ou seja, o personagem vê o espaço que seu interior “deseja”, são os sentimentos que dão beleza ou fealdade à paisagem ou ao ambiente. Porém, é mais que corrente a idéia de a leitura de cada leitor ser válida na medida em que preenche os vazios do texto, atribuindo-lhes sentido. Também na escrita de Cortázar está presente essa expectativa da participação do

leitor como elemento composicional, tanto em contos seus, nos quais envolve o leitor indiretamente (como “Continuidad de los parques”), quanto em romances como *62. Modelo para armar* ou *Rayuela*, que apelam para a participação direta do leitor na organização narrativa, quanto em poemas que Cortázar batizou de “permutantes”, pois convidam o leitor a recortar suas estrofes e a montá-las de variadas formas, em *Ultimo Round* (1974, p. 276-92).

O primeiro capítulo desta dissertação traz um panorama da vida e da obra do autor, situando o livro que será analisado e permitindo comparações entre estilos de escrita em várias de suas obras e diferentes períodos de sua vida. Também remete a algumas análises da poética de Cortázar através do olhar de alguns estudiosos, com o levantamento de elementos que dialogam de alguma forma com o espaço, como o lúdico, a fragmentação, o estranhamento, a porosidade e o ponto vélico, enquanto subsídios iniciais para o mapeamento e compreensão dos contos.

O segundo capítulo apresenta os pressupostos teóricos sobre o espaço, como os que apresenta Merleau-Ponty sobre a importância do corpo na percepção do espaço, e os que propõe Bakhtin sobre a relevância do “outro” para nos constituirmos como parte do discurso e assim percebermos melhor o espaço e nós mesmos. Além disso, o segundo capítulo também apresenta explicação detalhada sobre os espaços que serão analisados nos contos de *Final del juego*: espaço interior, entorno pessoal, entorno relacional e mundo circundante. Em face dessas categorias também será sugerido um diálogo das relações do espaço em *Final del juego* com o que se dá em algumas das outras obras de Cortázar.

Já no terceiro capítulo – o mais extenso – faz-se a apresentação de *Final del juego* e um estudo mais detalhado do espaço em alguns de seus contos. Essa análise mais específica revelará o olhar diferenciado que o autor aprofundou em cada conto, com o propósito de alcançar diversos tipos de leitor.

Por fim, no capítulo quatro, um panorama geral sintetizará a maneira como Cortázar trabalhou o espaço no conjunto dos contos de *Final del juego*, promovendo na linguagem um imbricamento entre o real e o irreal, a ficção e a não-ficção.

Capítulo I

Panorama da vida/obra e concepções poéticas de Julio Cortázar

Este capítulo situará as obras de Cortázar no contexto de sua vida e em seu percurso como escritor e relacionará obras suas que possuam temas recorrentes de relevância para este trabalho (a serem referenciados no decorrer das análises dos contos no terceiro e quarto capítulos). Também se fará aqui, em um segundo momento, uma apresentação da situação e concepções poéticas de Cortázar. Com isso se estabelecerá o diálogo entre elementos próprios do autor e a apresentação do espaço em seus escritos. Por uma questão de clareza esses dois tópicos serão analisados em separado.

1. Panorama da vida e obra de Cortázar

“Paris foi um pouco meu caminho de Damasco; só um chauvinismo cego pode deixar de ver o que significou para mim a experiência européia.”
(CORTÁZAR *in* BERMEJO, 2002, p. 5)

Julio Florencio Cortázar nasceu acidentalmente em Bruxelas (pois seu pai era agregado da Embaixada Argentina na Bélgica), na tarde de 26 de agosto de 1914. Seus pais, Julio Cortázar¹ e María Herminia Descotte (1898-1993), argentinos, decidiram morar na Suíça após o nascimento de seu filho, esperando o fim da Primeira Guerra Mundial. Com a idade de quatro anos, chegou com a família em Buenos Aires (a missão diplomática do pai terminou), e ali o futuro escritor passa a morar com sua mãe (cuja ascendência era francesa e alemã), sua irmã Ofelia, apelidada Memé (1915-2000), sua avó e uma tia. As mulheres da família lutavam para sobreviver ao abandono de seu pai, que deixara a família quando Cortázar tinha quase seis anos. Cortázar nunca mais viu o pai, porém, anos mais tarde, já consagrado como escritor, recebeu uma carta sua com o pedido de que não usasse seu sobrenome nas publicações, o que Cortázar ignorou. Desde jovem, Cortázar (de personalidade tímida,

¹ Sobre seu pai não há dados sobre nascimento e morte; Cortázar apenas teve conhecimento da morte de seu pai depois de anos ocorrida.

asmático e enfermiço) sentiu necessidade de expressar seu mundo interior e com nove anos termina sua primeira obra².

Passou a infância em Banfield³, onde, segundo o estudioso Maqueira (2002), “cada noche lo sorprendía el mismo sueño: levantaba los pies del suelo y su cuerpo se elevaba veinte centímetros, entonces volaba por calles largas flanqueadas de paraísos, subiendo a veces un poco y otra vez al ras del suelo” (p. 11)⁴. Passava o dia vendo seu álbum de filatelia, lendo os livros da biblioteca da mãe, construindo aeroplanos ou tocando no piano com sua tia a Sinfonia nº 40 de Mozart. Aos onze escrevia poemas de amor inspirados em Edgar Allan Poe para as suas companheiras de 5ª série. Além disso, também desde jovem adquiriu um hábito que o acompanhou pelo resto de sua vida: a leitura. Um vizinho, capitão do Exército, inseriu-o na filosofia e literatura.

Desde cedo o “fantástico” acompanhou Cortázar, pois sua irmã tinha por vezes ataques de epilepsia, que os vizinhos viam como uma possessão do demônio. Assim, a casa dos Cortázar era vista com desconfiança e a própria família se sentia envergonhada com as contínuas crises de bronquite, asma, membros quebrados e outros males reais e fictícios que acompanhavam Julio e Memé. Alguns desses males fictícios eram obsessões de Cortázar, que incluíam desconfianças e medos. Um exemplo é o fato de que ele sentia algo em sua garganta e tinha certeza de que ali dentro cresciam pêlos. Ou, em outro exemplo, sentava-se à mesa para comer e ficava observando sua comida com medo de estar envenenada ou com baratas⁵.

Em 1928 a família se mudou para o bairro portenho Villa del Parque. Cortázar gostava de percorrer as ruas de Buenos Aires buscando livrarias e bibliotecas, locais em que passava horas lendo as obras clássicas. Ou então visitava as lojas de som para escutar com paixão o ritmo do jazz. Graças a dois professores, Fatone e Marasso, descobriu a literatura moderna de Jean Cocteau. Cortázar se sentiu atraído por esse escritor que não obedecia às regras literárias de então. Ficou assim em frente a um mundo novo de exploração e experimentação, elementos que utilizou em grande parte de sua produção. Cortázar mais tarde inovou não somente na linguagem, mas também na parte física dos livros, como em *Ultimo Round* e *Vuelta al día en ochenta mundos*, com formato diferente da maioria dos livros, além de uma diagramação com fotos, desenhos, fontes variadas e visual diferenciado.

² Segundo Cortázar, sua mãe guardou o caderno com as poesias de criança (BERMEJO, 2002, p. 19).

³ Localidade próxima de Buenos Aires.

⁴ Esse dado é relevante para o conto “Los venenos”

Quando criança possuía um fichário de mitologia grega que sempre organizava com novos dados, além de um fichário de jazz, com todos os músicos e variantes possíveis. Todos esses fichários se encontravam em estrita ordem alfabética. Apesar de todo o apoio da mãe Cortázar jamais concluiu a faculdade de Letras, desistindo já no primeiro ano, por necessidades econômicas. Em 1932 trabalhou como professor na Escola Mariano Acosta. Em 1937 passou a ser professor de história e geografia em Bolívar e Chivilcoy, cidades próximas de Buenos Aires. Em Bolívar permanecia a maior parte do tempo fechado em seu hotel, lendo poetas espanhóis ou estudando as obras completas de Sigmund Freud. Nas quintas-feiras tinha aulas de inglês na casa de Marcelle Duprat, com ela e sua mãe pintora ele conversava sobre arte e literatura⁶. Publicou em 1938, sob o pseudônimo de Julio Denis, um volume de poemas intitulado *Presencia*. Apesar do livro e das tertúlias com as Duprat, a cidadezinha não oferecia muito a Cortázar, que um dia escreveu a um amigo: “Los microbios, dentro de los tubos de ensayo, deben tener mayor número de inquietudes que los habitantes de Bolívar” (MAQUEÍRA, 2002, p. 25). Em 1941 publicou seu primeiro conto (anterior a “Casa Tomada”) no Diário Socialista “El Despertar”, intitulado “Sueno el teléfono, Delia”, uma raridade em termos de erros por descuido de Cortázar ao não corrigir as provas.

Politicamente, durante o período do GOU (Grupo de Oficiales Unidos), do qual fazia parte o então coronel Juan Perón, Cortázar era freqüentemente acusado de ter “escaso fervor gubernista, comunismo y ateísmo” (MAQUEÍRA, 2002, p. 32). Ele ria e dizia que “había sido el único profesor, en veinticinco años, que no besó el anillo de Monseñor” (MAQUEÍRA, 2002, p. 32). Em julho de 1944 retornou a Buenos Aires, e um amigo o ajudou a receber o cargo de professor de literatura francesa na Universidade de Cuyo em 1945 (na cidade de Mendoza), cargo que exerceu pelo período de um ano apenas, dando cursos sobre Rimbaud, Mallarmé e também um seminário especial sobre Keats (seu poeta favorito). Ele mergulhava nas leituras desses autores além de Goethe e Rilke. Em uma ocasião particularmente política Cortázar se encerrou durante cinco dias, com mais cinco professores e cinquenta alunos, dentro da Universidade, embaixo de um constante lançamento de bombas de gás pela polícia. A resistência terminou com a detenção do grupo por alguns dias. Depois da vitória de Perón em 1946 e com as pressões políticas que isso implicava – por sua participação na resistência –

⁵ De algumas dessas obsessões Cortázar diz ter se livrado depois de certos contos como “Circe” (em que a protagonista inseria baratas em seus bombons) e “Carta a una señorita en Paris” (em que o protagonista vomitava coelhinhos). Após a escrita dos contos Cortázar afirma que cessou de sentir “pêlos” em sua garganta e que passou a comer sem ficar fiscalizando a alimentação (cf BERMEJO, 2002, p. 30 e 46).

⁶ A história dessa amizade e seu conseqüente aprofundamento nas artes e literatura pode ser vista principalmente em CÓCARO (1993) e também em PREGO (1991).

Cortázar renunciou ao cargo de professor e retornou a Buenos Aires, onde começou a trabalhar como gerente na Câmara Argentina do Livro (1946-1949). Em 1946 publicou o conto “Casa Tomada” nos *Anales de Buenos Aires*, revista dirigida por J. L. Borges (o conto, a propósito, é ilustrado pela irmã de Borges). Em 1947, também nos *Anales de Buenos Aires*, aparece o conto “Bestiario”.

Obteve o título de tradutor ao mesmo tempo em que começou a amadurecer com poemas e romances. Escreveu ensaio sobre Keats nessa época, publicado postumamente. Cortázar estreou com o poema dramático *Los reyes*⁷ (1949) que já traz indícios de sua inquietação existencial posterior. Com seiscentos exemplares essa obra passa inadvertida pela crítica e público. Nela o autor toma partido em favor do monstro Minotauro que diz ao herói Teseu: “Só há um meio de matar os monstros: aceitá-los”. Anteriormente a esse poema dramático Cortázar produziu poemas – considerados por ele mesmo como muito *mallarmeanos* – no livro já citado: *Presencia*. Durante o verão de 1949 escreveu o primeiro romance *Divertimento* que, de alguma maneira, prefigura *Rayuela*. Porém *Divertimento* só será publicado em 1986 (após sua morte). Ainda em 1949 colaborou em revistas culturais de Buenos Aires como *Cabalgata*, *Realidad* e *Sur*.

Em 1950 escreveu outro romance, *El examen*, recusado pelo assessor literário de Losada, Guillermo de Torre. Cortázar o apresentou a um concurso da mesma editora, também sem êxito. O texto acabou sendo editado postumamente, em 1986.

Em 1951 é publicado o primeiro livro de contos de Cortázar, *Bestiário*, no mesmo ano em que se auto-exilou em Paris, pois havia recebido uma bolsa do governo francês (em novembro) e começou a trabalhar como tradutor da Unesco. Nesse livro, considerado por alguns críticos como o livro de maior carga neurótica⁸, o inexplicável e o monstruoso estão presentes, como por exemplo, nas presenças secretas em “Casa tomada”. No ano seguinte publicou “Axolotl” na revista *Buenos Aires Literaria*.

Em 1953 casou-se com a tradutora argentina Aurora Bernárdez, irmã do escritor Francisco Luis Bernárdez, e o casal vai morar em uma humilde pensão em Roma, próximo à casa onde viveu Keats. Em 1954 Cortázar viajou à Montevideo, como tradutor e revisor, ano em que a Unesco realizou ali sua conferência geral. Hospedou-se então no Hotel Cervantes, que já havia hospedado Jorge Luis Borges, e no qual transcorre seu conto “La puerta condenada”. Além disso, visitou o bairro do Cerro, no qual fará habitar “La Maga”

⁷ *Los Reyes* não é considerada a primeira publicação por Cortázar, uma vez que foi objeto de uma edição privada feita por um amigo (Daniel Devoto) (cf. PREGO, p. 28).

(personagem de *Rayuela*). Continuou nesse período a escrita do que seria depois *Historias de cronopios y de famas*, que havia iniciado em 1951. Ainda em 1954 a revista *Buenos Aires Literaria* publicou “Torito” e, nesse mesmo ano Cortázar viajou à Itália, onde começou a traduzir os contos de Poe.

O enigma de situações aparentemente banais são temas que vão se impondo, entre outros, nos livros de contos que se seguem: *Final del juego* (México, 1956) e *Las armas secretas* (1960). Em suas obras, Cortázar caminha do real para o irreal e no sentido inverso, pondo em foco as ambigüidades da condição humana e seus limites extremos. Emblemático disso é o conto “El perseguidor” de *Las armas secretas*. Nesse texto, em que o personagem (inspirado no jazzista Charlie Parker) persegue algo indefinível nas improvisações e em outros exemplos, o artista é caracterizado como herói que persegue uma realidade ainda não vivida, além de seu tempo.

Em 1956 publica-se a tradução de *Obras en prosa*, de Poe, na Universidade de Porto Rico. Outras traduções memoráveis de Cortázar são as de Marguerite Yourcenar, Gilbert Chesterton, Daniel Defoe, Gide, Giono e Keats. Ainda em 1956 Cortázar viaja à Índia pela Unesco, como tradutor, e encontra o país em festa pelo aniversário de Buda. Ele participou de seminários e conferências e acabou plasmando parte do Vedanta e do budismo Zen em sua obra. Em seu primeiro romance publicado em vida, *Los premios* (1958), os passageiros de um barco ignoram qual seja seu destino, trama indefinida em que se prenuncia o tema da “perseguição” existencial.

Os “anos catalizadores” em Paris e a inesquecível experiência de conhecer Cuba em 1962 lhe deram recursos para escrever sua obra mais conhecida (tanto pela riqueza literária quanto pela curiosa diversidade de leitura): *Rayuela* (1963). Dessa obra ele disse: “La utilizo a la manera de un guerrillero, tirando siempre desde los ángulos más insólitos posibles. No puedo ni debo renunciar a lo que sé, por una especie de prejuicio, en favor de lo que meramente vivo. El problema está en multiplicar las artes combinatorias, en conseguir nuevas aperturas” (CORTÁZAR *apud* ALAZRAKI, p. 68). Esse romance se afirma antes de tudo pelo experimentalismo lúdico, ou seja, pela proposição de uma leitura alternativa em que a ordem dos capítulos foge à linearidade. A aparente desorganização da leitura se relaciona à busca do personagem, intelectual que tenta desorganizar o próprio racionalismo para alcançar um objetivo situado além das “categorias tranquilizadoras” da razão.

⁸ CURUCHET, ALAZRAKI, YURKIEVICH, entre outros, concordam com CORTÁZAR quando afirma que algumas de suas neuroses foram resolvidas neste livro.

Essa não-linearidade já nos é apresentada de forma preambular em alguns contos de *Final del juego* (como se perceberá nas análises situadas adiante, no terceiro capítulo), provocando estranhamento no leitor e o obrigando a várias leituras para assim chegar a algum entendimento espacial e temporal do conto.

Seguiram-se as crônicas de *Historias de cronopios y de famas* (1962) e em 1965 Cortázar escreve o conto “Reunión”, que é dedicado a Che Guevara. Depois aparece a coletânea de contos *Todos los fuegos, el fuego* (1966). Quando retorna a Cuba em 1967 conhece a lituana Ugné Karvelis, que se torna sua segunda esposa e uma influência política⁹.

O experimentalismo de *Rayuela* foi continuado e mesmo extremado no romance *62. Modelo para armar* (1968), que apela para a participação do leitor na organização narrativa. O romance é uma realização do capítulo 62 de *Rayuela*, em que o personagem Morelli imagina um livro.

Em 1971, Cortázar publica novo livro de poemas, *Pameos y meopas* com trabalhos escritos entre 1944 e 1958. Sua obra inclui ainda o romance *Libro de Manuel* (1973), no qual as transgressões da narrativa são paralelas à busca de um compromisso ideológico. O livro obtém em Paris o prêmio Médicis e seus direitos autorais são destinados por Cortázar à ajuda dos presos políticos na Argentina, o que torna mais evidente sua participação no mundo político. Escreve ainda *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), *Silvalandia* (1975) e *Estrictamente no profesional* (1976). Outros livros de contos são *Octaedro* (1974) e *Alguien que anda por ahí* (1977).

Em 1975 um fato marcante na vida de Cortázar: sua mãe estava doente e queria ver o filho, mas a extrema direita também havia avisado que uma bala estava preparada para Cortázar caso colocasse um pé na Argentina. Então sua mãe vem ao Brasil, em abril de 1975, para ver seu filho. Em uma das noites em que se encontram em um hotel em São Paulo, quatro paramilitares entram, passam pela recepção com as armas escondidas nos casacos compridos e sobem até o andar do quarto. Após baterem e não terem resposta, forçam a porta e entram no quarto escuro. A cama estava desfeita e os armários abertos, Cortázar havia escapado pela noite paulistana.

Em 1979 se separa de Ugné Karvelis e se casa com Carol Dunlop. Nesse mesmo ano viaja à Nicarágua e decide apoiar a Revolução Sandinista. Publica *Un tal Lucas* (que alguns críticos consideram autobiográfico). Quando em 1980 publica *Queremos tanto a Glenda*

⁹ O lado político de Cortázar foi muito bem explorado por MAQUEIRA em *Cortázar de cronopios y compromisos* (2002) e também por MONTANARO em *Cortázar de la experiencia histórica a la Revolución* (2001).

Cortázar reafirma sua convicção estética: “No hago diferencia entre la realidad y lo fantástico. Para mí, lo fantástico procede siempre de lo cotidiano” (MAQUEÍRA, 2002, p. 130).

Em 1981 o governo socialista de Mitterrand lhe dá a nacionalidade francesa, ao mesmo tempo que lhe é diagnosticada uma leucemia. A doença, no entanto, não impediu sua ansiada viagem de Paris a Marselha, nem o levou a abandonar “La autopista del sur” (que se converte assim em outra versão, agora vivida, de um velho conto seu). Essa experiência frutificou em livro, *Los autonautas de la cosmopista*, cujos direitos Cortázar cede à Revolução Nicaragüense. Esse livro de viagens, conhecido em Paris como *Les Autonautes de la cosmoroute* (1982), foi escrito em colaboração com Carol Dunlop, sua última companheira. Foi sua obra derradeira.

Em novembro de 1982, depois de sua última viagem à Nicarágua, morre Carol Dunlop. Cortázar viaja para Buenos Aires em 1983 e um ano mais tarde recebe a Ordem da Independência Cultural Rubén Darío. Em 12 de fevereiro de 1984 morre em Paris de um enfarte que põe fim à leucemia. Sua mãe morre em 1993 e sua irmã em 2000¹⁰.

Final del juego, livro escolhido para a análise, foi publicado depois de *Bestiário*, em 1956, no México, e ampliado em 1964, em publicação argentina. Segundo Arango Toro, quando “*Final del juego* apareció publicado inicialmente por una editorial mexicana en 1956, tenía sólo nueve cuentos. Posteriormente, en 1964, se le agregaron otros nueve para la edición argentina. A pesar de este agregado posterior, los cuentos que conforman el libro corresponden todos a la misma época; los primeros años de Julio Cortázar en París” (TORO, [199-?] sic, p. 52).

Provavelmente *Final del juego* teve sua primeira publicação no México devido à própria situação política da Argentina. Afinal, Cortázar se auto-exilou em Paris por não aceitar o peronismo. Nesse livro o próprio Cortázar se considera “más maduro y más exigente”, pois *Bestiário* e *Final del juego* são separados por circunstâncias biográficas decisivas: os cinco primeiros anos de Cortázar em Paris, que significaram, em suas próprias palavras, “una positivización en mi vida personal e intelectual que reemplazó de alguna manera *la carga neurótica* de la época porteña (...). Las angustias y los problemas siguieron, pero con un sentido diferente, con un signo mucho más positivo” (ALAZRAKI, 1994, p. 146). E ainda: “Na Europa, tive de confrontar todo o meu sistema de valores, minha maneira de ver,

¹⁰ Alguns dados biobibliográficos foram retirados de livros de entrevistas com Cortázar como PREGO, COUSTÉ, BERMEJO, além da Encyclopaedia Britannica (1987), AMICOLA, MONTANARO, CÓCARO, ROO e do site *masa crítica* <http://masacritica.cecyt.org.ar/numero07/cortazar.php>.

minha maneira de ouvir (...). A realidade européia deixou o meu chão ensaboado, me tirou do lugar” (BERMEJO, 2002, p. 16; 59)¹¹.

Percebe-se uma diferença de escritura principalmente na estrutura dos contos, pois são mais extensos em *Bestiário*. A tensão e o ritmo no espaço e no tempo são alcançados em *Final del juego* com textos muito mais curtos, elementos fundamentais para um bom conto, segundo Cortázar. Além disso, como também argumenta Alazraki (1994, p. 151), em *Bestiário* o fantástico se dá no plano do argumento, e em *Final del juego* o fantástico reside na forma como as duas histórias, presentes em cada conto, são inseridas uma na outra, de forma a criar um silêncio inquietante que o relato interroga. Ou seja, exercita-se em *Final del juego* a habilidade e o domínio necessários para compor contos breves e tensos.

Sobre a posterior inclusão de nove contos na edição argentina, o autor afirma que a ordem e/ou a inclusão de novos textos em *Final del juego* não possui relevância¹². Porém podem-se perceber associações importantes que são realizadas pelo leitor, justamente por causa da ordem de leitura dos contos. Infelizmente não se chegou a ter acesso às duas publicações para conhecimento dos contos inseridos após a primeira publicação, mas descobriu-se que “Las ménades” e “La noche boca arriba” fazem parte da primeira publicação e que “Continuidad de los parques”, “No se culpe a nadie” e “El ídolo de las Cícladas” foram incluídos apenas na segunda edição¹³.

O processo de maturação narrativa e de vida se faz evidente também no modo como Cortázar modifica sua concepção do fantástico: em *Bestiário* o fantástico reside mais na irrupção de um fato inexplicável ou maravilhoso na realidade cotidiana; em *Final del juego* – apesar de alguns relatos se apoiarem no estranho (por exemplo o tema da reencarnação em “Una flor amarilla” ou então um possível fantasma em “La puerta condenada”) – na maioria dos contos o fantástico se concentra na sintaxe do relato, como por exemplo em “Los venenos”, um conto comum e cotidiano, sem fantasmas ou magias, mas com elementos fantásticos inseridos na própria linguagem e na estrutura composicional do texto.

¹¹ Cortázar afirma que Paris foi a “grande sacudida existencial” (BERMEJO, 2002 p. 15).

¹² Conforme anotação do autor ao final do livro *Final del juego* (edição utilizada nesta dissertação): “A los nueve relatos publicados en 1956 se agregan en este volumen otros tantos escritos entre 1945 y 1962. Si cronológicamente la mayoría se sitúa entre *Bestiario* y *Las armas secretas*, los otros son posteriores a *Los premios* e incluso a *Rayuela*, lo que podría llevar a suponer que desandan penitencialmente un itinerario que tanto há consternado a algunos críticos. Maurice Blanchot há demostrado que el tiempo calendario poco tiene que ver con el tiempo del laboratorio central; fatuo sería el escritor que creyera haber dejado definitivamente atrás una etapa de su obra. En cualquier página futura puede estar esperándonos una nueva página pasada, como si algo hubiera quedado por decir del ciclo que creíamos anterior, o como si después de haber tirado todas las corbatas viejas para complacer a nuestra amante esposa, el día de las bodas de plata descubriéramos que nos hemos puesto, horror, la corbata con pintitas obsequiada por aquella novia que después no se casó con nosotros”.

¹³ Dado fornecido por PLANELLS (1979, p. 158).

Final del juego é particularmente interessante para análise por ser o primeiro livro em que os contos traduzem a concepção cortazariana de contos “perfeitos”, além de já transparecerem neles suas experiências em Paris. Como afirmou o próprio autor: “De la Argentina (...) se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad. Ese proceso comportó muchas batallas, derrotas, traiciones y logros parciales.” (MAQUEÍRA, 2002, p. 52). Nesse livro o espaço e o tempo são elementos bem explorados em contos curtos, tais como as “fotos” que Cortázar tanto busca: por ser curto o conto permite uma tensão que, para Cortázar, só é possível obter quando se reduz o texto ao absolutamente necessário. O autor associa essa imagem com a de uma “aranha e sua teia. Ela vai tirando franjas daqui e dali até que faz da teia um modelo de tensão. A má literatura está cheia de franjinhas” (BERMEJO, 2002, p. 21). É essa visão de “corrigir é suprimir” (p. 20) que leva Cortázar a pensar que são maus escritores os que enfiam volutas para preencher todo e qualquer espaço vazio, afirmando que isso é sinal de falta de disciplina no trabalho literário (cf. p. 21).

2. Situação e concepções poéticas de Julio Cortázar

“Jouer, c’est frôler la limite,
aller le plus loin possible et
vivre sur un bord d’abîme.”
(Georges Bataille, *Sur Nietzsche*)

As concepções poéticas de todo escritor se associam ao contexto histórico-social e cultural em que esteve inserido, e em particular às leituras que fez. Sendo assim, o panorama sobre a vida e obra de Cortázar é relevante para se delinear o percurso poético de sua escritura no decorrer da vida. Também são necessários alguns apontamentos de leituras do autor, para que se possa perceber o diálogo mantido por ele com outros autores. Assim, cabe citar aqui, de início, a “coleção de contos” que o autor apreciava e que apresenta em *Valise de Cronópio*:

Tenho “William Wilson” de Edgar A. Poe, tenho “Bola de Sebo” de Guy de Maupassant. Os pequenos planetas giram e giram: aí está “Uma lembrança de Natal” de Truman Capote, “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius” de Jorge Luís Borges, “Um sonho Realizado” de Juan Carlos Onetti, “A morte de Ivan Illich” de Tolstói, “Fifty Grand” de Hemingway, “Os sonhadores” de Isak Dinesen, e assim poderia continuar e continuar... (CORTÁZAR, 1993, p. 155)

Podem-se perceber certos traços que aproximam esses escritores de Cortázar. Como exemplo tem-se a afirmação do autor: “Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos, y creo que sin ‘Ligeia’, sin ‘La caída de la casa Usher’, no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico” (ALAZRAKI, 1983, p. 27)¹⁴.

No decorrer de suas leituras, outros autores animaram Cortázar a prosseguir com sua escrita experimentalista. Conforme o autor nos revela, trata-se aí de “alguns livros destinados a fins muito diferentes: mesmo já mortos ou distantes, homens como Aragon, Felisberto Hernández, Rimbaud, Gaston Bachelard e Merleau-Ponty colocavam uma mão em meu ombro e me empurravam para frente” (BERMEJO, 2002, p. 75).

Assim, sua escrita se destaca pelo cuidado primoroso com a linguagem e pela atenção que dispensa ao tempo e ao espaço em um determinado ritmo e tensão. Não somente os temas são muito bem construídos, mas

em todos os relatos se percebe a condução rigorosamente medida, o salto calculado da frase, o traçado preciso da parábola, a tensão angustiante com que a linguagem é moldada em seus detalhes e efeitos mínimos, sem rebarbas e volteios, até mesmo nos contextos em que nos sentimos à beira do *nonsense*. (DAMAZIO, 2000, p. 15)

Cortázar trabalha com o cotidiano, porém sob o viés da deformação de três de seus elementos fundamentais: o tempo, o espaço tridimensional e a lógica ocidental¹⁵. Com isso percebe-se claramente em seus trabalhos uma fusão entre surrealismo e existencialismo¹⁶, visões que permeiam os contos de *Final del juego*. O existencialismo aparece em diversos momentos da obra de Cortázar, desde seu ponto de vista sobre o falso ou inautêntico, com suas críticas ao tradicionalismo de linguagem ou de literatura, com a “ferocidade” com que ataca os conceitos fechados e assumidos das leis da natureza. Para Cortázar a busca pelo

¹⁴ Essas aproximações de Cortázar a outros autores já foram abordadas por estudiosos e críticos: YURKIEVICH (1998) o aproxima a Borges; DAVIS o aproxima a Nabokov in GIACOMAN (1972); LAGMANOVICH (1975) o aproxima a Fuentes e Rulfo entre outros; ALAZRAKI (1994) o compara a Borges e Paz; assim como JOSET (1987, p. 92); LÓPEZ-DELPECHO o compara a Carrol (in Lastra, p. 165).

¹⁵ Segundo Ugné Karvelis, segunda esposa de Cortázar, o escritor não apreciava o cartesianismo: “Julio odiaba a Descartes” (ROO, 1996, p. 43)

¹⁶ O surrealismo e o existencialismo foram abordados por Cortázar no capítulo 2 (item 6 e item 8) da *Obra Crítica I* (1998). Nessa obra Cortázar informa que o existencialismo para ele é o estado de consciência e o sentimento do homem em nosso tempo. A angústia da condição humana do qual a solidão é produto da imersão do homem nele mesmo, com a rejeição de sustentáculos tradicionais (cf. CORTÁZAR, p. 88). Também Genover em *Claves de una novelística existencial* (1973) discute o existencialismo em *Rayuela*. Desse livro ela afirma: “todo el libro es un juicio hecho al lenguaje como problema de expresión de lo existencial; es decir, como literatura que falsea la realidad y que por lo tanto es incapaz de traducir las crisis espirituales y emocionales del hombre contemporáneo. También el lenguaje está tratado en la obra ontológicamente, como una estructura humana, como una vivencia inseparable de la existencia misma, lo cual, de por sí, crea problemas de expresión” (GENOVER, 1973, p. 65)

diferente, pelo inusual e pela possibilidade transparece em muitos dos contos, revelando um existencialismo em busca do autêntico. A solidão e a incomunicabilidade, temas existencialistas explorados por Cortázar, são pontos essenciais para esta dissertação, uma vez que o autor explora a relação com o *outro* mediante a conformação de espaços que permeiam e circundam essa relação.

Já o surrealismo teve como intenção descobrir e explorar “uma realidade mais real que o mundo real, cruzando as fronteiras do real” (*Rayuela*). Um dos obstáculos para se chegar a essa “realidade segunda” é o uso das categorias lógicas de conhecimento e de instrumentos racionais. Logo, Cortázar procura quebrar essas leis “naturais”. De um lado, cria uma tensão rítmica entre duas forças opostas: uma que dá o tempo “normal” e outra que a nega. De outro lado, desenha o espaço da geometria “natural”, ao mesmo tempo que a transgride.

Esse surrealismo¹⁷, presente em Artaud, Magritte, Breton, entre outros, atualiza-se na obra de Cortázar. Portanto, não o surrealismo como movimento artístico cuja característica foi a escritura automática, pois a escrita de Cortázar, ao contrário, é muito bem planejada, trabalhada e esculpida, mas o surrealismo francês (com o qual Cortázar teve contato e que facilmente é percebido em seus contos), cujo ponto básico é a crença em uma realidade dual na visão de mundo. Para esse surrealismo existe uma realidade percebida através dos sentidos e da lógica, que é encontrada na vida cotidiana, no trabalho, na tradição e nos hábitos. Mas também há uma segunda realidade que não se deixa entender facilmente, que perturba a comodidade e a tranquilidade da primeira, uma realidade que não é sentida e sim intuída, uma realidade da imaginação com sua subconsciência e seus desejos. Nas análises que serão realizadas na dissertação se poderá verificar que os desejos acabam por criar situações de invasões entre os espaços dos personagens, alguns exemplos se encontram em contos como “El río”, “Los venenos” ou em “El ídolo de las Cícladas”.

Também estudiosos brasileiros encarregaram-se de refletir sobre características específicas da obra de Cortázar. Os desejos e o lado psicanalítico foram bem explorados por Cleusa R. P. Passos¹⁸. Davi Arrigucci, por sua vez, versa sobre a poética da destruição de Cortázar, em seu livro *O escorpião encalacrado* (1995), e dá seqüência a seus estudos em *Outros Achados e Perdidos* (1999, p. 23-35). Segundo Arrigucci, a poética de Cortázar baseia-se principalmente na fragmentação, na improvisação, no estranhamento e ao mesmo tempo na identidade com o outro. Tanto é assim que Arrigucci comparou esse estado poético

¹⁷ PICON GARFIELD (1975) realizou estudo interessante sobre o surrealismo em Cortázar, apesar da negativa do escritor, segundo Picon, quanto a ser “catalogado” como surrealista.

de Cortázar ao *jazz* (fragmentado, improvisado e “estranho” se analisado pela questão da melodia). Nesta dissertação, aproveitam-se esses conceitos, que auxiliarão a compreender a apresentação do espaço em contos como “La noche boca arriba”, “El río”, “Las ménades” e “El ídolo de las Cícladas”, onde se promove uma visão fragmentária dos espaços e conseqüente estranhamento.

Os elementos apontados por Arrigucci (fragmentação, improvisação, estranhamento e identificação) dialogam com os espaços apresentados, mapeiam um direcionamento espacial dentro do labirinto fantástico cortazariano e ajudam a construir a interação com o outro¹⁹, seja outro personagem, seja o leitor, seja o próprio personagem consigo mesmo, ou ainda um elemento espacial do conto (como a casa, a porta ou a estrada) que se autonomiza. Essa interação com o outro, que se aprofunda em muitos casos até chegar à identidade, mas que pode ser também uma “invasão”, promove diálogos entre os espaços interiores, o entorno pessoal, o entorno relacional e o mundo circundante, reafirmando a porosidade de Cortázar (promovida pelo ponto vélico).

Os diálogos entre os espaços por vezes se mesclam de tal forma que ocorre algo próximo ao que Cortázar nos apresenta em *Histórias de Cronópios e de Famas* (2001): “Um cronópio pequenininho procurava a chave da porta da rua na mesa-de-cabeceira, a mesa-de-cabeceira no quarto de dormir, o quarto de dormir na casa, a casa na rua. Por aqui parava o cronópio, pois para sair à rua precisava da chave da porta” (p. 110). Como aqui, são zonas de transição que aparecem em contos de Cortázar. Elas abrigam um ponto em comum em que se possam perceber as “duas realidades”. Ou, como disse Breton em seu “Segundo manifesto”:

Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement. Or, c’est en vain qu’on chercherait à l’activité surréaliste un autre mobile que l’espoir de détermination de ce point.²⁰ (BRETON *apud* PICON, p. 73)

Cabe aqui, para ilustrar o que acontece em Cortázar, evocar, mesmo que bastante corriqueira, a imagem da bonequinha russa *matrioshka*, que tem em seu interior outra boneca menor dentro da qual há outra ainda menor, e assim por diante. Nesse jogo pode-se encontrar,

¹⁸ Em seus livros: *O outro modo de mirar* (1986) e *Confluências* (“Julio Cortázar e das *Unheimliche* até duas narrativas de *Final del juego*”, 1995, p. 61-97).

¹⁹ A busca pelo outro ou por si mesmo é analisada por SOSNOWSKI (*in* ALAZRAKI, 1989, p. 391) e SOSNOWSKI (1973). Também TIRRI (*in* JITRIK, 1969, p. 133) estuda essa perseguição ao outro, ao centro ou a si mesmo.

²⁰ “Tudo leva a crer que no espírito humano existe um certo ponto a partir do qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, param de ser percebidos contraditoriamente. Ora, procuraremos em vão na atividade surrealista um outro motivo que não a esperança de determinar esse ponto.”

em múltiplos níveis de compreensão, o ponto de percepção da dupla dimensionalidade nos contos de Cortázar. Nessas mesclas, trocas ou ilusões dos espaços anteriormente apresentados, um espaço se encontra dentro de outro, e dentro deste há ainda outro, e assim sucessivamente. Para exemplificar, no conto “La noche boca arriba” o motoqueiro sonha com um moteca e apenas ao final percebe que está dentro de um sonho **do** moteca. Pelas várias possibilidades de leitura, pode tratar-se também de uma mutação que ocorre, na qual o motoqueiro não consegue sair do sonho do moteca (como se entrasse em coma). Em outro exemplo, no conto “El río” o marido percebe sua esposa no quarto, mas ela pode estar no rio, pois os espaços acabam amalgamados no conto. O leitor, porém, vê-se diante do desafio interpretativo de operar com esses diversos espaços: o jogo com as imagens e as palavras cria ilusões de vários espaços em um e corrobora essa característica forte de Cortázar, que é o lúdico²¹.

2. 1. O Jogo

“No meu caso, a literatura tem sido uma atividade lúdica – com toda a seriedade que para mim tem o jogo.”
(CORTÁZAR *in* BERMEJO, 2002, p. 06)

Em *Final del juego*, livro selecionado como texto-base, o próprio título já nos remete a esse traço característico de Cortázar: o jogo. Mas não um jogo inseqüente, pois o que o autor promove é um sério jogo no qual planeja, com um estudo criterioso, todos os passos a serem dados e, quando as há, suas respectivas “regras”.

Cortázar trabalha a linguagem²² de diversas formas, explorando desde os significados correntes até os palíndromos e as possibilidades anagramáticas²³ das palavras. Ou seja, como disse Arrigucci: “o autor é um construtor hábil e caviloso, extremamente lúcido e lúdico com relação à própria obra. Joga com todas as possibilidades da linguagem, ao mesmo tempo que a ironiza, levando a crítica das suas insuficiências e falsidades até a beira do impasse” (ARRIGUCCI, 1995, p. 19).

²¹ O jogo já foi analisado como elemento de interpretação em Cortázar por alguns estudiosos como ARRIGUCCI (1995), MACHADO (1978), YURKIEVICH (1997), Colóquio Internacional (1986).

²² Graciela de SOLA estuda a linguagem em *Rayuela*, mostrando a polaridade da linguagem como caminho e como traição ao ser (*in* JITRIK - org., 1969, p. 85).

²³ Os anagramas e palíndromos foram bem percebidos por MACHADO (1978, p. 209-223). Cortázar apresenta alguns palíndromos por ex. em “Lejana”, que se encontra em *Bestiário*.

Cortázar parece jogar, às vezes, com as mesmas peças em vários “tabuleiros”, pois alguns temas e elementos são recorrentes nesse autor. Durante a análise dos contos se encontrarão associações com outros contos do livro, ou mesmo de outros livros de Cortázar.

Para os fins do presente estudo, apresentamos aqui algumas considerações sobre a etimologia e a filosofia do lúdico, pois há um diálogo entre a construção do espaço nesse autor e o sentido etimológico da palavra “jogo”.

O sentido do jogo foi apresentado e analisado por Johan HUIZINGA em seu livro *Homo Ludens* (2001), no qual salienta que a palavra *ilusão* significa literalmente “em jogo”, como revela sua etimologia: *illusione*, ou seja, *in-lusio*, *illudere* ou *inludere*. Assim, quem entra em um jogo aceita as regras deste e se permite uma ilusão. Essa ilusão em jogo tem como objetivo um divertimento que etimologicamente vem de *divertere*, que significa desviar. Assim, o objetivo do jogo é desviar a atenção da “realidade” do mundo circundante, para fazer penetrar em outra “realidade”, desta vez ilusória. Para Huizinga o jogo é capaz de absorver por completo o jogador, apesar de ele não citar a literatura, esse conceito se aplica com justeza, podendo ser transposto à literatura.

Outros elementos que Huizinga acopla ao jogo, também presentes na literatura, são o ambiente instável, pois “a qualquer momento é possível à ‘vida cotidiana’ reafirmar seus direitos” (p. 24) – algo pode acabar por interromper o processo ilusório do leitor –, além do fato de algo permanecer após o jogo (ou a leitura). Huizinga, quanto a esse último ponto, associa ao jogo os rituais e as festas sagradas: “[S]eus efeitos não cessam depois de acabado o jogo; seu esplendor continua sendo projetado sobre o mundo de todos os dias, influência benéfica que garante a segurança, a ordem e a prosperidade de todo o grupo até a próxima época dos rituais sagrados” (p. 17). Também a literatura permanece no espaço interior do leitor, e acaba por refletir-se em seu mundo circundante.

Toda essa diversidade de expressões correlacionadas ao jogo pode ser associada a Cortázar, pois ele promove jogo e ilusão em sua própria escrita, além de fazer um desvio e/ou uma ilusão na dimensão do espaço narrativo. Nesse jogo da escrita, Cortázar afirma que o fato de ter escrito livros com títulos referentes a jogos (*Rayuela*, *Final del juego*, *62.modelo para armar*) não foi proposital. E acrescenta: “o curioso é que, ao dar estes títulos a cada livro, nunca pensei nos anteriores. Isso volta como uma espécie de presença inevitável em mim” (BERMEJO, 2002, p. 43).

Cortázar considera que “o lúdico é uma das armas centrais pelas quais o ser humano se conduz ou pode se conduzir pela vida afora” (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 126). E ele não

estaria se referindo ao lúdico dos jogos, mas sim ao lúdico como visão de mundo, uma visão “na qual as coisas deixam de ter suas funções estabelecidas para assumir muitas vezes funções bem diferentes, inventadas. O homem que habita um mundo lúdico é um homem colocado dentro de um mundo combinatório, de invenção combinatória, que está continuamente criando formas novas” (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 126). Em ensaio no livro *Último Round*, falando de sua poesia permutante, o escritor associa-a aos jogos infantis:

Toda poesía que merezca ese nombre es un **juego**, y sólo una tradición romántica ya inoperante persistirá en atribuir a una inspiración mal definible y a un privilegio mesiánico del poeta, productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican **naturalmente** (como lo hace el niño cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre. (CORTÁZAR, 1969, p. 273)

Cortázar procurava não se encaixar no tempo e espaço aristotélicos. Buscando passar ao outro lado do Grande Costume, sempre brincava e jogava com as palavras²⁴. Desde pequeno, imaginava a palavra no ar e ficava brincando com anagramas e palíndromos. Também as recorrências de temas e de elementos podem ser vistas como novas combinações e novas formas de se ver um mesmo ponto.

Citando Nâser-è-Khosrow em *Valise de Cronópio*, Cortázar diz que um livro “embora só tenha uma lombada, possui cem rostos”; e afirma sobre isso: “de algum modo era necessário extrair esses rostos da arca, pô-los em meu ambiente pessoal, no quartinho do sótão, nos sonhos temerosos, nos devaneios na copa de uma árvore à hora da sesta” (p. 176). No caso de seus contos esses “rostos” são discutidos e rediscutidos a cada nova leitura, são novas faces que aparecem ao olhar atônito do “pobre leitor” que se enreda nesse labirinto. E novas faces aparecem em espaços que podem ser oníricos, míticos ou metafísicos, em uma brincadeira do autor.

Segundo Borinsky²⁵, o escritor alemão Friedrich Schiller propõe em suas *Cartas sobre la educación estética del hombre* que o homem só o é realmente quando joga/brinca (em alemão uma única palavra, *spielen*, possui os dois sentidos). Essa proposta têm sido relida e redefinida por vários artistas, entre eles Cortázar, que se considerava uma continuidade de Breton. Dizia-se parte desta *madeja*²⁶ intrincada de escritores, pintores, escultores e cineastas, deste grupo que criava textos, pinturas, esculturas ou filmes surrealistas e apresentava o lúdico

²⁴ Sobre o assunto, cf. ainda, de Cortázar, *Dos juegos de palabras* inédito até 1991, segundo informa YURKIEVICH (1994, p. 222). Também em PREGO (1991, p. 21) Cortázar fala de seu fascínio pelas palavras.

²⁵ Em seu ensaio “Juegos: una realidad sin centros” (*in* LAGMANOVICH, 1975, p. 59). Também ALAZRAKI fala de Schiller (1994, p. 97).

de diversas maneiras: como sorte arbitrária, escritura coletiva, ambigüidade entre sonho e vigília (cf. BORINSKY *in* LAGMANOVICH, 1975, p. 59).

A imagem do jogo, ainda segundo Borinsky, está “estrechamente ligada a una teoría del conocimiento y, complementariamente, a una definición del sujeto y el mundo externo” (BORINSKY *apud* LAGMANOVICH, 1975, p. 60). Essa definição do sujeito e sua inserção e percepção do mundo circundante verifica-se também em Cortázar. Segundo Borinsky, que realizou uma análise do lúdico no escritor argentino, não há na arte um desenvolvimento consciente do problema lúdico e a obra se apresenta, assim, como um espaço heterogêneo para a investigação. As obras de arte, portanto:

No son *sobre* el juego sino juegos que al mismo tiempo pretenden develar las leyes de su propio funcionamiento: cuadros sobre la pintura; escultura que investiga su materia (como en Arp y Brancusi); novelas sobre el novelar; música vuelta sobre sí; cine acerca de la posibilidad de visión, movimiento, linearidad temporal, sucesión de imágenes. (BORINSKY *in* LAGMANOVICH, 1975, p. 60)

A produção de Cortázar, segundo Borinsky, é um desses espaços heterogêneos em exploração de si mesmos. O apreço por jogos que pretendem desvelar as leis de seu próprio funcionamento também se refletem na fala de Cortázar sobre seu “sentimento de não estar no todo”. Diante da censura a seus romances por encerrarem um jogo “à beira da sacada”, Cortázar responde com certo cinismo sobre a visão de mundo que as pessoas em geral possuem. Transcrevo aqui a citação que apesar de longa é valiosa:

Aborrece-me argumentar a posteriori que à distância dessa dialética mágica um homem menino está lutando por concluir o jogo de sua vida: que sim, que não, que nesta está. Porque um jogo, bem visto, não é um processo que parte de um deslocamento para chegar a um arremate, a um fim – gol, xeque-mate, pedra livre? Não é o cumprimento de uma cerimônia que caminha para a fixação final que a coroa?

O homem de nosso tempo crê facilmente que sua informação filosófica e histórica salva-o do realismo ingênuo. Em conferências universitárias e em conversas de café chega a admitir que a realidade não é o que parece, e está sempre disposto a reconhecer que seus sentidos o enganam e que sua inteligência lhe constrói uma visão tolerável mas incompleta do mundo. Cada vez que pensa metafisicamente se sente “mais triste e mais sábio”, mas sua admissão é momentânea e excepcional enquanto que o contínuo da vida o instala de cheio na aparência, concretiza-a em sua volta, veste-a de definições, funções e valores. Esse homem é um ingênuo realista mais do que um realista ingênuo. Basta observar o seu comportamento ante o excepcional, o insólito; ou o reduz a fenômeno estético ou poético (“era algo realmente surrealista, te juro”) ou renuncia em seguida a indagar na entrevista que lhe puderam dar um sonho, um ato falho, uma associação verbal ou causal fora do comum, uma coincidência perturbadora, qualquer das instantâneas fraturas do contínuo. Se se lhe pergunta, dirá que

²⁶ O termo *madeja* denota porção de fio disposta de modo a formar um novelo. Também é o movimento que se restringe ao grupo de artistas que se reconheceu a si mesmo com este nome.

não crê de todo na realidade cotidiana e que só a aceita pragmaticamente. Mas vê lá se crê, é só em que crê. Seu sentido da vida assemelha-se ao mecanismo de sua visão. Às vezes tem uma ligeira consciência de que cada tantos segundos as pálpebras interrompem a visão que sua consciência decidiu entender como permanente e contínua; mas quase de imediato o pestanejar torna a ser inconsciente, o livro ou a maçã fixam-se em sua obstinada aparência.” (CORTÁZAR, 1993, p. 167)

Com essa visão Cortázar nos diz que por vezes o mundo se apresenta a nós como uma colagem mal resolvida em que “uma formiga não cabe em um palácio” (p. 167), por exemplo. Cortázar trabalha essas associações verbais fora do comum, esses deslocamentos e porosidades dos elementos espaciais e, ainda em sua escrita, suas obras exploram a si mesmas (as recorrências já citadas), levando às últimas conseqüências o envolvimento do próprio leitor. No mundo fictício de Cortázar, no qual há uma constante oscilação entre o cotidiano e o irreal, a linguagem tem suma importância para criar a situação imaginada, ou seja, o autor tem que ganhar a confiança do leitor para que o possa fazer “labirintante” de seu mundo fantástico.

Tem-se com freqüência a metalinguagem, um metaconto, pois tal qual na *matrioshka*, o leitor também faz parte do jogo, como se fosse um dos bonecos. Ele pode ser visto como mais um dos bonecos que contém outros bonecos, caso se levem em consideração os diálogos e referências dentro de cada indivíduo leitor. Ou seja, as leituras e experiências anteriores seriam consideradas bonecos maiores que nos contextualizariam como leitor e teriam continuidade em nossa leitura e experiência.

Há um jogo de “sociabilidade” que pode ser percebido em entrevistas ou em cartas nas quais Cortázar apresenta seu ato criativo junto com o prazer e com a brincadeira. Ele diz que sempre será um menino para muitas coisas e que por vezes o menino que carrega consigo dá sua visão pueril contra uma visão adulta. Ocorreria então uma “coexistência poucas vezes pacífica de pelo menos duas aberturas para o mundo” (CORTÁZAR, 1993, p. 165). Essas duas “aberturas” permeiam muitos de seus contos. Por fim, como o próprio autor afirma: “creio que a literatura serve como uma das muitas possibilidades do homem de realizar-se como *homo ludens*” (apud BERMEJO, 2002, p. 71).

2. 2. O fantástico e o espaço para Cortázar

“O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando.”
(CORTÁZAR in BERMEJO, 2002, p. 05)

A experiência de abarcamento de leituras e experiências anteriores pode ser metaforizada pela *matrioshka* que provoca uma (revira)volta sobre si mesma. Pois “lendo” o mundo através dos “olhos” que possuímos é que criamos um novo olhar sobre o mundo. Merleau-Ponty, ao qual retornaremos mais adiante, afirma que o espaço está condicionado à percepção que se tem dele, pois o construímos de acordo com a inserção do próprio corpo no mundo; assim o corpo não é um objeto no mundo, mas sim um ponto de vista sobre o mundo e com isso cria uma possibilidade de reflexão sobre o mundo. O discurso literário, poderíamos acrescentar, também está baseado no corpo, pois é o olhar de alguém individualmente situado no mundo. Assim a literatura resgata esse discurso do mundo, pois cria o ponto de vista de um sujeito, cria seu espaço e fala da relação do homem com o mundo. Assim, aspectos universais, isto é, atinentes a um universo muito amplo de leitores, assumem valor transcendental, ou seja, aplicam-se, em seu valor reflexivo, a situações distintas daquela em que se apresentam originalmente.

Essa relação entre literatura e mundo (ou vida) também é abordada por Cortázar, que ao falar sobre o conto descreve-o como o resultado da batalha entre a vida e a expressão escrita. Ele diz que o conto é 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” (CORTÁZAR, 1993, p. 150-1). O autor compara o romance ao cinema e o conto a uma foto, dizendo que um filme é uma “ordem aberta”, ao passo que a foto tem uma limitação, é um recorte da realidade; mas um recorte que atua como uma “explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 1993, p. 151). Ou seja, a vida sintetizada naquela foto “explode” aos olhos de um observador mais atencioso e meditativo²⁷ que pode perceber uma segunda realidade por detrás daquela “aparência” e descobre uma realidade interna que luta por sair.²⁸

Essa tentativa de criar em um conto uma “explosão” pode ser resultado do fato de Cortázar nunca aceitar as coisas prontas que lhe foram dadas. Dizia, por exemplo, que “não

²⁷ Sobre esse assunto ver “Alguns aspectos do conto”, p. 147 in *Valise de Cronópio*.

²⁸ Em seu conto “Las babas del diablo” (*Las Armas Secretas*) Cortázar explora isso.

era suficiente que alguém me dissesse ‘isto é uma mesa’, nem que ‘mãe’ fosse ‘mãe’ e ponto final.” E prossegue: “Ao contrário, no objeto ‘mesa’ e na palavra ‘mãe’ começava para mim um itinerário misterioso, que às vezes eu percorria e no qual às vezes me esborrachava...” (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 22).

Justamente por questionar realidades que pudessem estar presentes e que somente eram percebidas em determinados “pontos vélicos” (ou fissuras), ou então percebidas pelo seu gato Adorno²⁹ (CORTÁZAR, 1972, p. 74), Cortázar indagava e pesquisava novas possibilidades que logo eram desenhadas em seu mapa literário, ou seja, suas obras. Logo, uma de suas maiores preocupações era com o tempo e com o espaço no conto³⁰, aspecto que aprofundaremos mais adiante. Nas obras de Cortázar a linguagem cria os personagens e os personagens criam o mundo, apresentando as “fraturas” existentes no mundo circundante deles e podendo refletir, com isso, a realidade do leitor. O leitor deve abrir os olhos para observar seu mundo interior e circundante.

Além disso, como o próprio autor descreveu, os seus contos pertencem ao gênero fantástico por falta de melhor opção, porque eles se opõem ao falso realismo assentado no otimismo filosófico e científico do século XVIII, ao realismo de um mundo regido por leis e princípios certos e bem delimitados, com suas relações de causa e efeito, de uma psicologia bem definida e de geografias bem cartografadas. Cortázar diz:

no meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo. (CORTÁZAR, 1993, p. 148)

Essas exceções às leis transparecem ao longo dos contos. Cortázar afirma que em seus contos há um “deslocamento a partir do qual o sólito deixa de ser tranquilizador porque nada é sólito desde que submetido a um escrutínio secreto e contínuo” (1993, p.171). Essa labilidade material Cortázar nos traz em seus contos, promovendo uma reflexão sobre as leis da realidade. Esse é um dos objetivos principais do autor: fazer que o leitor seja “sacudido” e comece a refletir e questionar sobre as “verdades” do espaço e do tempo. Ele sempre procurou “encurrular o fantástico no real, *realizá-lo*” (1993, p. 176).

²⁹ Do livro *La vuelta al día en ochenta mundos*, cap. “Del sentimiento de lo fantástico”, p. 69 e 74. Aqui Cortázar metaforiza, através de uma idéia de que os gatos podem ver “fantasmas”, a possibilidade e a necessidade de que o homem procure enxergar em sua realidade o fantástico que está ao nosso redor e que ele procura transmitir em seus contos. Ou seja, que o homem pare de aceitar todas as coisas como naturais e normais e passe a questionar o que pode existir por detrás das coisas.

³⁰ Em *Valise de Cronópio* cf. capítulo “Do conto breve e seus arredores” (p. 227).

Cortázar diz que sua literatura é fantástica por falta de nome melhor. Esse fantástico que ele associa à sua literatura é aproximada à conceituação que Callois³¹ dá ao tema e por isso Cortázar indica sua leitura. Mas na verdade Cortázar concorda (e nós também) com o termo proposto por Alazraki que o chama de *neofantástico* e, para além da literatura, salienta o sentimento de estranhamento em sua vida:

Ese sentimiento de lo fantástico como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.

Ese sentimiento, que creo se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar. (*El sentimiento de lo Fantástico*. Conferencia de Julio Cortázar en la U.C.A.B.³²)

E é esse sentimento de estranhamento que encontramos em um simples vestir de pulôver que se transforma em um acontecimento insólito, como em “No se culpe a nadie”, ou uma simples leitura de livro que se transforma em uma inclusão na história de assassinato, como em “Continuidad de los parques”. Ou ainda o simples ato de dormir e sonhar, que acaba por se transformar, mesclado a sentimentos de culpa, medo e/ou desejo, em uma “alucinação” vívida, seja em “El río” ou em “La noche boca arriba”. São esses elementos que Cortázar trabalha em seus contos.

Para ele o conto é um “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR,

³¹ “Del sentimiento de lo fantástico” in *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 69. Segundo Caillois o fantástico manifesta uma ruptura, uma irrupção insólita quase insuportável no mundo real.

³² Retirado do site www.juliocortazar.com.ar. Não se tem conhecimento da data dessa conferência, porém sabe-se que foi realizada após 1963, pois há referência ao romance *Rayuela* (*Jogo de Amarelinha*).

1993, p. 149). E seus inúmeros contos atestam esse segredo, esse voltarear da linguagem e esse mistério esférico de outra dimensão, pontuado de poros.

Em seu estudo sobre o conto Cortázar considera que o mesmo deve criar uma reação tanto no autor quanto no leitor, tal como a *madeleine* provocou em Proust. Ele cita o leitor porque este é, para ele, o elo final do processo criador. Sendo assim o conto “tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor” (CORTÁZAR, 1993, p.157). Cada um de seus contos faz essa ponte, e às vezes é mais que ponte, pois parece “saltar” e não dar chance de fuga ao leitor, que angustiado não sabe nem sequer onde se encontra. Esses efeitos Cortázar sabe construir muito bem, de uma forma “lúcida e lúdica”, fornecendo um esquivo espaço filosófico, surrealista e existencialista em seus contos. Cria um espaço em cada leitor para a indagação sobre a realidade do mundo em que nos encontramos.

Nesse sentido a frase de Hamlet a Horácio, citada por Cortázar em *Valise de Cronópio* (p. 161), cabe muito bem ao escritor argentino: “Há muito mais coisas entre o céu e a terra do que supõe a vã filosofia...” Ou, parodiando: “Há muito mais coisas entre o início de um conto e o seu final do que supõe a vã crítica literária”. Que o digam os leitores de Cortázar que procuram se equilibrar na labilidade de sua narrativa. Essa labilidade é sentida justamente por causa da mescla de realidades, e até de personagens, que ocorrem em uma profunda identificação ou grande semelhança, eventos aparentemente impossíveis em nosso mundo físico. Na literatura tudo é possível, e embora Cortázar trabalhe com o cotidiano e o habitual em seus contos, é justamente nesse aspecto que a realidade ficcional não corresponde à realidade não-ficcional.

Para Cortázar, segundo Arrigucci, o poeta “é um perseguidor, um artista movido por uma sede unitiva, um ser que anseia ser, espécie de mago metafísico, levado por uma ubiqüidade dissolvente (...). Por isso, procura sempre a identidade com o outro, atitude que define a imagem poética, fundada na analogia entre seres distintos” (ARRIGUCCI, p. 14).

Como se disse anteriormente, por vezes ocorre uma identificação com o outro. Essa identidade do autor, da voz narrativa ou de um personagem com o outro (seja leitor, seja outro personagem) é levada ao extremo em contos como “Axolotl”, em que o narrador se transforma no próprio animal. A ubiqüidade dissolvente, presente na citação anterior, não está presente apenas em “Axolotl”, mas também permeia contos como “El río” (em que cama e rio

se interpenetram) ou “La noche boca arriba” em que dois personagens são na verdade um só, em dois tempos e lugares distintos.

Como já se destacou, os contos de Cortázar foram chamados por Alazraki de “neofantásticos”, designação que consideramos adequada. Cortázar diz que com isso o estudioso deve estar sugerindo que a sua escrita “não é um fantástico fabricado, como o fantástico da literatura chamada ‘gótica’, em que se inventa todo um aparato de fantasmas, de espectros, toda uma máquina de terror que se opõe às leis naturais, que influi no destino dos personagens” (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 49).

Ou seja, o fantástico de Cortázar é singular. E essa apresentação de espaços que flutuam próximos, se amalgamando, cria esse ambiente neofantástico que acaba por interpenetrar-se com outras obras do autor. O panorama biobibliográfico e poético de Cortázar prestou-se, portanto, não somente a dar apoio à análise de “recorrências” de temas e objetos em seus contos e romances, mas também a identificar o diálogo e o desenvolvimento desses elementos do lúdico e do fantástico no conjunto de sua obra e em sua poética. Seus textos atuam como se fossem quebra-cabeças em que, através de uma paciente justaposição de *fragmentos*, se pode chegar à posse de uma imagem final. A forma pela qual todos esses elementos da fragmentação, do lúdico, de desejos, de porosidades e de ilusão interagem com o espaço na narrativa será tema do próximo capítulo.

Capítulo II

Pressupostos teóricos - espaço em literatura

“*Jamais réel et toujours vrai*”
(em um desenho de Antonin Artaud
apud CORTÁZAR, 1993, p. 165)

Uma preocupação básica desta dissertação é compreender, na cartografia da literatura fantástica de Julio Cortázar, a estrutura do espaço em sua dimensão literária, observando como ele é construído pelo sujeito em sua relação com o mundo circundante, em meio a seu entorno pessoal e seu entorno relacional.

O estudo sobre o espaço literário ainda esbarra em alguns limites que não estão claros, sendo que alguns deles são apresentados por LINS (1976). De acordo com esse estudioso há uma certa dificuldade em se separar espaço de personagem, visto que o próprio personagem também é espaço. Nesse ponto o autor afirma que designaria *espaço psicológico* todas as “recordações e até visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna” (LINS, 1976, p.69), se não fosse a advertência de Lacey quando diz que a “denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial” (LACEY *in* LINS, p. 69). Aqui se acredita que esse espaço psicológico definido com ressalvas por Lins, é na verdade o que se chama, nesta dissertação, de espaço interior. E concorda-se com Lacey quanto a não se poder atribuir-lhes *localização* espacial. Ora, há uma diferenciação entre local, lugar e espaço em si, definições já defendidas por estudiosos como Certeau (1998), Zubiaurre (2000) e Bollnow (1969), por exemplo. Assim, não se localizam em um determinado ponto físico ou geográfico esses sentimentos, desejos e pensamentos, mas pode-se associá-los ao próprio indivíduo que possui seus pensamentos, vontades e sentimentos. E todos eles transparecem também no próprio corpo do personagem.

Para que os termos relativos a entornos e espaços possam ser utilizados correntemente, faz-se necessária uma explicação prévia.

Os *espaços interiores*³³ se referem a todas as dimensões emocional, racional e volitiva exclusivamente interiores ao personagem (mesmo que conhecidas pelo narrador e/ou leitor). Obviamente não são espaços físicos do personagem e sim metáforas, pois fazem parte do imaginário. Mesmo sem uma dimensão material, no entanto, interagem com o mundo

circundante. Um exemplo dessa interação pode-se perceber através da reflexão que Sartre faz da vergonha em *O Ser e o Nada*: “Consideremos, por exemplo, a vergonha. (...) Tenho vergonha do que *sou*. A vergonha, portanto, realiza uma relação íntima de mim comigo mesmo: pela vergonha, descobri um aspecto de *meu ser*”. Porém, seguindo a reflexão, Sartre percebe que “...a vergonha, em sua estrutura primeira, é vergonha *diante de alguém*”. Ou seja, há um outro que habita o espaço interior (e imaginário), internalizado por meu olhar, e ao qual atribuo uma dinâmica própria. Assim:

quaisquer que sejam os resultados que se possam obter na solidão pela *prática* religiosa da vergonha, a vergonha, em sua estrutura primeira, é vergonha *diante de alguém*. Acabo de cometer um gesto desastrado ou vulgar: esse gesto gruda em mim, não o julgo nem o censuro, apenas o vivencio, realizo-o ao modo Para-si. Mas, de repente, levanto a cabeça: alguém estava ali e me viu. Constato subitamente toda a vulgaridade de meu gesto e sinto vergonha. (...) O outro é o mediador indispensável entre mim e mim mesmo: sinto vergonha de mim *tal como pareço* ao outro. (SARTRE, 1997, p. 289-90)

O espaço interior, o entorno pessoal e o entorno relacional com o outro dentro do mundo circundante são assim espaços que se inter-relacionam continuamente e se co-determinam. Um exemplo da representação do espaço interior em Cortázar encontra-se no conto “Los venenos”, em que o protagonista alimentava sentimentos de ciúmes, ou então em seu volitivo através do desejo de voar, que se manifestava pelos sonhos. Essa vontade de voar acaba interagindo com o mundo circundante através de sua brincadeira das pernas jogadas (como se estivesse voando).

Já o *entorno pessoal* é o “território” físico que todo indivíduo estabelece psicologicamente ao redor de seu corpo. É um espaço que varia de pessoa a pessoa e no qual apenas se permite uma “invasão” por parte de um outro se este for bem próximo emocionalmente.

Esse território particular é indicado por Pierre WEIL em seu livro *O corpo fala*³⁴, por McLuhan em seu livro *O espaço na poesia e na pintura*³⁵ e por Sommer em seu *Espaço pessoal*³⁶. Esse entorno é um “espaço” do qual todo ser humano necessita, um território ao

³³ Para o estudioso Marcel Schneider “o fantástico explora o espaço interior; tem uma estreita relação com a imaginação, a angústia de viver e a esperança de salvação” (*apud* TODOROV, 2003, p. 42).

³⁴ Todo o cap. 15 é dedicado ao território (p. 219-43); esse território é marcado por um “espaço” ao redor do corpo físico.

³⁵ Nessa nova percepção de territorialidade ou do espaço formal, não é somente o visual que delimita o território, mas os sons, cheiros e cores. Além disso diferentes povos possuem diferentes espacialidades. Para uma melhor compreensão ver esse assunto no livro de McLuhan, no capítulo “Hábitos sensoriais”.

³⁶ Nesse livro Sommer utiliza o título com dois empregos: à zona emocional carregada em torno de cada pessoa, às vezes descrita como uma bolha de sabão ou aura e que ajuda a regular o espaçamento entre os indivíduos e, em um segundo emprego, se referindo a processos através dos quais as pessoas marcam e personalizam os espaços que habitam. Esses dois sentidos serão pertinentes nas análises dos contos, a seguir.

redor que é demarcado seja através de objetos íntimos (como em uma mesa de trabalho no emprego ou objetos próprios para marcar o quarto) ou apenas pelo “afastar” do corpo quando alguém invade esse território “invisível”³⁷. Um exemplo prático dessa situação é o da saída de um elevador: como todos os territórios individuais estão “abafados” pelo pouco espaço físico, cada pessoa retoma seu entorno pessoal antes de sair do elevador. Por isso as pessoas não saem “em bloco” e sim aos poucos.

Nos contos de Cortázar alguns personagens possuem um entorno pessoal que raramente admitem “entradas”. Um desses personagens é o narrador-criança de “Los venenos”, que procura ficar a sós consigo em vários momentos, seja em seu quarto ou em seu jardim “particular”. Ou o narrador de “La puerta condenada” que procura não abrir o seu espaço aos estranhos do hotel, preferindo ficar em seu quarto e não se envolver com os outros hóspedes, decisão que é interrompida pelo choro do bebê que invade seu espaço. Outro exemplo está em “El ídolo de las Cícladas” em que o personagem se fecha em seu estúdio, mantendo uma relação pessoal apenas com o ídolo encontrado na ilha grega e a sua mística, e fechando os entornos relacionais com os amigos.

A expressão entorno pessoal poderia ser substituída por termos como arredores, *entourages*, circunvizinhança, adjacência, circunscrição, anel, arco, cinto, cinturão, tendo como verbos e adjetivos correlatos os termos circunfundir, circunfluyente, circunferencial, circunfluir, circunfuso, circunjacente, circunscrito, circunstar. Mas, para evitar imprecisões, optou-se pela adoção dos termos entorno pessoal e entorno relacional em todas as análises dos contos.

O *entorno relacional*, assim, se encontra “além” do território particular, mas potencialmente também o inclui, pois é um espaço no qual o indivíduo se relaciona com qualquer pessoa fisicamente próxima a ele. Isso indica uma possibilidade de “entrada” no território privado do entorno pessoal ou, em certas ocasiões, pode ocorrer uma “invasão” sem permissão do território privado do indivíduo. A entrada acontece quando outra pessoa se torna mais íntima e conhecedora tanto do espaço interior do indivíduo quanto de seu entorno pessoal. Nesse sentido, quanto mais íntima a pessoa for do indivíduo, mais no “interior” de seu entorno pessoal deverá estar, pois assim ficará em “segurança” no território demarcado do parceiro. O conto “El río” contém um exemplo claro dessa situação, uma vez que o entorno pessoal do personagem está tão compartilhado com o da esposa, que mesmo na ausência dela ele ainda a sente.

³⁷ As obras de HALL e de SOMMER são contribuições para o estudo do território.

Já a “invasão” se dá com pessoas que penetram o espaço sem a “permissão” do dono do território, e então o indivíduo procura se afastar dessa pessoa. A invasão aparece em praticamente todos os contos de Cortázar, empreendida não apenas por personagens, mas por vezes até pelos objetos ou pelos sons. O som, aliás, é um dos elementos recorrentes em Cortázar, pois invade casas e expulsa seus habitantes (como em “Casa Tomada”). A música invade entornos pessoais nos teatros (“Las ménades”), o choro do bebê invade o espaço do protagonista (“La puerta condenada”), e o som dos antigos também invade os espaços do motoqueiro e do arqueólogo em “La noche boca arriba” e “El ídolo de las Cícladas”, respectivamente. Já pelos objetos a invasão mais clara a ser percebida é a do livro em “Continuidad de los parques”. O livro invade não só o espaço físico do personagem, mas também seu espaço interior e até o nosso, de leitor empírico. Portanto, o entorno relacional pode ser um espaço compartilhado ou conflituoso.

O termo invasão, que remete ao universo bélico, associa-se ao fato de que a geografia se desenvolveu à sombra da atividade militar, e assim algumas metáforas espaciais são tão geográficas quanto estratégicas, como por exemplo, **região** (de *regere* – comandar) ou **província** (território vencido – de *vincere*). Logo, o poder está intimamente relacionado com o domínio do espaço³⁸. As invasões ocorrem nos contos de Cortázar também como táticas e estratégias de poder (seja poder sobre o outro ou sobre si)³⁹.

Além desses entornos obviamente não se pode esquecer que todo corpo está inserido em um determinado espaço, um entorno físico ou natural que envolve o personagem e que é percebido por ele. Vamos chamá-lo aqui de *mundo circundante* e defini-lo como toda conformação geográfica e objetos físicos que estão ao redor do(s) personagem(ns), e que declaram ao indivíduo a materialidade do mundo. Nessa materialidade acaba se manifestando também a corporeidade do sujeito, cujo corpo é ponto de ancoragem para a percepção do espaço. O mundo circundante acaba indicando a impotência do sujeito de uma apreensão total do espaço, já que o corpo é limitado e a apreensão está restrita à percepção que cada indivíduo tem. Nesse ponto a visão do excedente proposta por BAKHTIN (1992) será uma colaboração importante.

O mundo circundante pode se apresentar em espaços abertos ou fechados como cidades, campos, florestas, casas, ruas, salas e quartos, como se perceberá adiante. Do ponto

³⁸ Esse é um discurso analisado por Foucault em seu livro *Microfísica do Poder*, no capítulo X (sobre a geografia).

³⁹ Exemplos dessa busca pelo poder podem ser encontrados nas análises de: “Los venenos”, “La noche boca arriba”, “El ídolo de las Cícladas”, entre outros.

de vista de sua conformação na literatura, o espaço é concebido aqui em suas diversas dimensões, como Soethe (1999) o define. Trata-se

[d]o conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelos personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências dos personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas). (SOETHE, 1999, p. 99)

As dimensões do espaço conceituadas anteriormente serão melhor reconhecidas em sua relevância a partir das análises de contos como “Los venenos”, por exemplo, no qual a modificação do sentimento do personagem tem por consequência a mudança de sua visão do mundo circundante. Ainda nesse conto a mudança da ação do personagem dentro de seu mundo circundante se deve à invasão e “traição” de certos personagens, que penetraram, com sua permissão, em seu entorno relacional e até em seu entorno pessoal, para então decepcioná-lo.

Para o estudo do espaço foram levados em consideração os estudos de Merleau-Ponty, principalmente *Fenomenologia da percepção*, que esclarecem a questão da percepção do espaço pelo indivíduo. Para o filósofo francês o espaço está condicionado à percepção que se tem dele, ou seja, o espaço é construído de acordo com a inserção do corpo no mundo. O corpo não é apenas um objeto no mundo e sim um ponto de vista sobre ele, é uma possibilidade de reflexão sobre o mundo. O discurso literário, sob nossa perspectiva, também está baseado no corpo, pois o olhar de alguém individualmente situado no mundo (o autor) promove um discurso a ser lido e interpretado por outro corpo (o leitor), situado em outro contexto, e que produzirá reflexões sobre o discurso⁴⁰. Nesse sentido, corpo e espaço dialogam através das ações. Como afirma Merleau-Ponty:

Os motivos psicológicos e as ocasiões corporais podem se entrelaçar porque não há um só movimento em um corpo vivo que seja um acaso absoluto em relação às intenções psíquicas, nem um só ato psíquico que não tenha encontrado pelo menos seu germe ou seu esboço geral nas disposições fisiológicas. Não se trata nunca do encontro incompreensível entre duas causalidades, nem de uma colisão entre a ordem das causas e a ordem dos fins. Mas, (...) um

⁴⁰ Sobre esse aspecto o estudo de Bakhtin também é relevante como se verá a seguir. Essa relação leitor-livro foi bem apresentada por COUSTÉ (2001) que justificou o conceito de “lector-hembra” de Cortázar: “Como una relación sexual entre dos seres humanos – por naturaleza y definición, mutantes e incompletos – el libro es *el lugar del coito*, el espacio y el tiempo en el que la cópula lector/autor se cumple y se manifiesta y, como ocurre con la sexualidad, cada encuentro reinventa e inaugura la experiencia: cada cuerpo (cada libro) es el primer lugar, cada fusión de dos cuerpos (de dos miradas) es la primera vez” (p. 92).

processo orgânico desemboca em um comportamento humano, um ato instintivo muda e torna-se sentimento, ou inversamente um ato humano adormece e continua distraidamente como reflexo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 130)

No caso de Cortázar ocorre uma reconstituição do “ser-no-mundo”, da situação do corpo no espaço, a partir de um ponto original: assim se reconstrói no texto a noção de espaço com um procedimento fenomenológico que se concentra sobre o desconforto e a estranheza do estar-no-mundo (como objeto do conto). Embora o texto de Merleau-Ponty se atenha especificamente à filosofia, no que se refere à fenomenologia da percepção, ele se aplica com justeza à proposta deste estudo. Nesse caso, analisando a influência recíproca entre espaço e indivíduo, percebe-se que o estudo fenomenológico de Merleau-Ponty colabora para o entendimento de alguns dos contos de Cortázar. Pois, como salienta o filósofo francês, “uma primeira percepção sem nenhum fundo é inconcebível. Toda percepção supõe um certo passado do sujeito que percebe, e a função abstrata de percepção, enquanto encontro de objetos, implica um ato mais secreto pelo qual elaboramos nosso ambiente” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 378).

Também o tema da invasão pode ser associado a uma fala de Merleau-Ponty em *A prosa do mundo*, na qual, analisando a aderência do mundo ao corpo⁴¹, ele afirma:

percebo comportamentos imersos no mesmo mundo que eu, porque o mundo que percebo arrasta ainda consigo minha corporeidade, porque minha percepção é impacto do mundo sobre mim e influência de meus gestos sobre ele, de modo que, entre as coisas visadas pelos gestos do adormecido e esses gestos mesmos, na medida em que ambos fazem parte de meu campo, há não apenas a relação exterior de um objeto com um objeto, mas, como do mundo comigo, impacto, como de mim com o mundo, conquista. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 171)

Ainda segundo Merleau-Ponty, quando aponta a situação do corpo no mundo e a visão que esse corpo fornece do mesmo, há referência ao invisível dentro do visível, já que não podemos abarcar, com a nossa visão de ponto de ancoragem no mundo, todos os lados de um mesmo objeto. Há aí uma aproximação possível com o pensamento de Bakhtin, pois para este existe a necessidade do “outro” para completar a visão do todo. É necessária a visão do outro para completar até ao próprio indivíduo que, apesar de ter uma visão do mundo, não tem uma visão de si mesmo no mundo. Há uma consciência do ser, do existir, mas não há uma visão de si mesmo. Essa visão, que é conceituada por Bakhtin de visão do excedente, só é possível através da visão que o *outro* tem.

Outra expressão de Bakhtin que cabe a este estudo é a afirmação de que “no fundo do homem não está o ‘id’, mas o outro (...) A consciência é muito mais assustadora do que todos

os complexos inconscientes” (*in* Todorov, 1981, p. 65)⁴². Fazendo-se a devida associação à Cortázar se percebe que também para esse escritor o outro (que está em nós) e a consciência são muito mais assustadores que outros elementos.

Bakhtin também interessa a este estudo devido à conciliação que propõe entre as categorias espaço e tempo no cronotopo, além da visão do espaço do herói. Questiona em seu escrito “Antropologia filosófica” a relação sobre o *eu* e sobre o *outro* e quais seriam os sentimentos próprios a cada um. Bakhtin afirma que

minhas fronteiras temporais e espaciais não me são dadas, ao passo que o outro me é dado por inteiro nesse espaço. O universo espacial – eu penetro nele, ao passo que o outro sempre se encontra nele. A distinção entre o espaço e o tempo do meu eu e a espaço-temporalidade do outro está registrada na sensação vivida, mas o pensamento abstrato a apaga. O pensamento cria um mundo comum a todos os homens, independentemente de uma relação com o *eu* e o *outro*. (BAKHTIN, 1992, p. 387-8)

Na análise dos contos se perceberá a relevância desses argumentos propostos por Bakhtin. Principalmente porque em geral Cortázar dilui os espaços e tempos relacionados com mundos internos e externos. Alguns exemplos são o mundo físico e o onírico, ou as sensações que provêm do exterior e que saem do interior nas “alucinações”, por exemplo. Também serão abordados os sentimentos que são próprios do exterior (no sentido que somente pelo exterior eles surgem), como ciúmes, por exemplo, pois somente temos ciúme de algo que se pode perder (animado ou não).

Bakhtin, fazendo uma análise da corporalidade, mostra a relação física de nosso corpo com os atos em si:

Um fragmento do meu corpo, que me é dado de fora, deve ser vivido por mim de dentro, sendo somente com essa condição que ele pode fazer parte de mim; e se a tradução na linguagem das sensações internas não ocorrer, não estou longe de rejeitar o dado fragmento como não pertencente ao meu corpo, e sua relação íntima comigo é rompida. (BAKHTIN, 1992, p. 61)

No caso do conto “El río” a relação com a esposa está tão internalizada que são as sensações internas que não rejeitam a esposa. Já em outro exemplo, no conto “No se culpe a nadie”, vemos o oposto: a mão é um fragmento do corpo que não encontra eco nas sensações internas, e assim é rompida a relação íntima com o personagem.

⁴¹ Merleau-Ponty utiliza a metáfora da túnica de Nesso mostrando que “na medida em que adere a meu corpo como túnica de Nesso, o mundo não existe apenas para mim, mas para tudo o que, nele, acena para ele” (p. 171).

⁴² *Apud* BRAIT (2001, p. 64).

Obviamente o tema espaço estará muitas vezes próximo do tempo, pois esses dois elementos estão intimamente relacionados. Bakhtin explora esse fato de forma exemplar ao desenvolver o conceito de cronotopo, como se vê em sua explicação:

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata. Em arte e literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. (BAKHTIN, p. 349)

Na verdade, o matiz emocional e valorativo dentro do espaço é levado em consideração na obra de Cortázar como elemento composicional de grande importância. Esses pontos incutidos no espaço interior de cada um (emoção e valor) são geralmente inseridos por um outro (e advêm, portanto, do espaço relacional); além disso, ocorrem em um determinado contexto (mundo circundante) e podem ser arrebatados em determinados limiares (não somente psicológicos, mas também físicos).

Bakhtin, em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, analisa o tempo e o espaço na obra do autor russo. Para Bakhtin, Dostoiévski em sua abordagem do espaço salta e concentra a ação em dois pontos: no limiar e na praça pública. O limiar pode ser representado por portas, escadas e corredores e é o local onde ocorre a crise e a reviravolta. A praça pública⁴³, que pode ser substituída pelo salão, a sala ou a sala de jantar, é um *topos* em que ocorre a catástrofe e o escândalo (cf. BAKHTIN, p. 171-3). Também em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* Bakhtin ressalta a relevância de soleiras, que constituem um cronotopo impregnado de intensidade e de valor emocional, relacionado com crise e mudança de vida (cf. BAKHTIN, p. 354).

Esses elementos espaciais também são encontrados nos contos de Cortázar e promovem reações semelhantes, como se pode verificar no conto “La puerta condenada”. É justamente através do limiar da porta que “fantasmas” do interior do personagem procuram se fazer ouvir por ele. E no caso da praça pode-se exemplificar com o conto “Después del almuerzo”, no qual o narrador-criança é obrigado a levar a passeio “algo” que não deseja. Essa situação chega ao extremo em uma praça, na qual o protagonista pensa até no abandono desse ser inominado (o que poderia provocar um escândalo ou uma catástrofe, justamente no sentido em que Bakhtin analisa a praça).

Para os fins desta dissertação é de grande importância o diálogo com a alteridade, visto que o espaço partilhado (ou relacional) também faz parte do jogo lingüístico de

⁴³ Sobre a praça, v. o estudo de Nelson SALDANHA (1993) no livro *O Jardim e a Praça*.

Cortázar. Assim, vai-se procurar discutir como o outro, ou o espaço, são constitutivos da psicologia do personagem. Ou, ao contrário, como a psicologia do personagem é um filtro para suas sensações e percepções, com relação ao espaço ou ao outro. A alteridade é entendida não como uma construção definitiva pela soma ou exclusão do outro, mas aparentada a um holograma, uma projeção do mesmo em movimento, pela sua interação com o entorno. Assim, o outro não somente pode ser um personagem, mas também um objeto inanimado do mundo circundante que assume função ativa, “animizando-se” e desempenhando uma função no texto, por si só, como a porta, o livro, o ídolo ou as formigas. Visto que tanto Merleau-Ponty quanto Bakhtin perceberam e aprofundaram essa necessidade de visão do outro, eles serão o embasamento para a discussão desse ponto. O tema do outro acabará abrangendo o olhar, como será visto nas análises. Alfredo Bosi, a propósito, ao discutir a importância do olhar e do outro, recorrendo a Sartre e Merleau-Ponty, afirma:

Olhar e ser olhado, atividade e passividade, exercem-se em um campo de forças onde o poder e o conhecer se fundam mutuamente.

Sei que o outro existe *porque sofro a ação da sua liberdade*, a qual, por sua vez, quando exercida por mim, é o único critério válido para que eu aceda à certeza da minha própria existência.

O outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo, o outro existe. O olhar é a expressão mesma desse poder.

Esta é a linguagem da finitude e da angústia, tomando-se a palavra no seu sentido forte, grego, de “vale estreito”, “passagem sufocante...” (BOSI *in* NOVAES, 2002, p. 80)

Além desse aspecto, será útil à nossa análise a forma espacial dos fenômenos de justaposição e simultaneidade observados por Joseph Frank⁴⁴ e seus seguidores. Frank afirma que a literatura moderna está se movendo em direção à forma espacial, sem se preocupar tanto com uma seqüência temporal e linear na obra. Essa não-linearidade e não-temporalidade são percebidas como elemento central nos contos de Cortázar. Os principais exemplos se encontram em “La noche boca arriba”, “El río”, “Todos los fuegos el fuego”, além do exemplo comum de *Rayuela*⁴⁵, em que o leitor determina, entre muitas, a linearidade que deseja.

⁴⁴ O artigo “Apreensão espacial, o fragmentário e o jogo”, de SCOVILLE (2003), aborda a teoria de Frank.

⁴⁵ Carlos Fuentes faz uma apresentação de *Rayuela* colocando-a com uma divisão formal tripla. Em uma primeira parte “Del lado de allá” a história se passa em Paris e fala do expatriado Horacio Oliveira que ao buscar a mulher amada e desaparecida, la Maga, recorda-se dela e recorda a vida em comum. A segunda, “Del lado de acá” se situa em Buenos Aires e trata do encontro de Oliveira com Talita (duplo de Maga), cuidadora de gatos em um circo e posteriormente enfermeira em um manicômio. A terceira parte (os capítulos “prescindibles”) reúne uma colagem de recortes de periódicos, signos e premonições que vão do acadêmico ao pop (cf. FUENTES, p. 69). Sobre *Rayuela*, ver entre outros GENOVER (1973).

De acordo com Frank, em estudo sobre Flaubert, o escritor francês utiliza um método “cinematográfico”: “Flaubert constrói determinada cena com a ação ocorrendo simultaneamente em três níveis (...)” (FRANK, 1991, p.16). Níveis de ação como esses também podem ser percebidos em Cortázar, por exemplo nos contos “El río” ou “La noche boca arriba”, em que a ação ocorre em dois níveis distintos: no primeiro caso aparecem mesclados, e no segundo caso acabam por se fundir em um só. Isso corrobora o argumento de Frank, segundo o qual, “uma vez que a linguagem procede no tempo, é impossível alcançar a simultaneidade de percepção sem quebrar-se a seqüência temporal” (1991, p.17).

Frank analisa esse método cinematográfico e diz que os cortes são justapostos e montados. O diálogo entre os diferentes níveis compõe novos significados, os quais dependem e se formam a partir da relação entre eles. Esses cortes e justaposições também podem ser verificados na escrita de Cortázar, como observou Link ao analisar *Rayuela*: “Lo que *Rayuela* introduce con ironía es el tipo de experiencia cultural que la ciudad hoy nos ofrece, un tipo de experiencia alienada por la yuxtaposición y la simultaneidad: efecto de cosificación producido por un mecanismo típico de la vanguardia, el montaje, llevado a escala de dispositivo social” (LINK *apud* WOLFF, p. 74). Justaposição e simultaneidade também podem ser percebidas em contos como “Todos los fuegos el fuego”, “El río”, “La noche boca arriba”, “Lejana”, entre outros.

1. O espaço em Cortázar: conceitos fundamentais

“O romance não tem leis,
a não ser a de impedir que a lei
da gravidade entre em ação e
o livro caia das mãos do leitor.”
(CORTÁZAR *in* BERMEJO, 2002, p. 05)

As obras de Cortázar já foram perscrutadas sob olhares diversos⁴⁶. Existem, no entanto, pouquíssimos estudos relacionados com o **espaço**. MORELLO-FROSCH (*in*

⁴⁶ Desse olhares diversos há os **míticos** SOSNOWSKI (1973), ALAZRAKI (1968), ECHEVARRÍA *in* ALAZRAKI (1989), ALAZRAKI (1994) e TERRAMORSI (1994) – **místicos** PLANELLS (1979) e AMESTOY (1972) – **fantásticos** MACHADO (1978) e ARRIGUCCI (1995) – **psicológicos** PASSOS (1986), PASSOS (1995) e PREGO (1991) – **eróticos** PLANELLS (1979), BERMEJO (2002) e YURKIEVICH (1997) – **do jogo** ALAZRAKI (1968 e 1994), ARRIGUCCI (1995), BORINSKY *in* LAGMANOVICH (1975), PREGO (1991), LUCHTING *in* GIACOMAN (1972), BERMEJO (2002), YURKIEVICH (1997) e ORTIZ (s.d.) – **temporais** MOLAS (1978) – **políticos** VINAS (1974), PREGO (1991), BERMEJO (2002), MONTANARO (2001), MAQUEIRA (2002) e CÓCARO (1993) – **dialogando com a música** PREGO (1991), ARRIGUCCI (1995), BERMEJO (2002) e MAQUEIRA (2002) – **sobre a voz narrativa** ALAZRAKI (1968 e 1994), BERMEJO (2002); entre vários outros....

LAGMANOVICH, 1975, p. 115-24) e FRANCESCATO (*in* LAGMANOVICH, 1975, p. 125-38) constituem exemplos, mas nenhuma delas relaciona o espaço com o entorno do sujeito (pessoal e relacional).

Morello-Frosh demonstra que há uma busca por “transcendência” do espaço cotidiano. Ela iniciou um estudo sobre a relação personagem-espaço nas obras de Cortázar. A estudiosa aponta que

la topografía de los relatos es variada, y el hombre se ubica en cuartos, islas, círculos infernales o cielos de estuco y angelotes, a lo largo de carreteras, o en la penumbra de cuartos familiares. Se trata en todos los casos de espacio humano, no mágico. De ámbitos medidos y circunstanciados por la presencia y actividad humana que lo valoriza, por el diario vivir y convivir; incluso por la esperanza de trascenderlo o hacerlo viable. (*in* LAGMANOVICH, 1975, p. 123)

Além disso, em seu trabalho a estudiosa procura demonstrar como os personagens, mesmo não se encontrando em um espaço cotidiano, procuram se adaptar a ele; o que os afasta do fantástico. Para ela, não se trata de personagens rebeldes e anti-sociais. Os personagens têm nostalgia e sentimento de identidade espacial, e isso faz que construam uma morada humana onde quer que estejam (cf. p. 124). Se perceberá nesta dissertação que nem sempre é assim, que alguns personagens procuram fugir de onde se encontram ou procuram se isolar. Assim, é preciso ponderar que as conclusões a que chegou Morello-Frosh não se aplicam de forma geral.

Já Francescato realiza um estudo sobre a estrutura e a função do elemento viagem⁴⁷. Essa estudiosa considera a viagem na obra de Cortázar como estrutura que “trasciende las interpretaciones inmediatas aparentes; está estrechamente vinculada a la idea del hombre nuevo y de la búsqueda, proyectando-se más allá de problemas personales hacia ámbitos que tienen que ver con lo cultural, social, político y filosófico” (*in* LAGMANOVICH, 1975, p.136-7). Todos esses âmbitos estão inseridos no espaço dos contos, os personagens são “transportados” a outras realidades com ou sem elementos de passagem ou de viagem.

Nesse estudo, a pesquisadora realiza um levantamento dos meios que são empregados para o transporte em algumas obras de Cortázar, promovendo uma associação entre viagem e mito e analisando os escritos que resultam mais significativos para o seu propósito. Ao relatar as funções de algumas viagens em Cortázar, Francescato escolhe alguns contos de *Final del juego*, sendo eles “La noche boca arriba” e “El móvil”. Ela também apresenta alguns meios de

⁴⁷ Sobre a viagem ver também WOLFF (1998).

viagem como o trem, a moto, o barco, o ônibus e a bicicleta, entre outros, porém não os associa aos demais contos de *Final del juego* que serão percebidos mais adiante⁴⁸.

Todos os contos do livro *Final del juego* oferecem contribuição interessante à mirada espacial de paisagens cognitivas, cenários mentais e topografias sentimentais. Para esta dissertação, costuraram-se análises espaciais de diversos contos com o fio condutor da relação entre exterior (mundo circundante) e interior (universo individual), seja através da invasão (uma invasão física ou psicológica do espaço), seja através do compartilhamento dos entornos ou da relação deles entre si. Um exemplo é a possibilidade de no espaço interior existirem sentimentos fortes de ciúmes que podem até transparecer no entorno pessoal (pela linguagem do corpo), mas que também podem ser disfarçados no entorno relacional. Outro exemplo é a influência que sons, odores e outros estímulos sensoriais vindos do mundo circundante (ou ao menos percebidos pelo sujeito como vindos do mundo circundante⁴⁹) podem despertar no espaço pessoal. Certas lembranças ou recordações podem ser liberadas através dos estímulos e redescobertas no presente e no passado. Essa sinestesia ocorre com função semelhante em vários contos de Cortázar, como por exemplo “El ídolo de las Cícladas”, “Los venenos” ou em “La noche boca arriba”, permitindo que o exterior revolva sentimentos e pensamentos interiores através dos sentidos provindos do espaço exterior ou mundo circundante.

Cortázar desenha seus contos de forma a que a história em si seja um personagem e que seus personagens por vezes sejam meros coadjuvantes. Como se a música, ou outro elemento estranho relacionada a esta, fosse um personagem, como se a casa tomada ou a porta condenada também fossem personagens. Assim, o elemento espacial também “conta” a história. Segundo entrevista de Cortázar a Prego, os personagens estão situados, cada um deles, mas não são o determinante do conto (cf. PREGO, 1991, p. 60). Também por esse fato os entornos ganham relevância na narrativa.

Por meio das análises dos contos pode-se perceber que o espaço é um elemento inteligentemente explorado e desenhado por Cortázar, de tal forma que o real e o imaginário – dois espaços tão “díspares” – não comprometem, quando amalgamados, a aparente normalidade do mundo circundante dentro do espaço literário. O leitor, no entanto, sente-se perdido sobre qual realidade deve perseguir, na busca de alguma linearidade. Um exemplo

⁴⁸ Esses meios de viagem aparecem em contos de *Final del juego* que não foram abordados por Francescato, mas que serão analisados no presente estudo nos capítulos III e IV, tais como o trem em “Continuidad de los parques” e “Final del juego”, a bicicleta em “Axolotl”, a moto e a ambulância em “La noche boca arriba”, o barco em “El móvil” e em “La puerta condenada”, o ônibus em “Después del almuerzo”.

⁴⁹ Um exemplo claro se encontra na análise de “El ídolo de las Cícladas” em que alguns personagens escutam sons e sentem cheiros que não se encontram verdadeiramente no mundo circundante.

dessa situação pode ser percebido em “La noche boca arriba”, em que o leitor persegue uma “realidade” linear do motoqueiro para acabar caindo em outra “realidade” linear, dessa vez do moteca.

Essa mobilidade entre real e imaginário se dá porque a porosidade e a abertura construídas por Cortázar no mundo ficcional, por causa de sua visão da presença de um *ponto vélico* e de *porosidade* no mundo não ficcional, permitem a convivência “pacífica” de várias realidades. O próprio Cortázar, em declaração sobre o fantástico já citada anteriormente, deixa claro que, “se o homem é bastante poroso, bastante permeável para não aceitar a noção de realidade aristotélica que herdou da cultura ocidental, imediatamente uma série de elementos, vamos chamá-los de fantásticos, começam a atuar sobre ele e se tornam tão naturais quanto somar dois mais dois” (BERMEJO, 2002, p. 117). Para Cortázar, é de grande importância a diluição do real e do imaginário; pois para ele a visão mais inocente que o homem deveria ter do mundo permitiria uma “abertura” para elementos e seres “diferentes” que estão em nossa realidade.

O ponto vélico pode ser visto como uma fissura entre duas ou mais realidades aqui e agora, sendo um “ponto de passagem” para olhares mais observadores e questionadores. Cortázar menciona o ponto vélico quando fala do “sentimento do fantástico” que se encontra em *Valise de Cronópio*:

...lembro-me sempre da admirável passagem de Victor Hugo: “Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio; lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado”. Estou convencido de que esta manhã Teodoro [o gato de Cortázar] olhava um ponto vélico do ar. Não é difícil encontrá-los e até provocá-los, mas uma condição é necessária: fazer uma idéia muito especial das heterogeneidades admissíveis na convergência, não ter medo do encontro fortuito (que não o será) de um guarda-chuva e uma máquina de costura. O fantástico *força* uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem. (CORTÁZAR, 1993, p. 179)

Assim, o ponto vélico, capaz de alterar o equilíbrio de tudo, força a “quebra” da crosta da aparência e traz a possibilidade de novas percepções. A literatura de Cortázar também pode ser um ponto vélico ao leitor se esse se permitir à ruptura da ordem. Nesse sentido Cortázar se aproxima das idéias de Bakhtin, pois busca questionar a realidade, desfazer verdades e raciocínios, dessacralizar valores instituídos e desvelar uma outra face de mundo (cf. CASTRO *in* BRAIT, 2001, p. 137). O ponto vélico pode estar presente em qualquer elemento ou objeto, trazendo ao leitor uma certa vertigem e desconforto.

Diversos elementos espaciais que simbolizam a travessia no espaço serão abordados e discutidos na análise dos contos mais adiante, pois são relevantes para a conformação plural da realidade ficcional cortazariana. Não apenas elementos espaciais como portas, pontes, rios, ruas e meios de transporte requerem uma análise mais cuidadosa do espaço, porém. Para a análise do espaço, também constituem chaves interpretativas para a obra os conceitos de angústia, ansiedade e vertigem.

Sabe-se que a palavra *angústia*⁵⁰ etimologicamente vem do latim e significa estreiteza, limite, restrição (CUNHA, 1996, p. 49). Já a palavra *ansiedade*, de derivação latina, igualmente, remete a *angere* que significa apertar, estretar. Os dois termos estão associados à compressão do espaço. Por sua vez, *vertigem* também tem um significado espacial: sentimento de uma falta de equilíbrio no espaço. Angústia, ansiedade e vertigem dão uma dimensão de profundidade, vinculação direta da obra com o espaço; são termos psicológicos que integram os contos e romances do autor, associados à casa, o quarto, ou mesmo um simples pulôver, como no insólito conto “No se culpe a nadie”.

Os elementos de ansiedade e angústia são criados não somente no personagem, mas também imputados ao leitor pois, como já foi abordado, uma das características do autor é a transformação do cotidiano em algo “desconhecido”. Através desse espaço comum e cotidiano Cortázar promove o *unheimlich* freudiano⁵¹. Assim, o leitor que se defronta com uma narrativa próxima a ele, acaba por se desestabilizar através da transgressão de Cortázar. Esse ponto já foi destacado por PASSOS (1995), que utilizou a psicanálise como base de suas reflexões: “O familiar e o estranho não surgem apenas como aspectos de um conceito psicanalítico, mas fazem parte do movimento textual cujo intento é ressaltar, dentro do modo corriqueiro de vestir, respirar, ver e viver, a imagem insólita do outro que somos e recusamos” (p. 96). Novamente, como já visto, a alteridade se insinua na construção da subjetividade e do espaço ético partilhado.

Trata-se de espaços cotidianos, organizados e familiares que Cortázar **des-constroi**, “instaurando uma certeza cega na normalidade, condição indispensável à ruptura desencadeada por *unheimlich*” (PASSOS, 1995, p. 85). É através dessa desconstrução do

⁵⁰ Sobre o sentido etimológico de angústia em relação ao espaço, ver também BOLLNOW (1969, p. 212).

⁵¹ O *unheimlich* freudiano foi abordado por Passos e possui como significado o “estranhamente familiar”. O que a psicanálise ensina é que aquilo que mais ameaça é uma relação extremamente íntima. O delírio, o mortífero em cada um de nós está em nós mesmos. É aquilo que Freud chamou de “unheimlich”, é essa coisa familiar, próxima. Ele cunhou esse termo, “unheimlich”. Porque heimlich é familiar, então unheimlich seria o familiar distante, o familiar desconhecido. É aquilo que está muito próximo, no entanto, desconhecido. Mas que de alguma maneira se insinua. Essa coisa é aterrorizante, é o grande pavor que temos da nossa própria interioridade.

espaço *comum* que o leitor é levado a refletir sobre o espaço interior e o exterior. Afinal, a partir do momento que o mundo circundante se torna “irreal” passa-se a questionar o ponto de ancoragem de visão deste mundo, que é o próprio homem. Se o espaço exterior está “diferente”, foi ele que se modificou, ou mudou a visão que se tinha dele? Passa-se a questionar a visão que se tem e o porquê de essa visão ter se modificado. Todo o processo acaba gerando angústia, ansiedade e vertigem.

Esses elementos psicológicos acabam por promover um diálogo do exterior com o interior, fazendo que o espaço (entorno natural ou mundo circundante) possa ser estudado como conformação metafórica do espaço do indivíduo, seu entorno pessoal e seu entorno relacional. Ou seja, cabe refletir sobre como se dá a percepção do entorno pelo indivíduo, e sobre qual o sentido dessa percepção para o significado interno do texto.

Além disso, pode-se também perceber a relação do leitor com o texto, já que Cortázar sempre procura inserir o leitor em um processo de identificação com o texto (ou com o personagem) como em um ponto zero, para que desse ponto ele se posicione no espaço dado. Há um apelo que o texto faz ao leitor para que penetre na materialidade criada pela própria linguagem. Nesse ponto cabe mencionar Alazraki:

Cortázar invita al lector a entrar en el juego, a participar en este esfuerzo por leer un mensaje en que él suministra un lenguaje pero cuya semántica es un desafío que cada lector debe responder con su propia imaginación e inteligencia: la lectura como una operación activa y creadora. (ALAZRAKI, 1994, p. 144)

Nesse sentido o conto “Continuidad de los parques” oferece um exemplo notável, pois, como também percebeu Arrigucci, “a quebra irônica das molduras da ficção acaba por envolver diretamente o espaço do leitor, desequilibrando-o da sua cômoda posição de contemplador passivo, que se abandona à evasão ficcional” (1995, p. 175). Uma associação que, analogamente, ilustra essa forma de jogar de Cortázar é o quadro de Escher⁵² chamado *Exposición de Gravuras*, no qual o desenhista logrou que um espectador fosse envolvido, por trás, por um quadro (fig 03, p. 62). Cortázar, como sugere o quadro, quer que o leitor “saiba abrir a porta para ir brincar”⁵³ e que nessa brincadeira o envolvimento seja total e consciente.

Nesse sentido o ponto vélico faz referência a esse cotidiano familiar que pode trazer algo “estranho” ou diferente para o leitor.

⁵² Maurits Cornelis Escher (1898 - 1972) artista gráfico que promovia estruturas impossíveis de ascenso e descenso, relatividade e metamorfose, misturando o realístico e o maravilhoso.

⁵³ Frase que figura em *Rayuela* e que também faz parte do estribilho de um jogo infantil. Cortázar, em seu ensaio “Para una espeleología a domicilio” em *Ultimo Round* (1974, p. 170), analisa várias possibilidades dessa frase na literatura (como por exemplo, a história de Barba Azul). Segundo ALAZRAKI (1994) Cortázar mencionaria em seu ensaio “No hay peor sordo que el que”, de *La vuelta al día en ochenta mundos*, a expressão “...que sepa abrir la puerta para ir a jugar...” (apud ALAZRAKI, 1994, p. 92). Em minha edição, no entanto, não consta tal citação.

Se, no entanto, o leitor não o faz conscientemente, não consegue fugir do envolvimento que Cortázar promove com sua linguagem reptícia e sedutora.

Essa quebra de fronteiras e limites é metaforizada em certos elementos espaciais dentro da escrita de Cortázar, fato percebido também por Arrigucci, que salienta essa relevância: “até o leitor mais desprevenido notará a abundância de *pontes, portas, galerias* e toda sorte de *passagens* que conferem uma *porosidade* característica ao espaço na ficção de Cortázar. Esse espaço poroso corrobora, *simbolicamente*, a função intercessora dos motivos recorrentes” (1995, p. 35 - grifos meus). Esse argumento permite uma abertura para que os elementos espaciais possam ser mirados à luz da simbologia quando esta tiver sua importância.

O espaço para Cortázar assume papel reflexivo já desde sua comparação entre o conto e a esfera. Para ele, a esfera é a metáfora do conto perfeito porque nela nada sobra e porque ela envolve a si mesma de maneira total (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 55). Para Cortázar o conto tem “um ciclo perfeito e implacável. Uma coisa que começa e termina tão satisfatoriamente como uma esfera: nenhuma molécula pode estar fora de seus limites precisos” (*apud* BERMEJO, 2002, p. 28). É dentro dessa esfera precisa que se procurará estabelecer quais são os instrumentos da construção espacial de seus contos, e a maneira pela qual Cortázar desenhou e burilou essas pequenas esferas, com seus sujeitos, cada um possuindo seu entorno pessoal e relacional. Interessa compreender como Cortázar fecha o ciclo perfeito jogando com o espaço.

Aproveita-se aqui o mote para apresentar uma primeira gravura de Escher (fig. 01), a quem recorreremos diversas vezes como contribuição nas análises dos contos. Na litografia o artista apresenta três esferas que serão, aqui, associadas aos entornos do espaço.

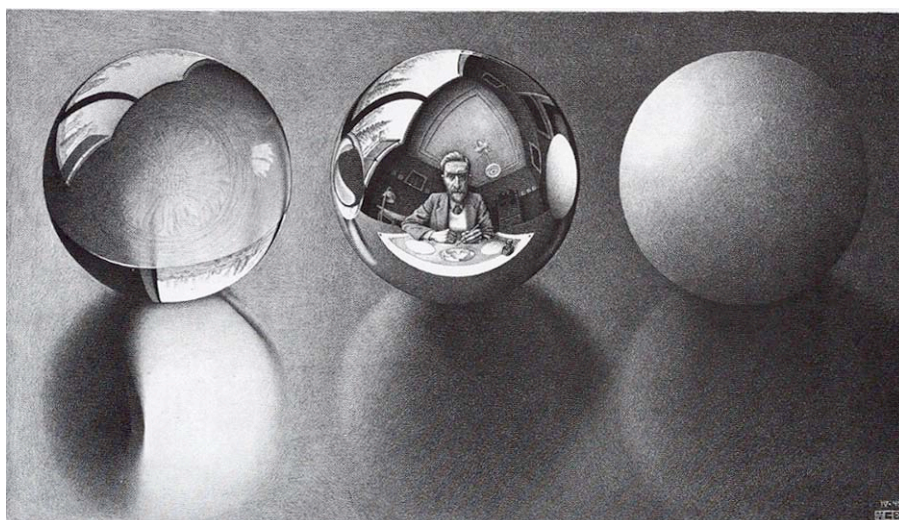


Fig. 01

A figura presta-se a uma analogia com as esferas de Cortázar, ou seja, seus contos. Aqui a “realidade” é refletida de acordo com o “interior” da esfera⁵⁴. Cada esfera apresenta um reflexo da realidade, de acordo com sua composição, assim como o personagem também reflete a realidade de acordo com seu interior. YURKIEVICH (1997), no ensaio “Salir a lo abierto”, explicita que “si el cuento es esfera autónoma, el cuento representa la literatura literaria, celosa de su dominio, aquella que no se abre al entorno sino para asimilarlo a su propia entidad, para transmutarlo en signo estético mediante una suspensión formal que lo desliga del autor y del referente, que lo inserta en un contexto aparte cuya función es preeminentemente artística” (p. 16). No presente trabalho acredita-se no envolvimento textual da obra, mas também no autor, no leitor e na “vida própria” dos personagens.

Não foi, contudo, somente o espaço narrativo que preocupou Cortázar, mas também o espaço decorrido de uma exigência de cumplicidade com o leitor. Essa preocupação levou o autor a escrever cada conto com características diferentes para chegar a leitores diferentes, de modo a englobá-los em uma esfera existencial própria. Em uma mensagem que nos recorda Kafka, Cortázar escreve em *Rayuela*, capítulo 79: “no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama” (p. 364). Ou, como disse Yurkievich em seu estudo sobre a *teoria do túnel* de Cortázar: “toda mensagem literária deve ser transubstanciada pela subjetividade que a modela, embebendo-a de mesmidade pessoal embora a escrita se mostre afinal como um recurso para atingir o que está aquém ou além da língua, a realidade que as palavras mascaram” (YURKIEVICH, 1998, p. 14).

Como Cortázar não se conformava com a literatura apenas confinada às belas-artes criou a *Teoria do túnel*. Com ela, pretendia transplantar para a literatura certas inquietações gnosiológicas e éticas. Afinal, “concebe o romance como ato de consciência, como auto-análise, como exploração epistemológica”, e quer torná-lo “portador das interrogações últimas sobre o sentido e o destino, fazê-lo participar da dilucidação e da escolha de uma conduta” (YURKIEVICH, 1998, p. 19). A teoria do túnel, nesse sentido, serve para condenar “o romance egotista ou narcisista, essa limitação monológica do autor que cria um personagem-espelho

⁵⁴ Sobre essa litografia, chamada *Três esferas II* (1946), Escher escreve: “Tres esferas de igual tamaño, pero de aspecto distinto, se encuentran puestas en fila sobre la lisa superficie de una mesa. La esfera izquierda es de vidrio y está llena de agua: es, por tanto, transparente y reflejante a la vez. Aumenta la estructura de la mesa sobre la que se encuentra y refleja también una ventana. La esfera de la derecha, con su superficie opaca, permite distinguir más claramente que en los otros dos casos una superficie iluminada y una en sombras. Por lo que se refiere a la esfera del medio, ocurre (...) que (...) la totalidad del entorno se refleja en ella. Además, puede observarse en ella una unidad ternaria que se manifiesta de dos maneras distintas: no sólo están reflejadas las imágenes de las esferas de los costados, sino que las tres esferas aparecen de nuevo en la imagen reflejada del dibujo en el que trabaja el artista” (ESCHER, 1994, p. 13).

que o devolve a si mesmo sem poder chegar ao outro, sem atingir um estado compartilhado de consciência” (YURKIEVICH, 1998, p. 15).

Nesse ponto as preocupações de Cortázar aproximam-se ao pensamento de Michail BAKHTIN (1992). O estudioso russo afirma que não se pode ter uma visão do eu a não ser através do outro, ou seja, o outro me complementa a partir de sua visão excedente. Por mais que a pessoa tenha uma percepção interna de si a imagem externa, afinal, é mediada pelo outro:

Entre minha percepção interna – de onde procede minha visão vazia – e minha imagem externa, é absolutamente necessário introduzir, tal como um filtro transparente, o filtro da reação emotivo-volitiva – amor, espanto, piedade, etc. – que um outro pode ter comigo. É a visão que obterei através desse filtro interno de outra alma, reduzida à categoria de instrumento, que dará vida à minha exterioridade e a fará participar do mundo plástico-pictural. (BAKHTIN, 1992, p. 50)

O autor ainda afirma que mesmo que a pessoa se olhe diretamente no espelho, ela não obterá uma imagem sem mediação, posto que geralmente ao se olhar no espelho se faz uma pose ou se adota determinadas expressões faciais, o que comprova a presença de um segundo participante: um eu-fictício (cf. BAKHTIN, 1991, p. 52-3).

Argumento semelhante é proposto por MERLEAU-PONTY (1984), em sua reflexão sobre o visível e invisível: quando se observa um objeto ou sujeito, nem tudo está visível a nossos olhos. O que se busca na obra, segundo o entendimento que temos de Merleau-Ponty, não é a técnica da obra, mas a obra em si com sua ontologia que dialoga com o leitor.

Cortázar, inclusive, menciona sua leitura de Merleau-Ponty e diz:

una frase de Maurice Merleau-Ponty vino a justificar en mi próprio terreno, el de la significación, la forma meramente receptiva y abierta a cualquier sorpresa en que yo seguía escribiendo un libro del que no sabía casi nada. “El número y la riqueza de las significaciones de que dispone el hombre”, dice Merleau-Ponty a propósito de Mauss y de Lévi-Strauss, “exceden siempre el círculo de los objetos definidos que merecen el nombre de significados.” Y a continuación, como si me ofreciera un cigarrillo: “La función simbólica debe adelantarse siempre a su objeto y sólo encuentra lo real cuando se le adelanta en lo imaginario (...). (CORTÁZAR, 1974, p. 263)

Essa abertura de possibilidades será retomada na análise dos contos, percebendo-se que Cortázar busca justamente a intensificação dessa abertura. Em sua *teoria do túnel*⁵⁵ Cortázar busca uma conciliação (ou amalgamento) entre surrealismo e existencialismo e

⁵⁵ Essa teoria de Cortázar é publicada em 1947, quando são propagados em Buenos Aires o surrealismo e o existencialismo. A obra *O Túnel* de Sábato aparece em 1948, um romance de inspiração existencialista mas no qual Sábato conota negativamente o túnel, como vida subsumida e confinada. Ao contrário de Cortázar que o conota positivamente “...enquanto violência que comprime os flancos da linguagem, que demole o bastião literário para reconstruí-lo restituindo à palavra os poderes subjogados.” (YURKIEVICH, 1998, p. 13). Também Kafka em sua narrativa “O túnel” faz um diálogo com o existencialismo.

mostra, segundo YURKIEVICH (1998), seu “desassossego em relação à condição humana, sujeita, num mundo desatinado, a um questionamento radical. Cortázar se apropria dessa problemática que concerne à situação do homem, à sua atitude diante de si e dos outros” (p. 13).

2. O espaço fechado e o espaço aberto

“...falo a sério, muito a sério, mas além disso há o aberto,
a noite ruiva, as unidades da desmedida,
a qualidade de palhaço e de funâmbulo e de sonâmbulo
do cidadão médio, o fato de que ninguém o convencerá
de que seus limites precisos são o ritmo da cidade mais feliz
ou do campo mais ameno...”
(CORTÁZAR, 1985, p. 89)

A visão que se assume nesta dissertação é a de que o espaço literário nos é apresentado por meio das sensações, percepções e interpretações manifestadas pelos personagens e pelo narrador. A presença de um entorno susceptível de ser captado pela visão adquire significado se alguém o destaca, ou seja, se alguém o relaciona com conteúdos reflexivos. É um olhar semântico que vai “desenhando” o espaço e o entorno da personagem. Por essa razão se diz que os espaços estão humanizados, pois são os personagens que se movem entre os objetos e que os olham, dando uma descrição desprovida de pretensa (e falseadora) objetividade e impessoalidade. O olhar possui sua relevância em conjunto com os chamados estados de distração de que fala Cortázar⁵⁶. O espaço psíquico, assim, engendra com frequência o espaço físico, dado que na literatura ambos são, afinal, construtos discursivos ficcionais.

Nesses olhares acabamos por descobrir que também há a perspectiva da estética da recepção a considerar, pois o exterior interiorizado no indivíduo que escreve e no sujeito que lê provoca diversas reações, como a que PLAZA (1990) define, quando o leitor por vezes rejeita um texto ou o considera “estranho” ou “louco”. Na verdade, “não rejeitamos o texto apenas porque ele fez uma intromissão [sic] no nosso espaço potencial, mas também porque ele acorda um eco angustiado no nosso território interior” (p. 91). Essa reflexão de Plaza pode ser transposta para Cortázar, pois esse eco transparece em vários de seus contos. O escritor faz uso do espaço, metaforizando o espaço interior do personagem e criando assim uma possível

⁵⁶ O olhar e os estados de distração são analisados no capítulo IV desta dissertação.

identificação do leitor, pois o texto acaba por se refletir no interior dele. O chamado leitor-cúmplice.

Nos contos de Cortázar os espaços abertos e fechados possuem sua relevância a partir do momento em que a ação dos personagens é modificada a partir de um contato com o outro (entorno relacional). Como já visto a atuação nem sempre está de acordo com o pensamento e a dimensão volitiva, uma vez que certos padrões de ética e moralidade são impostos em uma sociedade para garantir o convívio humano. Nesse sentido a etimologia do vocábulo “ética”, como apontada por VAZ (1993), traz uma contribuição importante a este estudo.

O entorno relacional, como vínhamos destacando, é o ponto de contato de entornos pessoais, seu espaço partilhado. Nesse sentido a ética do sujeito concretiza-se no meio em que vive, no contato com os outros sujeitos. Através da *praxis* estabelece-se um *ethos*. Para VAZ (1993), que recorre a Aristóteles, *physis* e *ethos* são “formas primeiras de manifestação do ser”, e *ethos* nada mais é senão a “transcrição da *physis* na peculiaridade da *praxis* ou da ação humana e das estruturas histórico-sociais que dela resultam”. O *ethos*, “com o advento do *diferente* no espaço da liberdade aberto pela *praxis*” rompe, segundo Vaz, “a sucessão do *mesmo* que caracteriza a *physis* como domínio da necessidade” (p. 11). Nota-se aí, nesses fundamentos primeiros da ética, a relação entre corporeidade, ação e presença no mundo circundante, tal como já os mencionamos outras vezes ao falar sobre a percepção e situação no espaço (cf. SOETHE, 1999).

Assim também se realiza um diálogo com a alteridade, visto que o espaço partilhado (ou relacional) também faz parte do jogo lingüístico de Cortázar. Ou seja, caberá discutir como o outro ou como o espaço acabam por influenciar a psicologia do personagem. Ou, ao contrário, como a psicologia do personagem é um filtro para as sensações e percepções do mesmo, com relação ao espaço ou ao outro.

Cortázar trabalha principalmente com a transgressão, por isso a abordagem de jogo e ilusão, já que ele utiliza as palavras e os conceitos subvertendo-os em uma busca de que o leitor se torne um questionador. Assim, a visão antiga e paradigmática de que os espaços interiores são de segurança e aconchego é quebrada por Cortázar. Isso contribui para o cultivo da angústia no texto, pois abandonam-se conceitos fixos que tradicionalmente permitiriam ao homem se sentir seguro em um mundo de transformações e de perigo.

Nesse sentido, não há locais de “segurança” ou de estabilidade nos contos de Cortázar. O homem tem que aprender a lidar com a insegurança, a incomunicabilidade e a angústia. Ou seja, sempre emerge um existencialismo entre o surrealismo textual. Os espaços que se

apresentam nos contos são mundos circundantes abertos ou fechados, mas cada qual supera certas simbologias e regras, caminhando para além. Seja em ilhas, parques, florestas, seja em um atelier, uma casa, um quarto: todo e qualquer paradigma é questionado por Cortázar.

Dos vários locais que o autor utiliza em seus contos, o signo mais aparente é o da casa que aparece em diversos relatos seus. A essa mesma conclusão chega Graciela de SOLA (1969, p. 90-1), que analisa o jogo e a casa como símbolos favoritos de Cortázar. Para um melhor entendimento e posterior argumentação sobre a estrutura do espaço na obra de Cortázar segue um rápido levantamento de alguns contos exemplares, para além dos que serão analisados mais adiante, em que casa e entornos ou espaços interiores estão intimamente vinculados.

Em “Cefalea”, por exemplo, temos o espaço da casa com as “mancuspias” que fazem ruídos e que se confunde com a dor de cabeça dos protagonistas. Também em “Casa tomada” os ruídos ocorrem à noite e os personagens (um casal de irmãos) preferem não pensar, apenas fechando a porta, relegados ao canto que ainda é deles na casa. Algo similar ocorre em “Verano”, conto no qual também se têm um casal (desta vez casados) em uma casa ameaçada de ser invadida por um cavalo (clara representação dos desejos sexuais). Ainda em “Bestiário” temos outra casa ameaçada por outro animal, desta vez um tigre, e entre os habitantes da mesma dois irmãos (sendo que ele sente desejos incestuosos por ela). Por fim, em “Carta a una señorita en París”, é evidente a relação entre o espaço (o apartamento de André) e a psique do próprio narrador-protagonista, que deixa claro que sua catástrofe vem justamente de estar em um ambiente em que cada objeto arrumado pela dona não pode ser movido, pois “mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana” (CORTÁZAR, p. 20). Assim, para o personagem, estar naquele apartamento equivale a entrar em um ambiente no qual a disposição dos objetos é uma reiteração visível de sua alma.

Esses cinco relatos dos quais todos, exceto “Verano”⁵⁷, pertencem a *Bestiário*, apresentam de forma relativamente clara a relação espaço-psique, simbolizando que os fenômenos que acontecem no espaço são em grande medida metáforas dos processos psíquicos dos personagens.

Em “La puerta condenada”, de *Final del juego*, ocorre a sensação de Petrone em que “su ansiedad inconfesada debía estarse comunicando a la casa, a las gentes de la casa, prestándoles una calidad de acecho, de vigilancia agazapada” (p. 47). Assim, nesse conto é a

⁵⁷ Em *Octaedro* (2000).

casa que pode ser associada à mente, no sentido que os psicólogos utilizam em suas associações de desenhos projetivos, ao solicitar que as pessoas desenhem casas ou árvores. Igualmente, o estudioso de símbolos Cirlot analisa: “na casa, por seu caráter de vivenda, produz-se pensamentos humanos (ou vida humana), como reconheceram empiricamente os psicanalistas. Ania Teillard explica este sentido dizendo como, nos sonhos, nos servimos da imagem da casa para representar os estratos da psique (CIRLOT, p. 141⁵⁸).

A casa com sua estrutura de exterior e interior permite a associação do corpo humano com seu exterior e interior. Uma pessoa só pode adentrar a casa de alguém através de duas formas, invasão ou permissividade, e o mesmo vale para a fronteira eu-mundo. Assim, a casa também é uma fronteira que o mundo circundante não transpõe, exceto em casos de arrombamento ou com o consentimento do dono, tal como nas relações do espaço pessoal e entorno relacional.

De acordo com Moles e Rohmer, “a pele é o limite do corpo, constitui a fronteira do ser: ela determina a diferença entre Natureza e Ser, Eu e Mundo. A pele é uma membrana; diferentemente da parede, ela estabelece uma concentração de acontecimentos externos na sua superfície, privilegia uma certa forma no espaço: o espaço do meu corpo. A pele define o ser biopsicológico: costuma-se dizer: ‘sentir-se bem em sua própria pele’ ” (Moles e Rohmer *in* BETTANINI, 1982, p. 124). Apesar da pele ser uma fronteira ela é indicativo de sensações que se associam a sentimentos vários. Nesse sentido a reação dos personagens se dá de forma a que a dimensão relacional se modifique de momento a momento, pois como ser vivo e cambiante, é natural que o personagem mude de permissivo para proibitivo.

Nesse sentido, a associação entre casa e interior pode ser estendida ao nível do bairro. A casa é lugar privilegiado para a espontaneidade e dominação de quem a ocupa. O bairro é uma extensão desse lugar, pois é a parte da cidade que seus habitantes vêm como prolongamento geográfico e vital da habitação. Por analogia, o bairro estaria para o entorno relacional de um indivíduo, assim como a casa estaria para seu espaço interior.

Nessa questão dos espaços abertos e fechados também oferece importante contribuição a obra de BOLLNOW (1969) *Hombre y espacio*. O trabalho recorre a estudiosos como Bachelard e Merleau-Ponty e inicia com um estudo da estrutura elementar do espaço, passando pelo espaço aberto do vasto mundo, com suas estradas e caminhos, e analisa com maior detalhe o espaço da casa. A casa, para Bollnow, é apresentada como espaço de amparo

⁵⁸ Cirlot refere-se aqui ao livro *Il simbolismo dei Sogni*, de Ania Teillard, Milão, 1950.

em contraposição ao vasto mundo. Como já visto, Cortázar, que é contemporâneo de Bollnow, quebra essa imagem.

Bollnow estuda aspectos do espaço como local de atuação e de convivência, que colabora na compreensão sobre como o homem (com seu espaço “vivencial”) se insere no espaço maior (“vasto mundo”). Quanto a isso, Bollnow afirma que o homem deve aprender a sair de seu espaço mais acolhedor e que deve enfrentar o vasto mundo para se completar em seu aprendizado como ser humano.

É fato corrente que o ser humano em seu processo de aprendizagem interage com a literatura, e que nessa interação o leitor acaba por se envolver com a leitura de forma tal que por vezes ele é peça “fundamental”⁵⁹. Assim, alguns estudiosos, entre eles Todorov⁶⁰, afirmam que a “falta” de descrição mais específica do espaço permite uma abertura imaginativa para que o próprio leitor “construa” uma imagem de entorno dos personagens. Esse argumento teórico, a propósito, facilita a porosidade tantas vezes referida em estudos sobre o escritor argentino.

Cortázar mapeia seus contos com tanto rigor que, por vezes, acaba quebrando esses paradigmas. Um exemplo claro é o conto “Casa Tomada”, em que a descrição da planta arquitetônica da casa é intensamente detalhada⁶¹ e permite uma visualização imaginativa de outros atalhos pelo leitor. No caso dos contos de *Final del juego*, somente no conto “La puerta condenada” encontramos uma descrição minuciosa de um hotel que realmente existe (ou existiu) no Uruguai. Nos outros contos realmente falta a descrição mais específica do espaço, o que permite uma maior abertura imaginativa.

Outra subversão de paradigma se encontra no fato de Cortázar situar seus contos em locais normalmente referenciados como seguros e aconchegantes, mas depois levar a narrativa a outro extremo, de modo que o exterior (tipicamente inseguro e assustador) se torna então um elemento positivo e de preferência dos personagens em “fuga”, como em “Casa Tomada” e “No se culpe a nadie”, por exemplo. Em ambos, os protagonistas se “lançam” ao exterior.

Em realidade, esses espaços como casas, jardins e apartamentos, que deveriam ser uma extensão do corpo do sujeito e por isso mesmo redutos de proteção do mundo circundante “agressivo”, acabam participando, em Cortázar, de um “perigo iminente”. Esse

⁵⁹ A estética da recepção ocupou-se do tema, que é pertinente a este estudo uma vez que Cortázar sempre buscou um leitor-cúmplice e questionador, como já foi abordado.

⁶⁰ TODOROV (2003) analisa vários aspectos da literatura fantástica, entre eles o espaço. E também encontramos em Zubiaurre alguns teóricos que abordam essa questão como Hillebrand, por exemplo (ZUBIAURRE, 2000, p. 97).

espaço próximo, que se vê corriqueiramente como um espaço vital e como parte do entorno pessoal, seria também reflexo do espaço interno, permitindo segurança e sonhos. Cortázar quebra essa visão e promove uma reviravolta em nosso modo de ver o mundo, provocando um olhar crítico e um questionamento do que está ao nosso redor como leitores empíricos.

A possibilidade de passagens entre espaços proporciona interpretações que sugerem a leitura de dois espaços em cada conto, sejam oníricos (como provavelmente ocorre em “El río”, com o marido percebendo a esposa ao lado, quando na verdade ela pode estar em outro ambiente: o aquático), metafísicos (como provavelmente ocorre em “La puerta condenada”, em que o protagonista percebe um choro de um bebê que não existe) ou atemporais (como ocorre em “La noche boca arriba”, em que dois personagens nos são apresentados sendo um mesmo, em tempos bem distintos: asteca e moderno).

É interessante perceber, por fim, que nos contos de *Final del juego* o espaço urbano não tem tanta relevância, ao contrário do que se dá em outros contos e romances⁶². Assim, a distinção entre espaços abertos e fechados analisados nos contos não envolvem diretamente o urbano.

A despeito de todas as considerações teóricas sobre o espaço, a principal fonte de reflexão para este trabalho está no texto literário. Nos contos de Cortázar os espaços se amalgamam, criando a já citada porosidade que transparece em vários elementos do espaço exterior e do espaço pessoal e interior, os quais se confundem e/ou se identificam na obra do grande escritor argentino. Advém dessa constatação o viés reflexivo que ora exploramos.

O “território” interior interage com o espaço exterior, influenciando-o⁶³. Apesar de ambos nunca deixarem de existir, o olhar interior pode divergir do olhar exterior. Assim cabe decifrar o espaço, pois ele não é uma noção meramente física, geográfica, natural ou um

⁶¹ Existe uma edição argentina que publicou esse conto com uma leitura diferente: dentro de uma planta baixa, escrevendo o conto de forma a que a própria escrita vai “sendo expulsa” da planta da casa até o exterior dela.

⁶² Um exemplo da importância do espaço urbano se encontra em “La ciudad”, aquela em que chegam os personagens de 62 e na qual se percebe um diálogo com a pintura de De Chirico, conforme descrição de Cortázar em entrevista a Prego (cf. PREGO, 1991, p. 67). Cortázar afirmava que havia em sua imaginação uma “cidade” completa que os críticos não compreenderam muito bem. Também em entrevista a Prego Cortázar nos informa dessa cidade que era recorrente em seus sonhos: “A ‘cidade’ é uma cidade com características perfeitamente definidas geograficamente, é uma cidade na qual nunca estive acordado nessa vida, não conheço nenhuma cidade, das muitas que conheci, que seja parecida com ela” e continuando a falar dessa cidade e de outras que aparecem em seus sonhos, completa: “Quando se trata da ‘cidade’ sei que é ela, porque há uma vibração especial, acontecem coisas, há uma diferença de climas (...) Deve fazer facilmente uns vinte anos que comecei a sonhar com a ‘cidade’, à qual em cada novo sonho vou juntando uma rua, e que sei que por essa rua chegarei a uma zona que conheço. A ‘cidade’ vai se configurando, vai se armando cada vez mais, e por isso digo que posso até desenhar um mapa, um mapa muito genérico, mas posso” (PREGO, 1991, p. 86-7).

⁶³ Essa visão já havia sido apresentada por Auerbach em seu livro *Mimesis*, em que se salienta que o abandono da visão onisciente do narrador é substituído pela ótica de uma consciência: o espaço passa a dizer não do mundo, mas da consciência que o reproduz. Marcado pela subjetividade, o espaço existe a partir da percepção.

conceito abstrato. Milton SANTOS (1988), em seu livro *Espaço em questão*, define que o social pode ser visto como fator de importância na questão do espaço: “O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável do qual participam, de um lado, um certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais e, de outro lado, a vida que os anima ou aquilo que lhes dá vida. Isto é sociedade em movimento” (p.16). E nessa sociedade em movimento, a ética (*ethos*) é estruturada e transformada na dinâmica dos acontecimentos, segundo VAZ (1993).

Essa sociedade em movimento remete no texto literário à interação dos personagens entre si e com o mundo circundante, em um amálgama inquietador: “nós” e “os outros” estão na verdade em uma relação de complementariedade concretamente situada, como se percebe por meio dos estudos de Bakhtin e de Merleau-Ponty. Por isso o mundo circundante, mas especialmente o entorno relacional, revela-se na análise dos contos de Cortázar um ponto de contato do entorno pessoal de sujeitos, ou seja, o espaço partilhado entre dois ou mais entornos pessoais.

Capítulo III

Análise dos contos selecionados

“No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí,
pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos,
hay como una deslumbrante explosión hacia la luz,
irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí,
algo infinitamente cristalino que podría cuajar y
resolverse en luz total sin tiempo ni espacio.
Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual
se empieza a ser eso que verdaderamente se es y
que no se quiere y no se sabe y no se puede ser.”
(CORTÁZAR in *Rayuela*, p. 337)⁶⁴.

Pretende-se, neste capítulo, analisar a construção do espaço nos contos de *Final del juego* através dos elementos mencionados anteriormente, como o jogo, a ilusão, o surrealismo e o ponto vélico, em conjunto com as noções de entorno apresentadas. Em quase todos os contos desse e de outros livros, Cortázar deixa um interstício aberto, uma fenda, um silêncio que interroga constantemente o final dos relatos. Em concordância com os pensamentos do surrealismo francês Cortázar busca no cotidiano e nos hábitos uma outra realidade, uma realidade que não se explica e que pode irromper por meio de sonhos⁶⁵ e/ou alucinações obsessivas, ou então através de uma “fissura”, aqui denominada ponto vélico. Ou seja, há um rompimento com a realidade usual, a criação de uma nova (ir)realidade, uma ruptura que permite ambigüidades do destino no conto.

Assim, em *Final del juego*, o autor dá uma aparência de incompletude à obra e, contrariamente ao título, permite que cada conto, utilizando-se de uma expressão de Umberto Eco⁶⁶, fique “em aberto”, pois “operar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro” (ECO, 1968). Cortázar dá ao leitor a possibilidade de saltar de um piso a outro, de ir de um texto a outro, de se ver obrigado a assumir quase totalmente o sentido e a direção da leitura. Sobre esse fato o próprio Cortázar, em entrevista, acaba por afirmar que nunca eliminou a idéia de leitor: “[é] por isso que em alguns de meus contos existem passagens que cada leitor pode entender à sua maneira. Eu também tenho minha maneira de entendê-los, e é até possível que já não seja a mesma que

⁶⁴ Essa é uma nota inconclusa de Morelli no “cap” 61 (p. 336-7).

⁶⁵ Esse paradoxo do sonho e da realidade teve expressão há mais de mil anos com Chuang-tzu: “Certa noite, sonhei que era uma mariposa que revolteava daqui para ali, contente com minha sorte. De súbito, acordei e era outra vez Chuang-tzu. Quem sou afinal? Uma mariposa que sonha que sou Chuang-tzu, ou Chuang-tzu que sonha ser uma mariposa?” O problema depende de nossa definição de realidade (Coxhead, 1997, p. 4).

⁶⁶ BORELLO in LAGMANOVICH também se refere à *Obra aberta* de Eco em sua análise de Cortázar, p. 43.

tive no momento de escrever determinada frase” (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 29-30). Durante as análises esse fato será verificado de forma mais direta e específica.

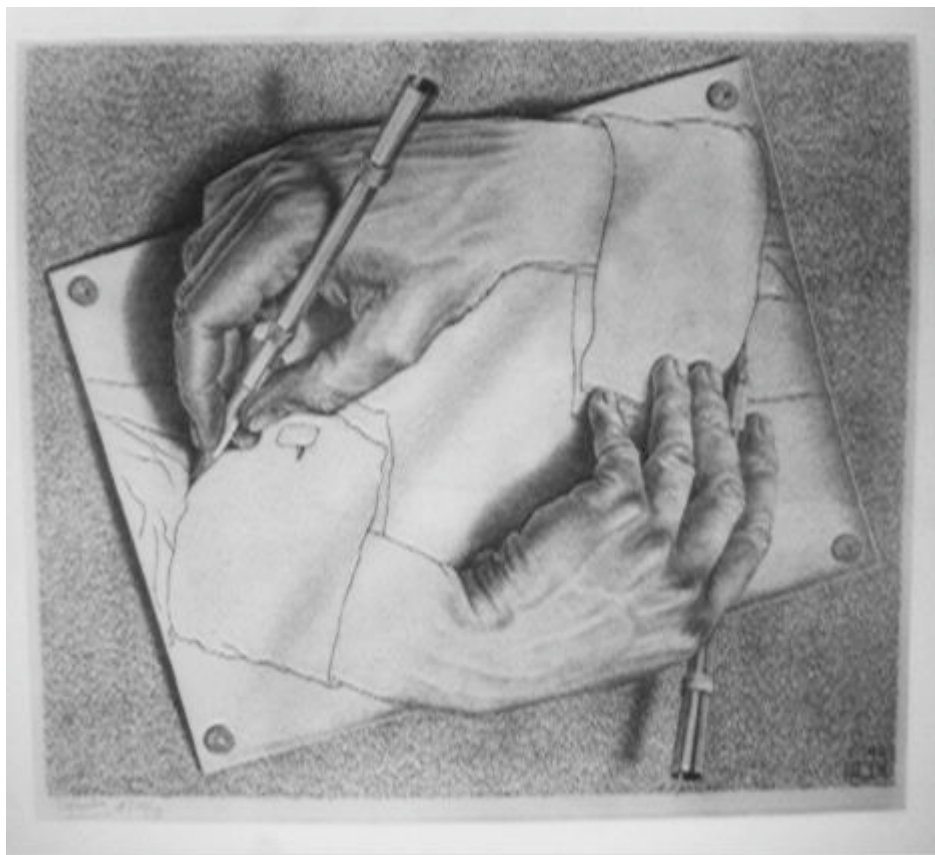


Fig. 02

O movimento ambivalente de entender o conto enquanto se o está lendo, ou de “escrevê-lo” enquanto se lê, pode ser ilustrado com a litografia de Escher, *Mãos desenhando*⁶⁷(fig. 02). Ela permite a associação com o inacabamento, dado que dois “lados” se constroem e se “escrevem”. Há uma íntima ligação de cumplicidade entre autor e leitor, que surge no objeto em comum: o livro.

Apesar de todos os contos de *Final del juego* se encontrarem mencionados de uma forma ou de outra, seja através de comparações ou de rápidas análises, justifica-se aqui a seleção dos contos analisados. Procurou-se selecionar pelo menos um exemplo de cada espaço diferenciado. Assim, “Continuidad de los parques” traz um diálogo do espaço ficcional e empírico; “El río” mostra a dubiedade entre sonho e realidade; “Los venenos” exemplifica a atuação do espaço interior no mundo circundante; “La puerta condenada” possibilita a aparição do elemento metafísico no mundo circundante; “El ídolo de las Cícladas” traz o mito envolvendo a qualquer um dos personagens; e “La noche boca arriba” promove o

⁶⁷ Sobre essa litografia de 1948 Escher escreve: “Una hoja de papel se halla fijada con unas chinchetas a un soporte. La mano derecha está ocupada en pintar la manga de una camisa. Todavía no está lista, pero un poco

amalgamento máximo de espaços com a troca entre eles. Os outros contos também trazem esses elementos, sendo que alguns diferenciais que eles trazem são introduzidos no decorrer das análises ou apresentados no quarto capítulo.

1. Apresentação dos contos e seus elementos recorrentes

Final del juego é dividido em três partes, e o espaço é apresentado em seis contos na primeira parte, através de atos cotidianos como: ler, vestir-se, sentir a esposa ao lado, envenenar formigas, ouvir choro de bebê, ouvir música no teatro. Em todos esses contos percebe-se uma atuação maior do espaço interior, como Schneider⁶⁸ já advertiu sobre o fantástico. Já os espaços dos sete contos da segunda parte não são tão cotidianos assim: dão-se associados ao sacrifício em prol de um ídolo, à imortalidade, a um “suicídio-assassinato” percebido em um incidente epistolar, uma banda inesperada, um assassinato, mais assassinatos, à morte de um pugilista. Finalmente, os cinco contos na terceira parte apresentam espaços que ambientam: um sonho que se torna realidade de forma insólita, um passeio com o inanimado, a identificação com o axolotl, dois sonhos se “misturando” e o final de um jogo (atos e fatos que podem ou não ser cotidianos).

Alguns elementos são recorrentes em determinados contos, como por exemplo o tempo cíclico e o sacrifício com sangue que está presente em contos como “La noche boca arriba”, “El ídolo de las Cícladas”, “Una flor amarilla” e “Relato con un fondo de agua”. Nos dois primeiros ainda temos uma invasão do místico e do sagrado antigo. O sacrifício ou a renúncia pessoal estão presentes em “Los venenos” e “Axolotl”⁶⁹, com invasão de novos sentimentos, e uma troca de “personalidade” que ocorre em “Axolotl” e “La noche boca arriba”.

más a la derecha há terminado ya una mano izquierda con tal lujo de detalles que se há levantado de la superficie y como una mano real dibuja a su vez la manga de la que sale la mano derecha” (ESCHER, 1994, p. 15).

⁶⁸ SCHNEIDER, ver nota supra nº 33, p. 27.

⁶⁹ Según cuenta la mitología Náhuatl, el Axolote es la transformación acuática del dios Xolotl, hermano mellizo de Quetzalcóatl, monstruoso a causa del nacimiento gemelar. Xolotl se encuentra asociado a la idea del movimiento y de la vida, de acuerdo con la leyenda del quinto sol. La dualidad se manifiesta en las transformaciones a las que recurre para evitar el sacrificio. Bernardino de Sahagún cuenta que Xolotl rehusaba la muerte, huyendo cuando del verdugo y ocultándose en distintos lugares siendo siempre descubierto hasta que escapó de nuevo introduciéndose al agua, donde se transformó en un pez llamado Axolotl. Ésta es su última metamorfosis. Finalmente, el verdugo lo atrapó y le dio muerte. Xolotl es un dios que le tiene miedo a la muerte, que no la acepta y quiere escapar de ella mediante sus poderes de transformación. (Disponível em: <http://www.elacuaria.com/vivario/Axolotes/> Acesso em mar. 2004)

A invasão de espaços ocorre, de uma forma ou de outra, em todos os contos do livro. Por vezes os contos possuem dois ambientes bem definidos e claros, mas que acabam por se envolver de alguma forma. Já em outras vezes percebe-se que os ambientes já não estão tão delimitados, não há fronteiras claras entre eles, sendo que são apresentados com dubiedade, de forma incerta e hesitante⁷⁰.

Abolir o espaço e o tempo da forma conceitual como se nos são apresentados cotidianamente é o objetivo de Cortázar⁷¹. Ele expõe esse objetivo de diversas formas, seja em ensaios, em contos ou em idéias que transpõe a alguns de seus personagens, como Morelli, em *Rayuela*, com suas reflexões sobre realidade. Dos vários momentos que poderiam ser utilizados, selecionou-se um:

Internarse en una realidad o en un modo posible de una realidad, y sentir cómo aquello que en una primera instancia parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no, hasta que del tejido divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define un dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquél parecerá insensato o delirante o incomprensible (...). (p. 395)⁷²

O “absurdo” de que fala a citação pode ser encontrado em “La banda”, por exemplo, uma vez que o personagem entra em um teatro para assistir a um filme e acaba por presenciar uma banda. A primeira impressão que ele tem é de que “había algo ahí que no andaba bien, algo no definible” (p. 106). O personagem, com esse sentimento, “...empezó a preguntarse si no habría equivocado, aunque le costaba precisar cuál podía ser su equivocación” (p. 107). Depois que a banda se apresenta e finalmente o filme passa, sua sensação é a seguinte: “el asombro se me había pasado (...) pero ni siquiera durante la película, que era excelente, pude quitarme de encima una sensación de extrañamiento” (p. 109). E mais tarde percebe: “de golpe me olvidé por completo de la película de Litvak, la banda me ocupaba como si yo fuera

⁷⁰ Nesse sentido pode-se aproveitar outra visão de fantástico apresentada por Callois quando analisa as imagens do texto: “...imagens infinitas e imagens limitadas... As primeiras procuram por princípio a incoerência e recusam intencionalmente qualquer significação. As segundas traduzem textos precisos em símbolos que um dicionário apropriado reconverte, termo por termo, em discursos correspondentes” (in TODOROV, 2003, p. 38).

⁷¹ Em seu conto “Anillo de Moebius” (em *Orientação dos gatos*), por exemplo, Cortázar trabalha o espaço fazendo com que a personagem Janet deixe o albergue (cubo) regulamentado para pegar sua bicicleta e andar livremente no bosque. Janet está na verdade fugindo, fugindo de outros corpos, e indo atrás de seus sonhos: a velocidade da bicicleta, os espaços abertos. Ela é recebida pelo ar e por sua vez o altera e rompe. E assim Cortázar vai desenvolvendo a relação de um corpo com o mundo circundante e com outros corpos. O espaço assume corporeidade, mescla-se às sensações da personagem e ultrapassa a dimensão meramente conceitual ou abstrata.

⁷² A “irrealidade” repetitiva se encontra também, por exemplo, no cap. 110 de *Rayuela*, em uma citação de Anaïs Nin (*Winter of artifice*), que Cortázar transcreve: “El sueño estaba compuesto como una torre formada por capas sin fin que se alzarán y se perderán en el infinito, o bajarán en círculos perdiéndose en las entrañas de la tierra. Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. Pero había temas que se repetían con exactitud” (p. 423).

el escenario del Opera” (p. 110). Ou seja, seu espaço interior foi totalmente tomado pela aparição insólita da banda e ao fim, já na rua, ele chega a se questionar sobre qual seria a “verdadeira” realidade:

De pronto le pareció entender aquello en términos que lo excedían infinitamente. Sintió como si le hubiera sido dado ver al fin la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera, la que ahora ya no estaba viendo. Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir lo falso. Dejó de sentir el escándalo de hallarse rodeado de elementos que no estaban en su sitio, porque en la misma conciencia de un mundo otro, comprendió que esa visión podía prolongarse a la calle, (...) al día de su muerte. (p. 110)

Outro bom exemplo de questionamento da realidade está em “Axolotl”. Durante a troca de olhares entre personagem e animal, aquele se inclina sobre o vidro para observar melhor o *axolotl* e pensa: “oscurementemente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente” (p. 163). Ou seja: isso se dá em um gesto de “papa-moscas”, de distração, como Cortázar o chamava. Em “El ídolo de las Cícladas”, Morand acreditava que Somoza era louco em acreditar que poderia “enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a ...” (p. 77). E em “El perseguidor”, para encerrar a série de exemplos, fala-se de “una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros”. Em cada um desses textos uma outra “realidade” parece nos observar a todo instante, apenas aguardando o ponto vélico para se manifestar.

“Continuidad de los parques”, conto que abre *Final del juego*, é fundamental para a análise da estrutura do livro, pois apresenta o tema básico de vivenciar duas ou mais realidades estando-se em um ou mais espaços. Pode-se dizer que seu significado metafórico se prolonga no decorrer dos contos e – por que não? – no decorrer da obra em geral. Afinal, como já visto, o envolvimento do leitor é uma busca constante para Cortázar.

Também é importante ressaltar que os contos e romances do autor argentino são como que continuações de parques, ou seja, o autor passeia por vários desses contos, reassumindo outros pontos de vista, reescrevendo por outro prisma, assinalando as várias costuras entre cada um deles.

Há alguns exemplos dessa “recorrência” ou “revisita” em *Final del juego*, em “Los venenos”, conto “estruturado fantásticamente” e cujo tema é a morte de formigas por envenenamento, e em *Histórias de Cronópios e Famas*, no conto “Geografias” que inicia com uma demonstração de que “as formigas são as verdadeiras rainhas da criação”. Aqui as formigas de um conto e de outro são utilizadas como metáforas, em um conto como verdadeiras rainhas da criação, e em outro, metaforizando os desejos que passeiam pelas veias do protagonista menino. As formigas também são coadjuvantes em outro conto de *Histórias*

de *Cronópios e Famas* chamado “Instruções para matar formigas em Roma” (2001, p. 12), além de haver várias aparições “subterrâneas” em outras obras (como *Rayuela*).

Sobre as formigas, Cortázar ainda as utiliza em seus ensaios como metáforas para explicar as diferenças de conhecimento antropológico que podemos usufruir do teatro, da poesia e do romance. Ele diz que “todo conto e toda obra de teatro comportam um sacrifício; para nos mostrar uma formiga precisam isolá-la, tirá-la de seu formigueiro. O romance se propôs a dar-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas conseqüências últimas” (CORTÁZAR *in* *Obra Crítica II*, p. 212).

A recorrência de temas, em particular relacionados ao espaço, também pode ser percebida quando Cortázar escreve “La noche boca arriba” e “Progreso e retrocesso” (*Histórias de Cronópios e Famas*). Em ambos percebe-se o tema da entrada e o da impossibilidade de uma saída. Como “Progreso e retrocesso” é curto e interessante, reproduzo na íntegra:

Inventaram um vidro que deixava passar as moscas. A mosca chegava, empurrava um pouco com a cabeça e pop, já estava do outro lado. Enorme, a alegria da mosca.

Tudo foi estragado por um sábio húngaro, quando descobriu que a mosca podia entrar mas não podia sair, ou vice-versa, por causa de quem sabe lá que besteira na flexibilidade das fibras daquele vidro que era muito fibroso. Em seguida inventaram o caça-moscas com um torrão de açúcar dentro, e muitas moscas morriam desesperadas. Assim acabou toda a confraternização possível com estes animais dignos de melhor sorte. (p. 71)

Na análise de “La noche boca arriba” se perceberá a importância dessa “passagem de mão única”. Nele, o personagem entra em um sonho, que depois descobre ser na verdade a realidade de um moteca que sonha com o motoqueiro. Também a incomunicabilidade, a falta de relacionamento, é tema dessa história de moscas e pode ser transportada para vários contos de Cortázar em que os personagens estão isolados do mundo, sem possibilidade – ou com possibilidades frustradas – de comunicação. Nesse sentido Cortázar se aproxima de Kafka, autor que admirava e cujos temas de isolamento e incomunicabilidade também são recorrentes.

2. *Quem conta o conto*

Os contos são narrados em primeira ou terceira pessoas. O relato em primeira pessoa permite definir o narrador como personagem e estabelece uma relação imediata entre leitor e narrador. Já o relato em terceira pessoa tende a “apagar” a presença do narrador e faz possível

a ilusão de se estar vivendo o narrado. Não há intermediário, a visão se impõe. Toda obra de Cortázar tende a jogar com essa ilusão, sustentando-a e destruindo-a alternadamente⁷³. Além disso, por vezes os narradores são “trocados” no decorrer da narrativa, alternando-se⁷⁴. Existe algo de peculiar na narrativa breve de Cortázar:

es no solamente la pluralidad y variedad de voces narrativas, sino además el cuidadoso esfuerzo con que esas voces han sido configuradas y combinadas: el personaje está caracterizado desde su voz, pero además también la temperatura del relato se define mediante la voz articulada desde el texto. Encontrar la voz del texto es también haber encontrado el camino desde el cual se construye el cuento. (ALAZRAKI, 1994, p. 133)

Além disso percebe-se nas análises dos contos de *Final del juego* o que Perla Petrich declarou ao analisar o conto “Instrucciones para John Howell”, “Cortázar no descarta esta realidad absurda de ‘aquí’ y ‘ahora’ sino que se parte o se vuelve a ella y a través del extrañamiento se dirige hacia otra perspectiva que, en lugar de constituir un universo exterior al mundo de la existencia cotidiana, se reduce a una geometría nueva de esa realidad” (PETRICH in LAGMANOVICH, p. 158). Outras perspectivas abrem ao questionamento, e essa “geometria nova” Cortázar nos apresenta em suas “brincadeiras” com a linguagem, pois é através dela que o leitor mapeia a leitura.

O personagem Morelli, de *Rayuela*, diz: “el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (*apud* ALAZRAKI, p.137). Realmente, Cortázar não somente nos ensina (leitores) a subir escadas⁷⁵, mas promove uma reflexão interior de nossa vida cotidiana, nos convida a olhar como gatos⁷⁶, nos instiga a abrir certas portas condenadas⁷⁷ e dá a chave para um jogo sem vencedores nem vencidos, apenas jogadores.

⁷³ ALAZRAKI faz um estudo mais detalhado dos narradores em Cortázar (p. 89 e p. 133-6), novamente ALAZRAKI (1994, cap. VIII); também PLANELLS (1979, p. 6), REIN (1974, p. 34) e Gertel in LAGMANOVICH (p. 112), entre outros estudiosos.

⁷⁴ Outro exemplo de “brincadeiras” com o narrador se encontra no início do conto “Las babas del diablo”: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada.” (1989, p. 61)

⁷⁵ Texto “Instruções para subir uma escada” que se encontra em *Histórias de Cronópios e de Famas* (p. 14).

⁷⁶ Como seu gato Adorno em *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 69.

⁷⁷ As portas que o bípede deve ter coragem para abrir e ir brincar (*Rayuela, Ultimo Round*, entre outros).

Continuidad de los parques

“A vida real caminha melhor se lhermos suas justas férias de irrealidade.”
(BACHELARD, p. 25)

O brevíssimo conto “Continuidad de los parques”⁷⁸ relata dois acontecimentos. Em um primeiro, um homem de negócios chega em sua casa, se acomoda em sua poltrona e penetra em sua leitura de um romance. No segundo, há um crime passional: dois amantes tramam o assassinato de um homem de negócios. Os dois relatos surpreendem por seu intenso realismo e se lidos em separado nada se encontra neles de elemento fantástico. O fantástico se apodera deles quando os dois acontecimentos se (con)fundem na sintaxe do relato: o romance que é lido pelo homem de negócios é justamente a história dos dois amantes que resolvem matar a um homem de negócios, e justamente no momento em que este está lendo um romance.

Nesse conto, tal como no quadro de Escher *Exposición de gravuras*⁷⁹ (fig. 03), em que o espectador se vê envolvido no próprio quadro, o leitor está envolvido na leitura. Os dois, conto e quadro, representam de forma exemplar a relação narcísica entre texto e leitor ou entre quadro e espectador (observador)⁸⁰. Nesse desenho há cumplicidade entre espectador e quadro a tal ponto que o envolvimento é levado às últimas conseqüências, pois o homem que está na exposição observando o quadro também está **dentro** do quadro. Escher expõe que a única dificuldade que enfrentou nesse desenho foi a ligação entre todas essas “realidades”, que acabou por ficar como um ponto “em branco”.

O ponto vélico, do qual fala Cortázar, estaria no conto “Continuidad de los parques” tal qual o “ponto branco” de Escher em seu quadro: uma “fissura” que permite a inter-relação de realidades. Nós como leitores também podemos ser uma história que outra pessoa esteja lendo. Por que não? No conto o ponto vélico seria o livro, um instrumento que permite uma

⁷⁸ Há um rápido comentário de ALAZRAKI sobre esse conto em seu livro de 1994 (p. 147); ver também PASSOS (1995 e 1986); GREIMAS (2002); SOSNOWSKI (1973); Hahn in LASTRA (1981); Arango TORO ([199-?]sic, p. 50).

⁷⁹ Também conhecido como *Galería de grabados* (1956), Escher informa que “como variación del tema tratado en *Balcón* (...) se realiza aquí una distensión que circunscribe el centro vacío en el sentido del reloj. Abajo a la derecha entramos en una galería con cuadros expuestos en las paredes y sobre unas mesas. Primero nos encontramos con un visitante que lleva las manos a la espalda, y luego, en la esquina inferior izquierda, vemos a un joven que es cuatro veces más grande que el visitante. Su cabeza, por su parte, ha sido aumentada con respecto a su mano. Está considerando el último grabado de la serie que cuelga de la pared, y sigue con atención los detalles: el barco, el agua y las casas en el fondo. De allí dirige su mirada hacia la derecha, a lo largo del grupo de casas, cuyo tamaño aumenta. Allí, una mujer está mirando por la ventana en dirección al techo oblicuo que cubre la galería. El joven está mirando todas estas cosas como si fuesen detalles bidimensionales del grabado. Si mira un poco en torno suyo, descubrirá que es parte del grabado” (ESCHER, 1994, p. 15-6).

⁸⁰ Esse jogo especular foi observado por PASSOS (1986) também no conto “En nombre de Bobby” in *Alguien que anda por ahí*.

fissura entre duas “realidades”. Também o leitor que está lendo o conto se vê envolvido pelo texto. Espectador e leitor se encontram “dentro” da obra.

Esse mesmo quadro de Escher também pode ser associado a outro conto de Cortázar, “Fin de etapa”⁸¹, no qual encontramos como que “um quadro dentro do quadro; o museu, que é uma casa, reproduz outra em quadros ali expostos, simetricamente” (PREGO, 1991, p. 67). Ou ainda a “Las babas del diablo”⁸², em que a foto ampliada vira uma “porta” de passagem para a realidade no interior dela. Os pontos vélicos de ambos seriam o quadro e a foto, respectivamente.



Fig. 03

Em “Continuidad de los parques”, assim como em outros contos, o próprio título já dá a definição do que ele apresenta. Nesse caso, uma continuidade, uma continuação de espaços e de histórias. A vida imita a arte que imita a vida que imita ...

O miniconto “Continuidad de los parques” possui tal complexidade. O próprio Cortázar comentou: “Yo, que no escribo nunca dos veces un cuento, éste lo he escrito quince

⁸¹ Em *Deshoras* (1983).

⁸² Em *Las armas secretas* (1989).

veces y todavía no estoy satisfecho. Creo que le faltan aún elementos de ritmo y tensión para que pueda llegar a ser diminutamente perfecto” (CORTÁZAR *in* BERMEJO, 2002, p. 88). Ele afirma não se recordar de como esse conto surgiu, ao contrário de outros contos que surgiram em sonhos ou que são autobiográficos (cf. PREGO, 1991, p. 35), mas ao mesmo tempo se sabe por uma fala de Cortázar, ainda na entrevista a Prego, que quando ele era pequeno e lia ocorria uma “capacidade de sair das coordenadas tirânicas do tempo e do espaço e [se] perder, mergulhar completamente na leitura” (p.57), em uma absorção que mais tarde o levou a ter sentimentos de atravessar barreiras temporais e espaciais já não mais através do livro, mas pela linguagem em suas obras. E é isso o que ocorre de certa forma nesse conto, pois há um atravessar de fronteiras.

Pode-se dizer que o personagem-leitor do conto “convoca” essa continuidade pois já havia iniciado a leitura do romance dias antes, ou seja, já tinha conhecimento parcial do enredo do livro. O livro, objeto do mundo circundante, já partilhava, através do texto narrativo, um entorno relacional com o leitor ficcional, fazendo então parte de seu entorno pessoal. O personagem-leitor retoma a leitura em seu retorno à fazenda; ou seja, ele se encontrava em um espaço mais organizado e racional, que é a cidade, e vai a um espaço mais selvagem onde os instintos afloram mais, que é o campo. Este último é exatamente o espaço descrito no romance lido por ele. A viagem é realizada por trem: o elemento atravessador de espaços é recorrente em Cortázar, já que pode ser uma metáfora do sair do espaço físico, sendo início de uma viagem para o espaço interior. Além disso o trem, assim como o metrô, é translado em que o personagem não necessita ter atenção, pois não é ele quem está dirigindo e isso permite uma distração (ou viagem interior). Chega em casa e após resolver alguns assuntos (assim pode “viajar” mais tranquilo, sem maiores responsabilidades) recosta-se em sua poltrona favorita, em seu tranquilo escritório, que dá para o parque de carvalhos (um local perfeito para reiniciar a viagem). Ou seja, posiciona-se exatamente em um ambiente (conscientemente ou não) tal qual encontrava na leitura.

Os espaços são “coincidentes” e é justamente esse elemento espacial que traz à tona o fantástico nesse conto. Mas não existe somente a coincidência espacial, percebe-se que a coincidência temporal e corporal também influem no resultado insólito. Temporal porque o personagem-leitor se posiciona em frente aos janelões que lhe mostram a paisagem em que “danzaba el aire del atardecer bajo los robles” (p. 09), e o amante, personagem do romance, distingue na “bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa” (p. 10). Ou seja, apresentam-se dois tempos iguais no espaço “ficcional” e no “real”, da perspectiva da

personagem. Já a “coincidência” corporal se dá dentro do “livro” lido pelo protagonista, mostrando que “hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo reternelo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir” (p. 10). Assim, dois corpos são apresentados em um só corpo. E isso sem falar na coincidência corporal do leitor ficcional e do personagem de seu livro (ambos sentados em uma poltrona). Além disso, os espaços livro e natureza também se (con)fundem, como podemos perceber na frase “un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes...” (p. 10), em referência aos amantes que traem como serpentes venenosas, e ao mesmo tempo apresentando a diluição entre os dois “mundos”: real e ficcional.

É relevante o fato do personagem ter se deixado levar conscientemente do seu entorno relacional para o interior do livro. A leitura como ato solitário e privativo acaba promovendo uma identificação e se insere no entorno pessoal do leitor, seja empírico ou ficcional, provocando reações em seu espaço interior. A história vai delineando esse novo entorno, como se percebe pelas frases: “la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba”; e ainda: “palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte” (p. 9). O leitor passa então de um simples *voyeur* de manchas no papel, para um *voyeur* mais ativo, inserido na narrativa. Um *voyeur* do encontro dos amantes, por exemplo.

Nesse encontro dos amantes na floresta se confirma o paradigma do jardim⁸³ que é visto como um *topos* literário e artístico de forte matiz erótico. E nesse caso mais forte ainda, por tratar-se aqui de um espaço mais desordenado que o do jardim. O mato e a floresta são representações de um amor erótico e sensual sem racionalismos, uma forte sexualidade pagã que o jardim apresenta de forma mais comportada e moralista. Os amantes se deixam levar pelos desejos, e sua psique (espaço interior) é mais emotiva e instintiva, pois querem matar alguém para fazer sobreviver seu amor.

Esse espaço no qual os amantes se encontram, a floresta, apesar de espaço público é um *topos* “selvagem” resguardado dos olhares curiosos, pois é “fechado” pela densidade da mata. Para Zubiaurre o espaço da mata é próximo do jardim, que o domestica⁸⁴; ele tem “la fuerza del instinto y la pujanza de una sexualidad pagana y libre (...) la libre expresión de la

⁸³ “O jardim, inclusive como *bosco deleitoso* (...) sempre serviu de cenário acolhedor e conivente.” SALDANHA (1993, p. 32).

⁸⁴ Em seu livro *Paisagem e Memória* SCHAMA mostra, dentro da história, a paisagem como cultura.

sexualidad en un entorno natural” (ZUBIAURRE, 2000, p. 166). O erotismo da paixão proibida é levado ao extremo através da aniquilação de um outro (como se percebeu na fusão dos corpos citada anteriormente) para se tornar possível a consumação da própria paixão.

A cumplicidade do leitor-personagem (e até mesmo o do leitor empírico) em relação ao texto leva-o ao ponto de ser espectador do encontro na cabana. Ele é então testemunha ocular do que acontece no livro e testemunha sentimental do que acontece em seu próprio interior. E o mesmo se dá, em uma dimensão a mais, com o leitor empírico. Estabelece-se um diálogo com as antigas leituras e sentimentos, há comparações com ocorrências progressas e isso pode ser transferido do leitor empírico ao leitor ficcional, por analogia, apesar de não haver referências a isso no texto. Por semelhança os espaços físico e textual do leitor ficcional se (con)fundem com os espaços físico e textual do leitor empírico (nós mesmos), e como um caracol infinito, de reflexos especulares, vai se refletindo indefinidamente: eu leio, que ele lê, que outro lê, que ele lê, ou seja, vários observadores, um observando e abarcando o outro, em um eterno *voyeurismo* textual circular.

Pode-se dizer então que o narrador-leitor se encontrava mais como um espectador, pois tudo estava decidido desde o começo como se percebe na frase “...y se sentía que todo estaba decidido desde siempre” (p. 10); ele já previa (afinal já tinha um início de leitura anterior) o que aconteceria e ele mesmo se posicionara de acordo com o enredo, como dissemos. Ele era um espectador passivo, ou seja, não se poderia dizer um leitor cúmplice⁸⁵, como Cortázar queria que seus leitores o fossem, já que se posicionou passivamente para “viver” o texto, sem questionar. Merleau-Ponty, ao analisar a ciência e a experiência da expressão, afirma que “o momento da expressão é aquele em que a relação se inverte, em que o livro toma posse do leitor” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 34). Essa análise se aplica ao conto em questão.

Nada fora esquecido, toda a descrição do espaço que o “assassino” deveria percorrer estava nitidamente traçada pela mulher: as salas, as varandas, a escadaria, as duas portas e o quarto. Todo o espaço, tal qual um cenário, já estava montado, ele só precisava se posicionar nesse “cenário” da vida/livro: a porta do salão, os janelões iluminando o alto espaldar da poltrona de veludo verde e a cabeça do homem na poltrona, lendo um romance. Esses janelões promovem um diálogo entre exterior e interior, como o diálogo que existe entre o livro lido pelo leitor ficcional e o livro lido pelo leitor não-ficcional. Muitas vezes o espaço interior ou domiciliar “suele aparecer engarzado en un paisaje exterior y más amplio, que con frecuencia

es presentado al lector en forma de vista panorámica” (ZUBIAURRE, 2000, p. 104). No caso desse conto o contraste espacial permite uma dialética do mostrar e do esconder que perspassa não só o texto em si, mas também a intenção do autor, que primeiro esconde e depois mostra esse diálogo do leitor com o texto.

Os janelões, espaço que evoca uma estética das passagens e que é uma via de entre-imagens, são um elemento espacial que convida a mirar, a espiar e a observar (novamente o *voyeurismo*). Esse mirar e observar são desejos de ver e metonimicamente acabam por refletir justamente a continuidade dos espaços.

O elemento espacial casa sugere a idéia de fortaleza, de um bastião resguardado do exterior e a salvo dos olhares dos curiosos. No caso do conto o personagem se encontra em um espaço fechado, porém com várias aberturas que permitem contato entre exteriores e interiores. Ou seja, há diversas portas, janelas e até janelões que “convidam” a uma mirada ao horizonte e à paisagem externa. Isso acaba criando um ar de intimidade e de reclusão que caracteriza o espaço doméstico, mas que ao mesmo tempo permite observadores e deixa as costas desguarnecidas a quem penetrar na sala pela porta, criando um “susto” maior no leitor desprevenido. Há um paralelo entre os procedimentos de organização do espaço do personagem como tal pelo autor, na lógica interna do conto, e do personagem como índice metaliterário que provoca no leitor real (empírico) uma reação.

Nesse conto Cortázar retoma o paradigma comum de um espaço externo inseguro e de risco contra o espaço interno seguro e que promove o bem-estar, para logo em seguida rompê-lo com a invasão (do livro e do espaço físico do personagem). O espaço com seu aspecto sincrônico e diacrônico permite uma metaficção:

El espacio, pues, además de ser un componente fundamental dentro de la estructura narrativa (aspecto sincrónico) es, por otra parte, un contenido, un tema que evoluciona tanto “dentro” del texto como intertextualmente (aspecto diacrónico del espacio) y que a lo largo de la historia literaria presenta particulares transformaciones, muchas veces de carácter paródico y metafictivo. (ZUBIAURRE, 2000, p. 63)

Essa metaficção, esse inserir o leitor no espaço da leitura, é um jogo que Cortázar faz em alguns de seus contos não só como “Continuidad de los parques”, mas também em seus conhecidos romances *62. Modelo para armar*, *Rayuela* e *Los premios*. Essa é uma das formas encontradas por ele para tornar o leitor um cúmplice e ao mesmo tempo um leitor ativo e não um “lector hembra”, ou seja, um leitor passivo.

⁸⁵ Sobre o leitor cúmplice temos várias abordagens de Cortázar, desde o capítulo 79 de *Rayuela* até ALAZRAKI (1994, p. 367), SOSNOWSKI (Obra Crítica III, p. 172) e MAQUEÍRA (2002, p. 93), entre outros.

Na invasão da casa pelo amante (e metaforicamente, na invasão do texto), o espaço descrito passa a assumir o aspecto de uma descrição do tempo que corre, pois o amante corre pela floresta até distinguir na bruma malva do crepúsculo a alameda que levava à casa, e depois “subió los tres peldaños del porche y entró. (...) primero una sala azul, después na galería, una escalera alfombrada. En el alto, dos puertas. (...) La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde...” (p. 10). Ou seja, toda essa descrição espacial dá um tom temporal ao conto. Tal como no cronotopo de Bakhtin, o tempo se manifesta nesses espaços entrelaçados através da descrição do espaço. O tempo de viagem do trem, o tempo de resolver assuntos, o tempo de se acomodar em um local similar ao do livro lido.

O ato de ler e de adentrar na fantasia e na ilusão nos rouba a percepção exata do tempo, mas o “fim do romance (a morte virtual do marido) coincide com o do conto (morte virtual do leitor)” (PASSOS, 1995, p. 68). Como bem percebeu essa estudiosa, há nesse conto um jogo de espelhos muito bem definido, pois

vários olhares suscitam, no nível textual, um jogo especular em que o prazer de ver, sem ser visto, recobra o sabor do proibido, temática já presente na paixão inconfessa dos amantes. Quatro olhares espreitam-se circularmente: o do narrador (ao construir suas personagens), o do leitor-personagem (ao visualizar as figuras do romance), o do amante (ao penetrar na sala do marido-rival) e o nosso (na tentativa de abarcar todos os outros). (PASSOS, 1995, p. 66)

Logo, nesse cruzamento de olhares, estamos identificados com o leitor-marido e com o leitor na poltrona, pois como eles temos o mesmo objeto de desejo em nossas mãos: o livro. E tal como eles somos envolvidos pela ilusão artística.

O estudioso Greimas (2002), em seu livro *Da Imperfeição*, dedica um capítulo à análise desse conto apresentando-o como relato de uma experiência estética e também como esboço de uma teoria da literatura. Ele observa que nesse conto há “um objeto literário construído (...) que consegue substituir progressivamente a ‘realidade’ contextual descrita” (p. 55). A ordem do leitor é uma ordem instituída e cristalizada, mas Cortázar promove a ruptura dessa ordem através dos espaços coincidentes, uma isotopia surpreendente.

Então, ao fim do conto, quase que o leitor empírico se vira nesse instante da invasão, principalmente se também tem à sua frente janelões ao entardecer e encontra-se sentado em uma poltrona de veludo verde. Não só o espaço do personagem foi invadido, mas também o nosso, como leitores do conto, limitando mais ainda nossos espaços e trazendo uma certa angústia e ansiedade (elementos importantes para a análise).

Ou, como afirmou Sosnowski, em seu *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, ao analisar o leitor fictício de “Continuidad de los parques”:

Logró diluirse fuera de su situación empírica, del tiempo-espacio lector, para presenciar el encuentro que acabaría con su propia vida. Leyendo la obra penetró en una nueva dimensión que le permitió ver, quizá sin reconocerlo, el reflejo de un acto paralelo al que lo afectaría directamente. (SOSNOWSKI, 1973, p. 47)

Esse reflexo de um ato paralelo que o afetaria diretamente claramente é o assassino por detrás dele, mas pode-se transpor isso a uma outra interpretação, como se essa nova dimensão vinda com a leitura fosse um diálogo no interior do leitor, trazendo entendimento e suscitando sensações. Bakhtin afirma que lemos o texto não somente como entendimento ou sensações, pois o texto em si tem a capacidade de agir sobre o corpo através da “interiorização do material verbal” (BAKHTIN, 1981, p. 279)⁸⁶.

El río

“Toda ação exige o esquecimento, assim como todo organismo tem necessidade, não apenas de luz, mas também de obscuridade.

(...) É possível viver quase sem se lembrar, e mesmo viver feliz (...), mas é absolutamente impossível viver sem esquecer.⁸⁷”

(NIETZSCHE, 1874)

“El río” é o primeiro conto⁸⁸ em que Cortázar insere Paris como cenário. Ao contrário dos dois primeiros contos do livro que descrevem o espaço e os fatos, situando o leitor, esse é atravessado por dubiedades. A narração se inicia diretamente dentro da psique do personagem, é um monólogo interior que não supõe um ouvinte externo. Apesar de iniciar com uma afirmação: *sí*, logo em seguida já cai em uma incerteza: *parece*. E a alternância entre afirmações e dúvidas persiste no decorrer de todo o conto, no qual há um clima brumoso entre dois espaços: o real e o onírico, o consciente e o semi-consciente. Afinal o narrador nos é apresentado dentro de um espaço entre vigília e sono, que em espanhol é designado pelo termo *duermevela*⁸⁹, ou seja, um intervalo entre dois tempos. Há todo um sombreamento e fragmentação que colaboram para criar esse clima pastoso, no qual o narrador se diz acordando de um sono. Esse “despertar” é evidenciado pela falta real dos sentidos, devido não só aos olhos e ouvidos do narrador estarem fechados, mas também ao fato dos sentidos serem “enganados” por meio de memórias e ilusões. Essa é a estratégia que permite o estranhamento dentro do cotidiano de brigas e ameaças, vivido pelos personagens.

O narrador apresenta um solilóquio (índice de seu espaço interior) no qual demonstra que está esgotado por ouvir as ameaças e chantagens da companheira e que, para escapar dessa situação, fecha os olhos (olhos que são um contato entre o eu e o outro, ou seja, índices do entorno relacional). Cerra assim o contato visual com o outro, insatisfeito e insatisfatório.

⁸⁶ O livro é uma espécie de condutor intercorporal, DAHLET estuda a entonação no dialogismo bakhtiniano, mostrando como o texto solicita, mobiliza, impulsiona o corpo através da percepção da obra. (in BRAIT, 2001, p. 268)

⁸⁷ NIETZSCHE, F. *Seconde considération intempestive – de l'utilité et de l'inconvenient des études historiques pour la vie* (1874). *História* n.º 32, UFPR, 2000, p. 75.

⁸⁸ Sobre esse conto, ver: Hozven in GIACOMAN (1972, p. 405-425); AMÍCOLA (1969, p. 108-9); PLANELL (1979, p. 36-8, 87); SOSNOWSKI (1973, p. 46).

⁸⁹ Esse estado de *duermevela* também é abordado em *Rayuela*, com uma proximidade que o leitor pode analisar aqui, pois em um determinado ponto do cap. 123 o narrador fala sobre a potência do sono: “...una potencia sin manifestaciones visibles, algo que es o hace a través de una presencia que puede pasarse de apariencia. (...) ...completamente metido en el aura del sueño, mirando sin ver el chorro que le salía por entre los dedos y se perdía en el agujero o erraba vagamente por los bordes de loza negruzca. Tal vez el verdadero sueño se le apareció en ese momento cuando se sintió despierto y meando a las cuatro de la mañana...” (p. 437); também na p. 318 há um trecho sobre esse fio em que vigília e sono mesclam as primeiras águas. O elemento onírico também aparece em “La noche boca arriba”, de forma mesclada com o “real” e, em outra aparição, de forma sutil em “La puerta condenada”.

Não deixa, com isso, de ter consciência do outro, pois sabe que algo errado está ocorrendo. Afirma que a companheira dorme com “la cara *empapada de un llanto* estúpido” (grifo meu, p. 19) por várias noites, ou seja, há uma consciência do entorno relacional, mas não existe realmente uma relação de diálogo e de comunicação entre os dois.

Logo, o entorno relacional entre ambos é permeado de não entendimentos, o personagem há muito vê tudo como irreal, por causa da “teatralidade” da parceira⁹⁰. E são esses os fatores que promoveram, entre outros, o distanciamento. Cada qual se encerra mais em seu entorno pessoal, com tentativas de relacionamento incorretas da parte dela e “fugas” por parte dele. Não há diálogo. Não há sequer escuta. Ele sabe que ela tem razão, mas não sabe o que fazer. Então, seu único refúgio é o espaço do silêncio e do sonho, para o qual leva a parte mais aproveitável dos movimentos dela e no qual ninguém pensa em se afogar. É um refúgio para o qual se deslocava como quem “... resbalaba al olvido...” (p. 21), segundo sua própria descrição. Refugiava-se nesse esquecimento⁹¹ porque acreditava que as ameaças dela eram falsas já que eram constantes e nunca concretizadas.

E é justamente para nadar nesse esquecimento, ou para permanecer no limiar do verdadeiro ou falso, que o narrador entra em uma “quarta” dimensão, uma dimensão onírica, que é aceita. Afinal,

[a] principios de siglo, algunas de las bases aparentemente más sólidas que sostenían la idea de la realidad entran en crisis. El espacio puede admitir más de tres dimensiones, la materia puede ser penetrable, el tiempo se relaciona con la velocidad, en sus mecanismos y estructuras el sueño es tan válido como la vigilia. (CAMURATI *in* LAGMANOVICH, p. 76)

Assim, pode-se associar essa falta de relação direta do espaço pessoal do narrador com o mundo circundante, devido a que:

Al dormirse y al despertarse perdemos y volvemos a ganar conciencia del espacio vivencial, como perdemos o recuperamos la concreta individualidad del yo. (...) El dormirse es un abandono: se “cae” literalmente en un espacio sin determinación. (...) El dormirse es una vuelta a lo profundo y entrañable del ser. La vida humana toda es un ir y volver: de la casa al

⁹⁰ Nesse sentido da teatralidade o personagem se surpreende quando toma consciência de que, à força de representar uma farsa, tornou-se ele próprio parte integrante dessa farsa. Sobre esse elemento há uma recorrência no conto “Salud de los enfermos” em *Todos los fuegos, el fuego*, no qual, de tanto mentirem para a mãe sobre o irmão que estava morto, quando ela morre, os personagens ficam pensando como dar a notícia ao irmão (que já está morto há tempos) (CHAVES, 1973, p. 152-3).

⁹¹ Diz a mitologia que Mnemosine é a mãe das nove musas e que elas detêm o saber do passado e também do futuro, mas é bom lembrar que a memória mítica não constrói um vínculo necessário com a verdade, os saberes provenientes da memória podem ser verdadeiros ou falsos. (Por isso assim cantam as musas no prelúdio da Teogonia: “sabemos contar mentiras semelhantes às realidades; mas sabemos também proclamar verdades”). E há o companheiro inseparável da memória: *Letes*, o rio do Esquecimento, que possui também um valor positivo atribuído ao esquecimento se for de penas e males, ou seja, o esquecimento pode ser uma fuga do conhecimento da dor.

trabajo, de la patria al extranjero, del sueño a la vigilia: cargando energía para sostenerse y prevalecer (BOLLNOW, 1969, p. 15-6)⁹².

Bollnow cita ainda, nesse sentido, frase do psicólogo Linschoten: “Dormirse significa abandonar la postura. Esto no sólo se refiere al cuerpo, sino a la persona en su totalidad” (p. 158). Assim é para o personagem do conto: ele não apenas abandona a postura corporal, mas também seu espaço interior e seu entorno relacional se alteram. Essa perda de postura não ocorre só quando o indivíduo está realmente dormindo, mas o próprio fato de se recostar já é indicativo de “abandono” e de quebra de uma “guarda” constante de si mesmo com relação ao mundo⁹³ (que o digam os psicanalistas de divã), pois, ainda segundo Bollnow:

El hombre yacente tiene otra relación con el mundo que el que está de pie; incluso puede decirse esto del simple estar sentado. No hay más que dejarse caer en un sillón cómodo para sentir desaparecer la tensión de nuestra actitud, cómo nos quedamos más ‘apacibles’ y cómo reaccionamos con menos actividad a las excitaciones del mundo circundante. (BOLLNOW, 1969, p. 158)

No conto, a adversativa na frase “pero si es así me pregunto...” (p. 20) promove uma ruptura no distanciamento. Faz que o personagem inicie uma aproximação, com um exame minucioso do corpo e do rosto da companheira, percebendo até sua “zanga” através do sonho dela, um sonho que permite uma re-aproximação e o retorno do desejo. Imagina que não houve troca de “camas” por parte da companheira. Ele se acostumou à rotina de ameaças e gritos, e crê que ela acordará às onze como sempre (esse horário tardio, que, ainda por ser habitual, é sinal psicológico de inatividade, passividade e depressão, elementos que podem revelar o espaço interior da personagem) para ler o jornal com as notícias dos que se afogaram de verdade.

Em realidade os *dois* se afogaram nessa repetição doentia, e a forma de fuga que ela encontra é a mesma do personagem do conto anterior “No se culpe a nadie”: só que ao invés da carícia do ar de doze andares, no qual o protagonista se arroja, aqui é a água do rio que libera a personagem do sofrimento. Arrigucci já havia percebido essa recorrência do rio em outros contos e alerta haver aí uma “recorrência simbólica que alude à passagem do tempo” (ARRIGUCCI, p. 237). Um tempo rotineiro, uma realidade habitual que é repentinamente despertada em outra “realidade”, a verdadeira.

⁹² BOLLNOW, 1969, apresenta um capítulo específico, em seu livro, sobre o despertar e o dormir (p. 160).

⁹³ Esse estudo sobre a postura do homem deitado que fica “em aberto” ao mundo é relevante aos contos “Continuidad de los parques” porque estava “recostado” em sua poltrona. “Los venenos” quando o menino se deitava. “La puerta condenada” nos momentos em que ouvia o choro. Em “El móvil” a tatuagem é revelada ao se deitar para a mulher. Em “Torito” o boxeador está deitado doente. Em “Relato con un fondo de agua” é em um sonho que tudo inicia. E em “La noche boca arriba” o próprio título já demonstra a importância da posição. Assim, todo o explanado aqui sobre isso pode ser transposto a esses contos.

O conto ocorre em um espaço físico fechado, que é o quarto, mas que se desmembra em outro espaço físico: o rio. O quarto nem sequer é descrito, pois o espaço mais relevante é o entorno pessoal e espaço interior do narrador, do qual o desejo e a culpa são habitantes. O quarto, espaço reduzido e o mais recluso e íntimo da casa, é freqüentemente entendido na tradição como espaço feminino que sugere a idéia de clausura e confinamento (metáforas do sentimento da esposa com relação ao convívio relacional no casamento). Se, dentro do mundo circundante, a casa toma o lugar central de acolhimento, dentro da casa é a cama que exerce essa função de ponto central (com exceção de uma referência social e relacional, que basearia a mesa como ponto primordial dentro da casa). Assim, em uma relação predominante com o íntimo e a individualidade do ser humano, a cama representa seu ponto de apoio. Segundo Bollnow a cama tem essa importância porque “...éste es el lugar de donde el hombre se levanta para ir a su labor diaria y al que vuelve después de su trabajo. Para él, cada día comienza (en circunstancias normales) en la cama y termina en ella” (BOLLNOW, 1969, p. 151-2). Assim, a cama é o lugar de extremo amparo.

Há uma ruptura do paradigma simbólico aceito em largas camadas do senso comum e assentado sobre uma tradição interpretativa conservadora e estagnante. Esse paradigma está associado ao espaço do feminino, que geralmente é relacionado ao passivo e estático, ao contrário do masculino que normalmente se materializa em ação e mobilidade. No conto o *homem* é passivo e “não sai do quarto” ao contrário da mulher que vai ao exterior (como pretensa regra geral de um ato masculino) e age⁹⁴. O personagem masculino permanece no quarto sim, mas é um observador ativo que passa do gozo do olhar a desejos mais íntimos. Nesse crescendo de sensações, termina em um apogeu do sonho de sedução, em que as visões convertem-se em desígnios sexuais. Sugerem atos. Se o leitor quer perceber o que estava ocorrendo de verdade entre esses espaços, deve ver como o espaço assim constituído tem uma existência fantasmática sustentada somente pela verdade, duração e intensidade do sentimento causador.

Esse espaço do quarto amalgamado com o rio acaba por provocar no leitor uma busca de compreensão sobre o mistério da existência feminina e o enigma de seu entorno. Há porém um contraponto importante, pois os espaços fechado (quarto) e aberto (rio), cama e rio se (com)penetram e se (con)fundem nesse ir e vir de ondas de consciência e semi-consciência do narrador masculino, em que ele procura decifrar a verdade. Isso se evidencia em diversos

⁹⁴ Hoje em dia é fato corrente que esse paradigma é falso, mas não se deve esquecer a época em que esses contos foram escritos (1949-51).

momentos; por exemplo: “y sí, parece que es así...” (p. 19); ou quando pensa se ela foi ou não se afogar no Sena: “...y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando” (p. 19); afinal tudo aconteceu em algum momento: “...antes de que yo me perdiera en el sueño” (p. 19). As encenações dela o fazem pensar: “...uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas...” (p. 20), porque afinal elas são “falsas amenazas” (p. 21) dentro da rotina de casal, “su verdad” de falsidades e vazio (p. 20). Novamente a dúvida se manifesta em: “Pero si es así me pregunto qué estás haciendo en esta cama...” (p. 20); ou ainda: “No sé, ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido (...) no porque dude de que estés ahí (...) no es por eso que te toca (...) no sé cómo mis brazos te han enlazado...” (p. 21). Todos esses pontos demonstram as dúvidas que perspassam o personagem até que termina em um “sé” ao final do conto. Ou seja, há uma relatividade da percepção do narrador em relação ao mundo sensível e às leis que “supostamente” o governam.

Nesse solilóquio o narrador expressa que não se importa mais com o outro: “qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua...” (p. 19); mas ao mesmo tempo que ele “diz” não se importar com o outro, há fatos que provam o contrário. Afinal todo o desejo está no *outro*, toda a “fala” é sobre o *outro* ou do desejo pelo *outro*. Não importa na verdade se a presença da esposa é física, pois o seu panorama é desenhado pelo narrador de tal forma que sua presença é real para ele, mesmo tendo a memória como intermediária. Ele projeta, através de seu desejo, a esposa a seu lado. Daí que a percebe respirando e questiona a verdade de ter ou não ido embora. O espaço interior acaba por influir no entorno pessoal do narrador.

Geralmente o espaço circundante é desenhado através de um movimento real, mas ele também pode ser protagonizado pelos personagens através do olhar, como já afirmou Zubiaurre: “el itinerario que ellos trazan con la mirada (para el diseño de un espacio nuevo no es preciso que el personaje se mueva, basta con que mire) y, por último, el recorrido onírico, recapitulador de paisajes pretéritos o soñados” (ZUBIAURRE, 2000, p. 102). No caso desse conto o espaço do quarto e do rio é desenhado pelo olhar do narrador e também pelas suas lembranças (imaginadas ou não) ou sonhos, pois em nenhum momento ele sai da cama. É somente através da imaginação do narrador que chegamos à possibilidade de a mulher estar caminhando no cais, de estar afogada, ou de estar apenas observando a água. Afinal ele se encontra em um estado específico de *duermevela* em que, novamente aproveitando Bollnow, “las cosas se encuentran como retiradas a un mundo lejano que no sólo me es difícilmente

accesible, sino que no me importan interiormente; las exigencias de este mundo penetran en mí de modo brumoso, como desde una vaga lejanía” (BOLLNOW, 1969, p. 159). Em uma das chaves do conto, que é a frase “no te has ido cuando te fuiste” (p. 19), nos é revelado o grau de dúvida e reflexão do narrador em sua rememoração de um passado recente.

Ele *sabe* que ela se foi, mas a dúvida persiste e é através dessa mirada que ele procura se certificar da presença dela. Nesse jogo acabam surgindo o desejo e atração pela mulher e uma repulsão do desejo de que a mulher tenha ido se afogar (pois lhe traz culpa). A ausência/presença da esposa no conto equivale a essa atração e repulsão, o homem sente desejo, mas também medo e culpa. E essa ausência/presença da mulher é afirmada algumas vezes, porém com traços de dúvida, em uma tentativa do narrador de que pelo menos a mulher imaginada esteja realmente ali. Isso ocorre, por exemplo, nos trechos: “parece que es así, que te has ido...”; “eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo”; “no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente”; “cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño”; “porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena”; “estás ahí casi tocándome, y te mueves ondulando” (todas as frases na p. 19). Após algumas reflexões ele “lembra” que ela saiu após ameaçar se jogar, mas em seguida já questiona: “pero si es así me pregunto qué estás haciendo en esta cama que habías decidido abandonar por otra más vasta y más huyente” (p. 20). Ele a percebe a seu lado mesmo ainda duvidando. Pode-se associar aqui a idéia de *leito* que tanto serve para designar o rio quanto a cama, seja em português como em espanhol.

Novamente relacionamos o conto a um desenho de Escher: a litografia *Mãos desenhando* – fig. 02 poderia servir novamente a esse fim, pela presença de um mesmo elemento em duas “realidades” distintas. Porém, optamos por ilustrar o conto com outro desenho de Escher, *Sonho* (fig. 04). Gravado em madeira em 1935, é definido pelo desenhista através de uma pergunta: “¿Sueña el obispo con un insecto que reza, una mantis religiosa, o se trata de un sueño del artista?” (p. 07). A mesma pergunta pode ser transposta ao conto.

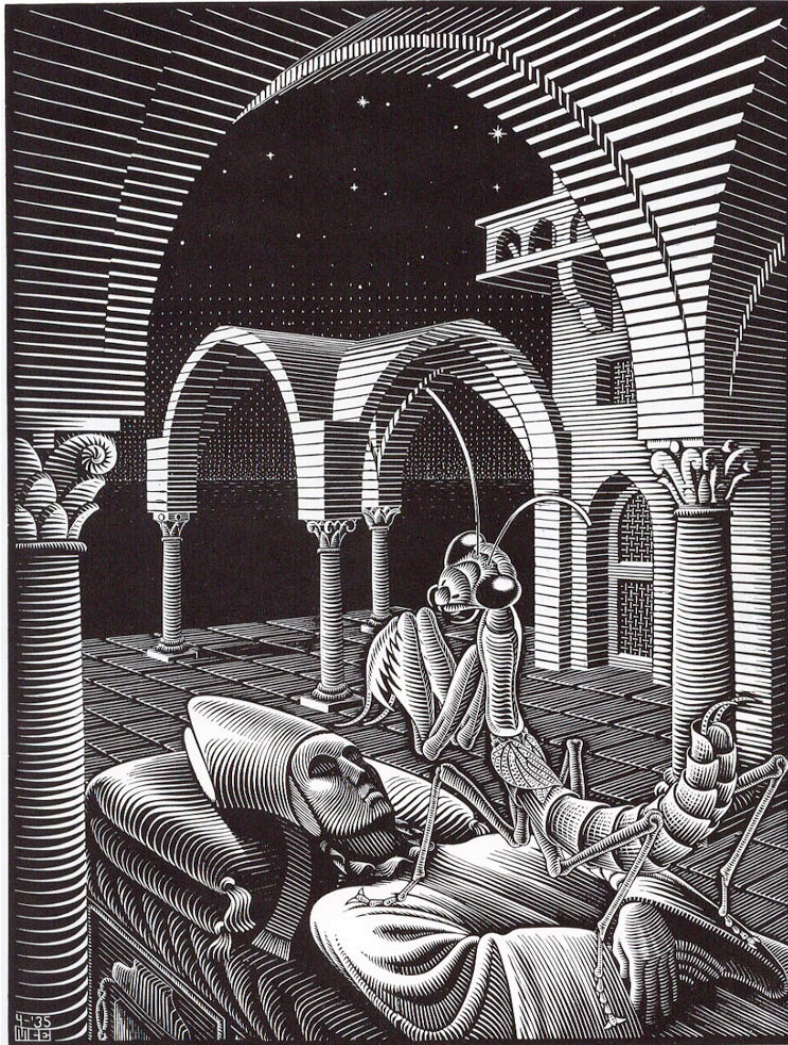


Fig. 04

Pode-se assim associar metaforicamente a presença da companheira em um refletir e um duplicar de imagens (lá e aqui), assim como a água que, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. O narrador também acaba por duplicar o sonhador e os sonhos, pois ao “vê-la” ao lado pensa que ela sonhou que foi ao rio e se jogou, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência onírica:

No sé, ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido, si eras tu la que golpeó la puerta al salir en el instante mismo en que yo resbalaba al olvido, y a lo mejor es por eso que prefiero tocarte, no porque dude de que estás ahí, probablemente en ningún momento te fuiste del cuarto, quizá un golpe de viento cerró la puerta, soñé que te habías ido mientras tú, creyéndome despierto, me gritabas tu amenaza desde los pies de la cama. (p. 21)

Ele a sente ao lado e por isso vai construindo todo o hábito amoroso, a luta através do sim e do não até a entrega final⁹⁵.

⁹⁵ Aqui outra recorrência em Cortázar, contos que utilizam a rotina como incomunicabilidade de casais. Percebe-se isso em “Diálogo de ruptura” (in *Um tal Lucas*, p. 96) pois é um diálogo que não existe em um relacionamento também inexistente (com exceção do sexual). “Amor 77” do mesmo livro (p. 87) traz uma rotina

Os espaços oníricos se confundem formando brechas nas quais Cortázar explora a porosidade do espaço⁹⁶, porosidade já citada por Arrigucci: “rompendo a crosta da aparência em que se detém a percepção amortecida pelo hábito” (ARRIGUCCI, p.41). A vida do casal tinha por hábito as brigas e as ameaças, assim como, apesar dessas, a presença constante dela no quarto e na cama. E essa presença permanece como um membro fantasma (como se a presença tão constante da esposa já fizesse parte de seu próprio corpo físico e mesmo “amputado” ainda fosse sentido).

O próprio tempo também é um “fantasma”, pois na verdade é o passado que se apresenta através das lembranças do narrador. O presente apenas emerge das águas das dúvidas no final do conto, com a certeza da mulher morta no píer, rodeada de sapatos e vozes, com seus olhos abertos como no fim do enlace sexual. Há um ocultamento da verdade que na presentificação do tempo se desvela⁹⁷.

que des-identifica as pessoas, tal como “La araña” publicado em *Revista Iberoamericana*, n 84-5 (1973). As aranhas também aparecem em relacionamentos no conto “manuscrito achado num bolso” (*Octaedro*). Além disso, “La araña” traz referência a “novelos”, objeto que também está inserida de forma simbólica em *Los Reyes* e em “Casa Tomada” (todos eles abordando a dificuldade relacional). Há uma frase de Cortázar que faz referência às tecedoras: “Libertad acrecentada e ilusión de libertad: destino decidido por las Hilanderas que urden esas tramas en las que somos un hilo entrecruzado, anudado, tenue, intermitente” (in YURKIEVICH, 1997, p. 266). Também o conto “Tu más profunda piel” traz a relação sexual como mistura de dois novelos (branco e negro), além da lembrança tornar a pessoa “viva”.

⁹⁶ M. D. N. Jukianowicz em “The Self and the Double” assinala que algumas das experiências alucinatórias vívidas ocorrem no momento em que o indivíduo está sonolento, a ponto de dormir. Ele denomina essas imagens de *hifagógicas* (hyphagogic), afirma que elas se “comportam” independentemente do controle voluntário do sujeito e se caracterizam pela vivacidade da cena (*apud* BARTUCCI, 1996, p. 57).

⁹⁷ É relevante lembrar a recorrência da imagem poética da mulher morta na literatura e na arte contemporâneas, mas também presente desde há mais tempo. Como na pintura pré-rafaelita de Millais *Ophelia*. O tema de Ofelia é representação da loucura ou delírio e foi tratada por muitos artistas e escritores. Shakespeare, em *Hamlet*, cria Ofelia que perde a razão. Rimbaud também dedicou um poema a ela (*Ofelia*). Há um poema de Luis Cernuda que também trata do amor carnal em sonho (*No decía palabras*).

No caso, como tradutor de Poe, Cortázar teve contato profundo com várias mulheres mortas na literatura desse autor americano, entre elas a irmã da *Queda da casa de Usher*, além dos poemas “Para Helena”, “Al aaraaf”, “A cidade no mar”, “Um sonho num sonho”, “Silêncio”, “Ulalume”, “Annabel Lee”, “O corvo” e “Para Annie”. Esses poemas indicados não somente trazem a idéia da mulher morta, como muitos se referem a essa dubiedade de sonho e de realidade. Além disso temos um poema de Cortázar que também traduz essa impressão de inexistência e que faz referências à Poe: ENCANTACIÓN // No más que por la sombra y el perfume / que son tu nombre, por el desencanto / no más de toda cosa en tí, por tanto / que cinerariamente te resume, // volvería como Usher o Ulalume / vuelven por los espejos del espanto / a proponer el turbio trueque, el canto / que encarnara el horror que nos consume. // Pero si pienso, lamia, en lo que puede / la mera niebla de tu inexistencia / no más que en tu perfume y en tu sombra, // mi voluntad a su fantasma cede / y prefiere anegarse en tanta ausencia / donde una nada a esa otra nada nombra.

Assim, para a personagem feminina, o seu confinamento em um relacionamento sufocante e não mais satisfatório é substituído não pelo nadar em um sonho (como o narrador), mas por uma imensidão aquática. Mesmo sob a perspectiva do narrador masculino, antes da escolha final a mulher, com as suas chantagens e cenas patéticas finalizadas com o bater de portas (um indício de que as portas da comunicação estavam cerradas), sempre procurou um diálogo. Mas esses esforços eram entendidos pelo narrador como teatralidade. A esposa procurava de alguma forma reafirmar o casamento, mas não encontrava brecha para a comunicação, então fechava suas discussões com portas batendo em uma espécie de protesto contra as portas fechadas do entendimento ou apenas como metáfora desse encerramento. Ao mesmo tempo a porta, como símbolo da passagem, pode representar a passagem vida-morte da personagem. E foi assim na última discussão: o narrador apenas se lembrava de que ela bateu a porta no mesmo instante em que ele deslizava para o esquecimento. Porém, ao senti-la ao seu lado, chega a racionalizar que talvez um golpe de vento é que tenha batido a porta.

Há uma *ansiedade* para (re)encontrar nos atos e na imagem da mulher a densidade cálida e tórrida de seus relacionamentos passados, da atmosfera conjugal de outros tempos, e por isso ele escorrega para as águas do Letes, um esquecimento dos últimos e cruciais acontecimentos além de uma tentativa de resgate da paixão de outrora (leva com ele as imagens mais proveitosas da esposa). Esse “esquecimento” que encobre a verdade aos poucos é retirado pela memória que, mesmo embotada, transparece em meio ao conto na forma de dúvidas. E que vinga ao final, com o descobrimento do verdadeiro espaço no qual ela se encontra, permitindo que tanto o personagem quanto o leitor saiam da *angústia* da procura da verdade.



Ophelia, Millais.

Aparentemente ele se surpreende com a presença dela na cama, “me pregunto qué estás haciendo en esta cama...” (p. 22) e nem sequer sabe se vale a pena perguntar. “No sé”, “pero si es así”, “no sé cómo mis brazos te han enlazado” são algumas das frases que “criam” uma bruma espacial e temporal⁹⁸.

Os dois leitos, cama e rio, se confundem em frases como: “y te mueves ondulando” (p. 19); “tus labios (...) dejan escapar el aire entrecortadamente, lo recogen a bocanadas breves” (p. 21). Essas duas frases até permitem uma certa associação com o próprio ato do afogamento (ondulando e escapando o último ar). A penumbra verde que está no quarto pode ser entendida como referente ao rio; e também assim a frase “ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré⁹⁹, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara” (p. 22), até chegar ao ápice das mãos que jorram ao acariciar os cabelos. São todos elementos que demonstram o imbricamento dos espaços cama/rio.

Essas questões permitem uma narrativa com ubiqüidade dissolvente que interpenetra os espaços em todo o texto, pois ao mesmo tempo a personagem está na cama e no rio. Esse espaço amalgamado pode ser considerado o ponto vélico do conto. É nessa mescla de espaços verdes, ondulantes, obscurecidos e esmaecidos que finalmente a consciência “desperta”. Ou seja, é na penumbra verde¹⁰⁰ (da água) do quarto, que ele repara em sua própria mão que acarinhou os cabelos da companheira. Percebe então que a mão goteja e que na verdade a amada não está a seu lado, mas sim deitada no cais, afogada, com os olhos abertos. Essa cena também pode ser uma sugestão sutil de masturbação durante o *duermevela* e que o

⁹⁸ Bakhtin, ao analisar a exterioridade do ato, verifica que “quando, por uma razão qualquer, minha própria realidade é questionada, quando já não sei se estou sonhando ou não, a visão do meu corpo não basta para resolver essa dúvida, precisarei fazer um movimento qualquer, beliscar-me; ou seja, para verificar minha realidade devo traduzir minha corporalidade na linguagem das sensações internas” (BAKHTIN, 1992, p. 61). Cortázar transgredir isso, pois o personagem, apesar de não se “beliscar”, realiza movimentos bruscos na luta física para o ato sexual e mesmo assim “sente” a realidade física da esposa.

Ainda trabalhando sobre a corporalidade Bakhtin demonstra que o enfoque sexual do corpo do outro é de um tipo particular, pois é incapaz de desenvolver um corpo concebido finito e autônomo. Assim, “o corpo exterior do outro se desagrega para ser apenas uma modalidade de meu corpo interior, só tendo valor em função das possibilidades corporais internas que ele faz reluzir à minha frente – concupiscência, prazer, satisfação –, das possibilidades internas que diluem a resistência de seu acabamento externo” (BAKHTIN, 1992, p. 69). Esse sentimento do “outro” como uma modalidade do corpo interior e não como corpo finito e autônomo explicaria a forte sensação do narrador ao sentir sua esposa ao lado.

⁹⁹ Do francês *moiré*: tecido de seda ondeado.

¹⁰⁰ Cortázar admite ter fascínio pelo verde e essa cor aparece em vários outros contos (ver ALAZRAKI, 1994, p. 119-127). Cortázar informa que quando sente o orgasmo vê a cor verde acompanhando-o: “Creo que el verde se relaciona más bien con el erotismo en sí, en general con cualquier forma de erotismo. ¿Por qué? Para mí eso es muy personal. Un clímax erótico final es siempre verde. Que tenga yo los ojos abiertos o cerrados en una situación erótica extrema, lo que técnicamente se llama el orgasmo, yo vivo verde, yo veo verde, yo soy verde, todo es verde, todo es verde. Es una especie de – yo creo que en eso Jung también tendría algo que decir – vuelta al mar, es una especie de *gran ola verde*” (CORTÁZAR in GARFIELD *apud* ALAZRAKI, 1994, p. 127).

gotejamento na mão pode ser associado ao sêmen jorrado durante a “pequena morte” e assim mesclada à consciência da morte da companheira.

Há, em princípio, uma negação por parte do narrador em relação à possível morte da companheira. Essa negação provém em parte da própria culpa, pois ele sabe que deveria agir diferentemente às ameaças e gritos dela, mas em parte a negação provém de seu desejo, que ainda existe, por ela. Freud mostra em sua análise dos sonhos que eles são reflexo dos desejos ocultos. Pode-se entender, assim, que o personagem na verdade gostaria de uma reconciliação, quer resolver o problema (só não sabe como) e percebe que deseja isso e que ama a companheira. Tanto, que é com horror que descobre ser outra a verdade, verdade questionada por ele tantas vezes, colocada em dúvida em diversos momentos, mas que finalmente eclode¹⁰¹.

É como se o narrador vivesse o conto todo em um espaço imaginário e rememorado, que por fim é alterado pela “paisagem real” e verdadeira, quando finalmente ele pode dizer “sei”: “y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua...” (p. 22 - grifo meu). Ou, lembrando a fala de Cortázar em *Valise de Cronópio*: “afirma-se que o desejo mais ardente de um fantasma é recobrar pelo menos um sinal de corporeidade, algo tangível que o devolva por um momento à vida de carne e osso” (CORTÁZAR, 1993, p. 148).

Ocorre assim, na tessitura do conto, uma invasão do espaço interior e do entorno pessoal do narrador pela imagem da mulher que vagueia por todos os seus sentidos e desejos¹⁰². Como disse Passos fazendo análise de “Cartas de mamá”¹⁰³: “O ‘outro’ domina tempo, espaço, personagens e texto: a alucinação se confunde com a realidade e o Simbólico o denuncia” (PASSOS, p. 96). Essa análise, apesar de se referir a outro conto, aplica-se com justeza a este, pois também aqui a presença ausente da mulher domina os demais elementos. A textualidade e a linearidade que marcam a linguagem verbal vêm-se tomadas pela corporeidade fugaz, mas contundente, da imagem feminina, princípio de desestabilização dos sentidos unívocos e matriz poética de todo o conto.

¹⁰¹ É possível que nesse conto Cortázar recorra sutilmente ao *mito*, pois a morte da esposa pode ser relacionada com o mito de Hermes, que conduz as almas dos mortos para o outro mundo passando pela *demios oneiron*, a aldeia dos sonhos (COXHEAD e HILLER, *Sonhos e visões*, p. 5).

¹⁰² Esse conto pode ter a interpretação de que a esposa está viva ao lado do marido, e que o ato sexual em si trouxe a água do suor, membros crispados, respiração ofegante e olhos abertos. Assim, a associação estaria na frase francesa de que o orgasmo é uma pequena morte (*la petite mort*).

Los venenos

“ET IN ARCADIA EGO”
“Até mesmo na Arcádia eu, a Morte, estou presente”
(SCHAMA, 1996, p. 515)¹⁰⁴

Não passa despercebido, para um leitor atento, que o fantástico que se conhece de Cortázar não ocorre nesse conto, pelo menos não de uma forma explícita. Ao contrário, o que se observa em um linguajar mais “infantil” são justamente as emoções de um infanto-juvenil que se encontra pela primeira vez apaixonado. É um conto intenso de amor, marcado pela morte e contado pela dicção de um não adulto¹⁰⁵.

Segundo Cortázar, que não gostava muito de falar sobre seu passado, esse é um conto autobiográfico em que rememora sua infância. Pode-se confirmar isso através de uma lembrança dele:

Crecí en Banfield, pueblo suburbano de Buenos Aires, en una casa con un gran jardín lleno de gatos, perros, tortugas y cotorras: el paraíso. Pero en ese paraíso yo era Adán, en el sentido de que no guardo un recuerdo feliz de mi infancia; demasiadas servidumbres, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primeros amores desesperados. (carta ao amigo Alberto Sola)

É justamente (exceto pelos animais) em um espaço muito próximo a esse que o conto se passa, com jardins criados, tristeza, primeiros amores desesperados e jogos infantis, tal como nas reminiscências do escritor. E também a associação que o autor faz de seu espaço infantil com o paraíso ressoa nesse conto, pois o narrador se “fortalece” em seu jardim como se estivesse em um éden ou um paraíso. A relação telúrica que o personagem menino estabelece com o jardim permite essa associação¹⁰⁶.

No conto novamente se percebe que a construção da linguagem de Cortázar é repleta de entrelinhas, sendo que o silêncio é interrogante e os espaços, meticulosamente trabalhados. Pois de um simples conto sobre a morte de formigas deriva um espaço “subtextual” no qual outro veneno é infiltrado nas raízes das letras, sob a narração.

¹⁰³ Em *Las armas secretas* (1989).

¹⁰⁴ No livro *Paisagem e Memória* (1996) o autor analisa a mítica dos espaços da paisagem (mata, água e rocha), dizendo que “paisagem é cultura antes de ser natureza” (p.70). Em especial, ver p. 515, sobre a ambigüidade da morte na Arcádia, que também é revelada nesse conto.

¹⁰⁵ Cortázar informa em seu “Notas sobre o romance contemporâneo” que há uma hierarquia de temas no romance: “assim, a adolescência e, acima de todos, o amor (...) descarregam seu potencial poético toda vez que o jogo sentimental chega a ser formulado esteticamente” (*Obra Crítica 2*, p. 135).

¹⁰⁶ Cortázar fala em entrevista a Prego sobre suas brincadeiras solitárias, inventando que o jardim era um reino só dele (PREGO, p. 51).

Ou seja, existem outras histórias além da “principal”, a da família que quer acabar com as formigas de seu jardim: aparecem os espaços relacionais (bons ou ruins) entre os vizinhos; há a história sugerida através de miradas fugazes (porém delatoras) entre Hugo e Lila, que acaba por ser confirmada pela presença da pluma de pavão-real; e há também, é lógico, a história do relacionamento pessoal e sentimento do narrador¹⁰⁷. A história é basicamente a fala de um narrador infanto-juvenil, que conta um pouco de sua vida e de sua irmã, durante a vinda de um primo que é portenho e que acaba por conquistar a vizinha pela qual o narrador é platonicamente apaixonado. Um pouco antes da vinda do primo o tio traz uma máquina de matar formigas para acabar com esses insetos que estão prejudicando a estrutura da casa e acabando com a plantação.

O próprio título já é uma indicação de que não se trata apenas da história da máquina de matar formigas, “Los venenos” indica que há mais de um veneno sendo utilizado, ou seja, o título é um indício de outro “veneno”, metafórico, que o menino utiliza para “matar” outro elemento: o amor e depois o ciúme e o ódio que sente pela vizinha. A formiga é um elemento central, uma vez que o menino (novamente sem nome) até explica ao leitor sobre as terríveis formigas de Banfield, “las hormigas negras que se van comiendo todo, hacen los hormigueros en la tierra, en los zócalos, o en ese pedazo misterioso donde una casa se hunde en el suelo, allí hacen agujeros disimulados pero no pueden esconder su fila negra que va y viene trayendo pedacitos de hojas, y los pedacitos de hojas eran las plantas del jardín” (p.23). Ou seja, as bases são derrubadas podendo inclusive provocar o afundamento da casa (ou o desabamento interior do menino). A casa como metáfora do espaço psíquico já foi analisado em outro momento (MOURA, 2001), com base no conto “Casa Tomada”, e também analisada sob o aspecto da distinção entre espaço aberto e espaço fechado, neste trabalho. Aqui, as formigas são como os sentimentos do espaço interior do menino, sejam de amor ou ciúme, sempre levando pedacinhos do narrador-criança.

O narrador mostra ao leitor parte de seu espaço interior quando fala de seu carinho especial pela vizinha Lila, amiga com quem sempre conversa por sobre a cerca. Os espaços do conto, como aqui, são apresentados bem definidos e delimitados por cercas. Quando o veneno foi injetado pela primeira vez na terra, a menina dos vizinhos Negri disse que havia fumaça na horta, e o tio do narrador pediu a ela que tampasse com barro; ao mesmo tempo Lila também avisou da fumaça perto do pessegueiro e o protagonista saltou a cerca e tampou o buraco (p.

¹⁰⁷ Também em “Deshoras” (em *Deshoras*, 1983) há o partilhamento de espaços percebida também por PASSOS (1986, p. 121).

27). No caso desse relacionamento o espaço está separado, mas não é intransponível, pois há um bom contato relacional entre os dois personagens, que não é impedido pela cerca. Como visto anteriormente ele sempre saltava o alambrado quando Lila solicitava sua presença, como na última vez em que injetou veneno e ouviu Lila chamando: “fui corriendo al ligustro y la vi (...) Me gritó que salía humo de su jardín (...) y yo ya estaba saltando el alambrado” (p. 39). Lila também saltava a cerca para ir até a casa do protagonista (p. 30).

Além da descrição do espaço físico, o entorno pessoal do narrador é associado a seu interior por meio de uma brincadeira recorrente, cuja origem estava em um sonho que ele sempre tinha então, que era o de voar. Por oposição ao chão (ligação telúrica dele) e às formigas no subterrâneo, há o ímpeto de ascensão que se transmuta na imaginação do vôo. Tanto o sonho quanto a brincadeira de ter a sensação do vôo permitem associar o espaço interior e o entorno pessoal do narrador e protagonista. Essa necessidade de sonhar, de voar e de ter privacidade está presente durante todo o percurso do conto, ocorrendo então uma oposição entre terra e ar como referências espaciais simbólicas. Referências semelhantes podemos encontrar em *Rayuela* (um jogo infantil em que a criança deve sair da terra para chegar ao céu percorrendo um trajeto), além da visão de Cortázar sobre as realidades presentes no aqui e agora, que poderiam ser entendidas como sobreposições baixo e cima (e no caso desse conto como metáforas de um macrocosmo – mundo circundante –, em um microcosmo – menino).

A privacidade do narrador conforma-se em diversos espaços fechados como pátios e jardins, como em “a la hora de la siesta me trepé al sauce a leer y a pensar” (p. 38), por exemplo. Não se deve estranhar o uso de espaços tidos como exteriores nessa intimidade, pois como já demonstrou Zubiaurre “un jardín, un balcón, un parque y hasta la propia naturaleza, cuando reducida a estampa, adquieren esos aires de intimidad y de reclusión que caracterizan al espacio doméstico” (ZUBIAURRE, 2000, p. 95). Logo, percebe-se essa interioridade em frases do narrador como “a ratos me gustaba quedarme solo, y en esos momentos ni siquiera quería que estuviera Lila” (p. 32). Nesse exemplo encontramos o espaço interior e entorno pessoal do personagem apenas em contato com a natureza e não uma relação com o “outro”. A natureza se manifesta então: “me gustaba tirarme boca abajo y oler la tierra, sentirla debajo de mí, caliente con su olor a verano tan distinto de otras veces” (p. 32). Estabelece-se uma relação telúrica tão forte que o protagonista identifica-se com o solo, imaginando as veias da terra cheias de formigas e mistérios que iam e vinham; assim como suas próprias veias do corpo. Quando se faz a associação de macro e microcosmos (formigas na terra e sentimentos

nas veias) é que o narrador permite uma lógica do mesmo processo com relação ao veneno, que tanto entra nas galerias da terra como invade as veias do corpo.

Assim, a imagem das formigas no subterrâneo, com capacidade para destruir as bases e alicerces da casa, é uma metáfora dos sentimentos do narrador. Os sentimentos cruzam suas veias e podem fazê-lo desabar, sendo portanto necessária a “exterminação” de ambos, formigas e sentimentos.

Quanto ao jardim, é um elemento espacial que pode ser subversivo e transgressor porque ainda há algo de natureza livre dentro dele, ou seja, ainda há a força do instinto e de uma sexualidade pagã e livre. A associação da criança/adolescente com a natureza é motivo freqüente. Zubiaurre, referindo-se a outras obras, destaca: “no es de extrañar (...) que (...) la comunión con la naturaleza aparezca frecuente y casi exclusivamente encarnada en los personajes infantiles” (ZUBIAURRE, 2000, p. 170). O jardim do personagem de Cortázar era o seu “paraíso particular”. Esse “paraíso”, e a palavra deriva de termo persa que significa *jardim* (cf. SALDANHA, 1993, p. 35), constitui para o personagem um espaço no qual poderia se acalmar, como demonstra a frase “entonces me fui al jardín con toda la rabia” (p. 38), entre outras que demonstram a procura ao jardim quando precisava de paz. Põe-se em funcionamento um sistema de troca de energias, o elemento bucólico da pequena natureza do jardim serena o personagem. Essa ligação telúrica do menino foi incentivada pela avó, que lhe presenteou um jardim só dele (entorno pessoal), privilégio que o narrador procurou compartilhar com Lila, fazendo um jardim só para ela, ao transplantar o melhor jasmim que ele tinha. O fato do narrador dar o seu melhor e maior jasmim e plantá-lo no jardim da vizinha, feito por ele, é uma forma de “expandir” o seu entorno pessoal para dentro do entorno relacional.

Os momentos de privacidade tão procurados também acabam: “después de un rato me cansaba de estar solo y estudiar los bichos de los tomates” (p. 32). O narrador procurava então as pessoas de seu entorno relacional. Nas relações entre o narrador, sua irmã, Lila e Hugo, os ciúmes acabam se insinuando em alguns momentos, como quando a irmã do narrador percebe os olhares entre Hugo e Lila e diz a esta que deveria voltar para casa. Ou então quando o narrador escuta a irmã e Hugo falando de músicas, orquestras, cinemas, tangos e piano e resolve se afastar. Esses ciúmes e algumas provocações já vão de certa forma “minando” os relacionamentos entre eles.

Já a relação com os vizinhos é “contrariada” com a saída da fumaça que invade o espaço deles. Não é por acaso que a fumaça do veneno sai justamente próxima de elementos

produtivos e comestíveis, como o canteiro de alface na família Negri ou o pessegueiro no quintal de Lila. A família Negri, malvista pelo narrador¹⁰⁸, possui um entorno relacional superficial e rasteiro como de um vegetal (alface) como se pode perceber em sua descrição:

Del otro lado del jardín ya se estaban asomando las de Negri, que eran unos casos y por eso no nos tratábanos. Les decían la Chola, la Ela y la Cufina., pobres. Eran buenas pero pavas, y no se podía jugar con ellas. Abuelita les tenía lástima pero mamá no las invitaba nunca a casa porque se armaban líos con mi hermana y conmigo. Las tres querían mandar la parada pero no sabían ni rayuela ni bolita ni vigilante y ladrón ni el barco hundido, y lo único que sabían era reírse como sonsas y hablar de tanta cosa que yo no sé a quién le podía interesar. (p. 26)

Já a família de Lila era bem vista, e o relacionamento dele com ela era frutuoso (pessegueiro), uma vez que sempre estavam na casa um do outro. Estabelecendo-se um entorno relacional com cor, perfume e gosto adocicado. Assim, os termos botânicos possuem uma finalidade semântica, não somente figurativa. Mais tarde a fumaça sai no “jardim” que ele construiu para poder plantar o jasmim que havia presenteado a Lila. Essa fumaça, em um primeiro instante, é imediatamente sufocada por ele, porém, logo em seguida, quando descobre a pena de pavão no interior do livro de Lila e percebe a “traição” de ambos para com ele, não somente libera novamente a saída do veneno, como também o alimenta para que mate a flor.

Quando, antes disso, se percebeu que saía fumaça em várias outras partes da casa como o galinheiro, atrás da porta branca e junto à parede do lado, o narrador achou “formidável” pensar que por debaixo da terra andava tanta fumaça procurando sair. Esse trecho, que demonstra a fascinação do menino, pode ser lido como uma metáfora: seria formidável pensar que por debaixo da pele andasse tanto sentimento procurando sair, um sentimento tão volátil quanto a fumaça que saía da máquina e se esgueirava pelos subsolos. Primeiro o amor, depois o veneno do ciúme e do ódio, que vão matar o que sentia.

Nesse caso se trata de uma descoberta sobre o amor e a morte. Tão fascinante quanto o aparecer é o desaparecer. Eros e Tanatos operam juntos nesse conto transformando emoções e sentimentos, brincando com eles. O narrador resolve “matar” seu sentimento com várias colheres de veneno: matando-se o símbolo (jasmim), mata-se o sentimento, pois a flor era signo da doação e do amor, associada diretamente ao sentimento.

¹⁰⁸ Também em “Final del juego”, outro conto com narrativa infantil, existe uma vizinhança invejosa e indesejada que pode perturbar a fantasia e paz da(s) criança(s) narradora(s) (as “enanas asquerosas”, p. 90 e 195).

Ou seja, o significado dos jardins é maleável e se transforma segundo a perspectiva desde a qual é contemplada. Ora é espaço do idílio amoroso, ora é espaço de desencantamento e frustração. O jardim como enclave amoroso é um dos mais firmes estereótipos espaciais. Símbolo da conquista e do desengano amoroso, é um terreno de jogo no qual medem forças a utopia e a realidade. Segundo Zubiaurre, referindo-se a *Prinzessin Fisch*, do realista alemão Wilhelm Raabe, a tradição romântica do *Bildungsroman*, “ayudándose del cronotopo del jardín, retrata el paso de la infancia a la madurez, entendida aquélla como ilusión (utopía) y ésta como desencanto (realidad)” (ZUBIAURRE, 2000, p. 158). Enfim, o jardim é, na tradição, um espaço dinâmico e cambiante, com um significado que se transforma e evolui ao longo do transcurso narrativo. E isso se confirma no conto de Cortázar.

A evolução do amor para o desencanto também é influenciada no conto por toda uma história de espaços compartilhados entre os personagens. O sentimento de raiva e frustração é ainda maior, pois o narrador partilhava seu espaço com o primo Hugo (e não somente o de seu quarto), onde brincavam, trocavam histórias e até tomavam banho juntos. Havia um tom de confiança entre eles que permitia ao narrador manusear o objeto “mais precioso” de Hugo: a pena de pavão-real. Além disso havia outras cumplicidades, como quando Hugo ria (disfarçado) da irmã do narrador; mas ao mesmo tempo um certo desconforto, pois o narrador achava que Hugo era desses que sabem de tudo e se metem a abrir as portas. Aliás, isso é significativo: o primo “xereta”, que abre portas, é quem “conquista” Lila e dá a ela a pena de pavão. Não somente abre portas do espaço físico, mas também as dos entornos pessoais, para invadi-los.

Elementos espaciais como a porta branca (esse elemento aparece novamente no último conto de *Final del juego*), evidente metáfora para a passagem e a supressão de obstáculos facilmente transponíveis, dão além disso a sensação de “poder” ao narrador, sensação que também está presente ao ser ele o único (junto com o tio) que mexe na máquina, ou ao cuidar do fermento de Lila. Ele cria uma aura de poder e força ao seu redor com ilusões e fantasias, a qual se manifesta também nos desejos de ganhar os jogos.

Nos relacionamentos que surgem no decorrer do conto há uma saliente competição entre os irmãos e também entre “duplas” que se formam, refletida nos jogos e brincadeiras. Jogos como bolinhas, boliche, polícia-e-ladrão e esconde-esconde (aliás, os jogos favoritos de Hugo) assumem aspecto simbólico para a caracterização de seu espaço interior. São todos jogos em que há perdedores e ganhadores. Nenhum jogo é compartilhado por todos, como por exemplo, o quebra-cabeças (em que todos se uniriam para um objetivo final). São típicos dos

jogos o “roubar” (a amada do primo) e o “esconder” (do primo seus sentimentos com relação a Lila). Outras atitudes de Hugo, como dar a pena a Lila escondido do primo e não lhe falar nada sobre isso, confirmam o caráter velado e estratégico de certos “lances” ao longo do conto.

Aqui as “regras” dos jogos são metáforas do próprio jogo amoroso que ocorre. Nessa competição o jogo de bolinhas de gude, que era o forte de Lila e do narrador-criança, era recusado por Hugo, pois ele preferia esconde-esconde e polícia e ladrão. Também é significativo que o narrador-criança sempre acabasse como “contador” no esconde-esconde; pois todos se escondiam dele (escondiam inclusive os sentimentos). Afinal, nos jogos, a questão era “ganar o perder” (p. 30). Na rivalidade entre os dois para saber quem era o melhor, o narrador por duas vezes comenta que era bom não mexerem na máquina de venenos enquanto Hugo estava ali, pois ele não saberia realizar esse ofício, “no fuera la mala pata que Hugo se saliera envenenando o cualquier cosa” (p. 36). Huizinga explora essa questão do jogo como representação ou exposição afirmando que o jogo “pode consistir simplesmente na exibição, perante um público, de uma característica natural” (p. 17); e exemplifica, utilizando coincidentemente o pavão: “O pavão e o peru limitam-se a mostrar às fêmeas o esplendor de sua plumagem, mas aqui o aspecto essencial é a exibição de um fenômeno invulgar destinado a provocar admiração” (HUIZINGA, 2001, p. 17). O primo portenho pode ser associado ao ditado “ vaidoso como um pavão”.

Não se deve esquecer que a “traição” é potencializada devido ao fato do narrador partilhar com o primo e a vizinha seu espaço não somente físico, mas também elementos de seu entorno pessoal, como o gosto pela filatelia, permitindo que o primo examinasse sua coleção, e presenteando Lila com um envelope de selos e com seu melhor jasmim. Justamente as duas pessoas com as quais o narrador compartilhou seu espaço pessoal e nas quais confiou foram as que o “traíram”.

O olhar, a propósito, do qual eram merecedores os selos da coleção e a flor, constitui elemento extremamente importante nesse conto. Nesse olhar convém recordar a etimologia no jogo dos verbos *ver* e *invejar* que são provindos do mesmo termo latino *videre*. Ou seja, é a *invidia* de alguns personagens que aparecem nesses olhares. A importância do olhar na construção do espaço pelo narrador, as fugazes trocas de olhares entre Lila e Hugo, o olhar de fascinação que o narrador, sua irmã e Lila têm sobre a pena de pavão-real, tudo isso vêm destacar o caráter central desse elemento na narrativa. A pena de pavão causa uma impressão tão forte à vista do narrador, ela é tão fascinante, que ele até pensa em roubá-la. Mas logo a

devolve ao livro do primo. A imagem do olho na pluma é como um símbolo de todos os olhares, invasivos ou não, que permeiam o conto. A pena em si simboliza leveza, elevação e vôo, justamente os elementos que o narrador buscava em seus sonhos e brincadeiras e que também são objetivo a ser alcançado quando intenta envenenar os baixos sentimentos. O pavão, ave que voa apesar de sua imensa cauda, pode se associar ao sonho e brincadeiras do narrador. Essa ave simboliza na tradição a dualidade psíquica humana, segundo CIRLOT (1984, p. 450), ou seja, uma dualidade transparente que o narrador mostra (amor e ódio, vida e morte). Além disso, o pavão é uma ave que faz a corte mantendo distância e mostrando as penas do rabo em duas ocasiões: no “namoro” e em caso de concorrência (para mostrar que é maior ou mais belo). Essas ações relacionais do pavão também são encontradas no primo portenho, que mantém uma certa “distância” de Lilá, mas que mostra (e até dá) a pena para ela. Ele também permite ao primo de Banfield que toque sua pena (mostra ao concorrente que é “maior” e mais bonito – antiga rixa, existente até hoje, entre portenhos e interioranos). As brincadeiras escolhidas por eles também são demonstração da necessidade de existirem “ganhadores” e “perdedores”.

Tanto o jardim é uma metáfora, que ao levantar-se no domingo o narrador escuta o senhor Negri dizer que seu canteiro de alfaces estava murchando. Algo começa a murchar, e depois termina com a revelação da traição do primo e de Lila (pois o narrador descobre a pena no livro de Lila e ela confessa que havia ganho a pena de Hugo). Hugo, a propósito, recusou dar a pena à família do narrador-criança, dizendo ter sido presente da mãe; mas ao dá-la a Lila faz o comentário de que em sua casa havia muitas mais. A isso segue a tentativa concretizada pelo narrador de matar o jasmim¹⁰⁹ dado com tanto trabalho e carinho, como vira antes:

...y entonces por entre el ligustro le mostré mi jazmín y le dije que se lo regalaba y que si quería la iba a ayudar a hacerse un jardín para ella sola. (...) Elegimos un cantero chico, arrancamos unos crisantemos medio secos que había, y yo me puse a puntear la tierra, a darle otra forma al cantero, y después Lila me dijo dónde le gustaba que estuviera el jazmín, que era en el mismo medio. Yo lo planté, regamos con la regadera y el jardín quedó muy bien. Ahora yo tenía que conseguir un poco de gramilla, pero no había apuro. (p. 37)

O narrador se doou a esse amor pela vizinha e estava contente porque seu primo estava para ir embora ao dia seguinte: “y yo dentro de todo me alegré” (p. 36). O seu espaço interior solicitava o fim daquele convívio por alguns dias; tanto é assim que quando Hugo vai embora, o narrador se delicia com sua readquirida privacidade (“esa noche yo me sentí un poco solo en mi cuarto, pero por otro lado era una ventaja sentir que todo era de nuevo mío, y que podía apagar la luz cuando me daba la gana”, p. 37). Também é significativo que na primeira

fumegada de veneno após a partida de Hugo, a fumaça não saía mais na família Negri, e simplesmente no canteiro feito pelo narrador para Lila, justo ao lado do jasmim. Algo já estava morrendo ali.

Enfim, há no conto uma “invasão” no espaço físico e no entorno relacional do narrador pelo seu primo e por sentimentos em seu espaço pessoal e interior. O amalgamento entre os dois entornos (pessoal e do mundo circundante) pode ser associado à figura chamada *Reptiles*¹¹⁰ (fig. 05).



Fig. 05

Nela, um “pano de fundo” pode na verdade se transformar em uma “realidade”. Algo semelhante ocorre no conto, em que a invasão das formigas no subsolo do espaço físico ficcional acaba por ter uma existência não só subterrânea e que traz destruição. Ela é também metáfora dos sentimentos do menino, os quais saem do “silêncio” das veias para ter atuação destruidora no corpo físico e no espaço interior do narrador e acabam por ter uma atuação no espaço físico ficcional, com a morte da flor ocasionada pelo veneno. Ou seja, há o

¹⁰⁹ A imagem do jasmim pretende uma relação com o invisível (sentimento) e por isso deve ser destruído.

¹¹⁰ Nesta litografia que Escher desenhou em 1943 ele analisa: “en medio de diversos objetos, está abierto un cuaderno de dibujo por una página en la que se puede ver el dibujo de un mosaico compuesto de figuras en forma de reptil, coloreadas en tres tonos que contrastan entre sí. Una de las bestezuelas evidentemente está harta de permanecer allí, plana y rígida, entre sus congéneres. Así, extiende una de sus patas más allá del borde del cuaderno y se apresta a abandonar la superficie y a gozar de su nueva libertad. Trepa por el lomo de un tratado de zoología y sube trabajosamente por la pendiente resbaladiza de una escuadra, para llegar a la cumbre de su existencia. Breve pausa, cansada pero satisfecha, inicia, pasando por un cenicero, el descenso que la hará retornar al papel de dibujo, a la superficie plana. Allí se inserta obediente entre sus antiguos compañeros y vuelve a asumir sus funciones de elemento de partición de la superficie” (ESCHER, 1994, p. 11).

desabrochar de algo que está submerso e que depois retorna a seu local interno. Os sentimentos que o narrador tinha por Lila e que desabrocharam em vários instantes, foram transmutados em raiva e ciúme, atuaram fisicamente e depois retornaram ao subsolo das emoções, no interior do menino. Tal como a “besta” de Escher que deixou de ser objeto figurativo para ser mais “real”, também os sentimentos transpareceram na ação do menino.

Há uma *ansiedade* desse aparecimento não mais apenas figurativo das sensações e das formigas, que depois retornam ao “subsolo”. Porém a *angústia* permanecerá, pois a qualquer instante as “formigas” poderão retornar e fazer aparições no “real-visual”.

Nesse aspecto cabe referir aqui uma análise feita por Yurkievich para o conto “Geografias”¹¹¹, mas que cabe nesse contexto próximo do mundo subterrâneo das formigas: “La proyección imaginante penetra por debajo del mundo aparential para figurar las acometidas del fondo entrañable, el intraorden caótico, tanático, donde moran las potencias tenebrosas” (YURKIEVICH, 1997, p. 47). Nesse sentido, foram os sentimentos, que se encontravam “dormidos” nas veias que vieram à tona trazendo o elemento tanático. A visão do menino sobre a pena de pavão (como um ponto vélico) teve o poder da descoberta e ao mesmo tempo fez constatou a impotência de atingir seu amor.

¹¹¹ Em *Histórias de cronópios y de famas*.

La puerta condenada

“Mira, sólo hay un medio para matar
los monstruos: aceptarlos.”
(palavras do Minotauro a Teseu
no poema dramático *Los Reyes*,
em que Cortázar toma partido em favor do monstro.
CORTÁZAR, 1995, p. 67)

O conto “La puerta condenada” é em parte autobiográfico¹¹². Nele Cortázar faz uma descrição detalhada do hotel Cervantes, que realmente existe (ou existia) em Montevidéu. Ou seja, trata-se de um espaço referencial geográfica e historicamente demarcado. Conta Cortázar que a descrição que faz do hotel é detalhada porque queria que o conto tivesse a atmosfera daquele hotel existente no mundo referencial. Logo, são “reais”: “o personagem do gerente, aquela estátua do hall, uma réplica de Vênus, e o clima geral do hotel” (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 69). Cortázar ainda conta que seu quarto era minúsculo como uma cela de cárcere e que entre a cama, a mesa e um grande armário, sobrava pouquíssimo espaço para ele se movimentar. Havia também a janela (uma espécie de clarabóia gradeada), e o silêncio do hotel, o cinema ao lado e a porta bloqueada atrás do armário são igualmente “verdadeiros”.

Na época em que Cortázar estava hospedado no hotel, ele lia muito em seu quarto e em uma das vezes em que estava lendo ficou observando o armário que se tornou uma espécie de obsessão. Cortázar percebeu que ele estava em um local inadequado, que poderia estar em outro canto e dar-lhe mais um metro de espaço. Então foi até ele e o deslocou uns cinco centímetros e só então percebeu que ele estava ali para impedir o acesso à porta que dava para o quarto vizinho. O conto saiu dessa noção da porta que, bloqueada, criava para o outro quarto um ambiente estranho. Daí a criatividade de Cortázar teria começado a funcionar, e ele imaginou que o quarto ao lado poderia ter características diferentes. Nessa sua “viagem” mental se viu sendo acordado por um bebê. Daí a utilizar a solução final (o fantasma) foi um passo, que se aproximou do tipo mais convencional do fantástico: um conto de fantasmas (cf. CORTÁZAR *in* Prego).

O conto foi traduzido para o português como “A porta incomunicável”. Na verdade a escolha dessa tradução também proporciona uma análise fecunda ao se considerar os diversos meios de comunicação que permeiam todo o conto, como telefone, cartas, cinema, teatro, ruas, jornais, revistas, romances e até elementos de comunicação espacial como portas,

¹¹² Sobre o conto, ver: PASSOS (1986, p. 21-4); AMÍCOLA (1969, p. 47); MATAS *in* *Revista Iberoamericana* (1973, p. 600); PREGO (1991, p. 69-75).

elevadores, escadas, janelas, linhas de ônibus, barco no rio¹¹³, bondes etc., que, no entanto, acabam por sugerir uma incomunicabilidade geral.

Aliás, o personagem vai se hospedar no hotel por indicação de um desconhecido (entorno relacional transitório) que conhece em sua travessia no rio (também elemento espacial de passagem). Esses dados indicam que o protagonista está pela primeira vez naquela cidade, sai do rotineiro e penetra no desconhecido. Essa transição acaba aparecendo também no espaço interior, posteriormente. O personagem é, portanto, como um estrangeiro ou um estranho nesse mundo circundante.

O conto nos apresenta um espaço diferente de outro, mais cotidiano, como uma casa ou até a rua, e é diferente também porque o personagem não conhece o hotel, apresentado como um entorno desconhecido e “pobre”. O hotel junto com hospitais e escolas é um espaço típico de histórias de fantasmas que geralmente são alimentadas pelos seus ocupantes ou dirigentes. Apesar de ser um conto bem construído ele não é o preferido de Cortázar, que afirma não gostar “de trabalhar com fantasmas” e preferir outras saídas para seus contos (cf. CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 74).

E, por falar em saída, os finais dos contos geralmente apresentam uma mudança de ritmo que Cortázar justifica, dizendo ser geralmente uma aceleração, uma precipitação do desenlace, como em “La puerta condenada”: “nele, a aceleração se destina a que o leitor, que já está preso nesse mundo rítmico que a leitura impôs, não possa fugir: tem que chegar desesperadamente ao final” (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 159). Esse elemento de ritmo intenso também é válido para outros contos de Cortázar, porém é exemplar em “No se culpe a nadie”¹¹⁴, em que toda a construção narrativa se dá em um único parágrafo de forma contínua e rápida, sem dar chance ao leitor que respire e descanse – tal como o que ocorre ao personagem, preso ao pulôver e sem chance de respirar.

Em “La puerta condenada” pode-se perceber que o entorno pessoal do personagem é pobre e limitado, pois seu próprio mundo circundante também o é. A nota mais destacável é a da solidão, pois o protagonista vive em uma só peça, sem amigos, sem a família (a mulher lhe escreve uma carta), com muito poucos conhecidos e longe do ambiente familiar. Na ampla tradição de reflexões sobre a viagem como experiência de estranhamento, caberia destacar

¹¹³ Foucault faz uma reflexão interessante sobre o barco, mostrando que ele “...é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar” (FOUCAULT, 2001, p. 421). Essa reflexão sobre o barco cabe a contos como “El móvil” ou então ao romance *Los premios*, que se ambientam em barcos ou navios.

¹¹⁴ Sobre esse conto há uma análise tecida de forma exemplar por PASSOS (1995), além de PLANELLS (1979, p. 189-90) e REIN (1974, p. 29).

uma fala de Sérgio Cardoso, que, ao explicitar o olhar viajante, é elucidativa para a compreensão do conto de Cortázar:

Ora, esta experiência é frequentemente atribuída à simples estranheza do entorno que localiza o viajante, a sua posição em um meio adverso, cuja oposição, separação e “distância” relativamente ao seu universo próprio o fariam sentir-se “deslocado” ou “fora do lugar”. Esta oposição se encarregaria, então, de explicar o estreitamento de seu mundo (a redução da extensão das conexões da proximidade que o definem) e, com ele, a erosão da sua própria corporeidade (pois contrai-se, afinal, a própria extensão do sujeito, visto que se imbrica e se confunde na grandeza do mundo), fazendo-o pousar como sombra num mundo alheio e exterior. (CARDOSO *in* NOVAES, 2002, p. 359)

Para Cardoso, essa experiência baseada na extensão acaba por dissimular o sentido mais profundo da viagem, que é o tempo; mas ela é importante pois demonstra, segundo Cardoso, que a estranheza não é *do* mundo circundante. Ele afirma que a viagem “assinala sempre desarranjos internos ao próprio território do viajante, advindos das fissuras e fendas que permeiam sua identidade.” (p. 359). Para a análise do conto “La puerta condenada” são úteis os dois pontos de vista, já que estar em um local diferente faz que o personagem experimente a vertigem da desestruturação, com um entorno mais delimitado e uma falta de entorno pessoal demarcado. Além disso, um desarranjo interno faz que o espaço interior do personagem fique mais próximo à observação dele, já que é praticamente o único disponível. Estar em um exterior desconhecido faz que a pessoa busque um contato maior com seu interior, pressupõe-se.

O personagem nos é apresentado como alguém diferente, que gosta do sombrio, do tranquilo e do deserto. Além disso, é um homem de negócios, de mente racional e “fria”, sem emoções fortes. O próprio nome Petrone nos fornece uma dimensão disso, pois ele é frio e racional como pedra. Enfim, como demonstra seu espaço interior, não é um homem dado a imaginações. O protagonista trabalha com fabricantes de mosaicos e esse é um detalhe relevante, levando-se em consideração que o conto é “fornecido” aos poucos, como peças de um quebra-cabeças (mosaico) que se completa (ou não) ao final. Assim como a apresentação de “El ídolo de las Cícladas”, que nos é entregue como “pistas” ou fósseis que vão sendo descobertos aos poucos pelo leitor-arqueólogo, aqui são pequenos mosaicos que vamos montando para tentar chegar a uma conclusão.

Hospedado no hotel, o protagonista ouve o choro de um bebê e o acalanto de uma mulher, hóspede no quarto ao lado. Incomodado com o som, que o impede de dormir ou concentrar-se, o protagonista interessa-se cada vez mais por ele. Em determinado momento, aproxima-se da porta e imita o choro do bebê, que o obstinava. No dia seguinte, informa-se

sobre a hóspede, a qual havia abandonado repentinamente o hotel. Segundo o gerente, a hóspede jamais esteve acompanhada de um bebê. Curiosamente, na noite seguinte, do quarto vazio ao lado continua a vir o choro, incompreensível para o protagonista.

“Personagem” importante, nesse contexto, é a porta, um elemento espacial que permite a passagem entre dois espaços físicos, mas que nesse caso fracassa em seu papel, pois como já visto a porta está incomunicável no meio físico. Ela é um limiar já descrito por Bakhtin em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*, em que limiares são analisados como espaços nos quais ocorrem as crises e reviravoltas (cf. BAKHTIN, 1997, p. 171-3). Pode-se associar os limiares psicológicos que estariam metaforizados nesses limiares “físicos”, assim como os “segredos psicológicos” estariam metaforizados em locais mais recônditos como sótãos, porões, gavetas e armários. Nesse caso há uma porta, não somente condenada a estar sempre fechada, como também “escondida” atrás de um móvel. Ou seja, além de ser um “segredo” trancado, ele está bem escondido atrás de um armário (que também assume o caráter simbólico de “coisas guardadas”). Assim a psique do personagem se associa à porta, em um descobrimento dele mesmo ao perceber algo diferente que o intriga¹¹⁵.

O fechar e esconder da porta é como um fechar-se ao estranho e diferente. A porta fechada foi analisada por Cortázar, que a descreveu como sendo típica desse tipo de hotel, que anteriormente era um casarão: “Nos hotéis às vezes existem portas que se comunicam, mas quando são pessoas que não se conhecem, a gerência mete uma chave e pronto.” (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 72). Fecha-se assim a possibilidade de contatos relacionais, mas na verdade não deixam de ser dois espaços que se comunicam, ou seja, a porta não é tão incomunicável assim. Ela está condenada a sempre ficar fechada no meio físico, mas também está condenada a sempre dar passagem ao fantástico e ao metafísico. Cortázar constrói muitas passagens em vários de seus contos, mas em “La puerta condenada” a passagem porta é uma “transparência” entre dois mundos, a “descoberta” de uma segunda realidade diferente que Cortázar tanto buscava. A porta não é transparente fisicamente, mas acaba por remeter a uma transparência de sentimentos¹¹⁶. Assim como as janelas permitem a passagem do olhar, as portas permitem a passagem dos sons. O choro do bebê cria não somente uma “abertura na porta” mas também no entorno e no espaço interior de Petrone.

¹¹⁵ Ao analisar as portas de Barba Azul na literatura em seu ensaio “Para una espeleología a domicilio” Cortázar acaba fazendo alusões em outras obras como *Rayuela*. Ao fim do ensaio, Cortázar cita a frase “‘Jamás abras esa puerta’, dice Barba Azul. ¿Qué harás tu, **animula vagula blandula?**” (1974, p. 172).

¹¹⁶ Outro elemento de passagem e que possui um sentido simbólico de receptividade é a janela, nesse caso redonda como uma clarabóia. Segundo CHEVALIER a janela indica uma receptividade da mesma natureza que o olho e a consciência.

A porta não permite a passagem física de um cômodo a outro, mas, por outro lado, ela é comunicadora através de um espaço metafísico, pois permite a passagem de algo insólito, no caso sons, ruídos que surgem do nada. Nesse caso os sons são “acalentados” pela senhora que dorme no quarto de onde partem os choros. Por isso a escolha relevante da epígrafe que foi apresentada no início desta análise. Nela Cortázar apresenta uma solução para “enfrentarmos” os nossos monstros. Pois a senhora “aceita” o monstro e até o acalenta. O enfrentamento de seus próprios monstros estava feito, porém ela não consegue enfrentar mais um, no caso, a imitação (no simulacro) em “resposta” ao choro do bebê, feita por Petrone. E ele somente percebe que não era a senhora quem produzia os sons depois que a expulsa do hotel. Porém essa descoberta vem tarde demais, o choro existia por si mesmo.

Nesse conto a porta é como uma personagem, em especial quando comparada a uma mulher. Por exemplo, Petrone imagina que a porta está escondida com “un avergonzado deseo de disimular su existencia como una mujer que cree taparse poniéndose las manos en el vientre o los senos” (p. 44). Essa caracterização erótica retorna em outros momentos, inclusive ao final, quando Petrone se une à porta como em uma relação íntima.

A mulher que acalenta o bebê, descrita por Petrone como jovem, é associada pela estudiosa Cleusa Passos à irmã do conto “Casa tomada”. Passos faz referência inclusive à estátua da Vênus de Milo que se encontra entre os quartos, no corredor externo. Para ela a estátua é “símbolo da feminilidade e do amor, ao mesmo tempo, simulacro – porque réplica a estátua aponta o ‘outro’ que inquieta, a mulher e o passado” (PASSOS, 1986, p. 24). Essa relação entre Petrone, a mulher e a criança é quase que matrimonial ou familiar.

A presença do choro que passa pela porta condenada torna o ambiente já pequeno, menor ainda, criando mais *ansiedade* e *angústia* no personagem. Além disso, o choro não é aceitável para um homem racional e analítico como Petrone, e é por esse motivo que o espaço interior do personagem “gera” todas as explicações possíveis e as aceita enquanto pode. Porém todas acabam sendo barradas pelo inusitado final. Somente assim ele percebe que não há mais “desculpas” e que deve ou encarar de frente a realidade que se lhe apresenta, ou fugir dela.

Se era verdade o que o gerente afirmava, a saber: no quarto ao lado só morava a mulher, logo ela só poderia estar então *mimetizando* um choro de bebê. A presença do som não obedece a leis espaço-temporais que regem o entorno natural ou o mundo circundante. Petrone então racionaliza essa possibilidade de uma certa “esquizofrenia” da mulher, e em

uma tentativa de fazer o som se calar, acaba por imitar o choro (provocando um simulacro). Descobre no dia seguinte que a mulher se decidira a partir.

Logo, pode-se entender que a mulher havia “aceitado” o “monstro” (tanto que o acalentava), ocorrendo aí uma invasão permitida de seu entorno pessoal. Porém essa ordem se quebra quando ela ouve outro choro vindo do quarto vizinho¹¹⁷. Petrone acredita que tudo se resolveu, pois para ele, em sua mente racional, era apenas ela que imitava um choro de bebê, em um desdobramento de uma personalidade angustiada. Porém, à noite, ao descobrir que na verdade “aquilo” existia e continuava a chorar, resolve fugir, tal qual a mulher (ou o casal de irmãos de “Casa Tomada”).

A fuga de um mundo circundante para outro é comum em casos de descobrimentos, ou de quase descobrimentos, de algo interior muito profundo. Nessa análise abre-se a possibilidade de leitura de que o choro tivesse sido provocado pelo estado dos entornos pessoais tanto da mulher quanto de Petrone. Ambos não tinham filhos (pelo menos não é indicado em nenhum momento a existência deles), assim o instinto de maternidade e paternidade *pode* ter provocado uma falsa filiação. Nesse caso, aceita pela mulher e recusada por Petrone. Afinal o espaço interior dele desejava a paternidade, mas o entorno pessoal não estava preparado para uma construção tão rápida de outra realidade. Já para a mulher, cuja conformação física é mais próxima à realidade do cuidado e acalentamento de um pequeno ser, a aceitação é mais fácil.

Assim, a mulher que já estava no hotel há mais tempo convive em um entorno pessoal e relacional com um bebê imaginário. Nessa situação já existente surge Petrone no quarto ao lado. Aí, o espaço interior e entorno pessoal dele são invadidos pelo choro e pelo acalanto do quarto vizinho, criando-se um outro entorno relacional tácito.

Dentro do absurdo do choro está a “abertura da porta”, a passagem secreta até “o que pode haver do outro lado”. Há uma abertura no entorno pessoal do protagonista, há uma fissura em seu espaço pessoal que permite a associação. O outro quarto e o acontecimento pertencem a um espaço desconhecido, mas que abre possibilidades de visão e de passagem para outro espaço desconhecido, que é o interior de Petrone. Assim, tanto o choro quanto a porta podem ser considerados pontos vélicos.

Uma das chaves do conto é o elemento sonoro que se repete por diversas vezes e que também denuncia o espacial: o silêncio e o som. Segundo McLuhan, “a escuridão é para o

¹¹⁷ Sosnowski aponta para mais duas interpretações: 1) a criança foi criada para suprir as necessidades maternas da mulher e depois adquiriu uma existência autônoma; 2) o pranto só era ouvido no quarto de Petrone, que ao

espaço aquilo que o silêncio é para o som, isto é, o intervalo” (McLUHAN, 1975, p. 99). No caso desse conto há vários intervalos durante os quais o personagem realiza outras tarefas, mas também são silêncios que o incomodam. Esse incômodo pode estar associado ao fato de o silêncio ser revelador¹¹⁸. A invasão sonora não é percebida de imediato, pois em sua primeira noite no hotel, ao acordar de manhã, Petrone apenas tem uma leve recordação de que um choro de recém-nascido o incomodara (p. 42). Porém, na noite seguinte, já mais descansado e devido ao forte silêncio do hotel, Petrone é acordado por algo, vê o horário do relógio (duas e meia da madrugada) e então ouve o choro vindo do quarto ao lado. O narrador informa que Petrone “en el primer momento no se dio bien cuenta” (p. 44). Nessa madrugada ele é acordado duas vezes pelo pranto e é na segunda vez que ouve também o acalanto da senhora. Já na próxima noite, por estar incomodado pelo gerente lhe dizer que não havia bebê no hotel, mas ter certeza de que ouviu o choro, pensa até em colocar suas malas em cima do armário para abafar o som. Utilizaria, assim, um elemento de seu território (as malas). O silêncio, que passa a idéia de que todo o hotel estava dormindo, é para ele como uma armadilha, pois

a Petrone, ya malhumorado, se le ocurrió que era al revés y que todo estaba despierto, anhelosamente despierto en el centro del silencio. Su ansiedad inconfesada debía estarse comunicando a la casa, a las gentes de la casa, prestándoles una calidad de acecho, de vigilancia agazapada. Montones de pavadas. (p. 47)

Essa ansiedade que parecia estar se comunicando com a casa provoca um estreitamento das relações. E nessa observação cuidadosa Petrone acaba ouvindo de madrugada o choro, mas quase não o toma a sério de início, ficando depois a ouvi-lo constantemente, sentado na cama, fumando e pensando na atitude que deveria tomar. Seu mau humor vai em um crescendo que se torna maligno (p. 48) e então acha que golpear a parede era pouco. É então que imita em falsete o choro vizinho.

A “invasão” que Petrone promove com seu simulacro lhe é devolvida ao final, com a pura verdade de que não era a senhora que saiu do hotel quem gerava o choro. A Petrone, vem-lhe, em troca de ter invadido o entorno alheio, sua própria expulsão do hotel.

Para manter nossa série de analogias com a obra gráfica de Escher, associamos aqui o conto à litografia *Balcão* (1945) (fig. 06).

imitá-lo fez com que a mulher fugisse, pois ouvia o som pela primeira vez. Essas análises são discutidas em SOSNOWSKI (1973, p. 31).

¹¹⁸ O silêncio é um elemento estudado também por Bakhtin (1992) que afirma que por vezes o silêncio fala e declara muito mais que as palavras. O silêncio permite um olhar para dentro de si mesmo.

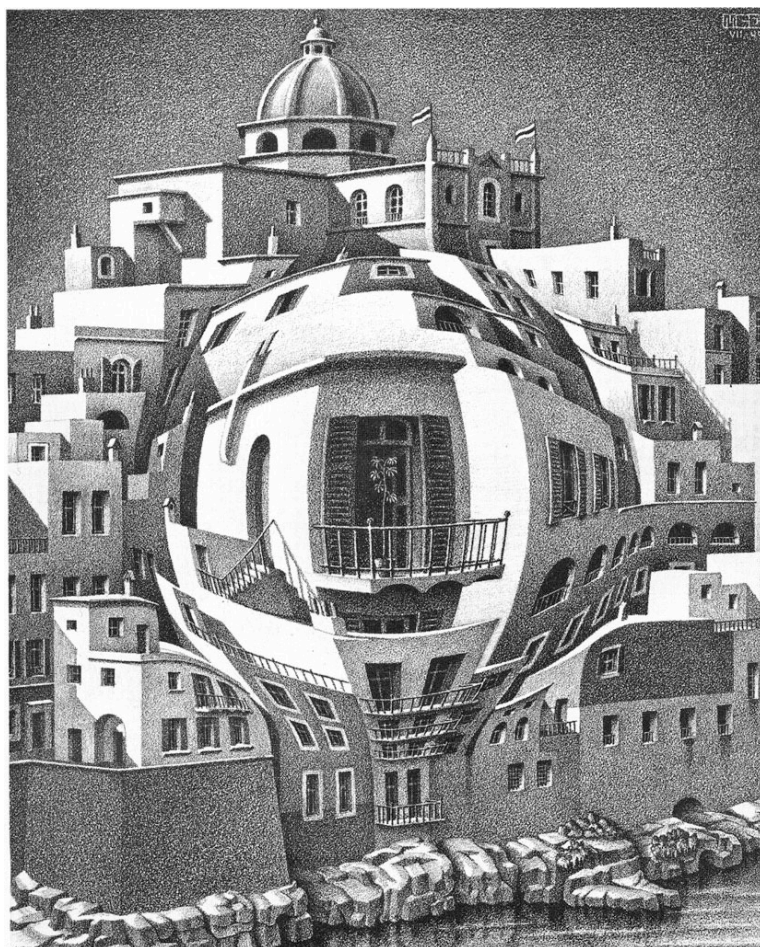


Fig. 06

Nela o balcão (assim como a porta no conto) aparece salientada por uma bolha. Essa bolha, nascida de um truque de proporcionalidade, faz com que certos detalhes insignificantes, que poderiam passar despercebidos, apareçam agora no foco da atenção do leitor ou espectador. A bolha é criada para dar a ilusão de uma deformação no papel, através da percepção induzida de tridimensionalidade, como explica o próprio desenhista: “El carácter tridimensional de este grupo de casas es una ficción. La bidimensionalidad del papel sobre el que están dibujadas no corre peligro – a menos que tratemos de desabollarlo desde atrás. Pero la abolladura que se eleva en el centro es una ilusión: el papel permanece liso. Todo lo que se logró fue una expansión del centro aumentándolo cuatro veces” (ESCHER, 1994, p. 15). Analogamente, é uma falsa percepção da natureza do choro, primeiro atribuído à realidade do mundo referencial da personagem e, depois, ao mundo da psique da vizinha, que causa em Petrone uma percepção ilusória do choro. Em Petrone, a deformação da “superfície do papel” se dá ao inverso: a “ondulação” se dá para baixo, pela “retração” que em seu ponto de vista impõe ao objeto enfocado (a porta).

É a desconsideração da dimensão fantasmagórica (como dicção de sua própria psique) que ocasiona no protagonista sua “falha visual” diante da “tela” dos acontecimentos no conto.

Se Escher submete diretamente o observador a isso, Cortázar permite ao leitor acompanhar o processo ilusório pela percepção do outro, ou seja, ao observar os equívocos de Petrone. Por fim, porém, resta mesmo ao leitor o ônus da dúvida: teria Cortázar escrito uma história de fantasmas? Trata-se apenas de uma metaforização de estados anímicos? Ou a chave do conto é mesmo a representação da imponderabilidade da ilusão ficcional, como em Escher?

El ídolo de las Cícladas¹¹⁹

Cyclades insule antiquitus Graeciae fuerunt, quas inde Cycladas autumant dictas quod licet spaciis longioribus a Delo proiectae.
In orbem tamen circa Delum site sint.
Nam orbem cidon Greci locuntur, quidam uero non quod in orbem digestae,
sed propter scopulos qui circa eandem sunt dicta putant cyclades.¹²⁰

O espaço do conto “El ídolo de las Cícladas”¹²¹ consiste em um pequeno apartamento fechado em algum lugar da França, apesar de o texto se remeter diversas vezes a um outro espaço e tempo: ao passado (dois anos antes) e a uma ilha grega chamada Paros (uma das ilhas do arquipélago das Cíclades¹²²). Esse retorno no tempo se dá por diversos motivos (todos relacionados ao espaço interior e entornos pessoais) e permeia o conto apesar do espaço atual ser descrito diversas vezes. Esses espaços aparecem com claras alternâncias de claro e escuro, como por exemplo: a ilha grega cercada de luz e calor e o apartamento geralmente descrito dentro de uma penumbra, com um ou outro foco de luz artificial. A apresentação do espaço se dá por meio de referências diversas a percepções sinestésicas, como por exemplo “tarde dorada de cigarras y de olor a hierbas” (p. 73). Só nesse trecho já se pode perceber que os sons, as cores e os cheiros procuram desenhar o topos da ilha grega. Também aqui o período do entardecer é relevante, como em outros contos já examinados, em que o meio termo entre o dia e a noite é caminho entre duas “realidades”.

Essas duas realidades envolvem três arqueólogos, dois homens e uma mulher, que buscam um objeto na ilha. Após encontrá-lo, sentem que algo mudou e resolvem retornar à Paris. Somoza fica com o ídolo e o casal, Morand e Thérèse, passa dois anos praticamente sem vê-los (ao amigo e ao ídolo). O conto se baseia principalmente em uma tarde em que os dois amigos estão juntos no atelier de Somoza, conversando sobre o passado e o presente. Percebe-se uma mudança em Somoza, a qual também vai repercutir depois sobre Morand e conseqüentemente sobre a vida de Thérèse.

¹¹⁹ Cíclades, nome dado ao arquipélago em forma circular, do qual a ilha de Delos se encontra no centro. Cortázar possui vários trabalhos com referências a temas gregos como “Las ménades”, “Circe” e “Los Reyes” entre outros. Vide *Valise de Cronópio* (1993, p. 17-56).

¹²⁰ Cf. www.mun.ca/rabanus/dm/12.html. Acesso em 25 jul. 2003. Tradução livre: “Desde a antiguidade os gregos estiveram nas ilhas Cíclades, desde então acreditavam que essas chamadas cíclades permitiam que se alcançasse os longínquos espaços de Delo. Na Terra estariam, contudo, situadas ao redor de Delo. Realmente os gregos expressam o mundo, isso, pois, não é verdadeiro na terra dividida, pois estão ao redor dos rochedos que julgam estar ao redor dessas mesmas ditas Cíclades.”

¹²¹ Dentre as várias análises do conto, ver PLANELLS (1979, p. 88-90 e p. 186-8); também TERRAMORSI (1994, p. 82).

O que provoca o retorno à ilha é, sobretudo, a falta de conclusão para uma situação do passado. Uma situação de triângulo amoroso que ficou em suspenso e que retorna após dois anos, por meio da dúvida e desconfiança de Morand. Esse triângulo amoroso é marcado pelos estereótipos associados ao espaço geográfico de nascimento dos personagens. Nesse caso Cortázar combina as duas nações em que viveu a maior parte de sua vida: Argentina e França¹²³. As nacionalidades dos personagens associam-se a noções do senso comum: os latinos são ótimos amantes e os franceses têm fama de ciumentos irrecuperáveis. O ciúme Morand demonstra ao gritar “con una mezcla de cólera y risa” (p. 74) a Thérèse que se cobrisse, pois estava com seu sutiã vermelho nas mãos e os seios nus. A idéia geral que o Velho Mundo tem do Novo Mundo é apresentada quando Morand conversa com Thérèse: “Morand le habló de las ilusiones de Somoza y los dos se preguntaron con amable ironía parisiense si toda la gente del Río de la Plata tendría la imaginación fácil” (p. 75). E as ilhas gregas surgem como elemento intermediador das nacionalidades.

A mulher, Thérèse, que representa uma das pontas do triângulo, e que provoca os desejos das duas outras, é apresentada pela primeira vez pelo narrador justamente localizada próxima de um penhasco, ou seja, um elemento espacial que indica instabilidade, perigo e probabilidade de acidente. Ela inocentemente provoca o desejo de Somoza (ou não, uma vez que o desejo de Somoza só nos é apresentado pelo olhar de Morand).

Há no conto uma alternância de um espaço aberto para um fechado e vice-versa. O espaço aberto da ilha ensolarada remete à possibilidades de extravasamento, apesar de o significado simbólico de ilha ser apresentado por CIRLOT (1984, p. 307) como isolamento, solidão e morte. Esse isolamento, solidão e posterior morte são encontrados no conto de Cortázar justamente em terra firme: o atelier, que em princípio seria um local de segurança física e psíquica. O personagem se encontra então em outra “ilha”, não só no aspecto físico, mas principalmente no aspecto do espaço interior e entorno pessoal. O espaço aberto (a ilha) possibilita uma difusão de observações voltadas para o mundo circundante, ao contrário do espaço fechado que delimita e que cria uma tensão de observação para o espaço interior. Assim é o espaço do atelier, no qual Somoza fica cerrado e recluso do mundo, que remete à uma interiorização cada vez maior do personagem, centrado em seu próprio ser e no ídolo¹²⁴.

¹²² Essas ilhas representam tudo o que a imaginação, o mito e a lenda reconhecem como a quinta essência das ilhas gregas. Cf. www.mun.ca/rabanus/drn/12.html. Acesso em 25 jul. 2003.

¹²³ Cortázar inclui essas duas nacionalidades em outros de seus contos, como por ex. “Carta a uma senhorita de Paris”, “Cartas de mamá” e “El otro cielo”, também em *Rayuela*.

¹²⁴ Nesse sentido vale a pena uma interferência etimológica, pois o olhar está vinculado ao ídolo também em sua etimologia. Segundo Marilena Chaui (in NOVAES, 2002) “aquele que diz: *eidô* (eu vejo), o que vê? Vê e sabe o

Assim como o ídolo se encontrava encerrado em um “túmulo” no profundo da terra da ilha, também Somoza se encerra em seu atelier. O espaço fechado recria o clima de *ansiedade* de Somoza, que vive nele, e cria *ansiedade* em Morand que vem de um ambiente exterior e “cai” nesse atelier sufocante.

Também é interessante ressaltar que a estatueta é contrabandeada dentro de um cachorro de brinquedo (sem ser revelada a ninguém), ou seja, o grupo passa a fronteira – aqui se pode indagar qual fronteira realmente foi ultrapassada – com o ídolo escondido em um brinquedo. Esse esconder está relacionado com o esconder dos sentimentos de Somoza – que não são revelados ao leitor, senão por suposições de Morand –, com os sentimentos de dúvida e ciúme de Morand – esses sim revelados – e com os sentimentos ocultos de Thérèse – irrevelados ao leitor.

Nesse conto, assim como em “Los venenos” e “La noche boca arriba”, o olhar é traço importante, pois é uma mirada de Somoza que faz com que Morand decida deixar a ilha (cf. p. 76: “llegó el día en que Morand sorprendió una mirada de Somoza mientras los tres bajaban a la playa”). Já no atelier Morand parece distante e muitas vezes desvia o olhar que Somoza, ao contrário, sustenta. Porém, ao evitar mirar Somoza, o olhar de Morand recai na estatueta que também é um elemento desagregador no conto, tal como o suposto triângulo amoroso. Na verdade Morand desvia o olhar para transpor a imediata realidade (suspeita de uma possível traição) e acaba recaindo sobre outra realidade, para ele totalmente desconhecida e inaceitável: o místico e o sagrado da estatueta. Místico que é retratado por Somoza e destrutado por Morand.

O ídolo desempenha função no texto por si só, tal como a porta em “La puerta condenada”, e atrai não só o olhar de Morand, mas a atenção profunda de Somoza, que ao criar várias réplicas e simulacros procurar “penetrar” no segredo do ídolo e com isso acaba por se deixar possuir. A estátua invade não somente o entorno pessoal de Somoza, também seu espaço interior é possuído por uma atmosfera mística e sobrenatural, o que provoca alucinações e mutações em sua personalidade. Não somente o entorno e o espaço interior são

eidós: forma das coisas exteriores e das coisas interiores, forma própria de uma coisa (o que ela é em si mesma, essência), a *idéia*. Quem vê o *eidós* conhece e sabe a *idéia*, tem conhecimento – *eidotés* – e por isso é sábio vidente – *eidulis*. Quem viu, pode querer fabricar substitutos do visto e, na qualidade de *eidolopóios*, pode fabricar as formas aparentes das coisas – *eidolon* (ídolo, simulacro, imagem, retrato). No entanto, se o ver fabricante buscar a semelhança no ato mesmo de ver, estará na *eikasia* (representação, crença, conjetura, comparação) e tentará fabricar *eikon* (ícone, pintura, escultura, imagem, imagem refletida no espelho) a partir do *eikô* (ser semelhante, assemelhar-se, verossímil, provável)” (p. 35). Essa aproximação também se dá com o personagem que, crendo, busca uma semelhança e até uma conjunção ao ídolo.

atingidos, também seu físico é modificado, pois Somoza diz não necessitar mais de alimentos, pois tudo de que precisa a estátua fornece (p. 75).

Somoza é envolvido por seu comportamento relacional com a estátua; cultiva desde carícias que deveriam ser para outra pessoa e que são endereçadas ao ídolo, até um ensalmo e um ritual de fórmulas de passagem. Ele transfere todo desejo que sentia por Thérèse (espaço interior) ao ídolo, o que se revela por um discurso do não dito. Para isso utiliza “*otras vías que las manos y los ojos y la ciencia*” (p. 75). Usa um contato mais interno, de entorno pessoal para entorno pessoal (como se a estatueta tivesse vida), e busca a aproximação ao ídolo feminino já que não logrou alcançar Thérèse. Na verdade, buscava uma fissura no tempo e no espaço, ou seja, procurava por meio do ídolo e do misticismo sagrados alcançar objetivos que não pôde no mundo profano. A estatueta é apresentada sob o olhar de Morand, com uma descrição detalhada do rosto, dos seios levemente definidos e do triângulo sexual, que revelam o *voyeurismo* do personagem. As protuberâncias e depressões desenhadas detalhadamente pelo narrador permitem um olhar erogeneizado do leitor, criando uma associação com o desejo dos homens por Thérèse. A possessão insatisfatória de Thérèse pelo olhar transforma-se na possessão metaforizada na estátua.

As réplicas que Somoza constantemente construía não eram para criar dualidades, mas sim uma busca de fusão e de contato primordial. Ao observar detidamente a estatueta, concentrava-se a tal ponto que praticamente se unia ao ídolo, como em uma meditação ou concentração profundas. Procurava “invadir” a estatueta, quando na verdade abria uma brecha e permitia que ela o invadisse. Acreditava que havia conseguido um contato justamente em uma data pagã, qual seja a noite de solstício em junho¹²⁵. O sacrifício, palavra que vem de “sagrado ofício”, pode se remeter não somente ao sacrifício com sangue, mas ao ofício de produzir simulacros do sagrado. Além disso o próprio ídolo já era próprio para as imolações, como Morand recorda: “*el ídolo de los orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmoluciones en los altares de las colinas*”(p. 80). E quando Somoza quer mostrar a união que logrou junto ao ídolo inicia um ritual com voz muda e opaca como se fosse uma “boca inexistente” falando de “*círculos de grasa azul, del juego de los ríos dobles, de la infancia de Pohk, de la marcha hacia las gradas del oeste y los altos en las sombras nefastas*” (p. 80-1).

¹²⁵ Ou seja, o traço profano está presente no sagrado. As noites de solstício em junho eram data especial para povos que cultuavam a deusa mãe e praticavam nesse dia ritos de celebração do amor livre, com atividades sexuais sem regras. Assim Somoza quebrava o sagrado do ato de amar da cultura cristã, pois o profanava com o desejo pela mulher do próximo.

Cortázar, em seu ensaio “Para una espeleología a domicilio”, diz que “los ritos de pasaje de la raza parecen oscilar monótonamente de la historia a la videncia, de las prestigiosas puertas del pasado a las inciertas del futuro” (p. 170). Aborda a tendência do ser humano de organizar seus sonhos à procura de uma verdade primordial, de que nos sonhos se busquem as origens. Essa busca pelo primordial, pelas origens, se percebe não somente em “El ídolo de las Cícladas” mas também no próximo conto analisado: “La noche boca arriba”.

Há outro elemento espacial no atelier de Somoza, que aparentemente é apenas um canto vazio indicado por ele – “el dedo parecía señalar un rincón del taller donde no había nada, apenas un trapo sucio en el piso” (p. 76) –, mas que é assinalado justamente como lugar em que “hay todo lo necesario” (p. 75). Quando Morand olha esse canto inteligentemente o associa ao canto vazio do entorno relacional de ambos, ao pensar: “esos dos años entre ellos habían sido también un rincón vacío del tiempo, con un trapo sucio que era como todo lo que no se habían dicho y que quizá hubieran debido decirse” (p. 76). Assim, o “canto vazio” é indicativo de segredos ocultos e fissuras não consertadas, como se percebe nas dúvidas trazidas no decorrer do texto, “como tantas otras cosas que ya no se mencionaban y que en el fondo eran siempre Thérèse”(p. 76-7). Também este pode ser considerado um outro ponto vélico, que promove contato entre duas realidades: sagrado e profano, passado e presente, ritual e cotidiano.

A fissura entre as dimensões ocorreu quando a estatueta foi descoberta na ilha, pois o casal retornou para casa o mais rápido possível, por não achar justo que Somoza sofresse. Não há indicação clara sobre qual seria o sofrimento dele, pois nada é resolvido e declarado, nem sequer ao leitor, que é envolvido nessa bruma e tem que recolher pedaços soltos aqui e ali até preencher por si mesmo o segredo do trio. Ou seja, o leitor vê-se obrigado a agir como arqueólogo atento, seguindo determinadas “pistas” e descobrindo peças antigas no terreno obscuro da narrativa.

Tanto as falas de Morand, que está confuso com a situação e perdido entre dois mundos circundantes, quanto as falas de Somoza são entremeadas de reticências. No caso de Somoza é como se ele estivesse em um transe, sem possibilidades de consciência, ou ainda em domínio da estatueta, pois “Morand oyó hablar a Somoza con una voz sorda y opaca, un poco como si fuesen sus manos o quizá esa boca inexistente las que hablaban ...” (p. 80). E no caso de Morand, ele se encontra entre dois mundos circundantes (um na lembrança e outro físico). Somoza parece estar presente no mundo circundante apenas com seu corpo físico, sendo que seu espaço interior já está “tomado” pelo ídolo e toda sua representação desde a

noite de solstício. Além disso as reticências e vazios podem estar associadas às duas falas de Somoza: “no hay palabras para eso” (p. 73 e p. 74).

Ao final, após Morand matar Somoza, o que ocorre é uma invasão pelo ídolo também no espaço pessoal de Morand. Dessa vez a manifestação não é para sublimar uma posse impossível por outra possível (estátua), mas sim para eliminar o objeto que foi pivô dessa situação entre os três e que poderá provocar novamente o desejo de outro homem. Destruindo a amada ele estará livre da possibilidade de repetição da situação. Morand substitui a invasão da dúvida e do ciúme em seu ser pela invasão da estátua. Novamente a sinestesia aparece, ao se ver o ídolo ensanguentado, ao sentir-se o cheiro no ar, o calor e o som de flautas: “ya estaba desnudo cuando oyó el ruido del taxi y la voz de Thérèse dominando el sonido de las flautas...” (p. 84). Tudo invade Morand e o transforma em sacrificador.

No início o entorno relacional dos três amigos na ilha grega é quebrado com o desejo e a dúvida. Os três se separam, mas continuam “ligados” pelo ídolo. Cada um dos dois homens fica com um “objeto” precioso: um com a estatueta e o outro com Thérèse. Ao final, o único que vence é o objeto retirado de seu espaço de origem e que não pertence ao mundo circundante de Paris. Ele “sobrevive” aos seus três descobridores, à medida que Somoza é assassinado, Thérèse está prestes a ser, e Morand perdeu sua individualidade, ao ser invadido pelo ídolo.

O fato de Morand acreditar que Somoza estava louco resalta outra característica de Cortázar que traz a dubiedade da realidade espaço-temporal. Essa dubiedade também se apresenta, por exemplo, em “Una flor amarilla”, em que a bebida é fator de desconfiança da realidade, ou em “El perseguidor”¹²⁶, em que há “un proyecto de confrontar la cordura y la locura como respuesta metafísica que fluctúa entre la duda de los límites (o ‘Pasajes’) de la razón y el irracionalismo” (VEIRAVÉ *in* LAGMANOVICH, p. 203). Também em “El ídolo de las Cícladas” a “loucura” que Morand atribuía a Somoza, e da qual foi vítima, insere-se através de vários elementos, sendo um deles o musical (presente no som das flautas ouvido anteriormente), que não é percebido nessa “realidade”. Somoza pergunta a Morand:

¿No los oyes? La flauta doble, como la de la estatuilla que vimos en el museo de Atenas. El sonido de la vida a la izquierda, el de la discordia a la derecha. La discordia es también la vida para Haghesa, pero cuando se cumpla el sacrificio los flautistas cesarán de soplar en la caña de la derecha y sólo se escuchará el silbido de la vida nueva que bebe la sangre derramada. Y los flautistas se llenarán la boca de sangre y la soplarán por la caña de la izquierda, y yo untaré de sangre su cara [do ídolo], ves, así, y le asomarán los ojos y la boca bajo la sangre. (p. 81)

¹²⁶ Em *Las armas secretas* (1989).

É como se a estátua fosse uma ponte para uma “passagem do tempo”, uma arte que promove um espetáculo invasivo. Também ocorre com Morand a identificação e a empatia corporal que ocorreu com Somoza. O juízo e a loucura, que poderiam ser associados a um e outro, respectivamente, acabam deixando de ser opostos, para caírem na dúvida dos limites entre os dois.

O que parece ser oposto e reflete caminhos diferentes, acaba cruzando e se amalgamando ao “chão” da narrativa, como no desenho de Escher *Espelho mágico*¹²⁷ (fig. 07).

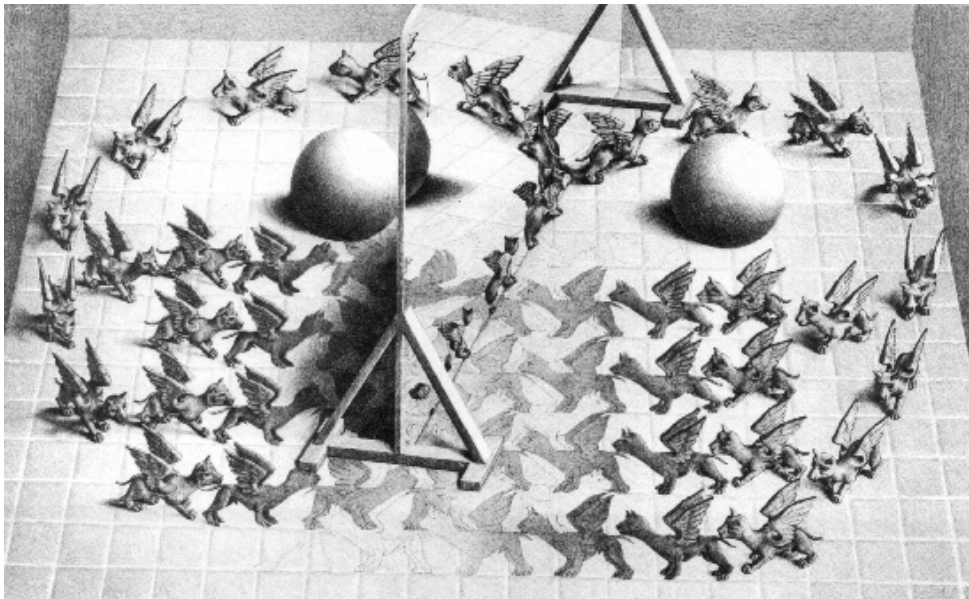


Fig. 07

A pesquisa de Merleau-Ponty que descreveremos abaixo pode ser elucidativa para a leitura desse conto, se interpretado sob o viés da loucura que acomete Somoza e depois Morand. A sinestesia, as vozes e sons, a falta de identificação de um e depois de outro, tudo pode ser associado ao estudo do filósofo francês.

Logo, esse conto poderia ser analisado à luz da psicologia e suas diferenciações entre o interior e o exterior. Merleau-Ponty, que recorre a estudos psicológicos para seus estudos de fenomenologia da percepção, observa: “certos doentes crêem que alguém fala dentro da cabeça deles ou de seu corpo, ou então que um outro lhes fala quando são eles mesmos que articulam ou esboçam as palavras” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 39). Em análise sobre a distinção entre homem “sadio” e “doente” o filósofo também estuda a questão das sensações

¹²⁷ *Espelho mágico*, litografia de Escher que ele apresenta da seguinte forma: “Sobre un suelo embaldosado se encuentra una pantalla reflejante de la que nace un animal fabuloso. Paso a paso va saliendo del espejo, para avanzar, una vez completo, por el lado derecho. Su imagen reflejada en el espejo prueba ser no menos real, ya que aparece como figura de tres dimensiones por detrás del espejo. Ambas columnas avanzan primero en fila india, luego de dos en dos, para encontrarse finalmente en filas de a cuatro. Conforme se aproximan, las figuras

estranhas ou confusas ocasionadas por distúrbios da cenestesia. Merleau-Ponty afirma que “uma cenestesia alterada é também uma mudança de nossas relações com os outros” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 40) porque o doente perde as fronteiras, ou tem a impressão de estar sem fronteiras diante dos outros. A importância da corporalidade e da linguagem como distintivo do “eu” no mundo se perde. Se a pessoa faz ressoar o que é “falado em seu interior”, ela se encontra fusionada nesse outro que ela mesma pressupõe. É uma projeção ou introjeção que faz perder a individualidade (cf. MERLEAU-PONTY, 2002, p. 41).

Essa perda de individualidade podemos ilustrar ao referir-nos à figura de Escher, em que uma imagem parece ter vida própria, mas se funde com o reflexo, e ambos acabam fazendo parte de um desenho bidimensional original. É como se o animal fabuloso de Escher fosse o ídolo que, com sua autonomia mística, passasse a agir, permitindo-se invadir entornos alheios e comandar os espaços.

van perdiendo plasticidad. Como piezas de rompecabezas encajan unas con otras y llenan los espacios vacíos, formando el suelo sobre el que está el espejo” (ESCHER, 1994, p. 11).

La noche boca arriba

“Mas, num mundo que vive uma crise de identidade, o sonho, da mesma forma que a poesia, nos fazem próximos ‘daquilo que éramos antes de ser o que não sabemos se somos’.”
(CORTÁZAR, *Rayuela*)

“La noche boca arriba”¹²⁸, assim como “El río”, assemelha-se a uma inversão no espelho ou a um palíndromo, um conto especular, no qual as fronteiras espaciais e temporais são “diluídas”¹²⁹. Em Cortázar encontramos, como já visto, vários contos nos quais as fronteiras do real e do irreal (ou de outra “realidade”) estão dissolvidas ou interpenetram-se¹³⁰.

Em “La noche boca arriba”, o personagem moteca tenta escapar do inimigo asteca. Fugindo, passa por um ponto vélico e acaba no “futuro” que, numa cronologia exterior, é também o presente da escrita (hoje já passado). O conto apresenta uma idéia de inversão do tempo, no qual o personagem sofre um acidente de motocicleta e é levado para o hospital. “Entra” em um pesadelo no qual há perseguição dos motecas pelos astecas, acorda e retorna ao mesmo sonho algumas vezes, até chegar a um final do qual quer despertar. Aí descobre, no entanto, que a “realidade” é aquela mesma; o sonho é, na verdade, a apresentação inicial do conto, em que os personagens estariam em um ambiente urbano¹³¹.

Essa inversão se dá de uma forma tão bem construída que não se tem certeza absoluta do que, no contexto ficcional, é real ou irreal. No conto se percebe a mesma situação da litografia de Escher *Predestinação*¹³² (fig. 08): em espaços opostos aparecem somente

¹²⁸ Sobre esse conto ver: GERTEL (*in* LASTRA, 1981, p. 286-319), SERRA (*in* LAGMANOVICH, 1975, p. 163-177), RODRIGUES (1988, p. 35) apesar da autora se equivocar sobre o livro em que se encontra o conto, PLANELLS (1979, p. 191-4), TERRAMORSI (1994, p. 94), PREGO (1991, p. 59), REIN (1974, p. 41) e SOSNOWSKI (1973, p. 43-4).

¹²⁹ A comunicação de dois espaços e tempos foi utilizada por Cortázar em várias obras, sendo algumas delas: *Todos los fuegos el fuego*, “Lejana”, “El outro cielo”, “La isla a mediodía”, “Continuidad de los parques”, “La noche boca arriba”.

¹³⁰ Outro exemplo de diluição temporal esteve em “El río” e também pode ser encontrado no conto “El otro cielo” (*Todos los fuegos el fuego*, 1990), no qual o personagem está naquilo que se poderia chamar de “presente”, na década de 1940 (que, por outro lado, também é passado, em uma cronologia exterior ao relato), e viaja ao passado.

¹³¹ O onírico que se amalgama com a realidade foi visto em “El río” e em “Relato con un fondo de agua”, porém também em *Rayuela* ele se manifesta, por exemplo quando Etienne diz durante a reunião do clube da serpente: “Madre mía, qué espectáculo penoso. Parecemos una pesadilla que a lo mejor Morelli está soñando en el hospital. Horrible. Que conste en acta.” (p. 394). Esse trecho pode ser associado ao conto “La noche boca arriba”.

¹³² Dessa litografia de 1951 Escher escreve: “Un pez agresivo y voraz y un pájaro tímido y débil son los actores de este drama. Tales caracteres tan opuestos conducen por sí mismos a una solución. Un dibujo de figuras simétricas flota como una cinta vertical en el espacio. Abajo en el centro, este dibujo está compuesto de peces y pájaros, pero debido al cambio de las figuras quedan a la izquierda sólo pájaros y a la derecha sólo peces. De los extremos de la cinta, que se desvanecen paulatinamente, se desprenden dos ejemplares de cada especie: un

pássaros e somente peixes (como nos espaços opostos do conto somente têm-se o motoqueiro e em outro, somente o moteca), porém eles se amalgamam em diversos momentos, se cruzam. Em ambos os opostos também aparecem, como na litografia, um forte e ágil – moteca – e outro ferido e débil – motoqueiro. E como o pássaro de Escher está condenado a morrer, também o motoqueiro no conto está condenado a se transformar em um só e desaparecer.



Fig. 08

O conto também pode ser associado a uma certa predestinação, uma vez que opostos (moteca e motoqueiro) em tempos e espaços diferentes (passado e futuro, América e Europa) acabam partilhando por diversas vezes o mesmo espaço e tempo, até que um assimila (devora) o outro, que desaparece.

São dois mundos circundantes, cada um deles totalmente “estranho” a cada um dos personagens, os quais são, no fundo, o mesmo personagem. São dois espaços interiores que apresentam um mesmo sentimento – medo – e que vão construindo uma mesma percepção do mundo circundante próximo (apesar de ele ser diferente): homens alçando o personagem do chão, colocando-o de barriga para cima, um homem com um instrumento cortante na mão, e assim por diante.

Para o mexicano moteca o espaço é ainda mais estranho. Afinal, ao “homem moderno” é dada a possibilidade de ter tido contato com a história e o espaço antigos e ter visto livros sobre os rituais e as guerras dos astecas. Mas ao índio não é dada essa

diabólico pez negro y un pájaro blanco, inocente, pero por desgracia irrevocablemente condenado a morir. El

possibilidade; é impossível o contato com o futuro, e por isso as imagens espaciais construídas pelo olhar dele são incríveis: “un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas” (p. 179).

É como se um vidro temporal permitisse o acesso a outras dimensões da história. Cortázar, a propósito, sempre se sentiu instigado com a possibilidade de o olhar passar pelo vidro, mas ao mesmo tempo não se poder passar fisicamente pelo mesmo¹³³; ou ainda, como um espelho poderia permitir a passagem temporal em um mesmo espaço¹³⁴. Os dois problemas exemplificam situações próximas à do conto.

Mas, vamos por partes. Para começar, os espaços apresentados no conto, desde o primeiro parágrafo, já são indicativos de uma possibilidade de amalgamento, pois se concentram em demonstrar uma *transitoriedade* ou locais de passagem: “a mitad del largo zaguán del hotel” (p. 169). Nesse exemplo o protagonista está na metade de um espaço (em processo de passagem) e em um hotel que é outro espaço transitório, pois não é um espaço de moradia definitiva ou longa. Se está em um hotel, ele está viajando, e a viagem já é uma interrupção da vida ordinária e regular (cotidiana). Segundo Bollnow: “todo lo que se mueve sigue su ruta” (p. 13), e no caso do personagem do conto ele está se movimentando rumo a seu destino¹³⁵ que, para ele, tanto quanto para o leitor, ainda é uma incógnita.

Sobre o elemento viagem, cabe mencionar uma citação próxima à outra, já feita anteriormente durante a análise do conto “La puerta condenada”. A abertura criada ao viajar, aí referida, também encontra relevância aqui:

Se o viajante fura o horizonte da proximidade e transpõe os limites de seu mundo para fixar a atenção mais além – no que não se deixa ver mas apenas adivinhar ou entrever – é sempre pelos vãos do próprio mundo que ele penetra, na medida em que surgem brechas na sua evidência, abrindo passagens na paisagem ou contornando desníveis e vazios. A viagem, então, como olhar, vazando por esses poros, temporaliza a realidade reempreendendo a busca de seu sentido. Assim, manifesta-se nela a abertura ou indeterminação do mundo, e nesta – para usarmos a expressão de Merleau-Ponty – o escoamento inesgotável do tempo (cf. CARDOSO *in* NOVAES, 2002, p. 359)

Segundo Cardoso, portanto, as viagens são sempre uma experiência de estranhamento em que o viajante, estando em um meio adverso, se sente deslocado e “fora de lugar”, tendo

destino de ambos se cumple en el primer plano” (ESCHER, 1994, p. 11-2).

¹³³ Quanto a isso, o “Progreso e retrocesso” em *Histórias de Cronópios e Famas* (cf. *supra* p. 58)

¹³⁴ “Comportamento dos espelhos na ilha da Páscoa” em *Histórias de Cronópios e Famas*

¹³⁵ As expressões “má sorte” e “boa sorte” aparecem em trechos como “era un accidente, mala suerte” (p. 170), e após chegar ao hospital o vigilante lhe deseja “buena suerte” (p. 171) como indicativos desse destino, um destino determinado que só ao fim é revelado.

seu mundo “estreitado” e, com ele, a erosão da sua própria corporeidade (cf. CARDOSO *in* NOVAES, 2002, p. 359).

Porém, como o próprio autor afirma, citando Merleau-Ponty, o sujeito não está dentro do espaço como se fosse objeto, ou fora dele como se fosse um espírito. Ele percebe o mundo circundante. “Assim, neste sentimento de estranheza, de ‘alheamento’ e distância, seu mundo não se estreita, se abre; não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação (sempre, em alguma medida, marcada pela perda e a morte) que lhe impõem as alterações do tempo” (CARDOSO *in* NOVAES, 2002, p. 359). Logo, no caso do personagem apresentado no início do conto, por ser um viajante pode estar experimentando uma abertura no espaço e no tempo.

O personagem vai então para a rua (espaço de passagens e de transitoriedade), sobe em uma moto (elemento de transporte e passagem) e saboreia o passeio (atividade transitória de deslocamento, sem pressa, itinerário ou rotina). Chega então a um trecho do trajeto que considera mais agradável e que se aproxima de certa forma ao espaço do indígena mexicano: “calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos” (p. 169). Trata-se de um espaço mais natural e com demarcações não tão urbanas como muros e cercas. Aqui o urbano e o primitivo começam a confluir em seus mundos circundantes. E é nesse momento que o personagem se diz “quizá algo distraído”, deixando-se levar pela pureza de um dia recém-iniciado, e que “tal vez su involuntario relajamiento” (p. 169) não lhe tenha permitido evitar o acidente¹³⁶.

Para Cortázar ocorre nas distrações uma certa “passagem” temporal. No conto, é a “distração” que provoca o acidente em que, de certa forma, inicia um processo de “passagem temporal”. Tanto que o narrador relata que o personagem (sem nome), após o acidente, sente que “con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe”. E no próximo parágrafo, como um hiato também na leitura, “volvió bruscamente del desmayo” (p. 170). Ou seja, nesse rápido instante de perda dos sentidos ocorre algo sobre o que somente depois ele se questiona, pois no hospital tentou “fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar” (p. 176). Além disso, já se inicia aqui um certo estranhamento, pois “voces que no parecían pertenecer a las caras suspendidas sobre él” lhe falavam (p. 170).

¹³⁶ Em 1952, em Paris, Cortázar acidentou-se com sua Vespa, porque teve que frear bruscamente para não matar uma idosa que cruzava com o sinal fechado para ela (p. 143 de AMICOLA, entre outros).

O conto nos apresenta essa primeira parte como a “realidade” no contexto da ficção, com o personagem sendo levado de barriga para cima até uma pequena farmácia do bairro, até a vinda da ambulância policial. Também aí apresenta-se um elemento de transitoriedade, um elemento de “cura”: algo que não está dentro da normalidade ou que está doente precisa ser trazido ao estado normal. Apesar do incidente o personagem ainda tem consciência de sua identidade (que mostra ao policial) e de seu corpo machucado, pois até lambe seu próprio sangue. A náusea que o mesmo sentia desde o início do acidente também o acompanha até o hospital, no qual é encaminhado a um pavilhão no fundo (o fundo, assim como o porão, é elemento espacial que se associa na tradição simbólica ao mais profundo do espaço interior¹³⁷). Nesse caminho (outro espaço de passagem) até o pavilhão o personagem passa sob árvores cheias de pássaros que podem ser motivo de associação futura com o moteca na floresta.

O hospital, como local de refúgio e descanso para se obter a cura de alguma enfermidade, merece algumas alusões, por exemplo quando o personagem “saboreaba el placer de quedarse despierto, entornados los ojos, escuchando el diálogo de los otros enfermos” (p. 173); ou então no que se refere à alimentação, quando “vino una taza de maravilloso caldo de oro oliendo a puerro, a apio, a perejil” (p. 173); ou ainda quando o personagem “...suspiró de felicidad, abandonándose” (p. 174); por fim, naquele local “todo era grato y seguro” (p. 175). Porém o local sofre transformações no decorrer de seus “sonhos”, pois a ansiedade e a angústia vão tornando o ambiente cada vez mais sufocante e intimidador, como se verá.

No hospital o personagem é levado à sala de raios X. Esse é outro elemento que indica passagem, dessa vez uma alteração do estatuto da percepção, que possibilita enxergar o não visível. Nessa situação, é sintomática a impressão que o personagem tem da chapa colocada em seu peito tal como uma lápide negra, ou seja, a morte já se insinua de forma discreta. Pela posição corporal que assume, alguém “superior” está com um instrumento brilhante na mão. Dessa última imagem “real”, que passaremos a designar como “presente”, o personagem passa a um sonho vívido com cheiros fortes. Mesmo no sonho, estranha, pois nunca sonhava com odores, ou seja, há uma espécie de consciência de que era um sonho.

A espacialização se dá então principalmente através dos aromas, como o de pântanos, encharcados e lodaçais, “de donde no volvía nadie” (p. 171), conforme pensa profeticamente o personagem. Passa-se então a uma fragrância composta e escura (sinestesia): o cheiro da

¹³⁷ Sobre o porão ver BACHELARD *A poética do espaço* (2000, p. 36-46).

guerra. Quando o personagem percebeu que estava com medo, ainda tendo consciência do sonho, não estranhou, pois o medo em seus sonhos era permanente. Os sons, as visões e os cheiros possuíam uma vividez sem tamanho. O odor é um elemento do sonho que elucida o contexto do moteca. No próprio sonho o personagem compara o incenso doce da guerra florida¹³⁸, pensando: “Huele a guerra” (p. 172). E há ainda o trecho: “No se oía nada, pero el miedo seguía allí como el olor, ese incienso dulzón de la guerra florida” (idem).

Quando o moteca está procurando fugir dos astecas e sente que o cheiro que mais temia estava próximo, dá um pulo desesperado para a frente: “entonces sintió una bocanada horrible del olor que más temía, y saltó desesperado hacia adelante” (p. 172). É nesse instante que acaba por “retornar” ao “presente”, acordando com um doente ao lado falando: “Se va a caer de la cama (...) no brinque tanto, amigazo” (p. 172). O ato de pular, que está presente nos dois espaços (“sonho” e “realidade”), mostra que o corpo físico (entorno pessoal) já está no domínio dos dois espaços interiores (tanto do moteca quanto do motoqueiro) e que reage aos/nos dois mundos circundantes. Tanto é assim que “se despegó casi físicamente de la última visión de la pesadilla” e “sintió sed, como si hubiera estado corriendo kilómetros...” (p. 173). Os dois trechos delatam essa situação de identificação.

As identificações entre os dois personagens também se dão pelo medo (susto) que toma seus espaços interiores, os entornos de fortes cheiros se encontram também amalgamados (com odores diferentes porém fortes), e somente os mundos circundantes são ainda bem diferentes. A posição corporal de ambos ainda não é equivalente, porém os sentidos e conseqüências já se fazem sentir em ambos os corpos. A passagem está aberta e as vivências iniciam um imbrincamento cada vez maior.

O protagonista permanece um tempo “acordado”, mas a febre e uma injeção o fazem ficar novamente em um estado diferente do normal. Sente um certo incômodo por estar deitado de costas, mas se deixa abandonar e cai em uma certa confusão de sensações embotadas ou confusas. Novamente retorna ao “sonho” correndo em plena escuridão. Sua última visão antes de dormir é a luz azul-escura pelos janelões do pavilhão; ou seja, a simultaneidade temporal também está presente apesar do distanciamento histórico. Assim o meio termo de um dia “morrendo” e a noite “nascendo” também são indicativos de uma mutação no próprio desenrolar dos acontecimentos. O crepúsculo traduz uma maior diafanidade e assim acaba por fornecer uma maior grau de mistério às coisas.

¹³⁸As “guerras floridas” eram campanhas militares anuais empreendidas na cultura asteca com a finalidade de fazer prisioneiros para sacrificios religiosos. O sacerdote, em rituais religiosos posteriores, extraía o coração de guerreiros aprisionados, para ofertar a seu deus.

Quem apresenta todos esses relatos de dimensões temporais concomitantes e dúbias é uma terceira pessoa, que acaba por indicar uma transgressão das leis da natureza, pois não se trata apenas de um sonho¹³⁹. São apresentadas realmente duas realidades em espaços e tempos diferentes. Os personagens (que são um só) se encontram em um alheamento da existência do outro, alheamento esse que é rompido por um “acidente” que fez atravessar um ponto vélico. A estrada que tanto interessa ao moteca e que ele não quer perder de jeito algum e a estrada em que ocorre o acidente com a moto¹⁴⁰ sediariam o ponto vélico. Justamente quando o moteca perde a estrada é que realmente se inicia uma narrativa cada vez maior dentro do “sonho”, em detrimento do “presente” do início da narrativa, que vai dando espaço (inclusive textual) cada vez maior ao “sonho no passado”.

No “passado” do conto o personagem tem consciência de que “todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores” (p. 175). Ou seja, sabe que o destino existe por si mesmo e que nada vai modificá-lo. É justamente quando o capturam que o personagem acorda novamente, ainda presente no “passado”. Pois compara as duas noites e acha *esta* maravilhosa em comparação com a noite de onde *voltava*: “al lado de la noche de donde *volvía*, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa” (p. 175 - itálico meu).

Quando procurou recordar o acidente percebeu que nada lembrava, pois só recordou o choque contra o calçamento, a dor no braço quebrado, o sangue da sobrançelha cortada e a contusão no joelho. São esses elementos de queda e dor que trazem o domínio do sonho, jogando-o vagarosamente para baixo. A posição corporal que agora é idêntica nos dois personagens refaz a percepção do mundo circundante do indígena, que já está preso e percebe ter sido levado ao teocalli¹⁴¹. Quando vêm buscá-lo, ele sempre de barriga para cima, já lhe haviam tirado o amuleto, seu verdadeiro coração. E mais adiante:

Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse.” (p. 173)

¹³⁹ Em seu ensaio “Para una espeleología a domicilio” Cortázar insere ao final: “o más hermosamente, aprender a dormirse en el corazón del primer sueño para llegar a entrar en un segundo, y no sólo eso: llegar a despertar dentro del segundo sueño y abrir así otra puerta, y volver a soñar y despertarse dentro del tercer sueño, y volver a soñar y a despertar, como hacen las muñecas rusas.” (1974, p. 172).

¹⁴⁰ O desvio que o motoqueiro faz para o lado esquerdo (p. 170) e o lado esquerdo da estrada do moteca ser justamente o lado dos encharcados e lodaçais de onde ninguém retornava (p. 171) nos remete ao simbólico do esquerdo em que o termo sinistro se refere a tudo que é “ruim” (visto em *La simmetria* de WEYL, p. 29-30).

¹⁴¹ Pirâmide truncada, em cujo patamar se localizava o altar dos sacrifícios, e que servia de templo aos astecas. Estes templos mantinham por vezes asilos e, significativamente, hospitais.

Essa frase contém vários elementos caros à aproximação dos dois personagens¹⁴², como a febre que não permitia ter consciência das coisas; a alteração do sentido da visão, em que tudo parecia ter um relevo maior; a ambigüidade de doçura e repugnância, também presente nos personagens no início do conto (um tranqüilo passeando e outro em estado de alerta vigiando os inimigos); o aborrecimento por estar passando por tudo isso, mas também o conforto de ao menos não estar na estrada.

Novamente um *flash* rápido com retorno ao hospital, as imagens continuam agarradas às pálpebras do personagem e cada vez que ele fechava os olhos imediatamente os abria, pois percebia que viveria a continuação daquele pesadelo que queria esquecer. Pretendia permanecer acordado, pois sabia que a vigília iria protegê-lo, tal como o amuleto estava protegendo o moteca. Mas os espaços novamente se misturam. Ao tentar pegar a garrafa ao lado, seus dedos se fecham no vazio. O personagem luta com seus olhos, abrindo-os e fechando-os, buscando o quarto do hospital, mas sempre vê o mesmo mundo circundante do sacrificador e o sangue e a faca de pedra na mão. Então sabe...

Sabe que o sonho era outro, sonho esse que vinha sendo visto como “realidade” ficcional pelo leitor, até este momento. A única relação mais “forte” entre moteca e motoqueiro – além do espaço corporal que se encontra na mesma posição (boca arriba), da coincidência temporal e do corpo cansado e dolorido – associa-se a um “parentesco” entre as palavras moteca e motoca. Porém Cortázar deplora essa insinuação, uma vez que, criticando a imaginação de certos analistas literários, dá como exemplo justamente essa mesma intuição: “Roger Callois (...) dedujo que los motecas, en *La noche boca arriba*, se llamaban así porque el protagonista del cuento andaba en moto” (Cortázar, 1974, p. 28).

Afinal, o moteca estava se refugiando em um sonho no qual podia afastar-se da fome, da dor e do desconforto, elementos opostos aos levantados anteriormente sobre o hospital: paz e segurança.

Nesse caso, são dois espaços, dois entornos pessoais e dois entornos relacionais que “convivem” a partir de um mesmo corpo. Cortázar aceita que dois corpos não podem estar ao mesmo tempo em um mesmo lugar, então cria dois tempos e dois espaços em um mesmo corpo. Cria outra lei dentro de seus contos. São dois níveis temporais e espaciais distanciados no calendário histórico.

¹⁴² Além dos elementos, a expressão *gemelos de teatro*, binóculos em espanhol, também delata a palavra gêmeos (um duplo) que no caso pode indicar a relação do motoqueiro com o moteca ou vice-versa e que se perde na tradução.

Serão o acidente e as drogas no hospital o que leva ao sonho estranho do moteca fugindo, ou serão a fuga e o aprisionamento do moteca que o levam a fantasiar com objetos estranhos? Sabe-se apenas que a consciência do sujeito lança uma ponte entre dois universos separados. Se são realmente duplos, não é essa a primeira vez que Cortázar aborda esse tema, pois em seus contos “Una flor amarilla” e “Relato con un fondo de agua”, bem como na história de Alina Reyes “Lejana”¹⁴³, encontra-se de alguma forma o duplo. Também em *Rayuela* (no cap. 56), Traveler diz a Oliveira: “o verdadeiro *doppelgänger* é você”.

Segundo Sosnowski há um tempo e espaço mítico que ocorre em um fluxo contínuo, e seria possível a passagem de um tempo e espaço profano para um outro, mítico (SOSNOWSKI, 1973, p. 37)¹⁴⁴.

São dois homens com seus espaços interiores (um tranquilo, passeando, e outro já em alerta, diante da guerra florida¹⁴⁵). Apresentam entornos pessoais relacionados aos entornos circundantes e acabam por se mesclar no “mundo” onírico, criando associações cada vez maiores e com sentidos muito próximos. O ver, sentir, cheirar, tocar e ouvir vão aproximando cada vez mais esses entornos, até que se tornam um só em um só espaço interior, um só mundo circundante. Os personagens são incluídos em espaços claramente catalogados: o físico e o onírico. Porém o estranhamento que Cortázar promove consiste na troca de lugar de um espaço por outro, já que ambos são apresentados de forma nítida e com detalhes. O físico se revela onírico e vice-versa. Há uma “invasão” de uma “realidade” em outra e de um “personagem” em outro.

¹⁴³Em *Bestiário* (1970).

¹⁴⁴ Sosnowski, sobre isso, cita Morello-Frosch em seu artigo “El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar”, que aborda a mesma questão do duplo em dois planos (Cf. Morello-Frosch in: *Iberoamericana*, XXIV, 1968, p. 330).

¹⁴⁵ Em épocas de “paz” faltavam homens para serem sacrificados ao Deus, então os astecas criaram esse “torneio” para que em uma “caçada” mais sacrifícios (flores) pudessem ser ofertados ao Deus.

Capítulo IV

Aspectos complementares para uma poética cortazariana do espaço

“...pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante.
(CORTÁZAR in *Rayuela*, p. 34)

Espaço e tempo são elementos bem estudados por Cortázar, como já visto nos capítulos anteriores desta dissertação. Para o escritor argentino “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’ a que me referia antes” (CORTÁZAR, 1993, p. 152). A abertura de que Cortázar faz menção é a do recorte de uma realidade, como o que a foto promove, mas que age como explosivo para novas realidades. Segundo ele, cabe “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara” (p. 151). Ele explora diversos elementos para alcançar esse objetivo, como o olhar, a distração e o ponto vélico. Sobre a comparação da foto ao conto, Cortázar afirma:

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar, 1993, p. 151-2)

Como ele busca a transgressão ou as exceções das leis naturais do tempo e do espaço, seus contos primam pelo recurso a elementos insólitos inseridos no cotidiano.

O tema de um bom conto, para Cortázar, deve ser excepcional não no sentido de extraordinário ou fora do comum, mas sim como algo trivial e cotidiano que se torna excepcional, por funcionar como um ímã. Cortázar explica: “um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade” (CORTÁZAR, 1993, p. 154). Isso se dá em um constante diálogo com o leitor, que se vê envolvido em seus contos.

A dimensão dialógica dos textos, segundo Bakhtin, pressupõe que tanto o autor quanto o leitor trazem dentro de si várias vozes anteriores, que acabam ressoando entre si na composição do texto, criando novas visões e interpretações. O leitor, ao realizar a leitura,

permite que as vozes que há nele dialoguem com as vozes do texto, em uma interação autor-texto-leitor que desenvolva uma visão de mundo abrangente. É esse o objetivo primordial de Cortázar.

O envolvimento ocorre muitas vezes através do espaço, como em “Vidas de artistas” (*Um tal Lucas*, p. 70). Nesse conto um dos fagotistas é absorvido pelo instrumento musical e expelido no outro extremo dele. Deve então correr para o lado correto do instrumento e sempre acabar em seu espaço oposto. Essa é a impressão que o leitor tem a todo instante quando lê Cortázar, pois parece absorvido pelo livro, vendo-se sempre compelido, no entanto, a reassumir sua posição em ciclos de imersão, afastamento e autotransformação. No espaço do texto e da leitura o leitor percorre e habita quartos, casas e jardins, ao mesmo tempo em que se sabe apenas um observador.

A topografia dos relatos cortazarianos é variada: seus personagens se localizam em parques, hotéis, ilhas, jardins, zôos, ônibus, trens, teatros, salas, ou então na penumbra de quartos. Em todos os casos se trata de um espaço mais humano¹⁴⁶ do que mágico. Porém, as alusões e ilusões criadas pelos narradores colocam o leitor em um terreno movediço, com a criação de um espaço fantástico bastante peculiar.

Cortázar acaba “fundando um universo de ficção *poroso e aberto* a novas expansões, ao mesmo tempo que uno e coeso internamente” (ARRIGUCCI, p. 20). Para Cortázar essas intuições sobre o plano físico ou metafísico foram muito naturais e normais, pois ele possuía uma “aceitação prévia de qualquer coisa que os demais consideravam inexplicável, como um jogo de casualidades, ou como uma brincadeira de coincidências” (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 50)¹⁴⁷.

Assim, para ele é “natural” a possibilidade de transformar o cotidiano mais banal – como ler, vestir-se, dormir, assistir a um concerto no teatro, levar “algo” para passear, matar formigas e andar de ônibus – em acontecimentos inusitados, ora até mesmo violentos como a morte (seja por suicídio ou homicídio, mesmo que insinuados).

Afinal ele trabalha com a fragmentação prismática da realidade e do cotidiano, apresenta um retorno compatível ou dado no presente como atualidade ou futuro, fazendo que o leitor sinta o mundo não como circunstância estática, mas como aglomerado de parcelas dinâmicas. Cortázar apresenta o pensado ou o sonho sentidos como vivos e atuantes. Enfim, a

¹⁴⁶ JOSET afirma que de todos os topos, para Cortázar, “o que mais lhe interessa é o indivíduo e a parte de mistério que contém em si” (1987, p. 92).

¹⁴⁷ Em entrevista ao *La Nación* a sra Edith Aron fala sobre Cortázar a ter imortalizado na personagem *Maga de Rayuela* e de como acreditavam nas causalidades e não em casualidades. A entrevista foi encontrada no site www.lanacion.com.ar/suples/revista/0411/sr_577957.asp, em 08/03/04.

atividade subjetiva interior do sujeito é tratada em sua obra como um potencial gerador de algo no mundo circundante. E o texto enseja que o leitor leve para o *seu* mundo circundante todas essas possibilidades de leituras. Cortázar quer que o leitor se transforme em cronópio, um ser com uma rebeldia atuante, que tenha uma insurgência espontânea contra as leis que subordinam ao homem atual e que o massificam empobrecendo-o e descolorindo-o, transformando a criança que há nele em um robô submisso ao mecanismo que o move (cf ARA *in* JITRIK, 1969, p. 110)¹⁴⁸.

De todo o conjunto de contos analisado existem dois pontos fundamentais na leitura cortazariana do espaço: a invasão e a ruptura que o autor promove. O espaço, seja físico, pessoal ou relacional, é invadido por música, sons, choros, olhares, mitos, desejos e culpas, o que muitas vezes ocasiona uma ruptura nos espaços físico e metafísico. As leis que governam o espaço físico são quebradas, ocorrendo a invasão de um espaço por outro. Em todos os contos do livro *Final del juego*, há uma “invasão” do espaço, seja essa no entorno pessoal ou no entorno relacional.

1. A invasão

A invasão é tema recorrente em Cortázar. Aparece, por exemplo, no conto “Segundo viaje”, a história de um boxeador chamado Ciclón Molina, que se vê possuído pelo já falecido Mario Pradas, o qual deseja uma revanche com Tony Giardello. Outro exemplo é “Los pasos en las huellas”, conto em que um escritor argentino interessado por alguém morto há vinte anos acaba se envolvendo de tal forma com ele, através de suas pesquisas, que também é como que possuído por ele.

“Axolotl” e “Final del juego”¹⁴⁹ são dois contos exemplares para essa questão da invasão em seu ponto mais próximo e em seu maior afastamento (enquanto tentativa de “fugir” à invasão). São textos que se contrapõem um ao outro nessa questão, já que a invasão chega a tal ponto em “Axolotl”¹⁵⁰ que o narrador se transforma no ser que mais observava¹⁵¹ (e

¹⁴⁸ ALAZRAKI (1989, p. 82) também aborda esse robotismo.

¹⁴⁹ Há uma análise de PASSOS (1986) sobre esse conto (p. 105). Também em ALAZRAKI (1994, p. 104-5) e desse mesmo autor *in* *Revista Iberoamericana* (p. 622); também em *Colóquio internacional* (p. 79-88).

¹⁵⁰ Sobre esse conto há estudos de: Borinsky *in* LAGMANOVICH (1975, p. 59); PASSOS (1986, p. 31-44); Morello-Frosh *in* LAGMANOVICH (1975, p. 120) e TERRAMORSI (1994, p. 88). Também há um comentário de Cortázar em entrevista a PREGO (1991, p. 53), na qual comenta que esse sentimento de estranhamento com o axolotl ocorreu com ele, e fez com que nunca mais se aproximasse do aquário, mesmo quando quiseram fazer um filme a respeito (filmografia sobre Cortázar se encontra nas referências).

vice-versa, se pensarmos que o animal também observava com seus olhos de “ouro” o narrador). Isso ocasiona uma relação tão profunda que até a identidade corporal (a identidade primeva do ser humano) se perde, amalgamando os entornos pessoais e espaços interiores em uma fusão surrealista¹⁵².

Quando NOVAES (2002) analisa o olhar escreve uma frase que cabe aqui ao se pensar em “Axolotl”: “O homem que contempla é absorvido pelo que contempla” (p. 10)¹⁵³. Nesse conto, ao invés de uma antropomorfização na literatura, encontramos uma metamorfose desumanizante¹⁵⁴.

Outro conto que trabalha com a corporeidade é “No se culpe a nadie”. Nele, um homem que mora no décimo segundo andar percebe que está atrasado para um encontro com sua mulher e veste às pressas um pulôver para sair. No entanto esse simples ato de vestir um pulôver se transforma em uma “guerra” com uma de suas mãos que “cria vida própria” e passa a sufocá-lo¹⁵⁵. O conto termina com o homem se jogando pela janela. A mão passa a ter autonomia, não é mais parte do sistema.

Para MERLEAU-PONTY (1999) o sujeito não está dentro do espaço como se fosse objeto ou fora dele como se fosse um espírito, ele é um ponto de percepção, de visão do mundo. A mão, ao agir, se “humaniza” como elemento independente do corpo. Ela se transforma metonimicamente em “uma vontade própria” e “invade” a dimensão volitiva do corpo e do espaço interior, a quem deveria “obedecer”, já que há um objetivo (se vestir e sair). A mão deseja (e faz) outra coisa, à revelia da corporeidade do personagem. Rompe-se assim a univocidade do corpo, pela quebra de sua unidade volitiva.

Já “Final del juego” ilustra o afastamento como “ordem”. É o oposto da máxima aproximação e invasão. A menina resguarda tanto a sua identidade e privacidade, que recusa

¹⁵¹ É interessante recordar que Cortázar produziu um ensaio sobre Keats e que esse poeta em sua relação com os pássaros “se quedaba contemplando a un gorrión, al poco rato creía comprender que *él era el gorrión*, y se sentía a sí mismo en toda esa fragilidad suspendida misteriosamente en el tiempo” (COUSTÉ, 2001, p. 75).

¹⁵² O narrador já de início nos informa que agora é um axolotl. Esse conto nos remete à *Metamorphose* de Kafka, autor também lido por Cortázar (que lhe rendeu homenagem em *La vuelta al día en ochenta mundos*, com o escrito “Con legítimo orgullo” CORTÁZAR, 1972, p. 29).

¹⁵³ O conto “Axolotl” bem se presta a um estudo sobre o processo exotópico da relação com o outro, de Bakhtin. Para o autor russo “o excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento” (BAKHTIN, p. 45). O conto, pela identificação com a alteridade do animal, levaria a extremos esse processo, revelando-o em sua radicalidade.

¹⁵⁴ Também Escher se ocupou desse elemento em sua litografia *Metamorphose* (1939-1940 e 1967-1968).

¹⁵⁵ Também em “Pescoço de gatinho preto” a mão tem vida própria e mata a sua “dona” (*Octaedro*). Sobre as mãos na narrativa de Cortázar há um estudo de FILER (*in* ALAZRAKI, 1989, p. 323)

um contato mais direto com o invasor Ariel, que já havia invadido o espaço de fantasia das meninas com o seu *olhar* e depois com seus bilhetes. A menina Letícia, que tinha a paralisia, diante de olhares curiosos ou piedosos deseja preservar sua identidade e também seu problema físico. Essa atitude de “esconder-se” também transparece no conto em vários momentos, a saber: as meninas **fogem** de uma realidade através de uma porta branca que as leva por assim dizer ao “mundo de *Alice no país das maravilhas*”¹⁵⁶, ou seja, a um espaço de fantasia e sonho em que elas estão livres de olhares vigilantes dos adultos e podem realizar certos desejos. É nesse espaço que elas **escondem** certas fantasias embaixo de pedras; é nele que **simulam** estátuas (simulacros) para espectadores que na verdade não estão presentes fisicamente, pois se encontram em um trem que passa (sem parar). Nessa simulação não somente estátuas¹⁵⁷ são utilizadas, mas também poses que não requeiram ornamentos mas sim expressividade, espelhando sentimentos do espaço interior como caridade, vergonha, medo, rancor, ciúme, inveja, maledicência.

Não é por acaso que as estátuas e poses preferidas de Letícia expressam a generosidade, piedade, sacrifício e renúncia; pois estes são sentimentos próximos a ela. Cabe lembrar aqui argumento de Bakhtin:

Meu corpo interior – por fazer parte da minha autoconsciência – oferece um conjunto de sensações orgânicas internas, de necessidades e de desejos reunidos ao redor de um centro interior: o que é exterior é registrado de forma fragmentária, não alcança autonomia e pertence à minha unidade interna por intermédio de um equivalente interno. Não posso reagir de modo imediato ao meu corpo exterior: o tom emotivo-volitivo daquilo que se relaciona com meu corpo está sempre vinculado às possibilidades e aos seus estados internos – dor, prazer, paixão, satisfação etc. (BAKHTIN, 1992, p. 65)

Essa relação, como já visto, do *eu* com o *outro* é que leva os sentimentos exteriores para o interior de Letícia. A generosidade, a piedade, o sacrifício e a renúncia são sentimentos dos outros introjetados por ela.

Enfim, na fuga que as meninas promoviam com suas brincadeiras, elas se preservavam em seus entornos pessoais ao mesmo tempo que permitiam olhares invasivos.

Invasões estão presentes também em outros contos. Em “Continuidad de los parques”, por exemplo, a invasão não somente se dá no espaço do livro, mas também no espaço do leitor, como já visto. Em “Las ménades”¹⁵⁸ a invasão sobre o espaço do outro primeiramente

¹⁵⁶ Há um estudo interessante sobre a obra de *Alice no país das maravilhas* feita por Deleuze in *Lógica do Sentido* que também aborda o tema espacial (DELEUZE, 2000). López-Delpecho fez um estudo comparando Carrol a Cortázar (in LASTRA, p. 165).

¹⁵⁷ A estátua lembra o conceito que Cortázar dá às esperanças: “esperanzas se dejan viajar por las cosas y los hombres, y son como las estatuas que hay que ir a ver porque ellas no se molestan”.

¹⁵⁸ Esse conto foi comentado por PASSOS (1986, p. 129); PLANELLS (1979, p. 188); TERRAMORSI (1994, p. 75).

se dá através do olhar (os músicos são observados pelos espectadores), mas depois a música cria um certo ambiente de transe coletivo, pois invade os espaços interiores dos espectadores e acaba levando o corpo a invadir os espaços dos músicos. Assim, os espectadores acabam por buscar uma “fusão” com os músicos e os invadem fisicamente¹⁵⁹. Toda essa dinâmica se dá com dois espectadores à margem: o protagonista e um cego, que não se deixam levar pela massa, preservando os seus espaços e entornos pessoais.

Em “El río” a invasão se dá entre dois espaços (cama e rio) e também há, de certa forma, a invasão da mulher ao interior do personagem. Em “Los venenos” a invasão das formigas no subterrâneo do lar é uma metáfora para os sentimentos que invadem o corpo do narrador. Em “El ídolo de las Cícladas” é o ídolo, ou antes sua força mística, que invade os entornos e espaços pessoais.

Cabe observar que os próprios espaços textuais de Cortázar também se invadem e são invadidos, como já se demonstrou. Existem temas recorrentes que permeiam os contos; são elementos que se “repetem” em outros contos em uma espécie de intratextualidade no conjunto da obra. Elementos são recorrentes, por exemplo, em “Silvia”¹⁶⁰ e em “El ídolo de las Cícladas”. Em ambos aparece a referência de “estatuilla de las Cícladas” (in *Ultimo Round*, p. 180)¹⁶¹. Além disso, a personagem Silvia é uma **presença ausente**, uma “invenção” que existe; e esse elemento também se insinua em contos como “El río” (a esposa), ou como “La noche boca arriba” (o moteca e depois o motoqueiro).

Assim, nessas invasões, o que Cortázar provoca em *Final del juego* é uma ruptura do comum e corrente de uma história, um espaço e um tempo em um conto; para duas histórias, dois ou mais espaços, dois ou mais tempos em um único conto. Ele o faz através de uma “transgressão” da linguagem, associando de tal forma as duas histórias, espaços e tempos que se rompe a referencialidade unívoca e se nega a domesticação da realidade sob conceitos pacificadores. Cortázar subverte essas imagens comuns e aceitas como verdades e para isso utiliza o olhar, o som e a distração.

¹⁵⁹ Bakhtin diz que o elemento sexual é contrário à plasticidade e que “é somente com as bacantes que começa a afluir outra corrente, oriental em sua essência. No dionisismo, predomina a idéia de viver o corpo, porém não de modo *solitário*. O elemento sexual se fortalece” (Bakhtin, 1992, p. 71). As ménades (isto é, as “Mulheres Possuídas”) são as Bacantes divinas, seguidoras de Dioniso (ou Baco). Elas trazem na mão tirsos, por vezes um cântaro, ou então tocam flauta de dois tubos, ou ainda percutem um tamboril, entregando-se a uma dança violenta e frenética. Elas personificam os espíritos orgiásticos da Natureza. Segundo a lenda, as primeiras *Ménades* foram as ninfas que alimentaram o deus Dioniso e que, possuídas pelo deus (que lhes inspira uma loucura mística) erram pelos campos. São os seus jogos que as Bacantes humanas, as mulheres que se entregam ao culto de Baco, imitam. Há um estudo sobre o sexo e a música em *Rayuela* de YURKIEVICH (1997, p. 147-75) que também é interessante a esse assunto.

¹⁶⁰ Em *Ultimo Round*.

¹⁶¹ Também Passos observou a referência do ídolo em “Silvia” (PASSOS, 1986, p. 116)

1.1. O olhar e o som

A importância do olhar¹⁶² nos contos de Cortázar já foi mencionada na análise de “Los venenos”. Mas, uma vez que é principalmente pelo olhar que abarcamos o espaço e já que há um jogo com os verbos *ver* e *invejar*, provindos do mesmo termo latino *videre*, creio ser relevante aqui uma rápida análise do olhar em outros contos de *Final del juego*.

No conto “Después del almuerzo” o olhar assume especial importância à luz da reflexão de Sartre sobre a vergonha¹⁶³. O texto trata de um “ser” que se encontra em um canto do quarto dos fundos (local isolador e à margem). Enquanto ele não “incomoda”, tudo parece normal na vida da família que o abriga. Porém, em certo momento o menino da casa é “obrigado” pelos pais a levá-lo a passear. Então instala-se nele a “vergonha” diante do outro, pois são os olhares das pessoas que vão incomodar o narrador. Aliás, já no pedido para que o menino leve o ser a passear o olhar é relevante: o olhar do pai é fulminante, e da parte da mãe é a falta do olhar que leva por duas vezes o menino a pensar: “...y tengo que darme vuelta y contestar que sí, que claro, en seguida” (p. 147). A cada olhar ou falta dele o menino *repete* esse pensamento.

O menino narrador chega a “abandonar” o ser inanimado no parque por uns instantes, mas arrepende-se e o recolhe. Mesmo assim, ao voltar para casa “pensaba todo el tiempo: ‘Lo abandoné’, y aunque no me había olvidado del Paseo Colón me sentía tan bien, casi orgulloso. A lo mejor otra vez... no era fácil, pero a lo mejor... Quién sabe con qué ojos me mirarían papá y mamá cuando me vieran llegar con él de la mano” (p. 158).

Outros exemplos da importância do olhar: em “Axolotl”¹⁶⁴ o olhar invasivo que ultrapassa o vidro do aquário, tanto do axolotl quanto de seu observador, é de tal profundidade que provoca a possibilidade de inversão de “papéis”. O olhar em “Continuidad de los parques” vai desde a observação pelos janelões até o *voyeurismo* do leitor fictício e do leitor real. O olhar do ato de ler as cartas em “Sobremesa”¹⁶⁵ reflete os olhares observadores entre os

¹⁶² O olhar foi abordado por PASSOS (1986).

¹⁶³ Conforme p. 28, cap. II, *supra*.

¹⁶⁴ Cortázar informa em entrevista à Bermejo que: “sempre fui obcecado pela impossibilidade que temos de nos projetar pelo menos por um segundo na estrutura de um animal para ter uma idéia da realidade que ele capta do ponto de vista dele” (BERMEJO, 2002, p. 47). Nos levantamentos realizados para esta dissertação descobriu-se que Merleau-Ponty fala sobre esse animal (o axolotl) em seu livro *A Natureza* (2000, p. 229). Não se exclui a possibilidade de que Cortázar tenha conhecido o texto de Merleau-Ponty.

¹⁶⁵ Ver também análise feita por PASSOS (1986, p. 76-9).

amigos. E há ainda o olhar no sonho, do qual depois não se recorda exatamente, em “Relato con un fondo de agua”, olhar “despertado” na memória justamente ao “re-olhar” a paisagem do sonho.

O olhar de Ariel para as estátuas das meninas em “Final del juego”, que provoca a invasão do mundo maravilhoso criado por elas, chega a uma invasão física. Em “El río” é pelo olhar lançado ao cotidiano e rotineiro que o narrador “projeta” sua esposa em seu mundo circundante. Em “No se culpe a nadie” a mão que não pertence mais ao personagem tenta atacar justamente seus olhos.

Em “Una flor amarilla”, tem-se o olhar para o menino que era o “duplo” do narrador, e a visão da flor amarela que leva o personagem a um estado de epifania. Em “El ídolo de las Cícladas” é através do olhar que o ídolo invade o espaço interior de Somoza, que acredita que ao reproduzi-lo está, nesta observação contínua e profunda, desvendando o seu mistério.

O som pode assumir função similar ao da visão. São exemplos o episódio epistolar de “Sobremesa”, quando se ouve (mesmo que sem querer) a conversa entre dois “amigos”; ou em “La puerta condenada”, o choro do bebê; ou, em “Las ménades”, as músicas que vão em um crescente até finalizar com a quinta de Beethoven; ou em “Torito”¹⁶⁶, os sons externos ou internos nas recordações do boxeador.

Às vezes, nesse sentido, o silêncio é tão significativo quanto o som, pois transmite uma mensagem da ausência que está presente ou de uma presença ausente. São exemplos “Después del almuerzo” e “El río”. Neles, tanto o “ser” que nada fala quanto a esposa no quarto estão presentes e ausentes ao mesmo tempo.

Já o som e o olhar convergem em “La banda”, uma vez que o personagem vai ver um filme e é invadido pela visão e som de uma banda inesperada. Não somente o som e o olhar possuem relevância em “La noche boca arriba”, mas também os cheiros que invadem espaços (não somente do sonho mas também da realidade). Em “El móvil”¹⁶⁷ o primeiro assassinato da trama se dá pelas costas, não havendo muita chance de a vítima se defender; é a visão de uma marca azul no braço que identificará o assassino e fará que a vingança seja possível. Já em “Los amigos”¹⁶⁸ percebe-se a troca de olhares, ao final, que denuncia o assassino.

¹⁶⁶ Em “Torito” a propósito Cortázar trabalha com uma brincadeira na linguagem que é a troca de sílabas: “trompa” em vez de “patrón”. Esse conto foi analisado por ALAZRAKI (1994, p. 155) e REIN (1974, p. 26 e p. 37).

¹⁶⁷ O estudioso Alazraki fez uma relação deste conto com um conto de Borges em um ensaio que se encontra no livro de LAGMANOVICH (1975, p. 23) ou então em ALAZRAKI (1989, cap. I), também em ALAZRAKI (1994, cap. V). Há outra análise em PLANELLS (1979, p. 91).

¹⁶⁸ Há uma análise desse conto realizada por REIN (1974, p. 25)

O desenho *Olho*, de Escher¹⁶⁹ (fig. 09) pode ser associado aqui ao olhar em si. Nessa meia tinta percebe-se que é o olhar do desenhista que observa aquela que sempre está a nos espreitar. Já no conto “Relato con un fondo de agua” sabe-se que o personagem não consegue recordar quem era o afogado. Porém, ao passear pelo mundo circundante do sonho e observar a mesma paisagem do onírico, isso acaba por refletir-se em seu espaço interior e lhe traz à memória o rosto do afogado: o seu próprio. A morte já estava “vislumbrada”. A figura de Escher reflete a morte que já está no interior do personagem, em sua recordação da inevitabilidade do próprio fim.

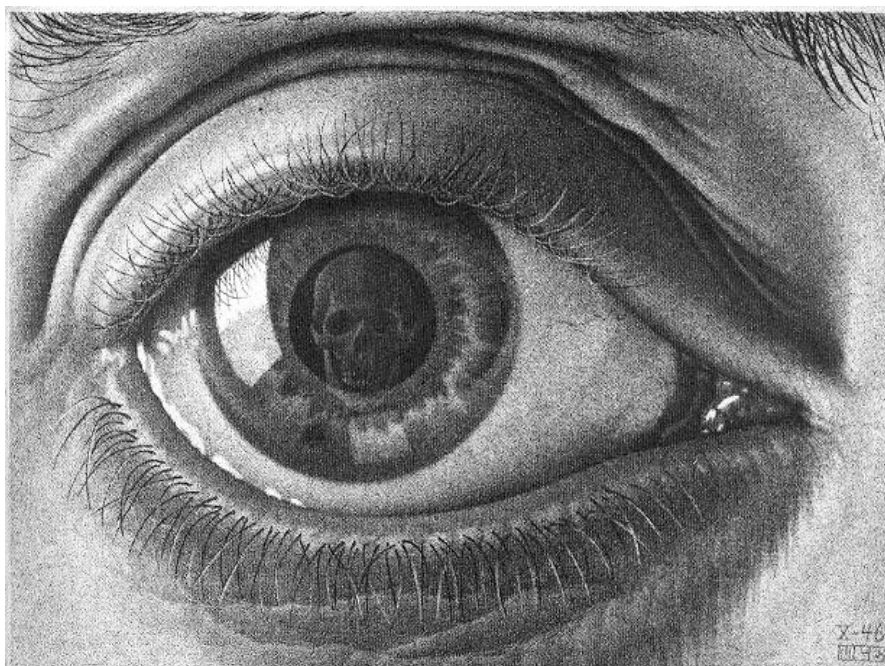


Fig. 09

Passos, ao analisar alguns contos de Cortázar à luz do olhar, cita Starobinski em sua fala de que o ato de olhar comporta “um impulso perseverante, uma retomada obstinada, como se fosse animado pela esperança de aumentar sua descoberta ou reconquistar o que lhe está escapando” (*apud* PASSOS, 1986, p. 31). Se o olhar comporta essa retomada na busca de reconquista, isso pode ser percebido em vários contos e tem relação quase direta com a reconquista e o poder que são obtidos diversas vezes através da invasão.

Os personagens narradores ou protagonistas são observadores de algo sempre maior. Estão na verdade “fechados” em seu mundo particular, em uma solidão proposital ou não, vivendo em seu espaço interior ou apenas com seu entorno pessoal e sem um verdadeiro entorno relacional. Há uma incomunicabilidade entre eles e outros personagens (quando os há). Mas algo exterior pode quebrar esse enclausuramento e provocar uma epifania de

¹⁶⁹ A meia tinta *Ojo*, de 1946 tem o escrito de Escher: “El dibujante ha reproducido aquí, muy aumentado, su propio ojo. La pupila refleja a aquel que a todos mira” (ESCHER, 1994, p. 13).

reflexão sobre a vida, apesar de haver, por vezes, uma “aceitação” natural da presença desse algo em muitos dos contos (como por exemplo “Casa Tomada” e “Bestiário”). A incomunicabilidade ou insulamento já aparece em Cortázar desde os contos de *Bestiário*, persiste em *Los Reyes* e segue em *Final del juego*. Os personagens estão ilhados em si mesmos e apenas saem do isolamento para um questionamento (ex. “Las ménades”, “Sobremesa” e “Una flor amarilla”), uma fuga (ex. “La puerta condenada”, “Casa Tomada”), uma metamorfose (ex. “Axolotl”), uma anulação (ex. “No se culpe a nadie”) ou uma tentativa de completamento (ex. “Relato con un fondo de agua”, “Los venenos”, “La autopista del sur”).

Há uma espécie de despertar para o destino, como se o narrador de “No se culpe a nadie” “descobrisse” que precisaria se suicidar. Como se o homem que se transforma no axolotl e que com “horror del enterrado vivo que despierta a su destino” (p. 167) percebesse que será para sempre um axolotl. E o mesmo se dá com o menino de “Los venenos”, que percebe que não conquistará Lila; e com o motoqueiro, que descobre que seu destino é o do moteca. E com Petrone, que descobre que o choro não terá fim, e com os exploradores que percebem que o ídolo acaba “vencendo”. E tal é o destino de ser assassinado em “Continuidad de los parques”, ou o descobrimento do suicídio da esposa em “El río”. Como se o boxeador em “Torito” ou o espectador de “Las ménades” nada pudessem fazer senão comportar-se como meros espectadores do mundo circundante. Ou, finalmente, no caso de “Una flor amarilla”, como se o fato de se ter “mudado” o destino acabasse delineando outro “destino” mais cruel ainda para o personagem. Esse é o existencialismo que se percebe em Cortázar: a impossibilidade ou a predestinação de certos acontecimentos que acarretam a angústia nos personagens que nada, ou muito pouco, podem fazer para alterar os fatos.

1.2. *A distração*

Como visto, o autor molda o espaço através da transgressão, e uma das formas de se promover esse tipo de ruptura das leis naturais do tempo e do espaço é relacionada por ele a uma sensação que sempre teve desde pequeno: a distração. Esse tema tem relevância para Cortázar, pois o escritor o retoma em várias entrevistas, por exemplo com Ernesto Bermejo:

Eu tenho sido invadido por concatenações instantâneas, vertiginosas, entre coisas heterogêneas que entram no campo dos meus sentidos. E isso acontece sempre em momentos de distração. É um estado que a psicologia, a meu ver, ainda não estudou suficientemente.

Ele parece revelar uma insatisfação diante da realidade circundante e, ao mesmo tempo, uma espécie de abertura repentina para outras coisas. (BERMEJO, 2002, p. 73)

Também em entrevista a Omar Prego, Cortázar explica os estados de distração como a seguir:

estava exausto, mal de saúde, como você sabe, e muito distraído. Os estados de distração (isso que chamamos de distração) para mim são “estados de passagem”, e favorecem esse tipo de coisa. Quando estou muito distraído, de repente escapo. (...) Então, há uma espécie de superposição de tempos diferentes, que eu não posso utilizar. Gostaria de poder utilizá-los. Pensei muitas vezes, com nostalgia, nisso. Porque se eu pudesse multiplicar o meu tempo seria quase como ganhar uma espécie de imortalidade. (CORTÁZAR *in* PREGO, 1991, p. 58)

A distração aparece em vários contos, ora de forma sutil, como em “No se culpe a nadie”, quando o narrador está até mesmo assobiando um tango antes de toda aventura iniciar. E algo semelhante se dá quando, em “El ídolo de las Cícladas”, Morand se distrai desde o começo do conto: “Perdoname, me distraje un momento” (p. 73); e também quando Somoza se ergue desnudo: “pareció perderse en la contemplación de un punto del espacio” (p. 82). Também em “La noche boca arriba” encontramos a distração na frase “Quizá algo distraído, pero corriendo sobre la derecha como correspondía, se dejó llevar por la tersura, por la leve crispación de ese día apenas empezado. Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente” (p. 169). Essa frase se encontra logo no início do conto, pois é o acidente que acaba por levar a todo o resto. Tanto é assim que o moteca se lembra, ao final do conto, de ter sonhado que estava em cima de um inseto de metal que zumbava (p. 179).

Outras aparições da distração sutil se dão em “Una flor amarilla”¹⁷⁰. Após a morte do menino Luc, o seu “duplo”, que contou a história ao narrador, cruza Luxemburgo, vê uma flor e se distrai observando-a. Nesse ponto ele percebe sua mortalidade, a certeza de seu fim corporal e vital: “Estaba al borde de un cantero, una flor amarilla cualquiera. Me había detenido a encender un cigarillo y me distraje mirándola. Fue un poco como si también la flor me mirara, esos contactos, a veces...” (p. 93). Esse contato visual de mão dupla, que também aparece em “Axolotl”, configura um entorno relacional com o outro (objeto ou personagem), em um recurso muito utilizado por Cortázar. A dimensão relacional, como já visto, é utilizada de duas formas: ou esse autor utiliza uma relação fraca e/ou impossível ou então, em outro extremo, a relação é tão forte que leva a identificações até com perda de identidade (temporária ou permanentemente).

¹⁷⁰ Sosnowski realiza um estudo desse conto *in* LAGMANOVICH (1975, p. 179). Uma epígrafe que cabe bem a esse conto é o de Shelley: “As flores amarelas olham eternamente seus próprios olhos lânguidos refletidos no calmo cristal” (SHELLEY, *Oevres completes*, p. 93).

Já no conto epistolar “Sobremesa”¹⁷¹ um desconforto aparece claramente entre Funes e Robirosa, sendo percebido por Alberto e relatado ao amigo Moraes por carta: “al mismo tiempo noté que Funes era sensible a esa frialdad, y que en varias ocasiones insistía en hablar con Robirosa como si quisiera asegurarse de que su actitud no era el mero producto de una distracción momentánea” (p. 97). No decorrer dos fatos outro amigo, Barrios, estava sempre distraído e nem sequer percebia o que se passava ao redor. Assim, a distração tanto pode fazer perceber algo, aproximando-o, quanto pode afastar a pessoa e seu espaço interior do mundo circundante, “adormecendo-a”.

Ora a distração é mencionada de forma direta, como em “La puerta condenada”, em que Petrone, justamente em dois momentos de distração, tem percepções especiais: uma quando observa distraído, a sala de recepção e vê as portas de seu quarto e da senhora solitária, com a réplica de Vênus de Milo entre as duas portas. E outra quando “se desvestió mientras se miraba distraído en el espejo del armario”. É então que ele se surpreende ao “descubrir la puerta que se le había escapado en su primera inspección del cuarto” (p. 43-4). Ou seja, é justamente em um momento de distração que ele percebe o ponto vélico do conto: a porta.

A distração também é direta em “Continuidad de los parques”, pois o leitor-ficcional se “abandona” à leitura, isto é, se distrai nela; e algo semelhante se dá em “El río” pois o protagonista se encontra em um estado de *duermevela* (próximo ao da distração). Outra aparição da distração direta se dá em “Los venenos”, pois em um primeiro momento, quando Lila busca a pá, o narrador se *distrai* olhando o livro dela encontrando então a pena de pavão. Em um segundo momento, é aproveitando a distração do tio que ele alimenta com mais veneno a máquina de matar formigas (p. 40).

O estado de distração de Cortázar pode permitir uma visão mais clara de certos pontos vélicos. Ele também nomeia esse estado de papa-moscas, ou seja, o estado de ficar quieto e esperar uma “mosca” (idéia) aparecer. Nesse sentido, “ficar quieto” não é propriamente um estado, algo passivo, pois o indivíduo deve estar atento. Logo é uma “passividade ativa”. E através dos pontos aí descobertos é que se podem perceber outras realidades embutidas. Como Cortázar afirma: “acredito que quando uma pessoa é porosa nesse plano, tudo o que chamamos de ‘casualidades’ ou ‘coincidências’ se multiplica. Mais: acredito que você acaba atraindo essas casualidades” (CORTÁZAR *in* BERMEJO, 2002, p. 38)

¹⁷¹ Nesse conto transparece, por meio das cartas, um assassinato. Esse elemento epistolar reunido à descoberta de um assassinato também está em “Diario para un cuento” que Cortázar diz ser um pouco biográfico, pois ele foi

2. Jogo literário

Os estados de distração que levam Cortázar a um outro “mundo” e que ele procurou “descrever” em seus contos, acabaram por fazer com que, por vezes, Cortázar fosse relacionado ao maneirismo. Essa relação surgiu devido ao seu jogo entre construção de uma linguagem matematicamente calculada e ambigüidades nos contos com relação ao tempo e espaço, as quais permitem um variado leque de opções finais. Ou seja, a “construção autoconsciente implica também o uso da metalinguagem para um perscrutar incessante do fazer poético. Dessa forma se desnuda o jogo literário, deixando-se à mostra uma certa multiplicidade caótica dos possíveis que se oferecem à urdidura do texto a cada passo, e a arbitrariedade da solução formal exigida pela ‘literatura’ ” (cf. ARRIGUCCI, 1995, p. 163).

Assim, cada conto revela possibilidades, um feixe de caminhos válidos a cada instante. O conto “El río”, por exemplo, pode ser analisado em dois espaços (como o foi), mas também há a possibilidade de se fazer outras interpretações, como associar a relação sexual com o fluir da água e o orgasmo a uma pequena morte. Assim, a esposa ainda estaria presente na cama e todo o resto seriam apenas associações sexuais do protagonista. Ou então pode-se entender que no furor sexual e obsessão do possível abandono o protagonista acaba por estrangular a esposa que se encontrava a seu lado coberta de suor.

Outro conto que apresenta possibilidades diversas para a interpretação de seu desfecho é “No se culpe a nadie”, pois tudo aí poderia ser apenas um “acidente” que resultou de um ato corriqueiro e banal do vestir-se, com o pulôver inocentemente se enrolando ao corpo e a imaginação, advinda de uma situação inusitada, de uma mão com “vida própria”. Apresentam-se aqui três interpretações possíveis: o homem caiu por acidente, o homem se jogou para acabar com a mão, o homem se jogou para se suicidar. Acredita-se mais nessa última possibilidade de leitura levando-se em consideração o título do conto que é uma frase comum em bilhetes suicidas (“não culpem a ninguém”).

Mas a literatura de Cortázar é muito mais que esse espaço do livro e da imaginação do leitor, a quem o escritor sempre levava em conta. Na verdade, quando lemos Cortázar, nos sentimos como que em um quadro de Dalí, escorregando pelas bordas do livro. Cabe aqui lembrar uma fala de Bakhtin: “toda palavra de um texto conduz para fora dos limites desse texto. A compreensão é o cotejo de um texto com os outros textos” (*apud* BRAIT, 2001, p. 293).

tradutor público em Buenos Aires e chegou a traduzir cartas para as prostitutas do porto, ocasião em que soube

Afinal os objetos que, dada sua importância e papel decisivo, surgem no conto qual fossem “personagens” – quadros, sinfonias, estátuas, portas, ou apenas espaços e distâncias – aparecem mediatizados seja por *denotações* (a porta como denotativo do inconsciente do personagem de “La puerta condenada”) e *conotações* (as formigas e os sentimentos do menino em “Los venenos”), seja por *metonímias* (o livro é a vida do leitor em “Continuidad de los parques”) ou *metáforas* (Hugo também é um pavão em “Los venenos”). A inserção desses elementos leva a uma ilusão que, no entanto, é logo interrompida, criando-se uma quebra que leva ao questionamento¹⁷².

O corpo está sempre sendo instigado ou invadido por vibrações, texturas, cheiros, sons ou visões. Mas não somente o corpo, também o espaço interior e o entorno pessoal. O diálogo do exterior com o interior pode ser melhor compreendido com a fala de PLANELLS (1979, p. 19): “una metáfora, la del agua, sugiere la manifestación de la soledad interior, y expresa la soledad como una dimensión desconcertante y profundamente humana, al paso que muestra la incapacidad de cada ser para comunicar su realidad interna a los demás”. Essa metáfora da água como solidão pode ser verificada nos contos “El río”, “Axolotl”, “Relato con un fondo de agua”, entre outros.

As relações com outros personagens ou com objetos são tumultuadas e acabam por revelar novos sentimentos e pensamentos, ou então acabam em uma mutação ou anulação do personagem. A visão e o entendimento que o personagem tem do mundo circundante é alterada e essa alteração acaba por influenciar também o leitor que começa a se indagar da veracidade dos acontecimentos ao seu redor.

Segundo CHAVES (1973, p. 153), essa característica da literatura contemporânea de uma “intuição da realidade falsificada e intransponível procede de Kafka” e está relacionada com a diferente visão de realidade que Cortázar obteve ao iniciar uma “nova” vida na Europa. Ainda segundo Chaves isso está particularmente presente em Cortázar, pois para ele “nós não mergulhamos impunemente na realidade falsificada de todos os dias” (CHAVES, 1973, p. 154). Novamente o existencialismo surge amalgamado com o surrealismo¹⁷³.

de um crime através de uma dessas correspondências (PREGO, 1991, p. 32).

¹⁷² Rosenthal aborda essa questão do romance moderno ter uma realidade “flutuante” e diz que o romance tem uma natureza enigmática que não deve ser revelada e sim apresentada de forma imprecisa, coruscante e camaleônica, com mundos que se interpenetram, expressando o universo em múltiplas facetas. (ROSENTHAL, 1975, p. 8-9)

¹⁷³ Peñuela resume muito bem o surrealismo: “o que eu aprendi do surrealismo: uma expressão que se rompe e um conteúdo que se afasta dos sentidos impostos pelo hábito” (PEÑUELA, 1986, p. 106). Esse livro sobre Surrealismo retrata bem certos objetivos de Cortázar apesar de não abordá-lo.

Logo, Cortázar reflete e procura chamar a atenção do leitor para as várias possibilidades de “realidades” ao nosso redor, ressaltando alguns aspectos nos contos, em seus diversos ensaios e entrevistas. O ponto vélico é assim um ponto de passagem para a percepção de outras “realidades”, uma possibilidade de questionamento como Cortázar tanto quer que seus leitores façam. Os pontos vélicos foram analisados nos contos, mostrando-se como eles aparecem e de que forma agem, contribuindo para uma visão mais “aberta” da realidade circundante.

3. Elementos de passagem

No desenhar do espaço Cortázar apresenta muitos elementos de passagem. Eles podem aparecer através dos meios de transporte como barco, carro, bicicleta, trem e ônibus, que traduzem determinados objetivos. Alguns desses meios de transporte foram observados no decorrer da análise dos contos e sua relevância foi mostrada como, por exemplo, a do trem em “Continuidad de los parques” ou da moto em “La noche boca arriba”. Porém outros contos não foram abordados sob esse aspecto e o serão agora.

No caso de “Axolotl”, por exemplo, o personagem vai até o jardim zoológico de bicicleta, ou seja, um meio de transporte rudimentar, comparado aos outros, e no qual o protagonista tem uma ação direta, pois é ele quem comanda, quem dirige e assim não se pode dar ao luxo de simples passageiro. Esse ponto é relevante para o conto, pois sua observação ao animal (axolote) também é dirigida e comandada, pois ele retorna conscientemente vários dias ao zôo. Não é através de uma distração que se dá a troca e sim “conscientemente”.

Já o barco em “Relato con un fondo de agua”, por exemplo, ressalta o insulamento do personagem que mora só e em uma ilha. Também o bonde em “Después del almuerzo” é significativo no conto, pois é a vergonha dos olhares alheios ao ser inanimado que leva o narrador a ter pensamentos de abandoná-lo. E o bonde que já tem em si olhares internos, como dos passageiros e cobrador, também permite a incidência de olhares externos, dos transeuntes, que podem observar através dos vidros ou na descida dos personagens à rua. Já o ônibus em “Una flor amarilla” reflete a ínfima possibilidade de encontrarmos o nosso duplo, pois é grande o número de pessoas que entram e saem todo tempo. E o personagem volta a procurar um novo duplo justamente freqüentando vários ônibus, em várias linhas, em uma tentativa de encontrar outra linha de ligação entre ele e um duplo.

Mas também existem (como também já visto em alguns contos) os elementos de passagem porta e janela. Desses elementos, pode-se perceber em Cortázar portões e portas que permitem a passagem corporal (para uma relação direta), como em “Los venenos” e em “Final del juego” (no qual a passagem do portão branco é também uma passagem a outro “mundo” vivido pelas crianças). Mas por vezes as portas *não* permitem a passagem corporal, e assim a relação acaba se dando através do som, como em “La puerta condenada”. Já as janelas permitem a passagem, não corporal como as portas, mas do olhar. As janelas promovem um recorte de um determinado fragmento do mundo circundante e o convertem em imagens; assim, é a visão que passa pelas janelas. Uma exceção ocorre em “Axolotl”, em que o vidro não barra a passagem de algo mais que o simples olhar, pois o espaço interior atravessa não somente o vidro, mas também o vítreo dos olhos de observador e observado, para penetrar em outro corpo. Aqui a janela não é isoladora.

Cortázar, novamente na pele de Morelli (de *Rayuela*), ainda utiliza esses elementos como metáforas do leitor-cúmplice:

Mejor, le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el compadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice (2003, p. 366)

Dessa forma, o leitor, um *voyeur*, deve investigar os mistérios e juntar as “peças” criando algo que pode ser maior.

Para Cortázar, portanto, a realidade é múltipla e complexa e há alguns pontos em que uma conjunção favorável no espaço e no tempo permite que as diferenças se anulem e que ocorra uma epifania do incondicionado. Isso ocorre em todos os contos, mas a maior percepção dessa questão, em minha opinião, se dá diante de “Continuidad de los parques”.

Para Cortázar o espaço não é mero suporte literário nem um simples criador de atmosfera fantástica, mas se integra a níveis mais profundos de sentido. O autor descobriu a vinculação entre o eu e seus mecanismos de defesa em relação ao ambiente, além do caráter de projeção que os espaços adquirem na integração e desintegração de fantasias, culpas, desejos, do corpo, enfim, de reflexos e refrações que constituem o hábito de interação do ser humano com o outro e com o mundo.

Nessa interação seus contos são escritos com narradores em primeira ou terceira pessoas que geralmente oscilam entre a contemplação distanciada de um fenômeno (por exemplo “Las ménades”) e uma ânsia secreta (e às vezes não tão secreta) de participação e

inclusão (como em “Continuidad de los parques”). O narrador parece estar tomando consciência dos fatos ao mesmo tempo que o leitor, em uma cumplicidade que o leva, junto com os personagens, a uma crise de lucidez que termina ou em isolamento final, ou desaparecimento, ou em metamorfose, como já visto.

Isso porque há uma distância nos contos que impede o trânsito dos personagens, fazendo-os permanecer em um espaço de aparências¹⁷⁴ e impedindo-os de serem mais autênticos. Como exemplo tem-se “Después del almuerzo”, em que o narrador-criança tem como obrigação sair com o “ser”, que não só não deseja, mas que também quer eliminar de sua vida. Ele mesmo assim se comporta ética e socialmente e não demonstra claramente aos outros (no mundo circundante) seus desejos secretos (que são claramente expostos ao leitor-cúmplice).

Em “Sobremesa”, o leitor também é cúmplice ao ler as cartas que indicam um assassinato, além de saber do poder de um amigo sobre o outro através de um “conhecimento” que pode ser, ou não, verdadeiro. Novamente o “regere” cria poder sobre o outro, a invasão de um “segredo” acaba por dominar o espaço interior do outro.

Mas ao mesmo tempo em que parece haver uma distância, se tem um cruzar de limites que ultrapassa as aparências e chega a um *nonsense* como em “Axolotl”, em que o personagem humano se metamorfoseia em um axolotl do jardim botânico. Ou ainda, ao contrário de uma anulação, uma tentativa de “viver novamente” como em “Una flor amarilla”, em que o personagem afirma ter encontrado seu “duplo”, que viveria em um retorno e recorrência toda a sua vida novamente. Este último conto, a propósito, traduz a importância do “outro” que, ao mesmo tempo que confere certo “alívio” por ser sinal de certa imortalidade, também provoca desconforto, ao fazer perceber que não se é único, por ser possível haver a invasão da individualidade. Outra tentativa de aproximação de “normalidade” é encontrada em “Final del juego”, em que a menina doente procura viver de forma “fingida” uma vida normal como uma adolescente apaixonada e que poderia ter um futuro como qualquer garota.

Assim, Cortázar apresenta contos em que as discontinuidades de tempo e espaço são vivenciadas por um só personagem como em “El río”, “El ídolo de las Cícladas” e “El otro cielo” por exemplo.

Ou então um personagem vivencia dois espaços e dois tempos em um “mesmo” corpo como em “La noche boca arriba” e “Lejana”. Também temos um mesmo espaço e um mesmo

¹⁷⁴ A inautenticidade do existencialismo visto no cap. II retorna em diversos momentos.

tempo, mas vivido por “dois” personagens, como em “Axolotl” e “Una flor amarilla”. Em “Final del juego” e “Los venenos” temos uma forte vivência interior que se manifesta de forma clara no mundo circundante.

O desenho de Escher *Banda sin fin*¹⁷⁵ (fig. 10) pode ilustrar esse estado de dualidade em uma unidade, como vivido, por exemplo, pelos personagens motoqueiro e moteca de “La noche boca arriba” e pelos “duplos” em “Una flor amarilla”. Nos dois casos, representam-se dois que, na verdade, podem ser um só.

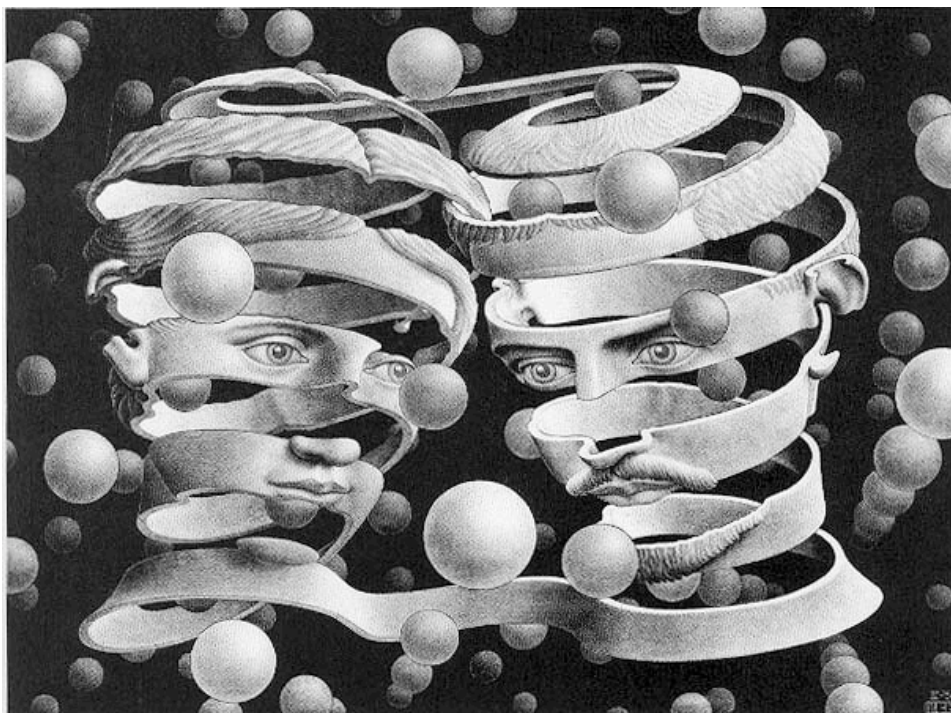


Fig. 10

A litografia mostra o envolvimento e a multiplicidade que pode existir apesar da crença de uma corporeidade única. Esse desenho também pode ser associado ao conto “Axolotl”.

Percebe-se na litografia que uma única faixa (ver a parte superior e a parte inferior da figura) acaba “desenhando” dois rostos que ainda por cima se amalgamam (ver as testas) em um envolvimento íntimo de relações. Nesse sentido o conto “El río” também poderia ser ilustrado com esse desenho de Escher, no qual marido e mulher estão com entornos próximos e difusos.

O desejo de tantos personagens cortazarianos em cruzar algum limite imposto, de ingressar em um outro nível, está presente na maior parte de sua obra. Trata-se do mesmo

¹⁷⁵ Sobre essa litografia (1956) Escher escreve “dos espirales se unen para formar, a la izquierda, una cabeza femenina, y, a la derecha, una masculina. Como banda sin fin que entrelaza las dos frentes, representa la unidad

desejo que Cortázar possuía ao quebrar certas leis e paradigmas da natureza e da literatura. Pois ele queria que os personagens e as palavras se transformassem “en cronopios saltando de página en página, escondiéndose detrás de nuevas palabras y dejándose ver sólo por el cronopio lector, quien las busca y las atrapa en medio de su baile en frenesí” (MAQUEÍRA, 2002, p. 7).

Como o autor afirmou, ao escrever sobre a “situação do romance”¹⁷⁶, “note-se que não há mais *personagens* no romance moderno; há somente cúmplices” (CORTÁZAR, 1999, p. 212). E o autor também busca essa cumplicidade no leitor, ele quer que o leitor também cruze fronteiras ao ler sua obra. Enfim, Cortázar nos convida a participar do mundo, aprendendo a viver e conviver com os espaços interiores, pessoais e relacionais.

Bollnow insinua em *Hombre y espacio* que o homem deve “sair” de seu mundinho de casa e aconchego para viver na tensão e insegurança do mundo desconhecido, pois somente assim vai adquirir conhecimento e aprendizado suficiente para viver um interior mais pleno. Em suas palavras, cabe ao homem ir contra o perigo de “aislarse dentro del espacio interior. Así, pues, exige incluir plenamente en la vida al espacio externo amenazador y peligroso, y soportar toda la tensión existente entre ambos espacios. Únicamente en esta tensión la vida humana puede alcanzar plenitud” (BOLLNOW, 1969, p. 273).

Para Cortázar o homem deve ser um jogador sagaz, um observador perspicaz, com coragem para abrir a porta e ir jogar. Como ele cita em *Rayuela*: “todos quieren abrir la puerta para ir a jugar” (p. 349), mas há o *homo sapiens* que prefere fechar a porta e “menear el culo como un perro contento”, fechar a porta para “proteger-se de las patadas de las tres dimensiones tradicionales” (p. 350). Deve-se passar pela porta do ponto vélico, permitir-se perceber o fantástico no cotidiano do dia-a-dia.

de lo dual. La impresión de corporeidad la refuerzan unas esferas que flotan enfrente, detrás y dentro de los huecos rostros” (ESCHER, 1994, p. 13).

¹⁷⁶ Em *Obra Crítica 2*.

Considerações finais

“Vaya a saber cómo hubiera podido
acabar algo que ni siquiera tenía principio,
que se dio en mitad y cesó sin contorno preciso,
esfumándose al borde de otra niebla...”
(CORTÁZAR, 1974, p. 173)

Através dos resultados da pesquisa e análise, concluímos que a construção do espaço literário em *Final del juego* está baseada na conformação verbal da condição subjetiva dos personagens e narradores que desenham o mundo circundante através de suas percepções (imaginárias ou “reais”). O espaço interior é então filtro dessa percepção que pode ser alterada pelos sentimentos e pensamentos atribuídos aos personagens. Esse diálogo ocorre através de alguns elementos básicos na obra de Cortázar que são o jogo (ilusão) e a porosidade, elementos que permitem que as concepções poéticas surrealista e existencialista do autor sejam claramente apresentadas e manuseadas.

No diálogo que os espaços e os entornos promovem pode-se perceber claramente que a partilha, o insulamento e o desejo de poder se baseiam no outro. Diante do outro (seja personagem, mundo circundante ou objeto) é que se dão reações diversas no espaço interior, com estabelecimento de relações diferentes. Tanto os relacionamentos partilhados quanto os relacionamentos invasivos provocam reações que variam de personagem para personagem, refletindo as possibilidades de vivências não-ficcionais que podem ser percebidas pelo leitor cúmplice. Assim, Cortázar cria uma literatura que assume tons surrealistas e existencialistas.

Como se viu, os termos “surrealista” e “existencialista” envolvem espaços exteriores e interiores que passeiam pelos contos do autor, por vezes de forma circular. Para ilustrar essa concepção surrealista e existencialista utilizaram-se os desenhos de Escher, mas se poderiam aproveitar as obras de Magritte ou Chirico, dois pintores que também interessavam a Cortázar e pelos quais sentia admiração. O importante é que esses pintores e desenhistas se aproveitavam da ilusão e do jogo, tal como Cortázar os usava, em um exemplo de homologia estrutural entre as técnicas de pintura e seus textos. Cortázar, como os artistas plásticos, procurava envolver o espectador/leitor, incentivando-o a questionamentos de nossa realidade.

Cortázar compara o conto a uma esfera perfeita, mas que ao mesmo tempo permite aberturas, porosidades explicitadas não somente por ele, em declarações sobre a obra, mas também por vários críticos. Essas possibilidades de passagens por interstícios ocasionam o que Cortázar provoca em seus leitores: uma necessidade de “jogar” com o mundo, de olhar diferentemente e perceber que há possibilidades de outras “realidades”. No cotidiano e na

simplicidade da vida podemos encontrar a presença do fantástico, eis o que propõe Cortázar. Uma esfera? Sim, um ciclo fechado como a própria vida, mas com possibilidades de olhares diferentes. A vida é fechada, mas o olhar deve ser aberto¹⁷⁷.

Cortázar metaforizou o conto em uma esfera, mas deve-se lembrar que a esfera de Cortázar é tal como o mundo circundante real: temos uma “esfera” fechada a nosso redor; porém, com questionamentos ou então em um estado de “papa-moscas” ou distração, pode-se atingir uma das diversas fissuras ou porosidades que existem nas paredes das esferas fechadas. Por vezes essa fissura pode nos levar a um contato com o espaço interior, mas ela não deixa de ser outra “realidade”, em que nos relacionamos com a memória, o passado, a fantasia, a imaginação, ou com elementos que nem sonhávamos existirem em nosso interior e que nascem das relações com o outro.

Os contos podem ser completos mas não são fechados, pois, como já se analisou, os temas retornam sob outros olhares e em outras “jogadas”, em uma recorrência que, tal como sugere a associação com os quadros de Escher, não teria fim. Um círculo, sim, um retorno e uma recorrência infinitos, na invasão de dois ou mais espaços que se entrelaçam. Assim, a dimensão conceitual de espaços e entornos pode ser aplicada a qualquer texto ficcional, não somente na literatura fantástica ou *neofantástica* (caso de Cortázar) mas em romances históricos, maravilhosos. Enfim, diversos gêneros podem ser analisados utilizando-se os espaços e entornos apresentados, percebendo-se os diálogos entre eles, os partilhamentos e invasões, as reações do outro e do mundo circundante, as modificações dos espaços e entornos que dependem das relações com o outro.

No caso desta dissertação nos deparamos com um elemento que contribuiu de forma diferente para a análise dos entornos: o ponto vélico, apresentado por Cortázar e aproveitado por nós para exemplificar o *leitmotiv* de Cortázar, que é a duplicidade¹⁷⁸. Como vimos, cada conto possui dois espaços. A duplicidade pode ser percebida em espelhos metafóricos (os espelhos aparecem em contos como “La puerta condenada” e em “No se culpe a nadie”), porém pode ser percebida de forma mais direta em “Axolotl”, “Una flor amarilla” (em que tudo era análogo e se repetia, p. 91), “La noche boca arriba” e “Relato con un fondo de agua”.

¹⁷⁷ Merleau-Ponty, nesse sentido, destaca sobre a percepção do círculo que “no meio fenomenal, nada impede que o todo seja outra coisa que a soma de suas partes”: o exemplo do círculo é percebido como totalidade mas, se analisado em sua “fisionomia de curva”, ocorre então que a curva que o constitui muda a cada instante de direção (/ para \ para / para \) (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 250).

¹⁷⁸ Essa duplicidade como *leitmotiv* também foi abordada e analisada por LAGMANOVICH em *Revista iberoamericana* (1973, p. 644).

A forma especular também aparece de forma mais discreta, como em “Final del juego”, em que as meninas faziam estátuas ou poses como se na frente de um espelho.

Para elucidar esse entrecruzamento dos espaços, em um último recurso a Escher, apresentamos *Dia e noite*¹⁷⁹ (fig. 11), em que dois “mundos”, o físico ou o metafísico, o da realidade ou o onírico, amalgamam-se como nos contos de Cortázar.

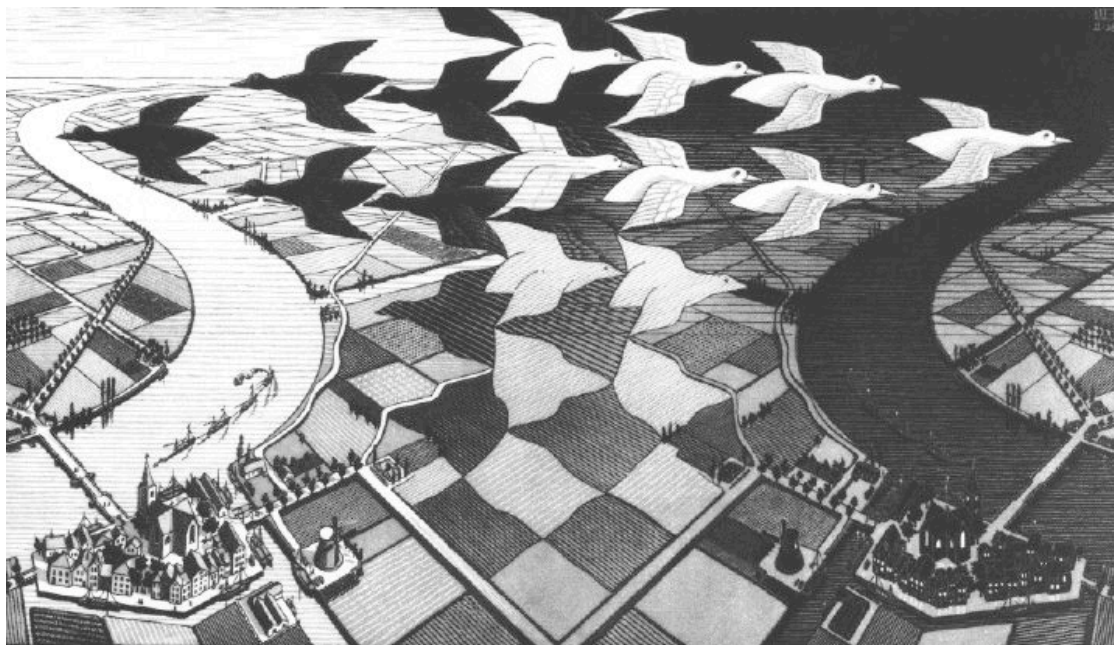


Fig. 11

Os espaços invadidos, encontrados nos contos, são presenças que “perseguem” o autor. Assim como há em “Continuidad de los parques” um forte envolvimento entre livro e leitor, também com o autor ocorre o mesmo. Como disse Cortázar, seus temas retornam: “Isso volta como uma espécie de presença inevitável em mim” (BERMEJO, 2002, p. 43). Além disso, ele comenta que as idéias das quais surgem os contos também sempre ocorreram da mesma forma: “Em primeiro lugar, sou *invadido* por aquilo que chamo de ‘uma situação’ ” (BERMEJO, 2002, p. 27 – itálico meu).

Nós, como leitores, também somos invadidos pela escrita de Cortázar ao mesmo tempo em que ele nos convida a invadirmos seu texto como leitores cúmplices. Ele nos fornece as regras do jogo, para que não tenhamos medo de abrir a porta e sair para brincar.

¹⁷⁹ Esta litografia de Escher, feita em 1938 é explicada por ele da seguinte forma: “Campos de labrantío de forma cuadrada y color gris se transforman, hacia arriba, en siluetas de pájaros blancos y negros. Como dos formaciones que avanzan en direcciones opuestas, los pájaros negros vuelan hacia la izquierda y los blancos hacia la derecha. En el lado izquierdo, los blancos pierden sus contornos y pasan a formar parte de un cielo y de un paisaje diurnos. A la derecha, los pájaros negros se confunden para formar un paisaje nocturno. Cada paisaje es la imagen invertida del otro. Están unidos por tierras de labor grises, de las que nacen a su vez pájaros” (ESCHER, 1994, p. 09).

Busca que o leitor permita um envolvimento em seu espaço interior e que isso se reflita para seus entornos, na procura de um questionamento das verdades do mundo circundante.

Enfim, Cortázar nos convida, através de uma invasão, a sermos “labirintantes” de seu mundo. Porque somos habitantes em seus livros de um labirinto em que entradas e saídas, as falsas portas e as expectativas derrotadas, os tropeções e as coincidências, as recorrências e as “casualidades”, uma vaga cor verde que se infiltra sabe-se lá de onde, sons de músicas e de vozes e de flautas que nos perseguem, brumas que nos cegam, cheiros que nos atordoam, portas que não se abrem, subterrâneos que se nos abrem, gatos que nos miram, retornos e retornos que se bifurcam à nossa frente, armadilhas que se mostram lineares e que depois se revelam, leis de espaço e tempo diferenciadas – tudo se apresenta a nós de forma a aderir em nossa pele e penetrar lenta ou subitamente em nosso interior mais profundo, desestabilizando-nos em nossas certezas, criando a dúvida e o desassossego.

Para encerrar, só posso fazer minhas as palavras de Cousté:

Cortázar, como ningún otro escritor contemporáneo, hizo de nuestra lengua un medio de transporte; una bicicleta para explorar el pensamiento sin contaminar el paisaje, un vehículo libre y orondo que puede llegar a cualquier parte – incluido el vértigo – si su conductor entiende que la única regla del juego es que no hay regla para que pueda seguir habiendo juego, que está prohibido prohibir, que la enemiga insistente de la literatura y de la vida es la solemnidad. (COUSTÉ, 2001, p. 25)

Bibliografía

0. de Cortázar (por data de publicação)

Presencia. Buenos Aires: El Bibliófilo, 1938. (sonetos sob pseud. Julio Denis)

Los Reyes. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor, 1949. (poema dramático em prosa dialogada)

Bestiário. Buenos Aires: Sudamericana, 1951. (1º livro de contos)

Final del Juego. México: Los presentes, 1956 (2ª ed. aumentada Buenos Aires: Sudamericana, 1964.)

Las armas secretas. Buenos Aires: Sudamericana, 1959.

Los premios. Buenos Aires: Sudamericana, 1960. (1º romance)

Historias de cronopios y de famas. Buenos Aires: Minotauro, 1962.

Rayuela. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

Cuentos. La Habana: Casa de las Américas, 1964.

Fantomas contra los vampiros multinacionales. Buenos Aires: Gente del Sur, 1965.

Todos los fuegos, el fuego. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

Les Discours du Pince-Gueule. Paris: Michel Cassé, 1966. (texto em francês com litografias de Julio Silva)

El perseguidor y otros cuentos. Buenos Aires: Centro Editor para América Latina, 1967.

La vuelta al día en ochenta mundos. 2 vol. México: Siglo XXI, 1967.

Buenos Aires, Buenos Aires. Buenos Aires: Sudamericana, 1968. (textos-comentários para fotografias de Sara Facio e Alicia d'Amico)

Cuba por argentinos. Buenos Aires: Ed. Merlín, 1968.

Ceremonias. Barcelona: Seix Barral, 1968. (edición conjunta de Las Armas Secretas y Final del juego)

62. Modelo para armar. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Casa Tomada. Buenos Aires: Minotauro, 1969.

Último round. México: Siglo XXI, 1969. (diagramado por Julio Silva)

Relatos. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. (re-ordenação por Cortázar de 4 livros: Bestiário, Final del Juego, Armas secretas e Todos los fuegos el fuego)

Viaje alrededor de una mesa. Buenos Aires: Editorial Rayuela, 1970. (ensayo)

La isla a mediodía y otros relatos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971. (Ilustrado por Santiago Cogorno) outra ref. : Barcelona: Salvat, 1971.

Pameos y meopas. Barcelona: OCNOS ed. de Sinera, 1971. (antología poética)

Il bestiario di Aloys Zötl. Parma: Franco Maria Ricci, 1972. (texto em italiano acompanhado de ilustrações de Zötl)

Prosa del observatorio. Barcelona: Lumen, 1972.

La casilla de los Morelli. Barcelona: Lumen, 1973.

Libro de Manuel. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Reunión. Santiago de Chile: Empresa Editora Nacional Quimant, 1973.

Octaedro. Madrid: Alianza, 1974. (outra referencia: B.A: Sudamericana, 1974)

Antología. Trabajo crítico de N. Bratosevich. Buenos Aires: Librería, 1975.

Vampiros multinacionales: una utopía realizable. México: Excelsior, 1975.

Silvalandia. México: Ed. Culturales GDA., 1975 (outra ref. Buenos Aires: Argonauta, 1975). (desenhos de Julio Silva)

Dossier Chile: el libro negro. Informe presentado al Tribunal Russel, 1976.

Humanario. Buenos Aires: La Azotea, 1976. (texto acompañado de fotos de Alicia d'Amico e Sara Facio)

El perseguidor y otros cuentos. México: Pepsa, 1976.

Estrictamente no profesional. Buenos Aires: La Azotea, 1976.

Alguien que anda por ahí y otros relatos. Madrid: Alfaguara, 1977.

Territorios. México: Siglo XXI, 1978.

El perseguidor y otros relatos. Barcelona: Bruguera, 1979.

Un tal Lucas. Madrid: Alfaguara, 1979.

Queremos tanto a Glenda. Madrid: Alfaguara, 1980.

Monsieur Lautrec. Madrid: Ameris, 1980. (con ilustraciones de Hermenegildo Sabat)

Un elogio del tres. Zurich: Dol Hürliman, 1980. (sobre las pinturas de Luis Tomasello)

París - ritmos de una ciudad. Barcelona: Edhasa, 1981. (con fotos de Alecio de Andrade)

La raíz del ombú. Caracas: ediciones Amón, 1981. (con ilustraciones de Alberto Cedrón)

Cuaderno de bitácora de Rayuela. Buenos Aires: Sudamericana, 1983. (con A. M. Barrenechea)

Deshoras. México: Nueva Imagen, 1983.

Los autonautas de la cosmopista. Barcelona: Muchnik, 1983. (escrito con Carol Dunlop)

Nicaragua tan violentamente dulce. Managua, 1983; Barcelona: Muchnik, 1984.

Negro el diez. Paris: Maximilien Goiol, 1983. (sobre serigrafías de Luis Tomasello)

Alto el Perú. México: Katún, 1984. (sobre fotografías de Manja Offerhaus)

Salvo el crepúsculo. México: Nueva Imagen, 1984. (poemas)

Argentina: años de alambradas culturales. Barcelona: Muchnik, 1984. (artigos e conferências)

La fascinación de las palabras Barcelona: Muchnik, 1984. (en entrevista à Omar Prego)

Nada a Pehuajó y Adiós Robinson. México: Katún, 1984. (teatro)

Imagen de John Keats. Madrid: Alfaguara, 1984.

Pameos, meopas y prosemas. Barcelona: Muchnik, 1984.

Adiós, Robinson y otras piezas breves. Buenos Aires: Sudamericana, 1984. (“dos juegos de palabras”)

Cortázar. Iconografía. México: Fce, 1985. (Eds. Alba C. de Rojo y Felpe Garrido)

El examen. Madrid: Alfaguara, 1986. (póstumo - original de 1950)

Divertimento. Buenos Aires: Sudamericana, 1986. (póstumo - original de 1949)

La otra orilla. Buenos Aires: Alfaguara, 1994. (póstumo - original de 1945)

Obra Crítica. Madrid: Alfaguara, 1994. (3 vols org. Alazraki, Yurkievich e Sosnowski)

Cuentos completos. Madrid: Alfaguara, 1994. (2 vols./1994)

Diario de Andrés Fava. Madrid: Alfaguara, 1995.

Cuaderno de Zihuantanejo. Madrid: Santillana, 1997.

Cartas. Madrid: Alfaguara, 2000. (3 vols)

Ceremonias. (edição especial para o La Nacion em 2000) São dois livros juntos: Final del juego e Las armas secretas. Espanha: Rodesa, 2000.

Algunos pameos y otros prosemas. Barcelona: Plaza & Janés, 1999. (seleção de Ana Beccin)

Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1993 (2ª ed.) – una compilación de textos de Cortázar, esparhados em revistas e livros, que Haroldo de Campos e David Arrigucci organizaram.

0.1. Artigos, ensaios, prólogos e contos de Cortázar:

“Rimbaud” – **Huella.** Buenos Aires, 1, 1941

“Llama al teléfono, Delia” – **El despertador.** Chivilcoy, 1941 reprod. **La Nación.** Buenos Aires, 4 agosto 1991.

“Estación de la mano” – **Égloga.** 2, 1945 reprod. **Página 12.** Buenos Aires, 11 febrero 1990.

“La urna griega en la poesía de Keats” – **Estudios clásicos,** Cuyo, 2, 49-61, 1946.

“Reseñas de Julio Cortázar – **Cabalgata,** noviembre 1947 abril 1948, ALAZRAKI, J.

“Cortázar em la década del 40:42 textos desconocidos”, **Iberoamericana.**

“Muerte de Antonin Artaud” – **Sur,** Buenos Aires, XVI, 163, mayo 1948.

“Notas sobre la novela contemporánea” – **Realidad,** Buenos Aires, II, 8, mar-abr 1948.

“Leopoldo Marechal: Adán Buenos Ayres” – reseña, **Realidad,** Buenos Aires, 14, 1949.

“Un cadáver viviente” – **Realidad,** Buenos Aires, V, 15, mayo-junio 1949.

“Irracionalismo y eficacia” – **Realidad,** Buenos Aires, 17-18, set-dic 1949.

“Situación de la novela” – **Cuadernos Americanos,** México, IX, LII, 4, Jul-ago 1950.

“Apuntes de relectura”- prólogo a **Obras completas de Roberto Alt,** Buenos Aires: Planeta, 1991.

“Para una poética” – **La Torre** Puerto rico, II, 7, jul-set 1954.

“Introducción, notas y traducción” a **Obras en prosa de Edgard A. Poe** Madrid: Univ. de Puerto Rico, 1956.

“El cuento en la revolución” – **El escarabajo de oro**, Buenos Aires, IV, 21, dic. 1963.

“Algunos aspectos de cuento” – (Ibidem), **Iberoamericana**, Pittsburg, 255, mar. 1971.

“Sobre las técnicas, el compromiso y el porvenir de la novela” – **El escarabajo de oro**. Buenos Aires, IV, 1, nov. 1965.

“Respuesta de Cortázar” – **Hispanamérica**, Md., 1, 2, 1972.

“El rechazo del olvido” – **La Gaceta Porteña**, Buenos Aires, 1, 2, 1984.

“De gladiadores y niños arrojados al río” – conferencia en París 1981, reprod. **Crisis**, Buenos Aires, 41, abr. 1986.

*0.2 Filmografía de Cortázar**

Blow Up (Depois daquele beijo) Michelangelo Antonioni 1966

A Hora Mágica Guilherme de Almeida Prado 1998

Cortázar Tristan Bauer 1994

Omnibus Sérgio Bianchi 1972

Jogo Subterrâneo Roberto Gervitz 2004

Casa Tomada Marcus Vilar 1991

Casa Tomada Luis Cabrera 1986

A Segunda Besta Sérgio Bianchi 1977

Labirinto Fernando Spencer 1973

Fúria Alexandre Aja 1998

Fúria Alexandre Aja 2000

Diário para un cuento (Anabel) Jana Bokova 1998

Autobus (Bus) Vytantas Palsi 1994

Le fin du jeu Renauld Walter 1971

El perseguidor Osias Wilenski 1965

Circe Manuel Antin 1964

La cifra impar Manuel Antin 1962

Cortázar apuntes para un documental Eduardo Montes-Bradley 2002

Cortázar el perseguidor de crepúsculos Tamara Smerling 2002

Intimidad de los parques Manuel Antin 1965

Julio describe Paris Alain Taroff y Claude Nammer 1979

Cortázar no es un cuento Adolfo C. Martinez 1998

La nuit face au ciel Harriet Martin 1999

Fear of alternative realites Zhanna Kleiman 1999

... Suzana Amaral 1976

Weekend a francesa Jean Luc Godard 1967

Instrucciones para John Howell José Antonio Páramo 1982

L'Ingorgo (Una storia impossibile) ? 1978

Cartas de mamá ? 1978

End of the game ? 1988

House Taken Over ? 1997

Instrucciones para subir una escalera ? ?

* filmografia gentilmente cedida por Sérgio Cezar de Alcântara (e-mail: dalcansergio@terra.com.br)
do Projeto Cortázar - Rio de Janeiro.

1. Bibliografia consultada

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

_____ et al. **Julio Cortázar: la isla final**. Barcelona: Ultramar, 1989.

_____. **Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra**. Barcelona: Anthropos, 1994.

ARRIGUCCI Jr., D. **O Escorpião Encalacrado**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____ **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.

_____ **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- BERMEJO, E. G. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BOLLNOW, O. F. **Hombre y espacio**. Barcelona: Labor, 1969.
- BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Unicamp, 2001.
- BRUNEL, P. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CERTEAU, M. et al. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHAVES, F. L. **Ficção latino-americana**. Porto Alegre: Edições URGs, 1973.
- CIRLOT, J-E. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.
- COOPER, D. **A linguagem da loucura**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- CORTÁZAR, J. F. **Julio Cortázar algunos pameos y otros prosemas**. (sel. Ana Beccin) Barcelona: Plaz & Janés, 1999.
- _____ **Bestiário**. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- _____ **Deshoras**. México: ed. Nueva Imagen, 1983.
- _____ **Final del Juego**. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- _____ **Histórias de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____ **La vuelta al día en ochenta mundos**. (tomo I e II) Madrid: Siglo XXI, 1972.
- _____ **Las armas secretas**. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.
- _____ **Libro de Manuel**. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- _____ **Los reyes**. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- _____ **Octaedro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- _____ **Orientação dos gatos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____ **Prosa do Observatório**. São Paulo: Perspectiva, 1985 (2 ed.).
- _____ **Rayuela**. Colombia: Oveja negra, 2003.
- _____ **Todos los fuegos el fuego**. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- _____ **Último Round**. Madrid: Siglo XXI, 1974.
- COUSTÉ, A. **Julio Cortázar**. Barcelona: Océano, 2001.
- COXHEAD, D. e HILLER, S. **Sonhos e visões**. Madrid: del Prado, 1997.
- CUNHA, A. G. **Dicionário Etimológico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- DAMAZIO, R. **O poliedro Cortázar**. in Revista **CULT**, n . 39, ano IV, out. 2000.
- ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. forense universitária, 2001.
- FUENTES, C. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Ed. Joaquin Mortiz, 1974.
- FRANK, J. **The idea of spatial form**. London: Rutgers Univ. Pr., 1991.
- ESCHER, M. C. **Escher - Estampas y dibujos**. Germany: Taschen, 1994.
- GENOVER, K. **Claves de una novelística existencial**. Madrid: Plaza Mayor, 1973.
- GIACOMAN, H. F. (org.) **Homenaje a Julio Cortázar - variaciones interpretativas en torno a su obra**. Madrid: Las Americas, 1972.
- GREIMAS, A. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens - o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- JOSET, J. **A literatura hispano-americana**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LAGMANOVICH, D. (org.) **Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar**. Barcelona: Hispam, 1975.
- LASTRA, P. (org.) **Julio Cortázar, el escritor y la crítica**. Madrid: Taurus, 1981.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976 Col. Ensaios, 20.
- MACHADO, C. S. N. Dissertação **O Fantástico em Cortázar - um jogo estranho**. São Paulo: PUC, 1978.
- MAQUEÍRA, E. **Cortázar - de cronopios y compromisos**. Buenos Aires: Longseller, 2002.
- McLUHAN, M. **O espaço na poesia e na pintura**. São Paulo: Hemus, 1968.
- MENDES, N. A. **Espacios narrativos**. León: Universidad de León, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **O olho e o espírito**. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.
- _____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. **Da natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MOLAS, P. R. **Tiempo y Narración – enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez**. Madrid: biblioteca románica hispánica Editorial Gredos, 1978.
- MONTANARO, P. **Cortázar - de la experiencia histórica a la Revolución**. Santa Fe: Homo Sapiens, 2001.
- MOURA, S. B. P. **A Casa Tomada ou a Mente Tomada?** Curitiba: Anais XV CELLIP, UFPR, 2001.

- NOVAES, A. (org.) **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- PASSOS, C. R. P. **Confluências - Crítica Literária e Psicanálise**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____ **O Outro Modo de Mirar - Uma leitura dos contos de Julio Cortázar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- PERRONE-MOISÉS. **Falência da Crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PICON GARFIELD, E. **¿Es Julio Cortázar un surrealista?** Madrid: biblioteca románica hispánica Gredos, 1975.
- PLANELLS, A. **Cortázar: Metafísica y erotismo**. Madrid: Purrúa, 1979.
- PLAZA, M. **A escrita e a loucura**. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- PREGO, O. **O fascínio das palavras - entrevistas com Julio Cortázar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- REIN, M. **Cortázar y Carpentier**. Buenos Aires: Crisis, 1974.
- Revista Iberoamericana**. N°s 84-85, julio y diciembre, 1973.
- ROSENTHAL, E. T. **O universo fragmentário**. São Paulo: Edusp/CEN, 1975.
- SALDANHA, N. **O jardim e a praça. O privado e o público na vida social e histórica**. São Paulo: EdUSP, 1993.
- SANTOS, M. e outros. **O espaço em questão**. São Paulo: Terra Livre, 1988.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SARTRE, J.P. **O SER E O NADA Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. Petrópolis: Vozes, 1997
- SCHAMA, S. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- SCOVILLE, A. A apreensão espacial, o fragmentário e o jogo in **Revista Letras** n°. 61 (especial). Curitiba: ED.UFPR, 2003.

SOETHE, P. A. **Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão: Veredas**. (doutorado em literatura alemã) São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

SOLA, G. de. **Julio Cortázar y el hombre nuevo**. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

SOMMER, R. **Espaço pessoal**. São Paulo: E.P.U./USP, 1973.

SOSNOWSKI, S. **Julio Cortázar - una búsqueda mítica**. Buenos Aires: Noe, 1973.

TERRAMORSI, B. **Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar**. Paris: L'Harmattan, 1994.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TORO, G. A.A. **Un tal Cortázar**. Colombia: Ed. UPB, [199-?].

ZUBIAURRE, M. T. **El espacio en la novela realista**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

YURKIEVICH, S. **Julio Cortázar: mundos y modos**. Barcelona: Minotauro, 1997.

_____ **Obra Crítica 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

WEIL, P. **O corpo fala**. Petrópolis: Vozes, 1986.

WOLFF, J. H. **A viagem como metáfora produtiva**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1998.

Todas as figuras de Escher foram retiradas do site autorizado para uso delas: www.cs.unc.edu/~davemc/Pic/Escher ou do livro já mencionado de Escher.

2. Bibliografia complementar

2.1. Sobre Cortázar

ALASCIO Cortázar, M. **Viaje alrededor de una silla**. Buenos Aires: Carpeta, 1971.

ALAZRAKI, J. **En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar, elementos para una poética de lo neofantástico**. Madrid: Gredos, 1983.

AMESTOY, L. A. **Cortázar - la novela mandala**. Buenos Aires: Cambeiro, 1972.

AMÍCOLA, J. **Sobre Cortázar**. Buenos Aires: Escuela, 1969.

ASTARITA, G. J. **Cortázar en Chivilcoy [1939-1944]**. Chivilcoy: Grafer, 1997.

BARRENECHEA, A. M^a e PIÑERO, E. S. **La literatura fantástica en Argentina**. México: Imprenta universitaria, 1957.

_____ e CORTÁZAR. **Cuadernos de la bitácora de Rayuela**. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

BENEDETTI, M. "Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices" *in* **Los tiempos modernos**, 2 (abril 1965).

_____ *et al.* "Sobre Julio Cortázar" *in* **Cuadernos de la revista. Casa de las Américas**. N° 3, noviembre de 1967.

BERMEJO, E. G. **Revelaciones de un cronopio**. Buenos Aires: Contrapunto, 1986.

BERRIOT, K. **Julio Cortázar, l'enchanteur**. Paris: Presses de la Renaissance, 1988.

BOLDORI, R. **Cortázar: una novelística nueva**.

BOLDY, S. **The novels of Julio Cortázar**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

BRATOSEVICH, N. **Julio Cortázar. Antología**. (estudio preliminar) Buenos Aires: Librería del Colegio, 1983.

BRODIN, B. **Criaturas ficticias y su mundo, en "Rayuela" de Cortázar**. Lund (Suecia), CWK Gleerup, 1975. ("Études Romanes de Lund", 24).

BRODY, R. **Julio Cortázar: Rayuela**. Londres: Grant & Cutler Ltd. in Association with Tamesis Book Ltd., 1976 ("Critical Guides to Spanish Texts", 16).

BURGOS, F. **Los ochenta mundos de Cortázar**. Madrid: edi. 6, 1987.

- CANCLINI, N. G. **Cortázar. Una antropología poética.** Buenos Aires: Nova, 1968.
- CARRERA, G. L. **Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar.** 1978.
- CÉDOLA, E. **Cortázar: el escritor y sus contextos.** Buenos Aires: Edicial, 1994.
- CÓCARO, N. et al. **El joven Cortázar.** Buenos Aires: Círculo gráfico publicitario, 1993.
- COLLAZOS, O. **Literatura en la revolución y revolución en la literatura.** México: Siglo XXI, 1970.
- COLEMAN, A. **Cinco maestros: cuentos modernos de Hispanoamérica.** Harcourt, Brace & World, 1969.
- COLÓQUIO INTERNACIONAL – **Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar.** Centre recherches latin-américaines, Université de Poitiers. Madrid: Fundamentos, 1986 (vol. I e II)
- COUTINHO, E. **A Unidade Diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana.** Rio de Janeiro: Anima, 1985.
- CUADERNOS DE MARCHA. **Julio Cortázar al término del polvo y el sudor.** Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1987.
- CURUTCHET, J. **Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática.** Madrid: Ed. Nacional, 1972.
- DOMÍNGUEZ, M. **Cartas desconocidas de Julio Cortázar: 1939-1945.** Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- DUJOVNE ORTIZ, A. **Mireya.** Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- FILER, M. E. **Los mundos de Julio Cortázar.** Nueva York: Las Américas, 1970.
- FERNÁNDEZ CICCIO, E. **El secreto de Cortázar.** Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- FERRAZ, M. M. **Em busca do céu no inferno: as ironias da vontade em “O Jogo da Amarelinha” de Julio Cortázar.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRS, 2001.
- FILER, M. E. **Los mundos de Julio Cortázar.** Nueva York: Las Americas Publishing, 1970.

FUENTES, C. "Rayuela: la novela como caja de Pandora" in **La nueva novela hispanoamericana**. México: Joaquín Mortiz, 1969.

GARFIELD, P. E. **Cortázar por Cortázar**. México: veracruzana, 1978.

_____ **Julio Cortázar**. Nueva York: Ungar Publishing, 1975.

GOLOBOFF, M. **Julio Cortázar: la biografía**. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

GONZALEZ, S. A. **Tres eslabones en la narrativa de Cortázar**. Santiago de Chile: 1972.

HARSS, L. "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica" in **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, A. **Keats, Poe and the shaping of Cortázar's mythopoesis**, 1981.

HERRÁEZ, M. **Julio Cortázar**. Barcelona: Alfons Al Magnanim, 2001.

LEZAMA LIMA, J. et al. **Cinco miradas sobre Cortázar**. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo, 1968.

LICHTBLAU, M. I. **Rayuela y la creatividad artística** (Estudio sobre la obra de Julio Cortázar) Miami: Universal, Colección "Polymita", 1988.

LOPE, E. O. **En torno a Julio Cortázar**. México: UNAM, 1995.

MAC ADAM, A. **El individuo y el otro**. Buenos Aires: Librería, 1971.

MARÍN, M^a.C. Q. **La cuentística de Julio Cortázar**. Madrid: Complutense, 1981.

MARTHINEITZ, H. G. **La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas**. Buenos Aires: Siete días, 1973.

MASTRÁNGELO, C. **Usted, yo, los cuentos de Julio Cortázar y su autor**. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1975.

MOLINA, R. E. **Julio Cortázar: visión de conjunto**. México: Novaro, 1970.

NACUÑÁN, S. **Julio Cortázar: el regreso intelectual**. Buenos Aires: El Porteño, 1983.

- NIÑO, H. comp. **Queremos tanto a Julio**. Managua: Nueva Nicaragua, 1984.
- ORTIZ, C. **Julio Cortázar : una estética de la búsqueda**. Buenos Aires: Almagesto, 1994.
- PAREDES, A. **Abismos de papel. Los cuentos de Julio Cortázar**. México: UNAM, 1988.
- PEREIRA, T. **El realismo mágico y otras herencias de Julio Cortázar**. Portugal-USA: Nova Era and Backstage Books, 1976.
- _____ **Trajectoria de Julio Cortázar na ficção moderna**. Coimbra: Nova Era, 1975.
- REIN, M. **Julio Cortázar: el escritor y sus máscaras**. Montevideo: Diaco, 1967.
- ROO, J. P. **Cortázar inédito - un tal Julio Denis**. Buenos Aires: Imagen Art, 1996.
- ROSSI, C. P. **Julio Cortázar**. Barcelona: Omega S.A., 2001.
- ROY, J. **Julio Cortázar ante su sociedad**. Barcelona: Península, 1974.
- RUFFINELLI, J. **Julio Cortázar: al término del polvo y el sudor**. Montevideo: Biblioteca de marcha, 1987.
- SANTOS, P. S. N. **Nas malhas da rede**. Campo Grande: UFMS, 1998.
- SCHOLZ, L. **El arte poética de Julio Cortázar**. Buenos Aires: Castañeda, 1977.
- SHAFER, J. P. **Los puentes de Cortázar**. Buenos Aires: Nuevohacer, Grupo Editor Latinoamericano, Colección "Tema", 1996.
- SILVA, D. T. M. da. **A perseguição da forma na metalinguagem ficcional de Júlio Cortázar e Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRS, 2001.
- SOIFER, M. Tese **La expresión místico-poética en Alberti, Jiménez y Cortázar**. Curitiba: UFPR, 1977.
- STAVANS, I. **Julio Cortázar; A Study of the Short Fiction**. New York: Twayne Publishers, 1996. (Twayne's Studies in Short Fiction, 63).
- TAMBORENEA M. **Julio Cortázar: Todos los fuegos el fuego**. Buenos Aires: Hachette, 1986.

TRAVERSO, M. **Cuando el tiempo fue ayer: propuesta de un gui3n para Casa Tomada de Julio Cort3zar**. Buenos Aires, 1973.

TRÍAS, E. **Lo bello y lo siniestro**. Barcelona: Ariel, 1988.

URONDO, F. **Julio Cort3zar: el escritor y sus armas**. Buenos Aires: Panorama, 1970.

VALENTE C. **Improvisa33o e ludismo em Las Armas Secretas de Julio Cort3zar**. Disserta33o de Mestrado. UFSC, 2001.

VAX, L. **Las obras maestras de la literatura fant3stica**. Madrid: Taurus, 1980.

VIÑAS, D. **Literatura argentina y realidad politica de Sarmiento a Cort3zar**. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974 (2a ed.).

_____. **Despu3s de Cort3zar: historia e interiorizaci3n**. Casa de las Am3ricas, 1970.

YOVANOVICH, G. **Julio Cort3zar's character mosaic: reading the longer fiction**. Toronto: Univ. pr., 1991.

YURKIEVICH, S. **Julio Cort3zar: al calor de tu sombra**. Buenos Aires: Legasa, 1987.

_____. **Lo l3dico y lo fant3stico en la obra de Cort3zar**. Madrid: Fundamentos, 1985.

ZAMPAGLIONE, H. **El Par3s de Rayuela: homenaje a Cort3zar**. Barcelona: Lunwerg, 1997.

V3rios autores: **Julio Cort3zar al t3rmino del polvo y el sudor**. Montevideo: Cuadernos de marcha, 1987.

2.1.1. revistas e peri3dicos:

ALAZRAKI, J. Cort3zar, entre el surrealismo y la literatura fant3stica na revista **El Urogallo**, vol. VI, n3 35-36, Madrid, nov-dic de 1975.

ANDREU, J. L. Pour une lecture de "Casa Tomada" de Julio Cort3zar. **Cahiers de Caravelle**. Univ. de Toulouse, 10, 1968 (p. 49-66).

- BARON, O Recordando a Julio Cortázar. **La Nación** on line 1997.
- BENEDETTI, M. Julio Cortázar, un escritor para lectores cómplices. **Tiempos modernos**. Buenos Aires: 2, abril 1965 (p. 16-19).
- BIANCIOTTI, H. Julio Cortázar du rêve au réel. **Le Monde**. 27 Diciembre 2001.
- BJURSTRÖM, C. G. Entretien en **La quinzaine Littéraire**, París, agosto de 1970.
- Boletín de Literaturas Hispánicas**, n° 6, 1966.
- Books Abroad**, 50, n° 3 , verano de 1976.
- CALBIMONTE, S. M. Un tal Julio. **Correo del Sur**, 27 Septiembre 2001, Bolivia.
- Casa de las Américas**. Cuba: La Habana, n°s 145-146, julio-octubre, 1984.
- CARNEVALE, J. Cortázar o el verdadero rostro em revista **Cero**. Buenos Aires, n° 1, septiembre, 1964.
- COLOMINAS
- FLORES, M. G. Siete respuestas de J.C. **Revista de la Universidad de México**. vol. XXI, n° 7, México, marzo de 1967.
- DAMAZIO, R. Cortázar poliédrico. **Cult** n°39, Outubro 2000.
- FORD, A. Los últimos cuentos de Cortázar. **Mundo nuevo**. Paris: 5, nov. 1966.
- GARRIGA, C. A. De nuevo Cortázar. **ABC**. 9 de Diciembre de 2000.
- GILMAN, C. Dame más (Sobre Cartas de Julio Cortázar). **Página 12**. Buenos Aires, n° 13, agosto de 2000.
- GOCHEZ R. F. Los enfermos de Cortázar. **La Prensa Gráfica**. San Salvador, 17.08.97.
- HARTMANN, J. La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar. **Revista iberoamericana**. Pittsburgh, XXXV (69): sept/dec. 1969.
- HERMOSO, B. Rayuelas de Tiza pintadas en las calles de Paris. **El Mundo**. n° 4 Junio 2001.

Índice. Año 22, n°s 221-223, 1967.

Julio Cortázar. **L'Arc.** n° 80, 4° trimestre, 1980.

MARAVALL, J. A. **Cuadernos Hispanoamericanos.** Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, oct./dic, 1980.

MARQUEZ, A. Yee. La fama de los Cronopios. **Revista Enlace.** Culiacán México, Junio 2001.

MARCHAMALO, J. Los libros de Cortázar. **ABC.** 30 de marzo de 2002.

MARTINEZ, A C. Cortázar no es cuento. **La Nación,** 20.11.98.

_____. Impresiones de Cortázar. **La Nación.** 18-11-99.

MICHA, R. Le je et l'Autre chez Julio Cortázar. **Nouvelle revue française.** Paris: 140, 1964 (p. 314-322).

MIRANDA, R. El Cartero de Cortázar. **Revista Qué pasa?.** Chile, 6 Mayo 2000.

MAYER, G. Cortázar: la libertad lúdica y el compromiso ideológico. **Deutsche Presse-Agentur** (dpa).

MAYDEU, J A Cartas para armarle un modelo a Cortázar. **ABC,** n° 9 de Diciembre de 2000.

PEÑA, M. Agravio a Torito, a Julio Cortázar, a la mujer y al Teatro. **El leedor.com,** 4 Octubre 2001).

PORRUA, F. Entrevista: "A Cortázar no le preocupaba que no le alabaran". **ABC,** 9 de Diciembre de 2000.

REINOSO, S. Cortázar revive la luz de sus propias palabras. **La Nación,** 29.09.97.

Revista Iberoamericana. N°s 84-85, julio y diciembre, 1973.

ROCHE, A A. La palabra, primer territorio libre de America por dos artículos sobre Julio Cortázar. **La prensa** 1987 y **La Voz** 1983.

SPERANZA, G. La bella inmediatez del presente. **Clarín** 19.11.2000.

VALENCIA, L. Epistolario: Espiando al cronopio. **Revista Lateral**, nº 74, febrero 2001.

VARELA, S. B. Cortázar con los pies: una rayuela para armar. **La Nación**, 12.02.98.

YURKIEVICH, S. La impudicia debida. Reseña del libro: *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1994. **Brecha**, edición del Viernes. 289 páginas. 19 de enero de 1996.

2.2. *Sobre espaço*

ALLIEZ, E. “A Cidade sofisticada” in ALLIEZ et al. **Contratempo**: ensaios sobre algumas metamorfoses do capital. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

ARANTES, A. A. **O espaço da diferença**. 2000.

AUMONT, J. **A Imagem**. São Paulo: Papyrus, 1995.

BALANDIER, G. **O contorno: poder e modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BARTHES, R. “Semiologia e urbanismo”. **A Aventura semiológica**. Lisboa: Ed. 70, 1987.

BARRENTO J. “Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa” in: **O Espinho de Sócrates**. Lisboa: Presença, 1987.

BARTHES, R. **Semiologia e urbanística**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BELLOUR, R. **Entre-imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.

BETTANINI, T. **Espaço e ciências humanas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp/Edusp, 1994.

BUTOR, M. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BUTZER, K. **Dimensions of Human Geography**. Chicago: Dep. of geography - The University of Chicago, 1978.

CANDIDO, A. “Degradación del espacio” in **Ensayos y comentarios**. Campinas/ México: Unicamp/Fondo de cultura económica, 1995.

_____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964.

CASSIRER, E. **A filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANEVACCI, M. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CORREA, J. de A. “Um estudo da cidade” in **textos SEAF**, ano 2, n°. 3, jan-dez 1981.

CORRÊA, R. L. **Espaço Urbano**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “Interações espaciais” in CASTRO, GOMES e CORRÊA (org.) **Explorações Geográficas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CROUZET, M. (org.) **Espaces romanesques**. Paris: 1982.

DAMATTA, R. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DIAS, A. M. “Os signos da cidade” in: Cidades, ficções. **Revista Tempo Brasileiro**, n°. 85, abr-jun de 1986.

DIMAS, A. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1994.

ELIAS, E. de O. **Escritura Urbana**: invasão da forma, evasão do sentido. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FIEDLER, L. “Mythicizing the city” **Literature and the Urban Experience**. Essays on the City and Literature. Ed. by Michael C, Jaye and Ann Chalmers Watts. New Brunswick: Rutgers University Press, 1981.

FINAZZI-AGRÒ, E. **Um lugar do tamanho do mundo**: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa. Ed. UFMG – B.H. – 2001.

FOUCAULT, M. **Des espaces autres**.

GALCERÁN, M. M. **Sobre a problemática do espaço e da espacialidade nas artes plásticas**. Rio de Janeiro/Brasília: Cátedra/INL, 1981.

- GOITIA, F. C. **Breve historia del urbanismo**. Alianza Edit., 1968.
- GOMES, R.C. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GRANON-LAFONT, J. **A topologia de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- GREIMAS, A. J. et al. **Sémiotique de l'espace**. Paris: Denoël/Gonthier, 1979
- GROSSMANN, J. et al. **O espaço geográfico no romance brasileiro**. Salvador: Casa Jorge Amado, 1993.
- GUATTARI, F. **Caosmose – um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- HALL, E. **The Silent Language**. Fawcett Publications, Inc.
- _____ **The Hidden Dimension**. U.S.A. Doubleday and Co.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- JAMESON, F. **Espaço e Imagem**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.
- JOSEF, B. **O espaço reconquistado**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- KAUFMANN, P. **L'expérience émotionnelle de l'espace**. Paris: J. Vrin, 1969.
- KOCH, G. “O cosmo em filme: sobre o conceito de espaço no ensaio ‘a Obra de Arte’ de Walter Benjamin” **A filosofia de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- KRYSINSKI, W. Kafka e Blanchot. Jeu d'espaces et indetermination des signes. *In. Franz Kafka. Metamorphose permanente*. 1985.
- LACEY, H. **A linguagem do espaço e do tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LIMA, L. C. **Mimesis e Modernidade - formas das sombras**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- LIMA, L. C. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, R. e FERNANDES, R.C. (org.) **O imaginário da cidade**. Brasília: UNB, 2000.

- LINCH, K. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LIPOVETSKY, G. “Espace privé, espace public à l’âge postmoderne” *in*: BAUDRILLARD, J. et al. **Citoyenneté et urbanité**. Paris: Esprit, 1991.
- LOPEZ DE LA VIEJA, Ma. T. (org.) **Figuras del logos. Entre la filosofía y la Literatura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- MENDILOW, A. A. **O Tempo e o Romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MUNFORD, L. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PANKOW, G. **O homem e seu espaço vivido**. Campinas: Papyrus, 1988.
- PAZ, O. “Hablo de la ciudad” *in*: **El Árbol adentro**. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- PECHMAN, R. M. (org.) **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Edit. UFRJ, 1994.
- PEIXOTO, N. B. **Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. “A ética das imagens” *in* NOVAES (org.) **O Desejo**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- _____. “As imagens e o Outro” *in* NOVAES (org.) **O Desejo**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- PEREC, G. **Espécies de espaços**. Paris: Galilée, 1974.
- PIKE, B. **The image of the City in Modern Literature**. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- POMET, G. **La structure de l’espace dans ‘L’Étranger’** Études françaises, vol. 7, n° 1.
- POULET, G. **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RACINE, J.B. **La Ville entre Dieu et les Hommes**. Paris: Anthopos, 1993.
- RAMA, A. **A cidade das Letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RENAUX, S. **A volta do parafuso. Uma leitura semiótica do conto de Henry James.** Curitiba: ed. UFPR, 1992.

RONSE, H. “Le Laberynthe, espace significatif” **Cahiers Internationaux du Symbolisme.** 9,10: 27-43.

ROSENDAHL, Z. **Espaço e religião: uma abordagem geográfica.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

ROSENDAHL, Z. “O Sagrado e o Espaço” in CASTRO, GOMES, CORRÊA **Explorações geográficas.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

ROUANET, S. P. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”. **Revista USP.** n.º.15, set-out-nov, 1992.

SANSOT, P. **Poétique de la ville.** Paris: Meridieus Klincksiek, 1988.

SANTOS, M. **O espaço geográfico como categoria filosófica –**

SENNET, R. **O declínio do homem público.** São Paulo: Cia das Letras, 1988.

_____. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

SHARPE, P. **Espelho na rua. A cidade na ficção de Eça de Queiróz.** Rio de Janeiro: Presença, 1992.

SILVA, E. R. **As (não-) fronteiras espaço-temporais em L’Espoir de André Malraux.** Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1978.

SIMMEL, G. **Philosophie de la modernité I: la femme, la ville, l’individualisme.** Paris: Payot, 1989.

SLAWINSKI, J. “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”, **Textos y contextos II,** La Habana: Arte y literatura, 1989.

SOJA, E.W. **Geografias pós-modernas. A reafirmação do espaço na teoria social crítica.** Rio de Janeiro: Zahar, 1993

SOMMER, R. **Personal Space**. U.S.A. Prentice-Hall Inc.

SOUZA, M. L. de. **Espaciologia: uma objeção**

SUBIRATS, E. **A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas**. São Paulo: Nobel, 1988.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**. São Paulo: Difel, 1980.

_____. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Difel, 1983.

VIRILIO, P. **O espaço crítico: e as perspectivas do tempo real**. São Paulo: ed. 34, 1995.

WENDERS, W. **A lógica das imagens**. Lisboa: Ed. 70, 1990.

_____. “A paisagem urbana” in HOLLANDA, Heloisa Buarque org. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n°.23, Rio de Janeiro, 1994.

WERTHEIM, M. **Uma história do Espaço: de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

2.2.1 Revistas e periódicos:

Revista de **História Espaço e sociabilidades** n°. 30, Ed. UFPR - 1999.

Revista de pós-graduação em Literatura **CERRADOS**, n°. 11, ano 10, Brasília: UNB, 2001.

Revista da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses, **SEMEAR**, n°. 2. Rio de Janeiro: 1998.

Revista da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses, **SEMEAR**, n°. 3. Rio de Janeiro: 1999.

Revista da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses, **SEMEAR**, n°. 4. Rio de Janeiro: 2000.

2.3. *Sobre literatura e outras artes*

BAJTÍN, M. M. **Estética de la Creación Verbal**. México: siglo XXI, 1985.

BAKHTIN, M. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978.

BARTUCCI, G. (org.) **Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

CASSORLA, R.(org.) **Do Suicídio - estudos brasileiros**. Campinas: Papyrus, 1991.

COUTINHO, E. **O espaço da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FREUD, S. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, livro 13, 1975.

_____. **Gradiva de Jensen e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, v. IX.

_____. **Das Unheimliche Essais de psychanalyse**. Paris: Gallimard, 1971.

GRODDECK, G. **Escritos psicanalíticos sobre literatura e arte**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HAMMER, E. F. **Aplicações clínicas dos desenhos projetivos**. Rio de Janeiro: Inter-americana, 1981.

LASCH, C. **O mínimo eu**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEITE, D. M. **Psicologia e Literatura**. São Paulo: Cia Edit. Nacional, 1977.

MILNER, M. **Freud et l'interprétation de la littérature**. Paris: C.D.U et Sedes, 1980.

NASIO, J-D. **O olhar em psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

PLAZA, M. **A escrita e a loucura**. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

RAMOS, M. L. **Interfaces - Literatura, Mito, Inconsciente e Cognição**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SÜSSEKIND, P. **Caminho principal e caminhos secundários - sobre o pensamento estético de Walter Benjamin**. São Paulo: Cone Sul, 2001.

VAZ, H.C. DE L. **Escritos de Filosofia II. Ética e cultura**. São Paulo: Loyola, 1993.

VILLARI, R. A. **Literatura e Psicanálise - Ernesto Sábato e a melancolia**. Florianópolis: UFSC, 2002.

WALLBRIDGE, D. **Limite e espaço - uma introdução à obra de D.W. Winnicott**. Rio de Janeiro: Imago, 1982.

Sites:

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid El URL de este documento es http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/bene_cor.html

http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html

http://www.lamaga.com.ar/www/area2/pg_notas.asp?id_notas=635

<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Mascaro/Hotelcervantes.htm>

<http://www.juliocortazar.com.ar>

<http://www.cortazar2004.org>

http://www.lamaga.com.ar/www/area2/ar_especial_cortazar.asp

<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/confel1.htm>

<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor.htm>

1. Nomes

- Alazraki8, 10, 11, 13, 15, 18, 23, 25, 35, 36, 40, 57, 58, 63, 75, 115, 116, 120.
- Bakhtin 3, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 43, 50, 64, 65, 66, 75, 90, 93, 113, 116, 117, 118, 125.
- Bollnow 26, 39, 47, 48, 68 69, 71, 106, 131.
- Merleau-Ponty 3, 13, 21, 30-34, 43, 47, 50, 62, 102, 103, 106, 107, 116, 119, 133.
- Zubiaurre 26, 48, 61-63, 70, 79-82.
- Yurkievich 8, 13, 16, 18, 35, 42-44, 73, 86, 118.

2. Contos

- Amigos, los 120.
- Axolotl 7, 24, 37, 53, 55, 115, 116, 119, 122, 123, 126-133.
- Banda, la 54, 120.
- Casa tomada 6-7, 29, 46, 48, 73, 78, 91-92, 122.
- Cefalea 46.
- Continuidad de los parques 3, 11, 23, 29, 37, 40, 52, 55, 58-66, 68, 104, 117, 119, 122, 124, 126-129, 134.
- Después del almuerzo 33, 37, 119, 120, 127, 129.
- Final del juego 37, 81, 115-116, 120, 128-130, 134.
- flor amarilla, una 11, 53, 101, 112, 120, 122-123, 127, 129-130, 133.
- ídolo de las Cícladas, el 11, 14-15, 28-29, 37, 52-53, 55, 89, 96, 100-101, 118, 120, 123, 129.
- Lejana 16, 35, 104, 112, 129.

- ménades, las 11, 15, 29, 96, 117, 118, 120, 122, 128.
- móvil, el 36-37, 68, 88, 120.
- No se culpe a nadie 11, 23, 32, 39, 48, 68, 88, 116, 120, 122, 123, 125, 133.
- noche boca arriba, la 11, 15-16, 23, 25, 29, 34-38, 49, 52-53, 56, 98, 100, 104-112, 118, 120, 123, 127, 129, 130, 133.
- puerta condenada, la 7, 11, 28-29, 33, 46, 48-49, 52, 87-95, 98, 106, 120, 122, 124, 126, 128, 133.
- Relato con un fondo de agua 53, 68, 104, 112, 120-122, 126-127, 133.
- río, el 14-16, 23-24, 28, 32, 34-35, 49, 52, 66-76, 104, 118, 120, 122, 124-126, 129, 130.
- Sobremesa 119, 120, 122, 124, 129.
- Torito 8, 68, 120, 122.
- venenos, los 5, 11, 14, 27-30, 37, 52-53, 55, 68, 77-86, 98, 118-119, 122, 124, 126, 128, 130.