

CONTINUIDADE DE ESPAÇOS: O ESPAÇO NO CONTO “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES” DE JULIO CORTÁZAR

Susan Blum Pessôa de Moura (UFPR / Mestre)

Cortázar é um escritor que busca o envolvimento do leitor e isso pode ser percebido em vários momentos de sua obra. O livro *Jogo de Amarelinha (Rayuela)*, (2003) é um dos exemplos clássicos desse envolvimento, mas pode-se encontrar um germe disso em “Continuidade dos parques” conto pertencente ao livro *Final del juego* (1974). Nesse conto Cortázar faz uma crítica sutil ao leitor passivo e procura de forma inusitada “acordar” o leitor empírico para o questionamento das realidades. Nesse artigo procuro evidenciar esse fato ilustrando com uma litografia de Escher que aborda o mesmo aspecto de envolvimento entre sujeito e objeto.

O brevíssimo conto “Continuidad de los parques” 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 passionai: 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 (1994, p. 15) *Exposición de gravuras*ⁱ (fig. 1), 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). Em ambos há uma cumplicidade entre espectador/leitor e quadro/livro a tal ponto que o envolvimento é levado às últimas conseqüências, pois ambos estão *dentro* do objeto observado. Quando Escher aponta que se o admirador do quadro observasse o seu entorno perceberia que fazia parte do mesmo, também o leitor do conto de Cortázar, se voltasse sua cabeça, poderia ver o assassino do livro que está lendo, atrás de si.

Escher expõe que a única dificuldade que enfrentou nesse desenho foi a ligação entre todas essas “realidades” e que acabou por ficar como um “ponto branco”. Cortázar apresenta em um ensaio um elemento chamado “ponto vélico”, ele seria aquele ponto no barco para onde convergem as velas e que altera o equilíbrio de tudo. Na literatura de

Cortázar ele pode ser considerado o ponto que é uma fissura entre “realidades”ⁱⁱ, também promovendo uma alteração do equilíbrio do leitor, seja através da não-linearidade do texto ou através da subversão de tempo-espço.



Fig. 1

Assim, o ponto vélico seria para o conto “Continuidad de los parques” o que o “ponto branco” de Escher é 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 fissura entre duas ou mais “realidades”. Também o leitor que está lendo o conto se vê envolvido pelo texto. Espectador e leitor se encontram “dentro” da obra. Em “Continuidad de los parques” 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 ... Esse miniconto possui tal complexidade.

O próprio Cortázar comentou: “Yo, que no escribo nunca dos veces un cuento, éste lo he escrito quince 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 nesse livro de 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. Esse último é exatamente o espaço descrito no romance lido por ele. A viagem é realizada por tremⁱⁱⁱ: além de ser um elemento atravessador, o trem é translado em que o personagem não necessita ter atenção, pois não é ele quem está dirigindo e isso permite uma distração^{iv} (ou viagem interior). Chega em casa e após resolver alguns assuntos (assim pode “viajar” mais tranqüilo, sem maiores responsabilidades) recosta-se em sua poltrona favorita, em seu tranqüilo 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.

Assim os espaços são “coincidentes” e trazem à tona o fantástico no conto. Mas não somente a coincidência espacial influi no resultado insólito, pois a coincidência temporal também influi. Essa simultaneidade é percebida através da descrição dada quando 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. Além disso pode-se mencionar a coincidência corporal entre o leitor ficcional e o personagem de seu livro (ambos sentados em uma poltrona na sala, de frente a janelões e de costas para a porta).

É relevante o fato do personagem ter se deixado levar conscientemente de seu mundo circundante para o interior do livro. A leitura como ato solitário e privativo acaba promovendo uma identificação e se insere no entorno pessoal do leitor, 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 jardim^v 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 domestica; ele tem “la fuerza del instinto y la pujanza de una sexualidad pagana y libre (...) la libre expresión de la sexualidad en un entorno natural” (ZUBIAURRE, 2000, p. 166). O erotismo da paixão proibida é levado ao extremo através da aniquilação de um outro 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 pregressas 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. Assim como no quadro de Escher *nós* observamos um desenho de um *homem* que observa quadros...

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.

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. Os 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. 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. Além disso, eles são espaço que evoca uma estética das passagens e que é uma via de entre-imagens, são um elemento espacial que convida a espiar e a observar (*voyeurismo*). Esse olhar metonimicamente acaba por refletir 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. 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).

Para finalizar, 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. Como última “coincidência” também é o nosso fim como leitores empíricos que o final do conto traz.

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 se encontrado 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 (sentimentos que trazem o espaço em sua origem etimológica: *angústia*^{vi} vem do latim e significa estreiteza, limite, restrição e a palavra *ansiedade*, também de derivação latina, remete a *angere* que significa apertar, estretar).

Assim, na busca de um leitor cúmplice e partícipe, Cortázar o insere em um angustioso jogo labiríntico de palavras. Ele procura instigar o leitor a que se questione, a que perceba novas realidades e novas possibilidades, que saia da leitura linear e explicativa para se aprofundar em outras realidades próximas a ele, não somente do mundo circundante, mas também de outros espaços como o das relações e do pessoal e íntimo.

ⁱ 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, há 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).

ⁱⁱ Em minha dissertação faço um estudo sobre o ponto vélico em alguns contos de *Final del juego*.

ⁱⁱⁱ

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.

^{iv}

A distração é elemento relevante na vida de Cortázar e um aspecto apontado por ele para se ter um contacto com outras realidades conforme entrevista com PREGO (1991, p. 58) e BERMEJO (2002, p. 73).

^v

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

^{vi}

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

Referências bibliográficas:

BERMEJO, E. G. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BOLLNOW, O. F. **Hombre y espacio**. Barcelona: Labor, 1969.

CORTÁZAR, J.F. **Final del Juego**. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

_____. **Rayuela**. Cali: La oveja negra, 2003.

ESCHER, M. C. **Escher - Estampas y dibujos**. Germany: Taschen, 1994.

PASSOS, C. R. P. **Confluências - Crítica Literária e Psicanálise**. São Paulo: EDUSP, 1995.

SALDANHA, N. **O jardim e a praça. O privado e o público na vida social e histórica**. São Paulo: EdUSP, 1993.

ZUBIAURRE, M. T. **El espacio en la novela realista**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.