

PERSPECTIVAS HETEROTÓPICAS NA ARTE: A REINVENÇÃO ESPACIAL EM CONTINUIDADE DOS PARQUES DE CORTÁZAR

Marisa Martins GAMA-KHALIL (ILEEL/UFU)¹

RESUMO: O presente texto pretende analisar o conto “Continuidade dos Parques”, de Julio Cortázar, por intermédio de uma abordagem que tem como foco a construção do espaço narrativo. Para tanto, serão utilizadas teorias do espaço ficcional, especialmente as de Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, Gaston Bachelard.

ABSTRACT: The present work aims at analysing Julio Cortázar's short story “Continuidade dos Parques”. In order to achieve this goal we use an approach which has as focus the building of a narrative space. Michel Foucault, Mikhail Bakhtin and Gaston Bachelard support our argument with their theories on fictional space.

Quantas vezes o poeta-pintor, na sua prisão, não perfurou as paredes com um túnel!
Quantas vezes, pintando o seu sonho, não se evadiu por uma fenda na parede!

(Gaston Bachelard, 1993)

O movimento que o artista percorre ao representar o mundo constitui-se de uma trajetória complexa, que implica a captação indireta e labiríntica dos seres e das coisas para inseri-los no jogo da ficcionalização. Construir um mundo ficcional não significa recuperar, em linha reta, as formas do mundo, mas absorvê-las por intermédio de um processo que leve em conta a reinvenção da realidade. O artista retira do seu entorno o material para o seu trabalho com o fito de reinventá-lo de forma a compor algo novo. Na pintura ou na literatura, por exemplo, o que vemos surgir do trabalho de composição é um mundo ressignificado. Lévi-Strauss (apud BOSI, 1989, p. 17) compara o pensamento artístico ao pensamento selvagem, uma vez que ambos fazem uso da técnica de *bricolage*, na medida em que se opera um trabalho com os materiais disponíveis em função da construção de novos significados. Nesse jogo de captação e ressignificação do mundo, o artista tem que lidar com a construção de novas formas, que pressupõem a composição reinventada de seres, espaços, tempos, discursos.

É nossa proposta, neste trabalho, pôr em relevo a construção dos espaços na arte, mais especificamente na literatura. Esse realce sobre o espaço deve-se ao fato de o considerarmos um elemento de importância fundamental no processo do fazer artístico. O espaço ficcional possui imensa relevância na construção de sentidos da narrativa literária, uma vez que os fatos ficcionais só conseguem erguer-se a partir de uma localização que lhes dê suporte e significação. Essa importância do espaço não se encerra apenas no plano da caracterização das personagens ou da paisagem geográfica, mas pode também ser entendida como uma forma de manifestar ficcionalmente as práticas ideológicas do contexto enfocado. De Certeau defende a relevância dos estudos sobre a espacialidade no discurso, tanto é que afirma: “Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço” (1994, p.200).

Em “Linguagem e Literatura”, conferência proferida em 1964, Michel Foucault (2000) expõe a possibilidade de uma nova perspectiva de observação da arte literária: a construção espacial. Partindo da materialidade da literatura – a linguagem – Foucault mostra-nos que a tradição crítica literária abordava a literatura a partir de suas relações com o tempo. Adverte-nos que por muito tempo a crítica literária esteve centrada nas questões relacionadas ao tempo ficcional pelo fato de a linguagem ter um grande parentesco com o tempo. A linguagem (FOUCAULT, 2000, p. 167) “restitui o tempo a si mesmo, pois ela é escrita e, como tal, vai se manter no tempo e manter o que diz no tempo.” Assim, a função da linguagem é o tempo. Entretanto, se a *função* da linguagem é o tempo, seu *ser* é o espaço: “Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque cada valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma” (FOUCAULT, 2000, p. 168).

Destarte, a assunção do espaço enquanto ser da linguagem aponta para a relevância de um estudo centrado no espaço como um importante elemento gerador de sentidos na narrativa. E nesse sentido é que propomos, neste estudo, a análise espacial do conto “Continuidade dos parques” (1971), de Julio Cortázar.

¹ Professora Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista/ Campus de Araraquara. E-mails: mmgamapvh@hotmail.com.br; mmgama@gmail.com

Para tal análise, tomaremos como perspectivas teóricas especialmente os estudos de Michel Foucault sobre heterotopia, utopia e atopia; as concepções de cronotopia e exotopia de Mikhail Bakhtin; e a teoria acerca da poética do espaço de Gaston Bachelard. Outras vozes teóricas serão tomadas para iluminar a significação espacial do conto em análise, tais como as de Maurice Blanchot, Tomachevski, Osman Lins, Michel de Certeau, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Para Michel Foucault (2001), ao contrário do século XIX, em que predominou a abordagem temporal, é necessário ao homem do século XX – e complementamos: também ao homem do século XXI – perceber-se como um ser que vive a época do espaço, uma época que desenha constantemente uma rede de heterotopias: espaços justapostos e ao mesmo tempo dispersos, que unem o próximo do distante, o contínuo do descontínuo. A partir do século XX, de acordo com Foucault, vivemos a era do espaço do posicionamento. Antes, na Idade Média, o homem viveu a era do espaço da localização, onde se vivia em meio a um conjunto hierarquizado de lugares – lugares sagrados/lugares profanos; lugares protegidos/lugares abertos; lugares urbanos/lugares rurais; lugares celestes/lugares terrestres. A partir do século XVII, o mundo já passa a viver a era do espaço da extensão, na medida em que Galileu, ao revelar que a Terra gira em torno do Sol, abre um espaço imensamente infinito. Do século XX em diante, conforme pontuamos, abre-se a era do espaço do posicionamento, que é definida pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos. Formalmente, podem-se descrever essas relações de vizinhança como grades, como redes. Vivemos, de acordo com Foucault (2001, p.413), numa “época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos”, que obrigam o homem a fazer escolhas cada vez mais complexas, imbricadas.

Existem duas grandes formas de posicionamentos espaciais – e culturais: as utopias e as heterotopias. O espaço utópico é o da sociedade aperfeiçoada, o da irrealdade; o espaço heterotópico corresponde a posicionamentos reais encontrados no interior de uma cultura e que ao mesmo tempo em que se encontram representados, apresentam-se contestados e invertidos, fora de todos os lugares ainda que sejam efetivamente localizáveis.

As utopias consolam, acomodam, porque, se elas não têm lugar no real, descortinam um espaço maravilhoso, linear, consolador, abrindo regiões simplificadas, cujo acesso é quase sempre por via onírica, quimérica. As heterotopias, ao contrário, inquietam, incomodam, porque são reais e minam a linguagem, abrindo um enorme número de mundos possíveis fragmentários, espaços justapostos ou superpostos uns aos outros.

Entre as utopias e as heterotopias existe um espaço intermediário, localizado entre a realidade e a irrealdade. É o espaço da atopia, do intermédio, da experiência mediana, e esse espaço, de acordo com Foucault, pode ser muito bem representado pelo espelho, pois, situado entre a utopia e a heterotopia, ele traz a um só tempo o real e o irreal. O espelho é uma utopia, já que por intermédio dele eu me vejo num espaço onde não estou, mas ao mesmo tempo é uma heterotopia, na medida em que o espelho existe de fato e tem um efeito retroativo, porque a partir dele me descubro ausente no lugar onde estou (porque eu já me vejo lá longe); é uma heterotopia porque ele torna o espaço em que ocupo ao mesmo tempo real e irreal.

Se analisarmos as obras de arte por intermédio da interpretação dos espaços construídos – do ponto de vista da produção e da recepção –, vemos que a arte anterior ao século XX segue muito mais a linha utópica de invenção. Se tomarmos o caso da pintura, por exemplo, vemos que, via de regra, o objetivo era provocar o efeito de realidade, fazer com que o receptor sentisse a sensação – quimérica e irreal – de observar a própria realidade. Com as propostas dos movimentos de vanguarda, no século XX, os pintores deixam de pintar mulheres, coisas e passam a pintar telas, ou seja, ao assumirem explicitamente a ficcionalidade da arte, a pintura e a literatura – e as outras artes – erguem-se por uma visão heterotópica e passam a abarcar um mundo real: não em linha reta, mas fragmentado, superposto, descontínuo, que surge diante do leitor como um desafio e não como um consolo de ver o “seu” mundo naquele mundo representado. Pela proposta teórica de Michel Foucault, percebemos que a análise da arte pode ser redimensionada no sentido de uma interpretação que privilegie o olhar sobre espaços contínuos ou descontínuos, espaços que acomodam ou incomodam o leitor.

No conto “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar, o que temos num primeiro momento é a disposição linear de um espaço utópico, que se deflagra a partir de um enredo que coloca como protagonista um leitor que lê um romance. O leitor se mostra ávido pelas sensações que a narrativa pode desvelar e, para tanto, ele livra-se de suas tarefas cotidianas e prepara-se para o momento de leitura, buscando imergir no mundo ficcional:

Começara a ler o romance dias antes. Abandonou-o por negócios urgentes, voltou à leitura quando regressava de trem à fazenda; deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens. Nessa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o capataz uma questão de parceria, voltou ao livro na tranqüilidade do escritório que dava para o parque de carvalhos. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos.

Temos, na cena, o leitor acomodado em todos os sentidos: o verbo recostar demonstra-nos o seu enquadramento físico premeditado para colocar-se em posição de conforto para o ato da leitura. A poltrona em que se senta não é um simples lugar, é a sua poltrona favorita, abrindo-lhe a possibilidade de uma leitura mais agradável. Ao fechar a porta, temos, no mesmo sentido, uma preparação prazerosa para o ato da leitura. O espaço do escritório é outro fator que se junta aos demais para a acomodação do ato que está prestes a começar. O ambiente é caracterizado pela tranqüilidade e pelo contato com a natureza (“dava para o parque dos carvalhos”).

Para a análise de toda essa ambientação, vale destacar alguns elementos da *topoanálise* proposta por Gaston Bachelard. O nosso leitor-protagonista se encontra no escritório, situado na sua casa, que, por sua vez, localiza-se numa fazenda. A casa, de acordo Bachelard (1993, p.24), é o canto do mundo do homem, o seu primeiro universo, o espaço que lhe dá ilusões de estabilidade. Ela é “imaginada como um ser vertical” (id., 36) e gera duas consciências: a de verticalidade e a de centralidade. Entretanto, no conto de Cortázar, o escritório, que fica dentro da casa, abre seu espaço para um parque de carvalhos e, nesse caso, a casa abre-se em expansão. Como afirma Bachelard, “a acolhida da casa é tão total que o que vê da janela pertence a casa” (id., p.79) e, dessa forma, a casa verticalizada ganha também os limites da horizontalidade e se amplia, trazendo do exterior aquilo que convém para o interior: a tranqüilidade para a leitura.

Para reforçar o quadro utópico e linear do espaço do escritório, vale recordar a passagem em que a porta é citada: “de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões”. Nessa passagem, temos a imagem da porta de costas para o leitor-protagonista. As portas podem representar a abertura “para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão” (BACHELARD, id, p. 227). Nessa cena, o fato de o leitor-protagonista dar as costas para a porta significa o seu consciente encerramento no mundo da solidão, da leitura. Walter Benjamin (1994) nos ensina que o romance é a obra escrita por um sujeito solitário dirigida a um outro sujeito igualmente solitário – o leitor.

Tal imagem da reclusão do leitor materializa-se no fato de ele dar as costas para a porta. Numa cena de **Luis Lambert**, uma personagem deixa o “espaço atrás de si”. Analisando o ato dessa personagem de Balzac, Bachelard adverte-nos de que o espaço é deixado entre parênteses para que o ser que medita, o que expulsa o espaço, “seja livre no seu pensamento” (id., p.233). É o caso também do leitor-protagonista do conto em estudo, já que ele expulsa aquilo que pode vir a incomodá-lo e se acomoda na poltrona favorita, criando um espaço de plena utopia para a finalização da leitura dos últimos capítulos do romance. As utopias, de acordo com Foucault (1968, p.6) “situam-se na própria linha da linguagem, na dimensão fundamental da fábula” e por esse motivo elas acomodam o leitor num espaço desejado, confortável.

Convém lembrar que, conforme nos relata o narrador, ele começara a ler o romance dias antes, mas a sua leitura fora interrompida por causa de negócios a serem resolvidos. Tão ávido para imergir novamente no mundo diegético do romance, ele o retoma ainda no trem, de volta à fazenda. Nessa leitura em movimento – no caminho de volta –, ele envolve-se pela narrativa, como se estivesse adentrando num espaço em que conseguisse sentir o chão a seus pés e vai apercebendo-se melhor desse mundo por intermédio do “desenho dos personagens”. Seduzido por essa entrada é que resolve retornar a leitura, como já vimos, criando toda uma rede de possibilidades para que o seu retorno ao mundo ficcional não fosse interrompido. Temos esboçado claramente o quadro de uma leitura que se constrói como um espaço utópico, linear, que deseja a continuidade – a continuidade dos parques.

O leitor-protagonista é envolvido pelo prazer das percepções que o romance lhe abre como possibilidade e esse prazer pode ser detectado a partir de algumas passagens, como, por exemplo: “sua mão esquerda acariciasse”; “Gozava do prazer”; “sua cabeça descansava comodamente”; “absorvido”. Essas expressões de contentamento interior da personagem são diretamente construídas por um processo que parte do exterior, do acomodamento da personagem no espaço em que se insere, ou seja, é o espaço do seu entorno que funciona como porta de entrada para o espaço ficcional. A relação entre o externo e o interno que vemos deflagrada nas primeiras linhas do conto de Cortázar é explicada por Bakhtin, quando trata da exterioridade

do espaço físico: “Entre a minha percepção interna – de onde procede a minha visão *vazia* – e a minha imagem externa, é absolutamente necessário introduzir, tal como um filtro transparente, o filtro da reação emotivo-volitiva (...). 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, 2000, p.50). Percebe-se, que o protagonista de Cortázar experimenta essa simbiose entre a percepção interna e a visão externa e é ela que o institui como leitor do romance que lê.

Na seqüência do conto, o que temos é a narração do início do ato da leitura, que é realizado a partir da citada simbiose. Vemos como o leitor-protagonista opera o filtro entre o exterior e o interior:

Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase em seguida. Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava, a sentir ao mesmo tempo em que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do mato.

Num processo que não pressupõe pressa, o leitor-protagonista vai penetrando no mundo ficcional, como que conduzido por um fio que o transporta ao espaço do seu desejo. É por esse motivo que, para poder sentir o solo em que pisa, elabora alguns atos imprescindíveis como o de reter com sua memória os nomes e as imagens dos protagonistas. Há que conhecê-los para entrar na narrativa, isto é, o conhecimento das personagens é o que pode fazer com que ele se sinta também dentro daquele mundo, como personagem dele. Essa perspectiva dada sobre a importância da nomeação reitera o solo utópico em que se encontra até agora a narrativa. E tal atitude se configura como uma retomada do ponto de vista clássico sobre a linguagem, já que “é o Nome que organiza todo o discurso clássico; falar ou escrever não é dizer as coisas ou exprimir-se, nem é jogar com a linguagem, é encaminhar-se para o acto soberano de nomeação, ir, através da linguagem, até ao lugar onde as coisas e as palavras se ligam na sua essência comum, e que permite dar-lhes um nome” (FOUCAULT, 1968, p. 165). A nomeação corresponde, nessa linha de entendimento da linguagem, à revelação da verdade. É o que ocorre com o leitor-protagonista do conto: ele memoriza o nome e as imagens das personagens para poder concebê-las como a “sua” verdade, pelo menos durante o momento da leitura. Ainda seguindo o raciocínio de Foucault, podemos entender que a linguagem, seja falada ou escrita, liga-se ao espaço, o espaço retórico da linguagem: “as palavras têm seu *lugar*, não no *tempo*, mas num *espaço* onde podem encontrar o seu sítio originário, onde podem deslocar-se, virar-se para si mesmas, traçar lentamente uma curva inteira – um espaço *tropológico*” (id, p. 161). Nesse sentido, pela nomeação, pela memorização dos nomes, o leitor-protagonista da narrativa permite-se ainda mais a reconhecer os espaços onde pisará dali para frente, no decorrer da leitura. E, nesse ritmo, consegue “se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava”, do seu mundo e percorrer o outro mundo que se abre à sua frente.

Não podemos deixar de analisar os elementos do espaço envolvidos diretamente na cena, porque eles é que descortinam também a possibilidade para o transporte para o mundo da ficção. O narrador enfatiza a poltrona de veludo verde em que o leitor-protagonista se encontra recostado comodamente. A poltrona representa, como já ressaltamos, a acomodação, o conforto. Ela é de veludo, o que nos reporta mais uma vez à noção de conforto, uma vez que o veludo é macio e, no contato com o corpo, molda-se para abrigá-lo. E o fato de ela ser verde provoca alguns efeitos de sentido significativos, já que o verde tem um valor médio, mediador (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990). Ele é resultado do intermédio entre o azul e o amarelo, entre o calor e o frio, entre o alto e o baixo; e, no caso do conto em análise, entre o espaço fictício e o real. Na simbologia cristã, o verde representa a esperança. No islamismo, além de ser símbolo da salvação, há uma outra representação que envolve essa cor, a de Khizr – ou Al Khadir –, o Homem Verde, que é o patrono protetor dos viajantes. De acordo com a tradição islâmica, o Homem Verde construiu sua casa no ponto mais extremo do universo, em que se fundem o terrestre e o celeste. Assim, na história de Khizr, vemos resgatada a idéia de que o verde é a mediação das coisas, dos seres, dos espaços. Temos, então, uma plena coerência de toda simbologia citada com a cor da poltrona do conto de Cortázar. A esperança é o que move o leitor-protagonista ao encontro da narrativa, como se fosse uma salvação, o que poderá possivelmente tirá-lo dos afazeres cotidianos e rotineiros e conduzi-lo a um espaço utópico. A imagem do viajante também se enlaça às significações apresentadas no conto, uma vez que esse é o movimento: o da viagem, que permite ao leitor-protagonista o contato com o outro mundo. E, nessa linha interpretativa, vemos que o verde da poltrona funciona exemplarmente como a zona mediadora entre dois espaços distintos – o da

vida e o da literatura. A poltrona é o espaço que possibilita a viagem. É o elemento espacial condutor para a viagem.

Na cena também temos a ênfase sobre os janelões, o que nos possibilita mais uma vez a leitura de um elemento espacial que reitera a idéia de abertura, de passagem – de um espaço a outro. A porta atrás e os janelões à frente. Em tal disposição, vemos o leitor-protagonista cercado por duas aberturas: a porta, que representa o contato dele com a vida e por esse motivo ele a deixa para trás, a ignora; e os janelões, que instituem o seu contato com a natureza, com a literatura. A natureza, nesse ponto da narrativa, é construída como o lugar ideal, retomando a visão dos neoclássicos.

A construção desse espaço inicial leva-nos novamente ao encontro dos estudos de Bakhtin (2000), nesse caso da noção de *exotopia*. Para Bakhtin, a *exotopia*, ainda que possa instituir uma posição no tempo, liga-se extremamente à posição espacial. Uma construção exotópica é aquela que nos proporciona o efeito de acabamento, na qual acontece um enquadramento e o espaço é a dimensão que permite reter e dar o sentido de acabamento, a exemplo de “uma fotografia que paralisa o tempo” (AMORIM, 2006, p.100). A cena inicial do conto de Cortázar nos causa o efeito de um enquadramento – um todo bem ordenado, descrito e narrado. E tal enquadramento resulta de um exercício de objetivação em que o tempo se dobra ao espaço representado, um acontecimento que se fixa, dando a impressão de uma tela. No conto, compõe-se um quadro em que o leitor-protagonista é desenhado por intermédio de uma construção de acabamento. Toda a representação da cena em que o leitor-protagonista inicia sua leitura apresenta-se plena, onde tudo, especialmente os elementos espaciais, corrobora para um efeito de estabilidade narrativa.

Osman Lins, num estudo que faz acerca do espaço na obra de Lima Barreto, mostra-nos que o espaço ficcional não tem como função apenas situar as personagens ou caracterizá-las, mas também influenciá-las: “Se há o espaço que nos fala da personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia” (1976, p.99). Em Cortázar é exatamente essa uma das funções primordiais dos espaços apresentados – influenciar o leitor-protagonista.

Outro aspecto a se pontuar em relação ao início do conto é o diálogo com o romance **Se numa noite de inverno um viajante** (1985), de Italo Calvino. O conto de Cortázar foi publicado em 1956 e o romance de Calvino em 1979. Cortázar parece influenciar fortemente a escrita de Calvino. Em primeiro lugar, porque a situação actancial de leitor-protagonista, de leitor narrativizado, ocorre nas duas narrativas e, nos dois casos, encontramos um leitor ávido para o ato da leitura. Outra tomada intertextual intensa acontece por intermédio da construção do espaço que será a cena para a leitura do leitor-protagonista. Vejamos alguns trechos do romance de Calvino:

Descontraí-te. Recolhe-te. Afasta de ti todos os outros pensamentos. Deixa que o mundo que te rodeia se esfume até se tornar indistinto. A porta é melhor que a feches; a televisão está sempre ligada. (1985, p.21)

(...)

Toma a posição mais cômoda: sentado, estendido, enroscado, deitado (...) Na poltrona, no divã, na cadeira de baloiço, na espreguiçadeira, no pouf. (id., p.21)

(...)

Os cigarros ao alcance da mão, se fumas, o cinzeiro. (id., p.22)

Percebemos, inicialmente, que Calvino deixa a narração em terceira pessoa do conto de Cortázar e assume o foco narrativo em segunda pessoa. Entretanto, é marcante a retomada que Calvino faz a partir de alguns elementos espaciais: a porta, a poltrona, os cigarros. Temos, em Cortázar, um leitor-protagonista que deixa a porta possivelmente aberta, mas atrás de si; já em Calvino o narrador ordena que o leitor-protagonista feche a porta – talvez por já conhecer o final do conto de Cortázar e não querer que o destino do seu leitor-protagonista seja o mesmo.

O espaço de acomodação do leitor-protagonista de Cortázar é diretamente especificado: sua poltrona de veludo verde favorita. Em Calvino, a poltrona reaparece como elemento espacial, mas o narrador abre uma rede de opções de outros espaços em que a sensação de acomodação também é possível: divã, cadeira de baloiço, espreguiçadeira, pouf. Enfim, o que importa é o leitor sentir-se confortável para que a sua leitura possa fluir e para que ele possa fruir com ela.

O último elemento retomado nessa rede dialógica são os cigarros e, nas duas narrativas, há uma coincidência direta: eles têm que estar ao alcance das mãos do leitor-protagonista. Nada que possa incomodar aquele ato pode ser posto em cena, com o risco de a leitura ser interrompida e o leitor-protagonista ter que *sair* do mundo ficcional em que se inseriu. Percebemos, nessa leitura intertextual, que Calvino recupera elementos básicos da espacialidade do conto de Cortázar.

Se tomarmos a teoria de Tomachevski (1978), compreenderemos que tais elementos espaciais são *motivos associados*, porque, se retirados da narrativa, comprometem a significação, a seqüência causal – como poderemos observar adiante, quando analisarmos o fim do conto.

Podemos perceber que o movimento dialógico entre o conto e o romance advém de uma tomada especial: a construção do espaço. Nos dois casos, a construção do espaço desencadeia a atmosfera de utopia. Para Foucault (2001), a utopia pode ser comparada a uma sociedade aperfeiçoada, onde tudo está em seu devido lugar, ordenado, acomodado. Por esse motivo é que Foucault observa que as utopias são espaços essencialmente irreais, apesar de se instituírem ilusoriamente como reais.

A inserção do leitor-protagonista na narrativa é concretizada paulatinamente através de um “prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava”. Há, nessa passagem, um indício de consciência da atitude premeditada de desligamento do mundo. O transporte de um espaço (vida) para o outro (literatura) funciona como um rito de passagem. Lembremo-nos de que os ritos de passagem referem-se a transformações importantes ocorridas com os sujeitos – seja no âmbito individual ou no social – e, geralmente, tais mudanças significam o término de um ciclo e o início de outro mais avançado. No conto, essa significação é delineada, na medida em que vemos que o leitor constrói um juízo de valor negativo para o seu ciclo anterior – o seu mundo cotidiano – e um positivo em relação ao ciclo em que adentra – o mundo romanesco.

Na cena posterior, vemos intensificada a entrada do leitor-protagonista no mundo diegético. Ele já “é” personagem do romance, testemunha dos fatos que presencia: “Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do mato.” Nesse momento narrativo, percebemos que o caminho percorrido no solo ficcional é garantido por intermédio da leitura que faz das palavras. É o “verbo” que cria o mundo e que permite a instalação definitiva nele. O leitor-protagonista é desenhado pelo narrador numa posição intraficcional, percorrendo os mesmos espaços que aqueles pisados pelas personagens do romance, como é o caso da cabana, o espaço do encontro secreto. Por sua fragilidade, a cabana representa muito bem a situação furtiva do encontro. E, ainda mais, a fragilidade da cabana reitera o sentido de “passagem” analisado anteriormente. Ela, de acordo com a simbologia (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990), por ser esse lugar frágil, de passagem, é a morada dos viajantes, dos nômades. Vemos mais uma outra significação repetida no conto, a de viajante. O sentido de viagem, em Cortázar, representa o próprio ato da leitura.

É intenso no conto o procedimento isotópico, já que alguns elementos e significações, que instigam importantes sentidos, são retomados no decorrer das linhas. A *isotopia* designa a iteratividade dos signos, nesse caso literários, no interior de uma cadeia discursiva e, “do ponto de vista do enunciatário, a *isotopia* constitui um crivo de leitura que torna homogênea a superfície do texto” (GREIMAS; COURTÉS, 1989, p.247). Em Cortázar, os sentidos são reiterados, em especial, pelos elementos que constituem a espacialidade – por enquanto utópica.

A instabilidade da utopia narrativa se inicia no momento em que o leitor-protagonista começa a participar do conflito que se apresenta no enredo a partir do encontro na cabana. As personagens invadem o campo narrativo e ele testemunha seus movimentos:

Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotado de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos, o punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida.

A impressão que temos é a de que o leitor-protagonista situa-se a um canto da cabana, como que a observar a performance das duas personagens – a mulher e o amante – numa situação marcada pela dor (“cara ferida”), pela sensualidade (“estancava admiravelmente o sangue com seus beijos”), pela revolta (“ele recusava as carícias”) e pela tragédia (“o punhal ficava morno junto a seu peito”).

O ferimento do amante, provocado por uma violência natural de um elemento do espaço, é inserido, na narrativa, por intermédio do recurso da prosopopéia, já que o galho assume a ação de chicotear o humano. Outros elementos espaciais serão utilizados na construção metafórica dos sentimentos que envolvem as personagens. A imagem do “riacho de serpentes” é um exemplo evidente dessa elaboração metafórica a que nos referimos:

Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. Mesmo essas carícias que envolviam o corpo do

amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo, desenhavam desagradavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir.

O jogo dos corpos representa o espaço agônico do texto: o corpo que recebe as carícias se contrapõe ao outro corpo, que é necessário destruir. O corpo, aqui, como na teoria de Michel Foucault, apresenta-se como o espaço privilegiado dos mecanismos das relações de poder: “nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder” (1999, p.147). Para narrar a situação de conflito do triângulo amoroso, Cortázar não fala dos sujeitos em si, mas de seus corpos, porque eles açambarcam o sentido de poder – o poder sobre o corpo da mulher.

Na seqüência do conflito, observado passo a passo pelo leitor-protagonista inserido na cena, o espaço terá mais uma vez relevância no enredamento:

Já sem olhar, ligados firmemente à tarefa que os aguardava, separaram-se na porta da cabana. Ela devia continuar pelo caminho que ia ao Norte. Do caminho oposto, ele se voltou um instante para vê-la correr com o cabelo solto. Correu por sua vez, esquivando-se de árvores e cercas, até distinguir na rósea bruma do crepúsculo a alameda que o levaria a casa.

A porta da cabana é o lugar da separação, e a trajetória dos amantes é projetada espacialmente, inclusive tendo como referência o uso de um dos pontos cardeais, o que evidencia que o conto pode ser lido a partir de uma geografia da ação. Nesse momento, os caminhos dos amantes se bifurcam e, por intermédio de algumas marcas textuais, percebemos que o leitor-protagonista resolve acompanhar o homem e não a mulher. A partir dessa cena o homem passa a ser a personagem refletora, pois é a partir dela que o leitor-protagonista, o narrador e nós, leitores, vamos olhar o que se passa na narrativa. É com o homem, o amante, que vamos caminhar e observar os espaços e as ações desenvolvidas nos espaços. Estabelece-se, assim, o narrador refletor (Booth, 1980), pois, na medida em que ele filtra, reflete a consciência de uma personagem – o amante -, fazendo uso dos seus sentidos para a captação do mundo.

A decisão do leitor-protagonista em acompanhar o amante deve-se ao fato de ser ele a personagem que certamente fará com que o conflito chegue ao clímax, já que ele é quem porta o punhal, cuja função já explicitada é destruir o “outro” corpo.

O verbo usado para o ato que se estabelece da porta da cabana à cena do futuro assassinato é “caminhar”. Caminhar, na visão de De Certeau, “é ter falta de lugar” (1994, p.183). A caminhada dos dois amantes da narrativa cortaziana “é atraída e repelida por denominações de sentidos obscuros” (DE CERTEAU, p.184). Em seguida, o outro verbo usado para designar o ato da mobilização da personagem pelo espaço é “correr” e, mais uma vez, vemos reforçados alguns sentidos narrativos, uma vez que a corrida implica um deslocamento forçado e, muitas vezes, como é o caso do conto, um deslocamento furtivo, obscuro. Com a caminhada e a corrida, as ações narrativas avolumam o dramatismo e o estado de tensão cresce a cada linha. O alargamento da tensão é reforçado pela dificuldade de movimentação do amante pelo espaço percorrido: o amante corre “esquivando-se de árvores e cercas”. Seu percurso tortuoso aproxima-se do fim quando ele vê “na rósea bruma do crepúsculo a alameda que o levaria a casa”. A visão é nebulosa, em bruma, indefinida, mas o leva ao término de sua corrida. O crepúsculo expressa o fim de um ciclo, e, no caso do amante, o fim do percurso e a finalização de sua “tarefa”. A representação do crepúsculo resgata o que procuramos enfatizar nesta análise: a questão espacial, visto que a imagem do crepúsculo “é espaço-temporal: o instante suspenso. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de um é anunciadora do outro: um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos” (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990, p.300).

E tudo parece concorrer para que o fim do ciclo se concretize, pois tudo o que o amante encontra pela frente contribui para a finalização de sua meta: “Os cachorros não deviam latir e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava.” No ato seguinte narrativo, o amante adentra o espaço da casa com as palavras da mulher ressoando em seu ouvido, guiando-lhe a respeito do que encontrará em seu percurso e por onde deve pisar: “primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo.” Até que ele chega à porta do salão: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance.” Nesse ponto o conto de Cortázar termina e esse é o ponto em que vemos os sentidos deslocarem-se totalmente, porque a visão que o narrador nos dá é justamente a do leitor-protagonista como o “outro” corpo que precisa ser destruído. Temos essa certeza por intermédio dos elementos espaciais intensamente evidenciados pelo narrador no início do conto, em especial os janelões e a

tão enfocada poltrona de veludo verde – recostado nela, um homem lendo um romance. Ocorre, nessa passagem, uma conjunção das relações entre tempo e espaço – tempo da enunciação e o tempo do enunciado, o espaço da representação e o espaço representado. Esse procedimento insere-se no seio da concepção de cronotopo de Mikhail Bakhtin (1990).

A diferença entre a cena inicial e essa final é a passagem da dimensão utópica para a heterotópica. O espaço de acomodação cede lugar para o espaço do incômodo. Todo o espaço ficcional apresenta-se aqui contestado, invertido. Aquele desejo inicial ilusório e utópico do leitor-protagonista de inserir-se na ficção como um integrante efetivo surge, no final, como uma justaposição inesperada. Como afirma Foucault, as heterotopias “têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço” (2001, p.420), ou seja, a ilusão constrói-se para denunciar o ilusório, isso porque as heterotopias têm “o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (id., p.418).

Esse é um dos efeitos de sentido que o conto provoca no leitor: o questionamento da representação e da recepção da representação, como na tela **Las Meninas**, de Velásquez: o foco da tela não está na tela, não são as meninas que se encontram no centro do quadro (a infanta Margarida e sua damas), mas personagens que se encontram fora dele: o rei Filipe IV e a rainha Mariana – e mais: o leitor que observa o quadro. A contestação dos espaços, na tela de Velásquez e no conto de Cortázar, redimensiona os princípios básicos da representação linear e utópica. A representação heterotópica forma uma imensa rede que se desenha de forma rizomática: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.13).

Assim, a proposta de Cortázar sugere-se como uma revisão da produção e da recepção da obra de arte. A obra literária é um parque que se abre e se oferece como uma morada. Maurice Blanchot lembra-nos de que “para Mallarmé, aquilo que os poetas fundam, o espaço – abismo e fundamento da palavra –, é o que não fica, e a morada autêntica não me o abrigo onde o homem se preserva, mas está em relação com o escolho, pela perdição e pelo abismo, e com a memorável crise que, somente ela, permite atingir o vazio movente, lugar onde a tarefa criadora começa” (2005, p.350).

E aqui retomamos a idéia de Bachelard posta na epígrafe do presente texto: o artista que perfura paredes e evade pelas fendas deixadas. O leitor-protagonista, ao final do conto, vê o seu espaço perfurado e sente-se sugado para dentro da fenda, pois já não consegue mais delinear e percorrer espaços utópicos, vê a sua própria ilusão iludir-se. A vertigem provocada pela ilusão contestada e invertida não conduz a um final. O conto termina sem confortar o leitor sobre o destino do leitor-protagonista, como um rizoma, como algo que não se conclui, mas que se abre no meio de um espaço, num *entre-lugar*, que é o espaço da literatura.

Referências Bibliográficas:

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 2 ed. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: EDUNESP; Hucitec, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989.

- CALVINO, Ítalo. *Se numa noite de inverno um viajante*. Trad. Maria de Lourdes Ganho; José M. Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1985.
- CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva et. al. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos parques. In: *Final do jogo*. Trad. Remy Gorja Fº. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: Artes do fazer*. 5 ed. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Portugália, 1968.
- _____. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- _____. *Microfísica do poder*. 14 ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- _____. Outros espaços. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).
- GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et. al. São Paulo: Cultrix, 1989.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.