



A porta incomunicável: a ruptura do espaço

Olga de Sá

RESUMO

“A porta incomunicável: a ruptura do espaço”, apresenta um conto de Julio Cortázar **La puerta condenada**.

O elemento estruturador do conto é a oposição verdade (realidade) / mentira, oposição que se desdobra em quatro noites consecutivas, no espaço de um hotel, onde a porta condenada se mantém como eixo das relações oscilantes do protagonista para com uma realidade estranha e problemática.

ABSTRACT

“ The uncommunicable door: the rupture of space” presents a tale by Julio Cortázar **La puerta condenada**.

The structural tale element is the opposition of truth (reality) / lie, opposition that develops in four consecutive nights in the space of a hotel were the condemned door keeps itself as the center of oscillating relations from the main character concerning a strange and problematic reality.



PALAVRAS-CHAVE

Espaço, tempo, narrativa, Cortázar.



KEY WORDS

Space, time, tale, Cortázar.

O conto de Julio Cortázar **La puerta condenada** foi publicado em 1964 no livro *Final del juego*, traduzido, em 1971, da edição de 1969, para o português por Remy Gorga Filho, sob o título **A porta incomunicável**.¹

Foi incluído na edição argentina de *Relatos*, de 1970, edição organizada pelo próprio autor sem preocupação cronológica, sob os títulos: **Ritos, Jogos e Passagens**. Esses títulos apontam, oblíqua e às vezes ironicamente, para essas mesmas linhas de força, segundo declaração explícita dos editores, no verso da folha de rosto.

Nessa edição, **La puerta condenada** é o primeiro conto da segunda parte, sob o título: **Jogos**.

¹ Todas as páginas indicadas dos textos, em espanhol, são do livro: CORTÁZAR, Julio. *La puerta condenada*, in *Final del juego*, in *Relatos*, p. 273-283. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970. A tradução é do texto: *A porta incomunicável* in: **Final do jogo**, 2ª. Ed., São Paulo : Editora Expressão e Cultura, 1971, p. 43-53.

O elemento estruturador do conto é a oposição verdade (realidade)/mentira, oposição que se desdobra em quatro noites consecutivas, no espaço de um hotel, onde a *porta condenada* se mantém como eixo das relações oscilantes do protagonista para com uma realidade estranha e problematicamente colocada.

O protagonista do conto, Petrone, deve passar algumas noites num hotel de Montevideú, por motivo de negócios.

No centro da capital, é todavia um hotel sombrio, tranquilo e quase deserto. Tem seu gerente calvo e funcionalmente gentil; seu balcão com os jornais do dia, a mesa telefônica e o quadro de pesadas chaves, para que os hóspedes não tentem carregá-las.

Ao longo da narrativa, o silêncio do hotel acaba por caracterizá-lo e envolver o leitor numa atmosfera de estranheza e sortilégio.

O narrador coloca-se como observador, em terceira pessoa, mas os olhos que guiam o leitor são os do próprio Petrone, segundo uma característica posição dos narradores cortazianos de se identificarem com suas personagens.

No caso de Cortázar, o narrador tende sempre a assumir a perspectiva do personagem (...) instaurando a visão ambígua, porque interna e limitada, do mundo e da vida. (Arrigucci Júnior, 1973, p. 201)

Petrone ocupa um quarto no segundo andar, ao lado de uma senhora que mora sozinha e trabalha fora o dia todo. Nenhum outro hóspede, no segundo andar. O quarto tem só uma janela que dá para o terraço do cinema contíguo. Uma janela maior no banheiro se abre tristemente sobre um muro e um *lejano pedazo de cielo, casi inutil*.² (Cortázar, 1970, p. 213).

2 um distante pedaço do céu, quase inútil.

Seguindo a explícita segmentação da narrativa nas quatro noites que Petrone passou no hotel, a fábula pode facilmente resumir-se.

Na primeira noite, Petrone cansado das conversas com os fabricantes de mosaicos, volta a uma hora da madrugada ao quarto do hotel e adormece imediatamente.

Quase às 9 horas, ao acordar en esos primeros minutos en que todavía quedan las sobras de la noche y del sueño³ (p. 274) pareceu-lhe que um choro de criança o tinha incomodado durante a noite.

Predomina nele porém, o senso das realidades cotidianas e a estranha sensação desaparece, atribuída implicitamente, talvez, a sonhos ou impressões noturnas.

Na segunda noite, Petrone observa pela primeira vez a *porta condenada*, mal disfarçada por um guarda-roupa.

Adormece e acorda às duas e meia da madrugada com uma sensação incômoda e irritante: *Entonces oyó en la pieza de al lado el llanto de un niño⁴ (p. 276)*. Confirma-se, no espírito de Petrone, a curiosa sensação da noite anterior, que tinha abandonado no âmbito das impressões sem consistência.

A necessidade de encontrar uma explicação razoável para o fato mantém Petrone desperto:

Como a senhora morava sozinha, provavelmente, cuidava do filho de alguma parenta ou amiga.

Ahora estaba seguro de que ya había oído el llanto, porque no era un llanto fácil de confundir, más bien una serie irregular de gemidos muy débiles, de hipos quejosos seguidos de un lloriqueo momentáneo, todo ello inconsisten-

3 nesses primeiros minutos, em que ainda permanecem as sobras da noite e do sono (44).

4 Então ouviu no quarto do lado o choro de uma criança (46).

*te, mínimo como si el niño estuviera muy enfermo*⁵(p. 277).

A *porta condenada*, inútil para a comunicação normal entre pessoas, é entretanto o meio pelo qual o pranto da criança se ouve no quarto de Petrone. Sem ela, nenhum som atravessaria as fortes paredes. Uma voz de mulher acompanha o choro da criança, tentando niná-la e acalmá-la.

*La voz era muy baja pero tenía un tono ansioso que le daba una calidad teatral...*⁶ (p. 277).

Na manhã seguinte, dominado pela idéia de estar sendo enganado pelo gerente, Petrone questiona-o sobre o assunto. O espanto e a negativa dele são tão absolutos, que Petrone, como genuíno homem de negócios desse realista século XX, cede às injunções do senso comum. Talvez a acústica do hotel lhe houvesse pregado uma peça; ou talvez tivesse apenas sonhado.

A oposição verdade do choro/mentira do gerente se dissolve, porque o primeiro membro dela pode facilmente atribuir-se ao mundo dos sonhos.

O saldo dessa trabalhosa segunda noite é a explicação racional que predomina no espírito do protagonista: os fatos estranhos se devem a um erro de percepção auditiva ou pertencem ao singular mundo dos sonhos, onde crianças inexistentes podem chorar de madrugada e mães solitárias ninar crianças inexistentes.

A possibilidade de criar formações mistas é um dos fatores que mais contribuem para dar ao sonho seu frequente caráter fantástico, pois com essas formações passam para o que já-mais puderam ser objeto de percepção. (Freud, 1958, p.49)

5 Agora estava certo de que já ouvira o choro, porque não era um choro fácil de confundir, era mais uma série irregular de gemidos muito débeis, de soluços queixosos seguidos de um choramingar instantâneo, tudo isso inconsistente, mínimo do como se a criança estivesse bastante doente (p. 47).

6 A voz era muito baixa, mas tinha um tom ansioso que lhe dava uma qualidade teatral (p. 47).

É oportuno lembrar certas caracterizações de Todorov acerca da literatura fantástica.

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides ou vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. (Todorov, 1976, p.29)

Sem entrar no mérito das posições de Todorov, em nosso caso, o protagonista do conto opta pela aceitação de uma realidade desconhecida e introduz a lógica de um possível terceiro termo entre duas contraditórias: a mulher não mente, não é histérica e é necessário que acalante a criança, para que finalmente seja possível dormir.

Talvez não se deva insistir em situar o conto de Cortázar em qualquer categoria ou gênero literário, pois como escreve Davi Arrigucci Júnior: *O que se nota de imediato é uma procura de novas formas de expressão, de novos códigos e mensagens, observável, num primeiro nível, na tortuosa variação ou mesmo na dissolução dos gêneros literários, reflexo de uma inventividade à flor da pele, que acaba por romper as fronteiras tradicionais, fundando um universo de ficção porosa e aberto a novas expansões, ao mesmo tempo que uno e coeso internamente.* (Arrigucci Júnior, 1973, p.17).

Antes da terceira noite, o negócio de Petrone está praticamente terminado: os contratos serão assinados no dia seguinte. O hotel dorme e o silêncio é tão grande que Petrone caminha na ponta dos pés.

Porém, a atmosfera de ambiguidade que confunde verdade e mentira já domina seu espírito mal humorado: "...

*se le ocurrió... que todo estaba despierto, anhelosamente despierto en el centro del silencio”*⁷ (p.279).

Sua ansiedade talvez se comunicasse ao ambiente, emprestando-lhe *una calidad de acecho, de vigilancia agazapada*⁸ (p. 279). Entretanto, ainda uma vez, o senso comum da realidade não abandona Petrone e ele remata suas ansiosas impressões com uma frase radical: *Montones de pavada*⁹ (p. 279). Às três da manhã, acordou com o choro do menino, mas *casi non lo tomó en serio*¹⁰ (p.279). Desejou uma testemunha para o fato, porém pensando nos dois, na criança e na mulher, se deu conta *de que no creía en ellos, de que absurdamente no creía que el gerente le hubiera mentido.*¹¹ (p.279)

Não acreditava neles, embora continuasse a ouvi-los distintamente; ao tentar imaginá-los, do outro lado da *porta condenada*, não conseguiu compor os traços da criança *como si la afirmación del hotelero fuese más cierta que esa realidad que estaba escuchando.*¹² (p.280).

Não duvida da verdade de sua percepção auditiva, nem das afirmações do hoteleiro. Seu conflito mental é perfeito e não podendo admitir duas realidades que se contradizem, o protagonista se debate preso numa armadilha.

Começa a suspeitar que *aquello era una farsa, un juego ridículo y monstruoso que no alcanzaba a explicarse*¹³(p.280).

7 Pensou que tudo estava acordado, ansiosamente acordado no centro do silêncio. (49)

8 uma qualidade de observação, de vigilância escondida. (49)

9 montão de besteiras (49)

10 quase não o levou a sério (49).

11 de que não acreditava neles, que absurdamente não acreditava que o gerente tivesse mentido. (49)

12 como se a afirmação do hoteleiro fosse mais verdadeira que essa realidade que escutava (p. 50).

13 aquilo era uma farsa, um brinquedo ridículo e monstruoso, que não conseguia explicar. (p.50)

A tradicional dialética do **sim** ou do **não**, da impossível verdade simultânea de duas proposições contraditórias leva Petrone a procurar uma explicação aceitável. Encontra-a finalmente: a mulher inventava uma maternidade desejada, e imitava o choro de seu filho frustrado, *consolando el aire entre sus manos vacías, tal vez con la cara mojada de lágrimas porque el llanto que fingía era a la vez su verdadero llanto*¹⁴ (p.280).

Revela-se assim a farsa, o **jogo** escondido entre o fingimento e a verdade, e a oposição se dissolve.

Existe o choro da criança e, ao mesmo tempo, é verdadeira a afirmação do gerente, sem que desabe o mundo da realidade. A mulher é uma histérica e Petrone se reconforta com as explicações psicanalíticas que ainda uma vez dão ao homem do século XX, a possibilidade de pisar, com certa segurança lógica, o solo escorregadio das fantásticas construções do inconsciente humano.

Afasta-se a hipótese do inexplicável: o fato é anormal, mas cabe ainda dentro das categorias admissíveis do real. Petrone pode finalmente dormir ... Mas não dorme. *Su mal humor era maligno, se contagiaba de ese ambiente donde de repente todo se le antojaba **trucado, hueco, falso**: el silencio, el llanto, el arrullo, lo **único real** de esa **hora** entre **noche** y día y que lo engañaba con su **mentira** insoportable.*¹⁵ (p. 280).

O *arrullo*, realidade da percepção auditiva, é a **única realidade** dessa hora ambígua, e ainda assim é uma realidade mentirosa.

14 consolando o ar entre suas mãos vazias, talvez com o rosto molhado de lágrimas, mas, porque o choro que fingia era a um tempo seu verdadeiro choro. (p. 50).

15 seu mau humor era prejudicial, contagiava-se nesse ambiente onde, de repente, tudo lhe parecia viciado, vazio, falso: o silêncio, o choro, o ninar, a única coisa verdadeira dessa hora entre a noite e o dia e que o enganava com sua mentira insuportável" (50)

Reiteradamente, realidade e mentira se misturam e se confundem. Atingido por esse desafio, enraivecido mesmo, Petrone remove o guarda-roupa que mal disfarça a porta *polvorienta y sucia*. Colado a ela como uma centopéia *empezó a imitar en falsete, imperceptiblemente, un quejido como el que venía del otro lado*¹⁶ (p. 280).

Petrone cria, em seu próprio quarto, a realidade que percebia vindo do outro quarto; através da *porta condenada*, agora totalmente descoberta e sem disfarces, transmite o duplo da situação que o molestava.

Do outro lado, houve pânico e silêncio. O conto parece ter chegado ao seu clímax e o mais exigente leitor não pretenderia um final mais adequado. O narrador porém, tem outras exigências.

Na manhã seguinte, Petrone sabe pelo gerente meio desconcertado, que a mulher, sem prévio aviso, retirara-se do hotel, depois de ali estar há muito tempo.

*Él tenía la culpa de que esa mujer se fuera del hotel, enloquecida de miedo, de vergüenza o de rabia*¹⁷ (p.281).

Confirma-se, hesitantemente, sua explicação psicológica: *Era una enferma, tal vez pero inofensiva*¹⁸ (p.281). Quer desculpar-se, mas teme uma reação inconveniente. *No era más que una histérica, ya encontraría otro hotel donde cuidar a su hijo imaginario*¹⁹ (p. 282). Mais uma boa oportunidade que perde o narrador de terminar o conto: mais uma oportunidade que perde o leitor de entregar-se a uma reconfortante análise freudiana do comportamento histórico.

16 começou a imitar em falsete, imperceptivelmente, um gemido como o que vinha do outro lado. (51).

17 Ele tinha a culpa de que aquela mulher fosse embora do hotel, enlouquecida de medo, de vergonha ou de raiva (51).

18 Era uma doente, talvez, mas inofensiva.

19 Não era mais que uma histérica, logo encontraría outro hotel para cuidar de seu filho imaginário. (51).

Resta, pois, uma página final. Petrone enfrenta sua quarta e última noite, em Montevideu, com todo o silêncio conquistado para poder dormir. O silêncio porém, ainda desta vez, ostenta um caráter agressivo.

Ironicamente, Petrone **sente falta** do choro da criança; e quando mais tarde o ouviu através da *porta condenada*, soube que *estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar el niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse*²⁰ (p. 283).

O protagonista e o leitor sabem que a mulher partira em pleno dia e era o único suporte lógico para a existência da criança e seu pranto. No entanto, ele se impõe agora e o leitor abandonado pelo protagonista, que admite absurdamente a realidade desse fato estranho, debate-se sozinho à procura de uma explicação.

Deverá transferir a Petrone, a histeria que ele atribuirá a sua vizinha de quarto? O choro da criança estaria no protagonista como imaginação doentia, ou em sua percepção falseada por alguma frustração escondida ao leitor?

Abre-se, fecundamente, o terreno escorregadio das hipóteses.

Petrone é um homem esquisito; agrada-lhe o hotel sombrio e quase deserto. Não se interessa por mulheres e apesar de estar sozinho com uma mulher jovem, num andar desabitado, não procura comunicar-se com ela; mas percebe a nefasta imitação de Vênus, estátua colocada entre as portas dos dois quartos.

Compara a *porta condenada* com uma mulher nua que acredita cobrir-se, pondo as mãos no ventre e nos seios.

Não manifesta alegria com a carta de sua mulher e o leitor nem sabe se ele a lê; não encontra interesse algum nos cabarés da cidade. É um homem de negócios e manifesta

20 estava certo e que a mulher não mentira, não mentira a si mesma ao ninar a criança, ao querer que a criança se calasse para que eles pudessem dormir (51).

certa mania de ordem: todas as noites ordena seus papéis, e tem hábitos metódicos. Dotado de aguda percepção auditiva distingue a tonalidade de voz das pessoas: *hablaba con la voz fuerte y sonora de los uruguayos, hablaba con acento alemán*²¹ (p.274), e por contraste, percebe também a ausência de sons, o silêncio característico do hotel.

Tem horror à mentira, aprecia romances policiais, o que comprova seu talento lógico e a contínua necessidade de encontrar explicações claras para os fatos que percebe. Não parece rico de imaginação, pois não consegue imaginar a criança do outro lado do quarto.

Apesar de sua falta de comunicação, timidez e do medo de parecer ridículo, o leitor hesita em julgá-lo um doente mental.

Ao contrário, outros **índices** orientam a atenção do leitor para certas qualidades do ambiente, que criam uma atmosfera propícia à admissão de fatos estranhos. O silêncio, por exemplo. Na manhã seguinte à primeira noite, o narrador orientado pela percepção acústica do protagonista descreve, *el silencio del hotel parecía coagularse, caer como ceniza sobre los muebles y las baldosas. El ascensor resultaba casi estrepitoso, y lo mismo el ruido de las hojas de un diario o el raspar de un fósforo*²². (p. 275)

Esse silêncio insólito num hotel situado em pleno centro da capital uruguaia, prolonga no espírito do leitor os estranhos vestígios da noite, e se adensam as impressões atribuídas aos sonhos.

Na segunda noite, o silêncio do hotel era quase excessivo e o ruído dos bondes que desciam a rua contígua parecia pausá-lo, fortalecê-lo para um novo intervalo.

21 e falava com a voz forte e sonora dos uruguaios / falava com sotaque alemão (p. 44).

22 o silêncio do hotel parecia coagular-se, cair como cinza sobre os móveis e os ladrilhos. O elevador era então quase estrepitoso, e a mesma coisa o ruído das páginas de um jornal ou o rascar de um fósforo (45).

Na terceira noite, *el silencio en la recepción del hotel era tan grande que Petrone se descubrió a sí mismo andando em puntillas*²³(p. 278) .

Espécie de falso silêncio, porque as coisas parecem ansiosamente despertas e vigilantes. O silêncio, como o choro da criança e o acalanto da mulher, é explicitamente enumerado pelo narrador como um dos três elementos fundamentais da trucagem do ambiente.

Esse mesmo silêncio finalmente obtido com a partida da mulher se revela agressivo e vingativo. Tem de ser invadido novamente pelo choro da criança e reconquistado pelo acalanto da mulher *para que ellos pudieran dormirse*²⁴ (p.283).

Aliás esse acalanto, constituído de palavras incompreensíveis, é uma espécie de *encantamiento* materno para acalmar o filho.

Nesse clima saturado de índices opressivos, a porta é elemento fundamental.

Davi Arrigucci, no seu estudo sobre Cortázar, ao analisar o conto **Continuidad de los parques**, assinala que a porta, como as pontes e outras passagens do universo cortaziano, é porosa e estabelece contacto com espaços estranhos. É porisso sempre uma abertura labiríntica e causa um efeito de estranhamento. (Arriguci Júnior, 1973, p.60 e p.191)

Símbolo ambíguo, seja porque mal se dissimula atrás do guarda-roupa, seja porque seu *avergonzado deseo de disimular su existencia*²⁵ (p.276), comparado ao da mulher nua que mal consegue cobrir-se, recobre-a de uma tonalidade erótica.

Ela, que teria sido, na antiga casa agora transformada em hotel, uma porta normal, uma porta viva, por onde as pessoas teriam entrado e saído, comunicando-se, apresenta-se no conto como uma *porta condenada*.

23 O silêncio na recepção do hotel era tão grande que Petrone se encontrou andando na ponta dos pés (48).

24 Para que eles pudessem dormir

25 envergonhado desejo de dissimular sua existência (46)

Empoeirada e suja, vive ainda somente na madeira que a distingue das paredes (p 276). Em seu livro **A poética do espaço**, Bachelard faz uma análise dos devaneios sobre a porta. *"A porta é todo um cosmos do Entreaberto. Isto é, ao menos uma imagem – príncipe, a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneios. Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada".*(Bachelard, s.d., p. 164).

No conto de Cortázar, o escritor sabe, como a porta, desperta em nós duas direções de sonho, que é duas vezes simbólica". (Bachelard, s/d, p. 165).

A "puerta condenada", talvez, se abra na direção do invisível, daquelas realidades imponderáveis, como são os sonhos e os devaneios, Petrone, um homem de negócios do século XX, um homem prático, teve de abrir-se a possibilidades de comunicação, outras, que não as de uma porta comum, condenada. Condenada, porque? Por que se uma porta é índice de comunicação, barrada por um armário, condenada a ficar fechada, incomunicável, nem porisso ela perde sua natureza. Fechada para a comunicação normal, porque não se abriria para uma comunicação maior, além dos espaços físicos daqueles quartos, rompendo as barreiras locais acolhendo as dimensões infindas da imaginação e da poesia?

Instrumento de uma comunicação anormal, ela possibilita, entretanto, uma aproximação em plena noite, que nos faz lembrar o singular poema de Carlos Drummond de Andrade:

MENINO CHORANDO NA NOITE

Na noite lenta e morna, morta noite sem ruído,
um menino chora.

O choro atrás da parede, a luz atrás da vidraça
perdem-se na sombra dos passos abafados, das
vozes extenuadas.

.....
Um menino chora na noite, atrás da parede, atrás da rua,

longe um menino chora, em outra cidade talvez, talvez em outro mundo.

.....
E não há ninguém mais no mundo a não ser esse menino chorando.

(Drummond, 1977, p. 109)

O choro da criança e o acalanto encantado da mulher, que invadem o espaço do hotel, admitidos pelo protagonista que renuncia às explicações psicológicas, no plano do real, modificam substancialmente as relações do leitor com o texto.

O jogo da ficção, também ele encantamento e armadilha, é aceito. A ambiguidade instaurada já no símbolo *da porta condenada*, não pode ser resolvida definitivamente, por nenhuma explicação psicanalítica.

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o **espaço** pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc". (Dimas, 1987,p.5).

Por falar em espaços **virtuais**, nada mais fascinante para o homem do século XXI do que explorá-lo. Sedento de outras dimensões, ele **navega** como internauta pelos múltiplos espaços, que lhe são escarancados pela tecnologia.

O computador é sua porta dos espaços encobertos. Geralmente, não educado para as Artes – cinema, literatura, teatro, artes plásticas, dança, música – que poderiam ser sua **porta** para horizontes desconhecidos, o jovem se lança na corrida vertiginosa dos espaços virtuais, que se desdobram, a seus olhos, como painéis de outra realidade, ainda sensível e palpável, mas completamente estranha a sua realidade cotidiana.

O conto de Cortázar parece escapar às avaliações da realidade, mesmo de uma realidade patológica, povoada de elementos estranhos. Não a toa o protagonista se chama Petrone, ficcionista romano transformado no século XX em negociante de mosaicos. O hotel se chama Cervantes.

Onde melhor que no universo de Cervantes se desvenda o jogo da ficção? Parece evidente, que esse jogo esteja em seu clima no tempo ambíguo das noites/madrugadas de Montevideú, em que se pode instaurar o jogo dos sonhos, cujos procedimentos também pertencem à literatura.

Aliás, o próprio Cortázar em **Histórias de Cronópios e de Famas**, conjunto de estórias puramente lúdicas, apresenta-nos o **Esboço de um Sonho**. A citação é longa, mas curiosa e esclarecedora.

Vem-lhe de repente um grande desejo de ver seu tio e se apressa por ruelas retorcidas e empinadas, que parecem se esforçar por afastá-lo da velha mansão. Depois de muito andar (mas é como se tivesse os sapatos grudados no chão) vê o pórtico e escuta vagamente o latido de um cachorro, se aquilo for um cachorro. No momento de subir os quatro degraus já gastos e quando estende a mão em direção à aldrava, que é uma outra mão que aperta uma esfera de bronze, os dedos da aldrava se mexem, primeiro o mínimo e pouco a pouco os outros, que vão soltando interminavelmente a bola de bronze. A bola cai como se fosse feita de penas, ricocheteia sem ruído no umbral e pula à altura de seu peito, mas agora é uma aranha preta e gorda. Ele a repele com uma pancada, frenética e nesse instante a porta se abre: o tio está de pé, sorrindo sem expressão, como se há tempos estivesse esperando atrás da porta fechada. Trocam algumas frases que parecem preparadas, um xadrez elástico. 'Agora eu tenho que responder' ... Agora ele vai di-

zer..." E tudo acontece exatamente assim. Eles já estão num quarto brilhantemente iluminado, o tio puxa cigarros enrolados em papel prateado e lhe oferece um. Procura os fósforos durante muito tempo, mas na casa toda não há fósforos nem fogo de espécie alguma; não podem acender os cigarros, o tio parece aflito para que a visita acabe, e por fim há uma confusa despedida num corredor cheio de caixotes abertos pela metade e onde mal sobra lugar para uma pessoa se mexer.

Ao sair da casa, sabe que não deve olhar para trás, porque... Só sabe isso, mas sabe, e se retira rapidamente, com os olhos fixos no fundo da rua. Pouco a pouco começa a sentir-se mais aliviado. Quando chega em casa está tão exausto que deita logo, quase sem se despir. Então sonha que está no Tigre e que passa o dia todo remando, com sua noiva, e comendo salsichas no parque Nuevo Toro.

(Cortázar, 1972, p.74-75)

A estória se constrói com os procedimentos do sonho e por um processo de encaixe, um sonho aparece dentro do outro, como se o primeiro fosse a própria realidade. Mas quem não percebe nesses procedimentos o estilo da paródia, como se Cortázar usasse os símbolos freudianos (mas empinadas e retorcidas, salsichas e maçanetas) e os procedimentos do sonho (condensação, deslocamento, formações mistas) simplesmente para desvendar, por efeito de estranhamento, o jogo da própria ficção? Não seria essa uma das possíveis leituras de **A puerta condenada**, em que o protagonista parodia uma interpretação freudiana para em seguida destruí-la?

Um dos procedimentos centrais utilizados na demolição é a paródia... Desnudam-se procedimentos técnicos... provocando o efeito de estranhamento que quebra a ilusão realista e desmascara o laboratório literário, convidando o

leitor a participar do jogo da ficção, a passar de mero consumidor passivo a consumidor ativo do texto. (Arrigucci Júnior, 1972, p.22)

Em **La puerta condenada** reitera-se a posição de Cortázar, já observada em outros contos como **Instrucciones para John Howell, Relato con un fondo de água, No se culpe a nadie**. As fronteiras da realidade se esgarçam. Certas perguntas do leitor de Cortázar se reiteram: até que ponto a percepção humana condicionada a um mundo que se considera objetivo e científico introduz no real um elemento subjetivo que corresponde à própria ordenação do mundo por parte do homem? O espaço subjetivo da percepção humana (percepção auditiva de Petrone) moldado pelo que cada um pensa de si mesmo e do mundo, é um espaço enigmático.

Qual a função desse universo fantástico, dessa escultura inventiva, que cria um modelo, uma mimese de um real desconcertante e radicalmente ambiguo?

Parece estranho que um ficcionista lúcido como Cortázar atire à face do mundo técnico um universo de enigmas, que não pode ser equacionado em termos da lógica comum.

Entre o ser e o não ser, dois extremos contraditórios da lógica antiga, Cortázar situa o mundo do faz-de-conta, o mundo da ficção. Mas com tal sagacidade crítica, esse faz-de-conta em espelho, enquanto questiona a si mesmo, questiona o mundo real e o coloca em cheque. Esta a sua função. Eis uma ficção que não dominamos, uma ficção que desvenda o próprio espaço ficcional, desafiando o leitor, conquistado e vencido, ante sua ambiguidade fundamental.

Sem dúvida, o espaço não é mais o espaço da narrativa tradicional. Tornou-se volátil, flexível, quase imponderável. É claro que o tempo também mascara dias e noites, horários e etapas. Embora cronologicamente nomeado, a marcação temporal figura como paradoxo, pois um choro impossível e um acalanto fantástico colocam a narrativa fora do espaço e do tempo chamados real.

Na narrativa moderna e contemporânea, essas categorias não só entram em crise, mas são ultrapassadas por uma visão do mundo, que já não se contém nos limites comumente admitidos do real. Há dobras, saliências e reentrâncias, altos e baixos, curvas e retas, enfim, nada é linear, situado, circunscrito, datável. Nesses novos contornos sem desenho possível, a narrativa exige leitores mais afinados com os invisíveis aspectos do ser.



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo in Poesia completas e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1977.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, 1971.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortázar*. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1973.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. De Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, s.d..

BARTHES, Roland e outros. *Communications*. Paris: Editione du Seuil, 1968.

CORTÁZAR, Julio. *Final do Jogo*. 2a. ed. São Paulo: Editora Expressão e Cultura, 1971.

_____. *Histórias de Cronópios e de famas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Relatos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2ª ed. São Paulo : Ática, 1987.

FREUD, Sigmund. **Interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1958, Vol. II e III

TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris: Poétique/Seuil, 1970.

A autora é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, Diretora Geral das Faculdades Integradas Teresa D'Ávila e do Instituto Santa Teresa de Lorena, Educadora e Pesquisadora do Curso de pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP.