

“CONTINUIDADE DOS PARQUES”: ELEMENTOS FANTÁSTICOS E FUSÃO DE MUNDOS POSSÍVEIS

Continuidad de los parques: elementos fantásticos y fusión de mundos posibles

María del Pilar Miranda Rocamora¹

(Universidad de Picardie Jules Verne. Amiens, Francia)

Jorge Orlando Gallor Guarín²

(Universidad de Alicante. Alicante. España)

Tradução de Rodrigo Hipólito

Originalmente publicar em: MIRANDA ROCAMORA, M. del P.; GALLOR GUARIN, J. O. Continuidad de los parques: elementos fantásticos y fusión de mundos posibles. *Kañina*, [S. l.], v. 45, n. 3, p. 187–202, 2021. DOI: 10.15517/rk.v45i3.49588. Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/49588>.

Resumo: Este trabalho analisa um clássico da narrativa breve latino-americana e sugere uma das possíveis leituras que o texto oferece. Essa leitura será fundamentada em duas vias bem definidas e complementares. A primeira é a análise permitida pela teoria dos Mundos Possíveis e a segunda leva em conta um dos valores que Júlio Cortázar mais apreciava em seu leitor: nossa fantasia, delimitada neste caso pelo conto, que permite que as pessoas participem como leitores-cúmplices.

Palavras-chave: Júlio Cortázar. continuidade dos parques. modelos de mundo. leitor-cúmplice. fantasia.

Resumen: El presente trabajo analiza un clásico de la narrativa breve latinoamericana y sugiere una de las posibles lecturas que el texto ofrece. Dicha lectura tendrá como fundamento dos vías muy definidas y complementarias. La primera es el análisis que permite hacer la teoría de los Mundos Posibles y la segunda tiene en cuenta uno de los valores que más apreciaba Julio Cortázar en el lector, nuestra fantasía, delimitada en este caso por el cuento, que permite a las personas participar como lectores-cómplices. **Palabras clave:** Julio Cortázar. continuidad de los parques. modelos de mundo. lector-cómplice. fantasía.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International \(CC BY-NC 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

¹ Universidade da Picardia Júlio Verne. Amiens, França. Docente de Espanhol na UFR de Línguas e Culturas Estrangeiras. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9963-8888>

² Colaborador Honorário do Departamento de Filologia Espanhola, Linguística Geral e Teoria da Literatura. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4866-9603>

Introdução

Um dos propósitos essenciais de Júlio Cortázar ao construir suas obras era despertar, por meio de seus textos narrativos — principalmente o conto fantástico —, a participação do leitor convencional, convidando-o tanto a se imergir no fictício quanto a se sentir coautor da obra. A intenção desta análise é participar desse duplo convite, sugerindo uma das possíveis leituras que oferece “*Continuidad de los parques*”,³ um clássico da narrativa breve latino-americana. Essa leitura avançará por meio de duas linhas bem definidas e complementares: a análise permitida pela teoria dos mundos possíveis⁴ e nossa fantasia delimitada, neste caso, pelo conto, que define os limites até onde a imaginação pode se estender. Para cumprir o plano mencionado, proceder-se-á, em primeiro lugar, a relembrar como o escritor argentino concebia os conceitos de “leitor” e “fantasia” — termos-chave para entender de maneira mais profunda o conto; em segundo lugar, o conto será lido, numerando e marcando com três barras (///) cada um dos blocos que foram diferenciados nele, e que servirão de referência para a análise posterior. Em terceiro e último lugar, será explicada uma das leituras sugeridas pelo texto, centrando-se nos mundos possíveis e nas estruturas do conjunto referencial, que se encontram tanto no relato quanto na disposição do conto.

³ Publicada originalmente em “*Final del juego*” (1956, Editorial Literatura Hispanoamericana).

⁴ Teoría sobre a tipologia de mundos, que é quádrupla para Javier Rodríguez Pequeño (1990, 2008) e tríplice para Tomás Albaladejo (1998). Ainda assim, serão úteis neste ponto os trabalhos de Carlos Fortea (2004), “*La perenne continuidad de los parques. Un acercamiento al maestro Julio Cortázar, en memoria suya*”; Carmen de Mora Valcárcel (1982), “*Teoría y prácticas del cuento en los relatos de Cortázar*”; Alicia H. Puleo (1990), “*Cómo leer a Cortázar*”; Alberto Paredes (1988), “*Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*”; László Scholz (1977), “*El arte poética de Julio Cortázar*”; y José M. Pozuelo Yvancos (1990), “*Julio Cortázar y el acto de leer ficciones*”. Também queremos agradecer aos comentários e trabalhos desenvolvidos na disciplina de Crítica e Hermenêutica literárias, tanto do professor Francisco Chico Rico como dos companheiros de classe.

Leitor e Fantasia

Júlio Cortázar foi um escritor profundamente preocupado com o papel do receptor em seus textos literários. O objeto deste estudo é uma demonstração disso e, ainda, uma “solicitação de princípios e atitudes ao leitor real” (Paredes, 1988, p. 55); o leitor real que era um modelo, entre os diferentes que o autor argentino concebia. László Scholz define assim os diferentes tipos de leitores:

Leitor-fêmea (encarna a passividade, lê para escapar para o passado ou o futuro, está apaixonado pela retórica, pelo estilo literário tradicional, e é “incapaz da verdadeira batalha amorosa com uma obra que seja como o anjo para Jacó”), *leitor-cotovia* (semelhante ao primeiro; “se olha, se diverte, se reconhece” no espelho que era para ele “o estilo de outrora”), *leitor-diagonal* (ainda está por surgir e será semelhante à ciência de mesmo nome) e, finalmente, *leitor-cúmplice* (o mais importante: é o único que pode satisfazer os desejos artísticos do autor que buscam formar um coautor, um cúmplice através e na literatura) (1977, pp. 55-56, Grifo nosso).

Dos quatro tipos de receptores, o último, o leitor-cúmplice, é de especial atenção para o presente trabalho, pois é o modelo de leitor em que Cortázar pensava ao construir o conto aqui estudado. Segundo Scholz (1977, p. 56), o escritor argentino acreditava ser possível alcançar esse tipo de leitor de diferentes maneiras. Para esta análise, considera-se apenas aquela forma em que o autor deixa, intencionalmente, uma ou várias portas em sua obra para que o leitor possa se introduzir como coautor. Essa rota é utilizada pelo *artifex* no processo de construção de “*Continuidad de los parques*” e é sugerida ao leitor desde o próprio título do conto. A partir dessas aberturas ou portas, o “camarada de caminho” tem um novo ponto de partida na leitura, a partir do qual, usando sua fantasia, pode se tornar coautor.

Como mencionado, o receptor, em seu papel de coautor, precisa fazer uso de sua fantasia. Esse é outro conceito importante para compreender

a obra de Júlio Cortázar. Em um breve ensaio, escrito perto do final de sua vida, o autor diz o seguinte sobre o sentimento do fantástico:

Em vez de buscar uma definição prescritiva do que é o fantástico, na literatura ou fora dela, penso que é melhor que cada um de vocês, assim como eu mesmo, consulte seu próprio mundo interior, suas próprias vivências, e se pergunte pessoalmente sobre essas situações, essas irrupções, essas coincidências inesperadas em que, de repente, nossa inteligência e nossa sensibilidade têm a impressão de que as leis, a que obedecemos habitualmente, não se cumprem totalmente ou estão se cumprindo de maneira parcial, ou estão dando lugar a uma exceção (Cortázar, 1982, p. 2).

Para o escritor, a fantasia é, principalmente, um sentimento presente em toda pessoa, que reside em sua psique e que deve ser aceito com humildade e espontaneidade. Ela permite introduzir, a qualquer momento e em qualquer lugar, novos elementos às situações e experiências diárias do ser humano, que não podem ser explicados com a lógica ou a inteligência, mas graças à inversão ou polarização de valores. Para Cortázar, essa noção do fantástico não ocorre apenas na vida, mas também na literatura. Carmen de Mora (1982, p. 60 e seguintes) menciona que a ambiguidade é tanto a chave que permite ao leitor compreender e tornar real o fantástico, quanto o ponto de encontro onde autor e leitor coincidem, intimamente envolvidos. Dessa implicação no ambíguo, característica fundamental do leitor-coautor, "*Continuidad de los parques*" é um bom exemplo, pois é possível observar como o personagem leitor do conto passa por um processo que o leva por diferentes estados de leitura (Pozuelo Yvancos, 1990, pp. 518-525), até que se envolve de tal forma no que lê, que deixa de lado o que é real, em favor do que pode ser possível; irrompendo, assim, o insólito na realidade.

Esse leitor-protagonista, graças à ambiguidade que lhe abre a porta à fantasia do que lê, torna-se focalizador, personagem da obra e o modelo ideal de receptor para Júlio Cortázar. A partir desses conceitos, e fazendo uso deles, prosseguiremos com a proposta de leitura.

O texto narrativo

Começaremos com a leitura do conto, incluído no livro *“Final del juego”* (1956). Para realizar uma análise clara, numeraram-se as linhas dos parágrafos que foram citadas durante o estudo, e, além disso, marcaram-se com três barras (///) as seções que ajudarão a reconhecer os diferentes planos ou mundos possíveis do texto (Tabela 1).

Tabela 1. *“Continuidade de los parques”*, numeração própria

- ¹ 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 tranquilidade do escritório que dava para o
- ⁷ 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. Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase
- ¹³ em seguida. Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo 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
- ¹⁹ imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, /// foi testemunha do último encontro na cabana do mato. Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotão 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
26 mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal ficava morno
junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida. 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
33 outro corpo que era necessário destruir. Nada fora esquecido:
impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada
instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame
cruel mal se interrompia para que a mão de um acariciasse a face
do outro. Começava a anoitecer.

Já sem se 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
40 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. Os cachorros não deviam latir, e não
latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os
três degraus do pórtico e entrou. Pelo sangue galopando em seus
45 ouvidos chegavam-lhe as palavras da mulher: primeiro uma sala
azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas
portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. /// A
porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto
39 respaldo de uma poltrona de veludo verde, /// a cabeça do homem
na poltrona lendo um romance.

(Cortázar, 1972, tradução: Remy Gorga Filho).⁵

⁵ N.T.: A edição usada no texto original é de 2009. Ao transpor o texto para a tradução brasileira de 1972, a numeração não corresponde a quantidade de linhas indicadas no artigo original, dada a mudança de extensão das frases, mas ainda permite compreender a análise que se segue.

Em cinquenta linhas, divididas em dois parágrafos, resumem-se duas histórias que representam dois planos, os quais convergem e se fundem no desfecho de ambos. No conto, narra-se a história de um leitor de um romance que, em um momento da narrativa, se torna protagonista-vítima do romance que lê, sendo simultaneamente leitor e personagem deste. Encontra-se, portanto, metaliteratura: literatura dentro da literatura. Há dois centros de narração, como bem assinala Alberto Paredes: “um é alguém lendo, o outro é o que este lê” (1988, p. 53), os quais estão unidos por um narrador em terceira pessoa que conecta e comunica os parques ou planos inicialmente paralelos e, o mais importante, cria o espaço contínuo onde acabam se fundindo.

Mundos possíveis e estruturas do conjunto referencial

Para começar a descrever a estrutura de mundos do texto, é necessário realizar algumas considerações teóricas (Albaladejo, 1998; Rodríguez Pequeño, 1990, 2008). Assim, deve-se ter em conta que, na Estrutura de Mundos do Texto Narrativo, são distinguidos dois tipos de níveis de análise. O primeiro incide nos submundos de indivíduo que existem dentro do mundo que conforma a estrutura do conjunto referencial. No caso de “*Continuidad de los parques*”, encontram-se dois submundos de indivíduo, os quais correspondem ao narrador e ao leitor. Embora apareçam dois personagens adicionais no relato, os amantes, não se aprofunda em seus submundos de indivíduo, já que não resultaria produtivo para o presente estudo, pois existem apenas em um estado de experiência do leitor.

O segundo nível de análise concentra-se nos estados de consciência que manifestam os indivíduos ao longo da narração. Descobre-se, assim, que dentro do submundo de indivíduo do narrador, distingue-se apenas um, o real, enquanto, no caso do leitor, há dois submundos: o real-efetivo, coincidente com o do narrador, e o lido-imaginado.

Partindo dessas duas afirmações, é possível observar como, do ponto de vista semântico-extensional, o leitor-protagonista é o único personagem

que experimenta diferentes estados de consciência. É nele, portanto, que se encontram os dois planos sobre os quais Cortázar constrói o relato. O submundo de indivíduo do leitor é o eixo que permite a união de “ambos os parques”, sua continuidade; pois tanto “o parque dos carvalhos” (Tabela 1, linha 7) – elemento pertencente ao submundo real, visto da poltrona – quanto “a alameda” (Tabela 1, linha 41) – elemento do submundo do lido – conduzem a esse personagem.

Ao se fazer essas afirmações sobre a estrutura dos mundos no relato, observa-se também como os submundos reais, de todos os mundos de indivíduo do relato, são equivalentes, já que apresentam os mesmos elementos semântico-extensionais. Pois, dentro do submundo de indivíduo do narrador, encontra-se um submundo real – próprio de seu estado de consciência – onde aparecem elementos semântico-extensionais como:

1. Existe o leitor.
2. É verdade que o protagonista havia começado a ler o romance e o deixou de lado por motivos externos.
3. É verdade que o protagonista continuou lendo o romance no trem.
4. É verdade que o protagonista escreveu uma carta ao seu procurador.
5. Existe o procurador.
6. É verdade que o protagonista tratou de alguns assuntos com o administrador.
7. Existe o administrador (*).
8. É verdade que o leitor se encontrava lendo em seu escritório, sentado numa poltrona, de costas para a porta, para evitar ser incomodado (*).
9. Existe a poltrona de veludo verde, com um encosto muito alto (*).
10. Existem as janelas (*).
11. Existe o parque dos carvalhos.
12. É verdade que está anoitecendo (+).

13. É verdade que o leitor se imerge na leitura.
14. É falso que os personagens do romance que o leitor está lendo apareçam em sua casa.
15. É falso que o mundo real do leitor e a ficção do romance que ele está lendo se unifiquem.
16. É falso que o leitor seja a vítima do personagem do romance que ele está lendo.

Assim, o submundo de indivíduo do leitor-protagonista divide-se em dois submundos correspondentes aos estados de consciência do personagem. Encontra-se, então, um submundo real-efetivo, que coincide com o submundo de indivíduo do narrador, e um submundo lido-imaginado, que se desenvolve durante a leitura do romance. Este último possui os seguintes elementos semântico-extensionais:

1. Existem os amantes.
2. É verdade que os amantes se encontram na cabana.
3. É verdade que a mulher entra primeiro.
4. É verdade que um deles está machucado.
5. É verdade que planejam assassinar alguém.
6. É verdade que começava a anoitecer (+).
7. É verdade que os amantes se separam na porta da cabana e que ele toma o caminho da alameda que leva à casa de sua vítima.
8. É verdade que o homem entra na casa sem impedimentos.
9. Existem os cães.
10. Existe o administrador (*).
11. É verdade que o homem percorre a casa, com a adaga na mão, até chegar à porta do salão.
12. Existem as janelas, que deixam passar a luz (*).
13. Existe uma poltrona de veludo verde, com um encosto muito alto (*).
14. Existe o homem que está na poltrona lendo um romance (*).
15. É verdade que a vítima é o leitor.

Ao enumerar os elementos semântico-extensionais, observa-se como há elementos presentes em ambos os mundos — assinalados com (*) — que permitem estabelecer a relação entre o submundo real-efetivo e o lido-imaginado. Essa relação entre ambos os planos é reforçada pelos elementos semântico-extensionais que fazem referência ao desenvolvimento temporal — destacados com (+) —, pois a coincidência de referências temporais desperta uma sensação de continuidade. Assim, mesmo que a narração mude do plano real-efetivo para o lido-imaginado, não ocorre nenhuma ruptura na sequência temporal-lógica. Além disso, a coincidência do único submundo do narrador onisciente com um dos submundos do leitor permite identificar este submundo como real. Demonstra-se como o papel do narrador onisciente é vital na estruturação do relato, pois esclarece que é o submundo real que se estende até a metade do relato. É após a aparição da palavra “testemunha” (Tabela 1, linha 16) que o submundo do lido-imaginado começa a operar, permitindo a irrupção do insólito, precisamente, por causa dos elementos semântico-extensionais coincidentes no mundo real-efetivo e no lido-imaginado.

Esses elementos semântico-extensionais comuns permitem a Cortázar brincar com ambos os mundos e construir uma *mise en abyme*, ao introduzir uma narrativa dentro de outra sem permitir que o leitor distinga qual é o plano inserido no outro, pois ambos parecem ter a mesma importância. Desta maneira, Cortázar alcança a irrupção do insólito no relato, que é, em última instância, o que para ele significa o fantástico. Essa fantasia surge da fusão dos planos pela coincidência de elementos semântico-extensionais nos planos da ficção e da metaficção, o que gera um efeito de estranhamento no leitor e evoca uma sensação de continuidade sugerida desde o título.

Desse modo, os planos não apenas se cruzam, mas se fundem, e o relato termina com a sugestão de uma agressão simultânea ao protagonista em ambos os planos — que agora, após a fusão, são o mesmo —, o que reforça a sensação de ambiguidade, sacudindo o leitor e levando-o a questionar quais

são os limites dos planos — o da ficção e o da metaficção — que o autor traçou. Essa ambiguidade, portanto, permite e favorece a multiplicidade de leituras do relato. Encontram-se, assim, dois modos de leitura do texto, um literal e outro alegórico. A interpretação literal do relato levaria a pensar que os personagens do romance saíram da ficção para matar o leitor, de modo que este, por sua vez, está lendo a narrativa de sua própria morte. Segundo essa interpretação, e levando em conta os modelos de mundo apresentados por Rodríguez Pequeño (1990), pode-se dizer que, devido aos elementos semânticos que o integram, o modelo de mundo ao qual o relato corresponde é o do fantástico inverossímil (tipo IV): “É o modelo de mundo do fantástico inverossímil, ao qual correspondem os modelos de mundo cujas regras não são as do mundo real objetivo e implicam uma transgressão das mesmas” (Rodríguez Pequeño, 1990, pp. 61-62), pois o fato de um personagem de ficção saltar para a realidade e assassinar seu leitor contradiz as leis lógicas.

Mas esse não é o tipo de ficção que Cortázar pretendia construir. Para o autor, “a contaminação da realidade pelo fantástico não deve ser tão leve que se torne imprópria, nem tão excessiva que aquela fique difusa e pareça tudo uma montagem absolutamente artificial” (De Mora, 1982, p. 74). Por isso, uma leitura alegórica se aproximaria mais tanto do modelo de ficção que Cortázar deseja construir quanto de seu modelo de leitor ideal.

Seguindo a tipologia de leitores mencionada anteriormente, estabelece-se que o leitor apresentado no início do relato encarna o papel de “leitor passivo”; Cortázar o retrata “recostado em sua poltrona favorita” (Tabela 1, linha 5), desfrutando do prazer físico proporcionado pela intimidade de seu escritório, acariciando o veludo verde da poltrona, com os cigarros à mão ou a janela que deixa ver o pôr do sol. Trata-se de um tipo de leitor que o autor detesta, um mero espectador para quem a atividade de leitura não representa nenhum desafio e que espera que tudo lhe seja dado: “aquele que não quer problemas, mas soluções, ou falsos problemas alheios que lhe permitem sofrer confortavelmente sentado em sua poltrona, sem se comprometer no drama que também deveria ser o seu” (Juan-Navarro, 1992, p. 243).

No entanto, à medida que a narrativa avança, o leitor passivo vai se diluindo e, ao final do relato, temos um leitor ativo. Um leitor que chega a ser “cúmplice, camarada de caminho” (Juan-Navarro, 1992, p. 247) do autor; pois, não só se integra no mundo que o artifex do texto criou, como também participa no processo de produção dele, dado que atualiza o texto, como bem explica Cortázar em “*Rayuela*”:

A leitura abolirá o tempo do leitor e o transportará para o tempo do autor. Assim, o leitor poderia chegar a ser coparticipante e co-sofredor da experiência pela qual passa o romancista [...] está operando um mistério que o leitor cúmplice deverá buscar [...] O que o autor desse romance alcançou para si mesmo se repetirá (talvez ampliando-se, e isso seria maravilhoso) no leitor cúmplice (Cortázar, 1983, pp. 453-454).

Assim, ao final do relato, testemunha-se a coparticipação e o co-sofrimento do leitor, que já não é passivo, mas cúmplice.

Por fim, cabe falar do modelo de mundo ao qual o relato se adere, segundo os elementos semânticos presentes. Como ponto de partida, é importante destacar a consideração teórica de que um modelo de mundo é composto pela “especificação de todas as proposições elementares (descrições semântico-extensionais), mais a indicação de quais são verdadeiras e quais são falsas.” (Wittgenstein, 1973, pp. 100-101). Tendo já estabelecido quais elementos são verdadeiros e quais falsos em cada submundo, e partindo de uma leitura alegórica do relato, é possível afirmar que ele se adere, seguindo a teoria de Rodríguez Pequeño (1990), ao modelo de mundo do tipo III, do fantástico verossímil:

Cujas regras não são as do mundo real nem estão constituídas de acordo com estas, transgredindo-as. No entanto, nesse tipo de modelo de mundo, o produtor consegue que a estrutura do conjunto referencial se apresente ao receptor com aparência de verdade, como se a transgressão das leis naturais obedecesse a algum fato não frequente, mas possível (Rodríguez Pequeño, 1990, p. 61).

Esse tipo de ficção é o único que pode dar conta da tensão que existe entre o inverossímil e o provavelmente verossímil, permitindo “aberturas ao estranhamento, instâncias nas quais o comum deixa de ser tranquilizador” (Cortázar, 1970, p. 41).

Além disso, esse modelo é o único capaz de explicar o processo mental que leva o leitor-protagonista a mergulhar no romance que lê. Cortázar alcança a verossimilhança graças a esse caráter imaginado do narrado, que apresenta uma situação que pode ocorrer como construção mental na imaginação de qualquer leitor ativo. Assim, seguindo Rodríguez Pequeño, nesse relato não se cumpre a lei dos máximos semânticos, segundo a qual “um modelo de mundo que contenha regras próprias de modelo de mundo tipo II, regras próprias de modelo de mundo tipo III e regras próprias de modelo de mundo tipo IV é um modelo de mundo tipo IV” (Rodríguez Pequeño, 1990, p. 68), pois, em sua estrutura do conjunto referencial, os elementos semânticos próprios do modelo de mundo tipo IV pertencem a um submundo de caráter imaginado. Aplica-se, devido a esse caráter imaginário dos elementos semânticos do modelo de mundo tipo IV, a restrição da lei dos máximos semânticos:

A lei dos máximos semânticos não se cumpre quando em um modelo de mundo há regras próprias de modelo de mundo de tipo II, [...] de tipo III e [...] de tipo IV e, conseqüentemente, a estrutura de conjunto referencial dependente dele contém elementos semânticos regidos por regras próprias de modelo de mundo de tipo II, [...] de tipo III, e [...] de tipo IV se os elementos que seguem as regras próprias de modelo de mundo de tipo IV pertencem a um submundo de caráter imaginário. O modelo de mundo é, nesse caso, de tipo III, pois a lei dos máximos semânticos não é ativada a propósito das regras próprias de modelo de mundo de tipo IV, e sim o é em relação às regras próprias de modelo de mundo de tipo III em relação às próprias de modelo de mundo de tipo II (Rodríguez Pequeño, 1990, p. 73).

Dispositio do conto

Definidos e explicados os mundos possíveis presentes em “*Continuidad de los parques*” e as estruturas do conjunto referencial, passa-se, a seguir, a analisar como foram dispostos no relato. Lembre-se que o convite ao leitor para ser coautor, por meio da fantasia, é a premissa fundamental sobre a qual o autor construiu o texto e que aqui se examina. O primeiro passo nesta seção será desenhar uma estrutura, de entre as várias possíveis, do conto. Posteriormente, busca-se as brechas ou portas abertas, dispostas intencionalmente pelo *artifex*, através das quais o leitor pode acessar o conto e, assim, se constituir como coautor.

Fiel à sua peculiar maneira de conceber a literatura, o autor brinca com uma ambiguidade calculada e irônica. Os dois mundos possíveis presentes no texto podem ser representados graficamente (Figura 1), pois cada um deles constitui uma história. O mundo possível A (MPA) é a história de uma leitura (ficção) e o mundo possível B (MPB) é o romance que é lido (metaficção). No desfecho das histórias, os dois mundos se fundem (MPA+MPB) e, embora o conto termine, a história fica aberta à possibilidade de um mundo possível C (MPC), onde o coautor ou leitor real pode tomar uma das diferentes direções ou estâncias que lhe são sugeridas (MPC1, MPC2, MPC3). Uma representação gráfica dos mundos possíveis do conto, vista de cima, seria assim:

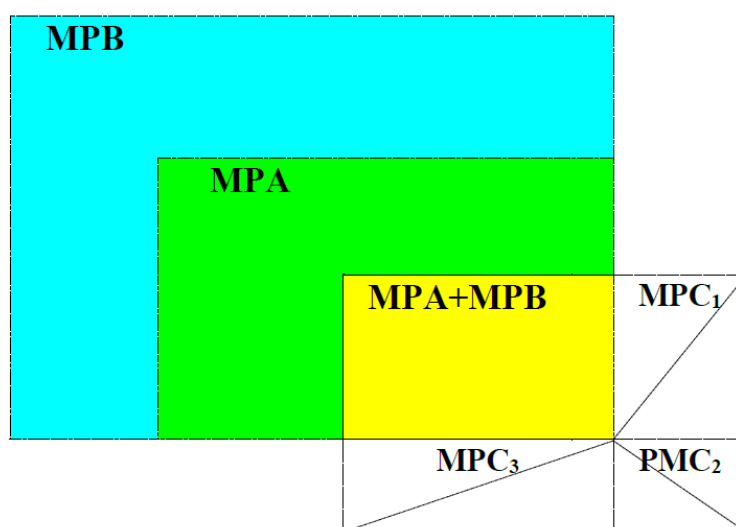


Figura 1. Vista de cima da estrutura do conto.

O MPA, representado em verde, é a história de uma leitura (ficção) de um leitor-coautor. Por meio dos seguintes fragmentos: “Começara a ler o romance dias antes [...] voltou à leitura quando regressava [...] deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens.” (Tabela 1, linhas 1 a 3), leitores reais ou históricos são alertados de que há um romance, um MPB, no qual o leitor-protagonista da história foi se aprofundando lentamente, interessado na narrativa. Os leitores reais não sabem nada sobre os personagens ou o enredo desse mundo possível, já que esses detalhes ainda não lhes foram fornecidos pelo narrador da história. No MPA, fica sabendo que o personagem leitor, cujo nome e perfil psicológico ou físico são desconhecidos, chegou à sua propriedade e, após resolver alguns assuntos pessoais, consegue sentar-se na confortável poltrona localizada em seu escritório, para continuar a leitura do romance. O MPA desenvolve-se até o fragmento: “absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento” (Quadro 1, linhas 18 a 19). Cativado pelo que estava lendo, o personagem leitor mergulha na MPB onde deixa de ser um leitor passivo e se torna uma “testemunha” e um leitor presencial (Tabela 1, a partir da linha 19) do que é narrado no final do romance.

A MPB, simbolizada em azul claro, é um romance que se lê (metaficção) e que se acessa tendo o leitor, personagem da história, como testemunha. A partir do verso 15, são fornecidos elementos suficientes para recriar a MPB, pois o enredo e os personagens que o compõem começam a ser conhecidos. As três personagens (a personagem leitora da MPA e os amantes da MPB) são então acompanhadas no último episódio, que se passa da linha 19 à 47, onde é narrada a chegada da amante à casa do marido enganado, a quem ele procura assassinar: “ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo” (Quadro 1, linha 47). A partir desse momento, os dois mundos se fundem, embora o leitor real ou histórico tenha recebido previamente uma pequena pista na frase O capataz não estaria àquela hora, e não estava”. (Tabela 1, linha 43).

Na fusão de MPA+MPB – marcada em amarelo na Figura 1 –, a lógica é quebrada. É o ponto onde os dois mundos possíveis se encontram, e corresponde ao resultado tanto da história quanto do romance. Agora, o personagem leitor do MPA deixa de ser testemunha e passa a ser o personagem marido enganado do MPB. O espaço que ocupa na história são duas linhas: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde” (Tabela 1, linhas 47 a 49).

O MPC é sugerido ao leitor real ou histórico com a frase: “a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (Tabela 1, linhas 49 e 50). A história termina com a fusão de MPA + MPB, mas permanece aberta para o leitor-coautor, que pode criar um mundo novo possível, tomando uma das diferentes opções (indicadas na Figura 1 com MPC1, MPC2, MPC3) de acordo com sua imaginação, com base no que é sugerido no texto, bem como em seu mundo real e seu horizonte de expectativas. É por isso que essa possibilidade não é representada em nenhuma cor, pois será o leitor quem dará a ela o significado que desejar.

Portanto, MPC1 pode ser a conclusão de MPA, onde o leitor personagem que lê um romance é assassinado pelo amante de MPB, quando o leitor real ou coautor imagina e faz coincidir que tanto o romance que está sendo lido quanto o homem na poltrona são os mesmos de MPA. Ou ainda, MPC2 pode ser um mundo possível criado pelo leitor-coautor no qual o personagem leitor de MPA, que está lendo o romance, é diferente do personagem leitor de MPB, que está prestes a ser assassinado. Mas a fantasia e o manejo da ambiguidade pelo autor nos permitem explorar um terceiro MPC3, já que a história se encerra com a frase: “lendo um romance” e não: “lendo o romance”, então é possível que o romance lido seja diferente daquele lido pelo personagem leitor de MPA e pelo marido enganado de MPB.

Conclusão

“Continuidad de los Parques” é um convite ao leitor para participar da criação da história, usando sua imaginação – um sentimento maravilhoso, segundo Cortázar – que lhe permite ser coautor. A história em si é uma alegoria do envolvimento que um leitor pode ter quando se identifica profundamente, em sua imaginação, com a obra que está lendo. A história não pode ser interpretada literalmente, é uma metáfora para a leitura. Uma alegoria de como é ler uma obra literária, quando é possível ao leitor ficar tão imerso na história contada que ele se torna parte dela. A obra é, portanto, um exemplo da capacidade da literatura de transportar seus leitores para outros mundos possíveis.

A análise realizada permitiu descobrir os elementos que constituem os mundos possíveis presentes na obra e como estes foram dispostos na história de forma a viabilizar a participação do leitor real ou histórico como coautor. Além disso, como seu argumento principal é a leitura de uma obra de ficção, convida à reflexão sobre o papel do receptor no processo de leitura.

Referências

- ALBALADEJO, T.. **Teoría de los mundos posibles en literatura**. Madrid: Cátedra, 1998.
- CORTÁZAR, J.. **Rayuela**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1982.
- CORTÁZAR, J.. Continuidade dos parques. *In*: **Final del juego**. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. **Final do jogo**. Trad. de Remy Gorga Filho. 2a. ed. Rio de Janeiro) Expressão e Cultura, 1972.
- DE MORA, C.. **La narrativa de Cortázar**. Madrid: Gredos, 1982.
- JUAN-NAVARRO, S.. **Cortázar y la teoría de los mundos posibles**. México D.F.: FCE, 1992.

PAREDES, A.. **Estudios sobre la obra de Cortázar**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1988.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M.. **Mundos posibles en la narrativa fantástica**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M.. **Teoría de la ficción narrativa**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

SCHOLZ, L.. **Estudios sobre Cortázar**. Madrid: Editorial Castalia, 1977.

WITTGENSTEIN, L.. **Tractatus logico-philosophicus**. Madrid: Tecnos, 1973.

Recebido em: 13 de outubro de 2021.

Publicado em: 30 de dezembro de 2021.