A porta como ponto vélico

Susan Blum Pessôa Moura*

* Mestre em literatura pela UFPR, doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-FFLCH-USP), coordenadora de literatura na Casa de Artes Helena Kolody e instrutora de literatura na Fundação Sidónio Muralha (susanblum@usp.br).

"Mira, sólo hay un medio para matar
los monstruos: aceptarlos."
Cortázar, p. 67

Resumo

Este artigo tem como objetivo demonstrar a possibilidade de utilização de um elemento observado por Cortázar na análise de espaços dentro da literatura. O ponto vélico, elemento retirado da marítima, é observado por Cortázar como uma possível fissura inter-espacial que dialoga com entornos apresentados na ficção. Para exemplificação utilizou-se um conto do autor argentino.

Palavras-chave: Cortázar, espaço, ponto vélico.

Introdução

Este artigo tem como objetivo demonstrar a possibilidade de utilização de um elemento observado por Cortázar na análise de espaços dentro da literatura. O ponto vélico, elemento inovador apresentado pelo escritor em um livro de ensaios, pode ser utilizado como leitura para as "aberturas" de espaços, diálogos entre — basicamente — mundo exterior e mundo interior[1]. Para demonstração, escolheu-se um conto do livro *Final del juego*, chamado "La puerta condenada".

[1] Estes espaços são ramificados aqui em entornos e espaços apresentados posteriormente.

Os espaços

Para que o uso dos termos espaciais sejam compreendidos, se faz necessária uma apresentação dos mesmos. Aqui há uma distinção entre espaço interior, entorno pessoal, entorno relacional e mundo circundante.

Os *espaços interiores* se referem a todas as dimensões emocional[2], racional e volitiva exclusivamente interiores ao personagem (mesmo que conhecidas pelo narrador e/ou leitor). Mesmo sem uma dimensão material, esses espaços interagem com o mundo circundante[3].

[2] Tanto a angústia quanto a ansiedade possuem em sua etimologia referências espaciais. Ver Moura, *Abrindo as portas para brincar: explorando os espaços de Final de jogo* (dissertação de mestrado). Curitiba: UFPR, 2004.

[3] Um exemplo dessa interação é percebida na reflexão que Sartre faz da vergonha (ver Sartre, *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes,1997, pp. 289-290).

Já o *entorno pessoal* é o "território" físico que todo indivíduo estabelece psicologicamente ao redor de seu corpo. É um espaço que varia de pessoa a pessoa e no qual apenas se permite uma "invasão" por parte de um outro se este for bem próximo emocionalmente. Esse entorno é um "espaço" do qual todo ser humano necessita, um território ao redor que é demarcado seja através de objetos íntimos (como em uma mesa de trabalho no emprego ou objetos próprios para marcar o quarto) ou apenas pelo "afastar" do corpo quando alguém invade esse território "invisível".

Já o *entorno relacional* se encontra "além" do território particular, mas potencialmente também o inclui, pois é um espaço no qual o indivíduo se relaciona com qualquer pessoa fisicamente próxima a ele. Isso indica uma possibilidade de "entrada" no território privado do entorno pessoal ou, em certas ocasiões, pode ocorrer uma "invasão" sem permissão do território privado do indivíduo. A entrada permitida ocorre quando outra pessoa se torna mais íntima, tanto do espaço interior do indivíduo quanto de seu entorno pessoal. Já a "invasão" se dá com pessoas que penetram o espaço sem a "permissão" do dono do território, e então o indivíduo procura se afastar dessa pessoa.

Além desses entornos obviamente não se pode esquecer que todo corpo está inserido em um determinado espaço, um entorno físico ou natural que envolve o personagem e que é percebido por ele. Vamos chamá-lo aqui de *mundo circundante* e defini-lo como toda conformação geográfica e objetos físicos que estão ao redor do(s) personagem(ns), e que declaram ao indivíduo a materialidade do mundo. Nessa materialidade acaba se manifestando também a corporeidade do sujeito, cujo corpo é ponto de ancoragem para a percepção do espaço. Do ponto de vista de sua conformação na literatura, o espaço é concebido aqui em suas diversas dimensões, como Soethe o define. Trata-se

> [d]o conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelos personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências dos personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas)[4].

[4] Soethe, P. A. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. São Paulo: USP, 1999, p. 99.

Os pontos incutidos no espaço interior de cada um (emoção e valor) são geralmente inseridos por um outro (e advêm, portanto, do espaço relacional); além disso, ocorrem em um determinado contexto (mundo circundante) e podem ser arrebatados em determinados limiares (não somente psicológicos, mas também físicos).

O ponto vélico

Também para fins de melhor compreensão se faz necessária uma rápida apresentação do conceito de ponto vélico. O ponto vélico pode ser visto como uma fissura entre duas ou mais realidades aqui e agora, sendo um "ponto de passagem" para olhares mais observadores e questionadores. Cortázar menciona o ponto vélico quando fala do "sentimento do fantástico" que se encontra em *Valise de cronópio*:

> ...lembro-me sempre da admirável passagem de Victor Hugo: "Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio; lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado". Estou convencido de que esta manhã Teodoro [o gato de Cortázar] olhava um ponto vélico do ar. Não é difícil encontrá-los e até provocá-los, mas uma condição é necessária: fazer uma idéia muito especial das heterogeneidades admissíveis na convergência, (...). O fantástico *força* uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem.[5]

[5] CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 179.

Assim, o ponto vélico, capaz de alterar o equilíbrio de tudo, força a "quebra" da crosta da aparência e traz a possibilidade de novas percepções. A literatura de Cortázar também pode ser um ponto vélico ao leitor se esse se permitir à ruptura da ordem. Este ponto pode estar presente em qualquer elemento ou objeto, trazendo ao leitor uma certa vertigem e desconforto.

Os espaços no conto

O personagem vai se hospedar no hotel por indicação de um desconhecido (entorno relacional transitório) que conhece em sua travessia no rio (também elemento espacial de passagem). Ou seja, o protagonista está pela primeira vez naquela cidade, sai do rotineiro e penetra no desconhecido. Percebe-se que o entorno pessoal do personagem é pobre e limitado. A nota mais destacável é a da solidão, pois o protagonista vive em uma só peça, sem amigos, sem a família (a mulher lhe escreve uma carta), com muito poucos conhecidos e longe do ambiente familiar. Na ampla tradição de reflexões sobre a viagem como experiência de estranhamento, caberia destacar uma fala de Sérgio Cardoso, que, ao explicitar o olhar viajante, é elucidativa para a compreensão do conto de Cortázar:

> Ora, esta experiência é freqüentemente atribuída à simples estranheza do entorno que localiza o viajante, a sua posição em um meio adverso, cuja oposição, separação e "distância" relativamente ao seu universo próprio o fariam

sentir-se "deslocado" ou "fora do lugar". Esta oposição se encarregaria, então, de explicar o estreitamento de seu mundo (a redução da extensão das conexões da proximidade que o definem) e, com ele, a erosão da sua própria corporeidade (pois contrai-se, afinal, a própria extensão do sujeito, visto que se imbrica e se confunde na grandeza do mundo), fazendo-o pousar como sombra num mundo alheio e exterior.[6]

[6] Cardoso, *in*: Novaes, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 359.

Para Cardoso, essa experiência baseada na extensão acaba por dissimular o sentido mais profundo da viagem que é o tempo, mas ela é importante pois demonstra, segundo Cardoso, que a estranheza não é *do* mundo circundante. Ele afirma que a viagem "assinala sempre desarranjos internos ao próprio território do viajante, advindos das fissuras e fendas que permeiam sua identidade"[7]. Para a análise do conto "La puerta condenada" são úteis os dois pontos de vista, já que estar em um local diferente faz que o personagem experimente a vertigem da desestruturação, com um entorno mais delimitado e uma falta de entorno pessoal demarcado. Além disso, um desarranjo interno faz que o espaço interior do personagem fique mais próximo à observação dele, já que é praticamente o único disponível.

[7] *Idem, ibidem.*

Os personagens

O personagem Petrone nos é apresentado como alguém diferente, que gosta do sombrio, do tranqüilo e do deserto. Além disso, é um homem de negócios, de mente racional e "fria", sem emoções fortes. O próprio nome Petrone nos fornece uma dimensão disso, pois ele é frio e racional como uma pedra. Enfim, como demonstra seu espaço interior, não é um homem dado a imaginações.

Outro "personagem" é a porta, um elemento espacial que permite a passagem entre dois espaços ou duas realidades, mas que nesse caso está condenada a fracassar em seu papel, pois esta porta está incomunicável no meio físico. Ela é um limiar já descrito por Bakhtin em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*, em que o estudioso analisa o tempo e o espaço na obra do autor russo. Para Bakhtin, Dostoiévski em sua abordagem do espaço salta e concentra a ação em dois pontos: no limiar e na praça pública. O limiar pode ser representado por portas, escadas e corredores e é o local onde ocorre a crise e a reviravolta[8].

[8] Bakhtin, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981, pp. 171-173.
Também em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* Bakhtin ressalta a relevância de soleiras, que constituem um cronotopo impregnado de intensidade e de valor emocional, relacionado com crise e mudança de vida (cf. Bakhtin, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988. p. 354).

Nesse conto, é justamente através do limiar da porta que "fantasmas" do interior do personagem procuram se fazer ouvir por ele. Pode-se associar os limiares psicológicos que estariam metaforizados nesses limiares "físicos", assim como os "segredos psicológicos" estariam metaforizados em locais mais recônditos como sótãos, porões, gavetas e armários. Nesse caso há uma porta, não somente condenada a estar sempre fechada, como também "escondida" atrás de um móvel. Ou seja, além de ser um "segredo" trancado, ele está bem escondido atrás de um armário (que também assume o caráter simbólico de "coisas guardadas").

O fechar e esconder da porta é como um fechar-se ao estranho e diferente. Fecha-se assim a possibilidade de contatos relacionais, mas na verdade não deixam de ser dois espaços que se comunicam, ou seja, a porta não é tão incomunicável assim. Ela está condenada a sempre ficar fechada no meio físico, mas também está condenada a sempre dar passagem ao fantástico e ao metafísico. O choro do bebê cria não somente uma "abertura na porta", mas também no entorno e no espaço interior de Petrone. Nesse caso os sons são "acalentados" pela senhora que dorme no quarto de onde parte o choro. Por isso a escolha relevante da epígrafe que foi apresentada no início deste artigo, em que Cortázar apresenta uma solução para "enfrentarmos" os nossos monstros. A senhora "aceita" o monstro e até o acalenta. O enfrentamento de seus próprios monstros estava concretizado, porém ela não consegue enfrentar mais um, no caso, a imitação (no simulacro) em "resposta" ao choro do bebê. E Petrone somente percebe que não era a senhora quem produzia os sons depois que a expulsa do hotel, porém essa descoberta vem tarde demais, o choro existia por si mesmo.

As relações

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

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

Descobre no dia seguinte que a mulher foi embora. Pode-se fazer uma associação de que a mulher havia "aceitado" o "monstro" sendo uma invasão permitida de seu entorno pessoal. Porém essa ordem se quebra quando ela ouve outro choro vindo do quarto vizinho[9]. Petrone acredita que tudo se resolveu, pois para ele, em sua mente racional, era apenas ela que imitava um choro de bebê, em um desdobramento de uma personalidade angustiada. Porém, à noite, ao descobrir que na verdade "aquilo" existia e continuava a chorar, resolve fugir, tal qual a mulher.

Nessa análise abre-se a possibilidade de leitura de que o choro é provocado pelo estado dos entornos pessoais tanto da mulher quanto de Petrone. Ambos não tinham filhos[10], assim o instinto de maternidade e paternidade *pode* ter provocado uma falsa filiação. Nesse caso, aceita pela mulher e

[9] Sosnowski aponta para mais duas interpretações: 1. que a criança foi criada para suprir as necessidades maternais da mulher e que depois adquire uma existência autônoma; 2. que o pranto só era ouvido no quarto de Petrone que ao imitá-lo fez com que a mulher fugisse pois ouvia o som pela primeira vez. Essas análises são discutidas em Sosnowski, S. *Julio Cortázar — una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noe, 1973, p. 31.

[10] Pelo menos não é indicado em nenhum momento a existência deles.

recusada por ele, afinal seu espaço interior desejava, mas o entorno pessoal não estava preparado para uma construção tão rápida de outra realidade. Já para a mulher, por seu instinto maternal ser mais desenvolvido no sentido de cuidar e acalentar um pequeno ser, a aceitação é mais fácil[11].

[11] Essa é uma de várias leituras possíveis.

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

Dentro do absurdo do choro está a "abertura da porta", a passagem secreta até "o que pode haver do outro lado". Há uma abertura no entorno pessoal do protagonista, há uma fissura em seu espaço pessoal que permite a associação e também obviamente a culpa. Pois ao abrir brechas para manifestações de sentimentos muito bem "guardados e escondidos", tal como a porta do hotel, a culpa procura mascarar essas manifestações, dirigindo o pensamento para outro ponto. O outro quarto e o acontecimento pertencem a um espaço desconhecido, mas que abre possibilidades de visão e de passagem para outro espaço desconhecido que é o interior de Petrone. Assim, tanto o choro quanto a porta podem ser considerados pontos vélicos.

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

Escher

Para uma compreensão gráfica do amalgamento de espaços será utilizada, na tese, uma série de analogias entre o romance de Cortázar e algumas litografias de Escher[12]. Nessa análise associo o conto à litografia *Balcão* (1945).

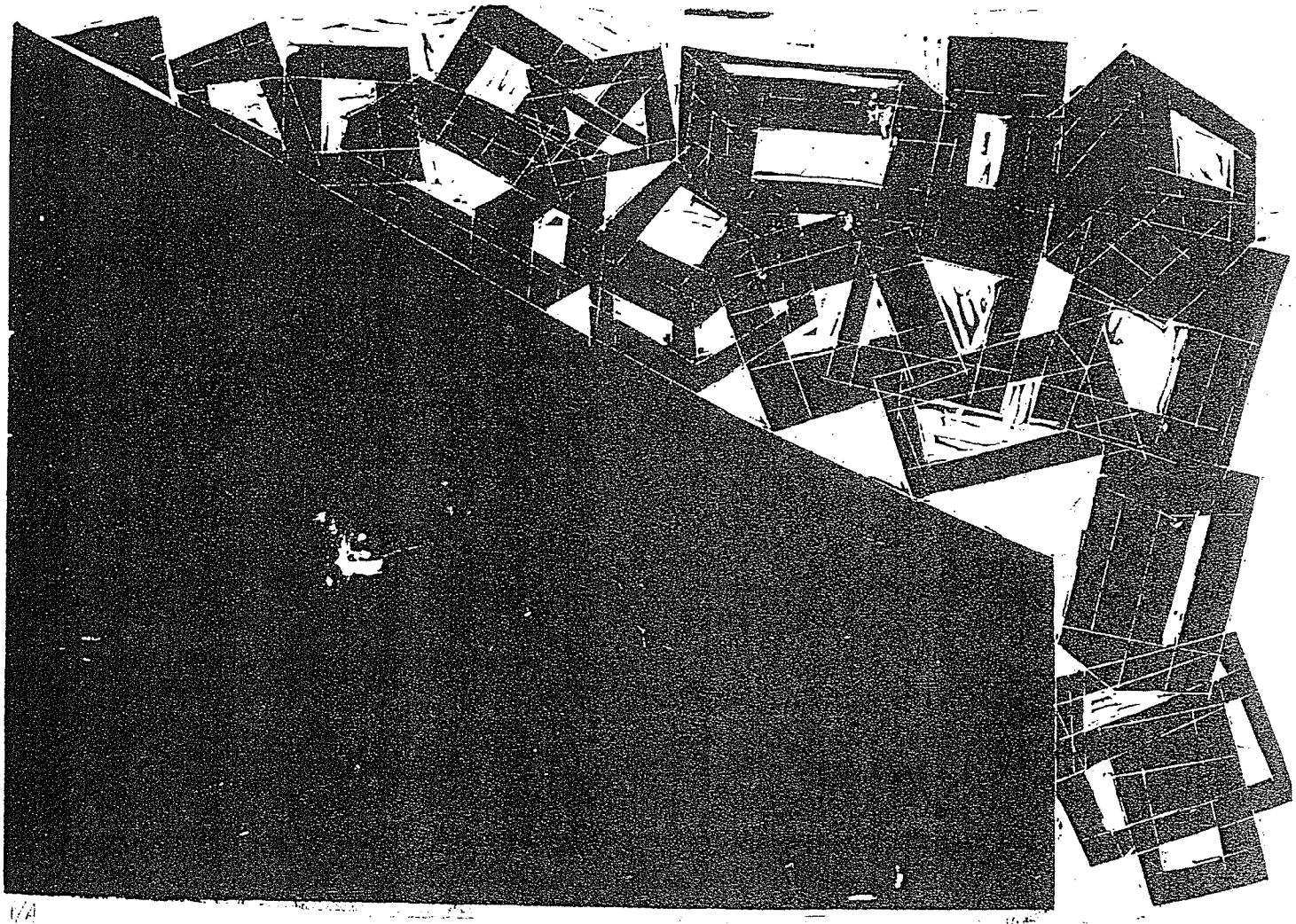
[12] Assim como na dissertação também foram realizadas analogias entre os contos de Cortázar e os desenhos de Escher. (Moura, *op. cit.*, 2004).
Consulte em http://www.mcescher.com. Procurar por *Balcony 1945 — Lithograph.*

Nela o balcão (assim como a porta no conto) aparece salientada por uma bolha. Essa bolha, nascida de um truque de proporcionalidade, faz com que certos detalhes insignificantes que poderiam passar despercebidos apareçam agora no foco da atenção do leitor ou espectador. Ela foi criada para dar a ilusão de uma deformação no papel, através da percepção induzida de tridimensionalidade, como explica o próprio desenhista[13]. Analogamente, é uma falsa percepção da natureza do choro, primeiro atribuindo à realidade do mundo referencial da personagem e, depois, ao mundo da psique da vizinha, que causa em Petrone uma percepção ilusória do choro. Em Petrone, a deformação da "superfície do papel" se dá ao inverso: a "ondulação" se dá para baixo, pela "retração" que em seu ponto de vista impõe ao objeto enfocado (a porta). É a desconsideração da dimensão fantasmagórica (como dicção de sua própria psique) que ocasiona no protagonista sua "falha visual" diante da "tela" dos acontecimentos no conto. Se Escher submete diretamente o observador a isso, Cortázar permite ao leitor acompanhar o processo ilusório pela percepção do outro, ou seja, ao observar os equívocos de

[13] "El carácter tridimensional de este grupo de casas es una ficción. La bidimensionalidad del papel sobre el que están dibujadas no corre peligro — a menos que tratemos de desabollarlo desde atrás. Pero la abolladura que se eleva en el centro es una ilusión: el papel permanece liso. Todo lo que se logró fue una expansión del centro aumentándolo cuatro veces" (Escher, *M. C. Escher — Estampas y dibujos*. Germany: Taschen, 1994. p. 15).

Petrone. Por fim, porém, resta mesmo ao leitor o ônus da dúvida: teria Cortázar escrito uma história de fantasmas? Trata-se apenas de uma metaforização de estados anímicos? Ou a chave do conto é mesmo a representação da imponderabilidade da ilusão ficcional, como em Escher?

Abstract

This article demonstrates the possibility of usage of the velic point, an element observed by Cortázar, in the analysis of space in literature. The velic point, an element borrowed from nautical phraseology, is observed by Cortázar as a possible inter-space fissure which dialogues with elements present in the fiction. A short story by the Argentinean author is used as an example.

Keywords: Cortázar, space, velic point.