

## A cidade como espaço de encontro na literatura de Julio Cortázar

Regina Simon da Silva<sup>1</sup>

Ramon Diego Câmara Rocha<sup>2</sup>

**Resumo:** O mundo em constante trânsito, pouco a pouco, passou a ocupar um espaço cada vez maior na literatura, uma vez que poetas e prosadores fizeram da cidade seu espaço de representação. Neste trabalho, então, que analisa o conto “*Después del almuerzo*”, do escritor argentino Julio Cortázar, pretende-se observar o espaço urbano não só como elemento de transição para outros espaços, mas como ponto de encontro, em que diferentes perspectivas do real convergem, evidenciando rasuras e contradições sociais. Para compreender essas representações de encontro e diálogo entre o “eu”, que se torna um *flanêur*, e o “outro”, por meio do qual o olhar do caminhante se constrói no espaço do aberto, utilizam-se, também, ensaios e outros contos de Cortázar, bem como outros textos teóricos, a exemplo de Walter Benjamin (1994), Dionisio Cañas (1994), Mikhail Bakhtin (2018), Graciela Esperanza (2012), entre outros.

**Palavras-Chave:** Neofantástico; Julio Cortázar; Literatura latino-americana.

### The city as a space of encounter in Julio Cortázar’s literature

---

<sup>1</sup>Pós-doutora em Letras Neolatinas, opção Literaturas Hispânicas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Letras Neolatinas, opção Literaturas Hispânicas (UFRJ). Professora Associada do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas - DLLEM (UFRN), área Letras/Espanhol e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem - PPGEL (UFRN), linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural.

<sup>2</sup>Doutorando em Estudos da Linguagem, na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

**Abstract:** Little by little, the ever-moving world have occupied an increasingly larger space in the literature since poets and prose writers filled the city with their representation spaces. Therefore, this study analyzes or narrates the tale “After Lunch”, by the Argentine writer Julio Cortázar, to observe the urban space not only as an element of motion to other spaces but as a gathering place where different reality perspectives converge, revealing social fissures and contradictions. To understand such encounter representations and dialogues between the “self”, which becomes a *flanêur*, and the “other”, through which the walker’s view in the open space was built, essays and other stories by Cortázar are also mentioned, in addition to some theoretical texts, such as Walter Benjamin (1994), Dionisio Cañas (1994), Mikhail Bakhtin (2018), Graciela Esperanza (2012), among others.

**Keywords:** Neo-Fantastic; Julio Cortazar; Latin American Literature.

Recebido em: 31/07/2022

Aceito em: 28/10/2022

## Introdução

Buscando captar a mutabilidade dos sujeitos que vivem e se deslocam no espaço da *urbe* (cidade), muito se estudou sobre o impacto das transformações sociais e econômicas em meios às quais o sujeito moderno se formara. Na transição da segunda metade do século XIX para a primeira do século XX, por exemplo, a tem-se a constatação de que, com a diminuição da distância entre diferentes partes do globo, a nossa percepção sobre os espaços se modificou, alterando também a nossa percepção do tempo.

Essa constatação de um tempo e espaço outros nos levou a uma constante busca por compreendermos como agir/atuar nesse mundo que partilhamos, voluntária ou involuntariamente, sob o viés de múltiplos encontros, percebendo os que habitam a cidade, ainda que mediados por um trânsito constante. Nesse sentido, tais formas de compreensão, não passaram, portanto, incólumes à materialidade arquitetônica de monumentos, obras de arte, estilos de composição artísticos, entre outras tantas formas de registro histórico.

Na arte verbal, mais especificamente na literatura, assim como tantos outros temas, a perspectiva espaço-temporal e sua influência sobre os indivíduos foram bastante trabalhadas. Um dos textos teóricos mais conhecidos sobre a relação entre sujeito, tempo e espaço na modernidade cria, portanto, o conceito de *flâneur*. Tal conceito foi bem abordado pelo historiador Walter Benjamin a partir da experiência baudelairiana, em que o encontro com o outro se dá mediante um passeio pela nova paisagem urbana, na articulação poética, por vezes dissonante ou harmônica, mediante elementos espaço-temporais.

Raymond Williams e Mikhail Bakhtin foram outros dois pensadores que buscaram, por meio de seus esforços de compreensão, estudar a mudança de comportamento no campo e na cidade, além de como tais mudanças foram incorporadas ao modo de composição artística, enquanto representação de dinâmicas próprias de circulação espacial e duração das ações no tempo em que cada sujeito se inserira. Apesar de metodologias e propostas distintas de observação, para os dois autores mencionados, a configuração espaço-temporal e sua modificação implica, também, a transformação do pensar e agir, dentro e fora da consolidação de narrativas.

Nessa direção, com a modernidade e o grande volume de publicações desse período, as representações dos espaços urbanos funcionaram, ao mesmo tempo, como uma espécie de evidência e de abrigos das produções intelectual e cultural dos séculos XVIII e XIX, estendendo-se ao longo do século XX. Assim, no auge do Romantismo, a grande expansão das cidades, tanto em tamanho como em quantidade, anuncia um habitar e uma forte circulação de pessoas. Por meio da emigração massiva do camponês à *urbe*, a burguesia suplanta a corte e a máquina surge no labor e no cotidiano da produção humana, culminando na Revolução Industrial de meados do século XVIII.

Nessa época, alguns poetas já se mostravam atraídos pela cidade, embora de maneira ambígua, às vezes negando-a e às vezes admirando-a. Como nos diz Raymond Williams, houve uma intensa percepção dos sujeitos em relação a “esse caráter social da cidade – no que tem de transitório, inesperado, na procissão de homens e eventos, e no isolamento essencial e inebriante [...]” (WILLIAMS, 2011, p. 387). A partir dessa

alteração espacial, e também temporal, pois há com a cidade e a Revolução Industrial um aceleração do ritmo de vida, esse homem romântico, inserido em um contexto histórico novo, acaba trazendo de volta o velho tema pastoral da discórdia entre o ambiente urbano e o rural.

Em suma, de uma maneira ou de outra, quando surgem novas formas de percepção do tempo e do espaço, automaticamente surgem, mediante uma nova atuação do sujeito, diversas maneiras de contato com o desconhecido. E é justamente nesse direcionamento que podemos pensar como a literatura pode nos mostrar novas formas de encontro com esse “eu” que se enxerga no espaço-tempo a partir de um “outro”. Enfatiza-se, neste artigo, como tais representações nos falam tanto das dinâmicas do real e das atuações e individuais e coletivas, quanto sobre os processos de tomada de consciência de um mundo que nos escapa, mas que pode, pela ocupação e ressignificação do espaço urbano, funcionar como uma reconciliação do sujeito consigo mesmo, da lida com um outro que, em certa medida, é também partícipe dessa construção política e social.

### **Os escritores e suas relações com a cidade**

Antes de tudo, é importante dizer que esses movimentos de adequação e não adequação dos sujeitos com o território da cidade, assim como as formas deles representarem tais relações, acontecem de forma muito plural e se alteram, também, atentos ao espírito do tempo em que estão inseridos. O escritor e ensaísta Dionísio Cañas nos diz que:

Herdeiro da carga emocional e misteriosa que residia na Natureza desde os tempos antigos, o poeta surge como um ser que não sabe se adaptar à nova realidade da ciência. A cidade e a ordem burguesa rejeitam o poeta, marginalizam-no e zombam do seu olhar romântico

voltado para as raízes sombrias da terra, para o infinito invisível do universo (CAÑAS, 1994, p. 26, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Nessa direção, ainda na primeira metade do século XIX, o poeta, ao representar as relações e dinâmicas do urbano, romperia com a cidade, rejeitando-a, pois a enxerga como uma grande cidade em forma de prisão. A Natureza aparece, então, como libertadora, sendo, portanto, o espaço que o sujeito elege como local para si, ou seja, é quando a natureza passa de ambiente paisagístico para “lugar”.

Essa relação, muitas vezes ambígua entre a palavra “espaço” e a palavra “lugar”, adquire um novo significado a partir dos estudos da geografia humanística, envolvendo os processos de habitação, mobilidade e fixidez. Ou seja, de uma geografia que leva em conta não só a necessidade da fixidez ou emigração com base apenas no quesito habitação, mas traz a experiência humana nesses locais habitados ou eleitos como lugares em que determinado encontro do “eu” com ele mesmo ou do “si mesmo” com um “outro” que lhe é próximo – que possui ideias ou valores em comum –, como nos diz Yi-Fu Tuan:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. [...] Além disso, se pensarmos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (TUAN, 1983, p. 6, grifos do autor).

Essa imagem da cidade como espaço do aceleração e da compartimentalização sendo difundida, em grande parte, por meio da poesia do século XIX, começa então a ser superada, ainda no final do mesmo século, por poetas como Wordsworth, Baudelaire

---

<sup>3</sup>Texto original: “*Heredero de la carga emocional y misteriosa que residía desde tiempos ancestrales en la Naturaleza, el poeta aparece como un ser que no sabe adaptarse a la nueva realidad de la ciencia. La urbe y el orden burgués rechazan al poeta, lo marginan y se burlan de su mirada romántica orientada hacia las oscuras raíces de la tierra, hacia la invisible infinitud del universo*”.

e Whitman, que passarão a escrever, respectivamente, sobre as três cidades mais importantes da época, tidas como centros urbanos de grande trânsito: Londres, Paris e Nova York.

Dos três autores mencionados, interessa-nos falar um pouco sobre Baudelaire e a Paris de seu tempo. Afinal, a figura de Baudelaire representa bem essa transformação da relação do poeta com a *urbe*. Para o crítico W. Benjamin, na obra do poeta francês já aparece claramente expresso que na cidade se dão dois tipos de experiências: a hostil, do mundo industrial, e a verdadeira, da filosofia que estuda a poesia, ou seja, a do poeta filósofo.

O período histórico no qual viveu Baudelaire foi marcado por profundas mudanças sociais, políticas e culturais. Na cultura, a maior mudança veio das alterações trazidas pela imprensa, com a introdução do folhetim. Nesse gênero, existiam uns fascículos de aparência insignificante e em formato de bolso, denominados “fisiologias”, responsáveis, em grande parte, pela criação de uma literatura tipicamente urbana.

As fisiologias se ocupavam da descrição dos tipos encontrados por quem visita a feira do bulevar, desde o mais simples ao mais sofisticado, nenhuma figura da vida parisiense escapava aos olhos do “fisiólogo”. Uma vez esgotados os tipos humanos, começam a se dedicar à cidade, e Paris aparece em todas as suas formas. As descrições eram inofensivas e a calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, ou seja, de fazer botânica no asfalto (BENJAMIN, 1994, p. 34).

A figura responsável pelo desenvolvimento da *flânerie*, no entanto, foi Haussmann, que transformou Paris ao construir as galerias, criando um espaço ideal para o desenvolvimento desse sujeito observador, que captura o registro simbólico de caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, por meio de blocos de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. Nesse ambiente, que se transforma em “lugar” dos parisienses para desfrutarem do ócio, fumarem um cigarro e andarem despreocupadamente sem terem na verdade para onde ir, é que a *flâniere* encontra o seu cronista e filósofo, aquele que tudo percebe.

Esse momento da história é importante, pois, a partir daí, a relação dos poetas e dos prosadores com a cidade muda completamente, uma vez que estes passarão a viver situações inusitadas, típicas dos grandes centros urbanos, cujo tempo acelerado se materializa – além da ideia de progresso e produtividade – a partir dos meios públicos de transporte, já que “Antes do desenvolvimento do ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras” (SIMMEL apud BENJAMIN, 1994, p. 36).

Essa nova condição nem sempre é acolhedora, constrange, porém, como ação corriqueira, o habitar a cidade e os modos de representação desta passarão a fazer parte do mundo literário. Os encontros em cafés, os saraus noturnos, as grandes agremiações literárias se potencializam com a louvação da diversidade e da multiplicidade promovida pela perspectiva urbana e suas possibilidades de encontro.

Atentos a essas dinâmicas, é importante dizer que os aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana deram espaço à criação de uma literatura que também tinha a ver com as massas, mas com outro ponto de vista, com uma significação, portanto, diferente daquela dos fisiologistas. Em Benjamin, aparece um relatório escrito por um agente secreto parisiense, em 1798, dizendo que “É quase impossível manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém” (BENJAMIN, 1994, p. 38).

Em “O homem da multidão”, por exemplo, Poe identifica o *flâneur* como alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade e, por isso, busca a aglomeração, deslocando significativamente a imagem de um ser antissocial para um que precisa da convivência socializável para se encontrar. Em 1846, outro escritor, Charles Dickens, viaja para a Suíça a fim de escrever “Dombey e filhos” e escreve de Lausanne:

É como se as ruas me dessem ao cérebro algo de que não pode prescindir se quiser trabalhar. Uma semana, quatorze dias, posso escrever maravilhosamente num sítio afastado; mas um dia em

Londres basta para me reerguer... E a fadiga e o trabalho de escrever, dia após dia, sem essa lanterna mágica são monstruosos... meus personagens parecem querer paralisar-se se não têm a multidão ao redor (apud BENJAMIN, 1994, p. 46).

O fato é que são muitas as citações de escritores que demonstraram a cidade também como fonte de inspiração, assim como no passado a natureza e o amor ao ser Supremo foram os símbolos mais explorados no século XX. Assim, a utilização e percepção dos espaços em que se transitavam, por motivos comerciais ou entretenimento, transformam-se, aos poucos, no lugar de encontro consigo e com o outro, deixando de ser apenas espaço urbano para se efetivar como centro da vida moderna.

Em suma, nesse período, o olhar do cidadão foi se transformando radicalmente a partir do nascimento da metrópole. Por um lado, essa avalanche de sinais, indicações, letreiros, proibições, direções, identificações, advertências e anúncios faria com que seu olhar estivesse sempre alerta, embora em um nível funcional, para não “perder-se nada” do que estava acontecendo na metrópole. Paralelamente, desenvolvia-se uma atitude de “respeito”, de “não interferência” nos assuntos dos outros, fazendo com que o olhar do cidadão fosse se opacando: em geral, nas grandes cidades, se vê, mas não se olha, olha-se, sem se demorar, porque é quase um gesto de má educação olhar a um desconhecido nos olhos.

Chega-se, então, ao paradoxo de estar rodeado de pessoas que são vistas, não como semelhantes, mas como “outros”, realizando um distanciamento íntimo com aqueles que são considerados estranhos, com o que não se pode ou não se quer conhecer ativamente. Em metrô e ônibus, nos elevadores, na rua, cada um procura um ponto onde olhar que não sejam os olhos dos outros: o número dos andares no elevador, a leitura de um jornal, um livro que colocamos entre nós e os outros, o olhar no vazio, tão frequente nas grandes cidades.

Nesse sentido, é com o olhar voltado a esse vazio que a literatura moderna e contemporânea vai atuar, reformulando-se no decorrer do tempo, sendo fortemente

motivada pela condição do eu enquanto centro das narrativas, modificação, inclusive, influenciada pela filosofia da segunda metade do século XX. É a partir dessa relação de encontro/desencontro consigo mesmo e com “o outro”, em escritores como Albert Camus, Kafka, Herman Melville e Julio Cortázar<sup>4</sup>, que o espaço urbano se torna elemento norteador, ou quiçá personagem, no tocante ao comportamento humano.

### **Cortázar: encontros e desencontros com o real**

Na América Latina, entre diversos movimentos e formas de representação espaço-temporais e das dinâmicas sociais próprias nesse âmbito, tivemos uma geografia que expandia os limites em que a cartografia tradicional era tecida, materializada por

---

<sup>4</sup> É importante ressaltar que com o aprofundamento da perspectiva moderna, especialmente na primeira metade do século XX, alguns escritores decidiram atuar, a partir das fraturas sociais promovidas pelo ideário do progresso, na composição de diversas narrativas que colocariam a perspectiva do eu diante do mundo em uma abordagem mais social e psicológica. Na América, no entanto, anos antes de Camus ter escrito o seu famoso livro “O estrangeiro” (1942), em que aprofundava questões de tom mais existencialista, baseado também nas reflexões de Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Melville já esboçara ou pavimentara o caminho para essas reflexões, refratando os discursos de produtividade, de aceleração da atuação humana e do engessamento das relações sociais em uma novela intitulada “Bartleby, o escrivão”, publicada já em 1853, cujo pano de fundo era o adoecimento do sujeito mediante à clausura e à claustrofobia das convenções econômicas e sociais de um sistema capitalista ainda embrionário, na primeira metade do séc. XIX. De forma geral, essa temática se potencializaria após a primeira e durante a segunda guerra, em que se fez necessário, fosse pelos escritores existencialistas franceses, fosse pelos escritores fantásticos como Julio Cortázar, uma abordagem mais aprofundada do absurdo ou do insólito que parecia sedimentado no seio social, ainda mais com a escalada de regimes autoritários na Europa e na América Latina em seu período de 1930 a 1950, motivando, inclusive, o exílio do escritor argentino mediante seu engajamento político e existencial. Além da produção de importantes reflexões sobre a ocupação dos espaços públicos e privados, temática que perpassa a obra de Cortázar e que obtém ressonância em alguns de seus contos, a exemplo de “Casa Tomada”, publicado no auge do endurecimento do regime argentino no governo de Juan Domingos Perón.

escritores como Juan Julfo, Gabriel García Marquez, Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar.

Dessa maneira, não por acaso, na primeira metade do século XX, respectivamente, sob o viés de um real maravilhoso e de um realismo mágico formador, cidades imaginárias como Comala – trabalhada em Pedro Páramo (1955) – e Macondo – presente em “Cem anos de solidão” (1967) – que bebiam de uma expansão do real apoiada em narrativas folclóricas que davam sustentação às discussões sobre aspectos culturais conciliatórios, e também peculiares, sobre a formação dos indivíduos latino-americanos, evidenciaram um continente fraturado por regimes totalitários e apagamentos históricos.

Na Argentina, por sua vez, sob a égide do realismo fantástico, esse real, por vezes, nos foi reapresentado – em meados da década de 30 e início de 40 – ora por meio de pontos de intersecção e condensamento do espaço-tempo, como acontece nas representações literárias de alguns contos de “*Ficciones*” (1944) e “*O Aleph*” (1969), de Jorge Luís Borges, ou até mesmo na materialização das contradições sociais e existenciais, oriundas dos espaços urbanos argentinos que foram rasurados, esquecidos ou cooptados ideologicamente, algo que se manifesta, de forma mais precisa, em contos publicados nas coletâneas “*Bestiário*” (1951) e “*Fim de jogo*” (1962), de Júlio Cortázar.

O fato é que tais representações não só nos abriram os olhos para a composição de um retrato crítico de um mundo fraturado pelos conflitos bélicos, motivados pelas consequências de duas grandes guerras mundiais, como nos chamaram atenção para a percepção de uma atmosfera insólita dentro do próprio seio do real, compondo o que o teórico Jaime Alazraki chamou de neofantástico, em contraposição às narrativas fantásticas europeias.

[...] Como classificar e nomear as histórias que contêm elementos fantásticos, mas que não pretendem assaltar-nos com algum medo ou terror? Como definir algumas narrações de Kafka, Borges ou Cortázar, de indiscutível relevo fantástico, mas que prescindem dos gênios do conto maravilhoso, do horror da história fantástica ou da

tecnologia da ficção científica?<sup>5</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 26, tradução nossa).

Tal caracterização da escrita de autores como Borges e Cortázar, com suas filiações estéticas e filosóficas próprias, se dá, nas palavras do próprio teórico, pelo fato de trazerem uma nova forma de apresentação do real, evidenciando as fraturas sociais e existenciais fundadas em um modelo de racionalidade instrumentalizada, que levava os sujeitos modernos a situações-limite nas dinâmicas de atuação individual e coletiva, permeadas não mais do espectro do medo sobrenatural ou metafísico, mas do que advém das contradições no seio do real.

Ainda assim, Alazraki difere a literatura argentina produzida por Borges, que funciona “[...] como reelaborações de argumentos filosóficos, teológicos ou literários; textos que comentam outros textos, literatura da literatura”<sup>6</sup>, dos textos de Cortázar que captam e apresentam “[...] experiências inéditas que transbordam o escopo da Biblioteca e correm pela vida – como uma borboleta, um pássaro ou uma criança – enredando-se nessa meada que é o mundo [...]”<sup>7</sup> (ALAZRAKI, 1994, p. 7, tradução nossa).

Isto acontece porque muitos contos de Cortázar têm as cidades como plano de fundo, sendo que nelas, uma ou mais ações se desenvolvem com vistas à introjeção de uma vida em trânsito que reflete sobre a própria vida. Em sua obra, a cidade, portanto, nunca é um simples cenário em que personagens desempenham o seu papel, ela possui

---

<sup>5</sup>Texto original: “[...] ¿cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror? ¿cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible relieve fantástico pero que prescinden de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción”.

<sup>6</sup> Texto original: “[...] como reelaboraciones de argumentos filosóficos, teológicos o literários; textos que comentan otros textos, literatura de la literatura”.

<sup>7</sup> Texto original: “[...] experiencias inéditas que desbordan el ámbito de la Biblioteca y corretean por la vida – como podría hacerlo una mariposa, un pájaro o un niño – enredándose en esa madeja que es el mundo [...]”.

função narrativa ativa, por ser inseparável da dinâmica de desenvolvimento existencial dos personagens.

Por esse motivo, a pesquisadora e estudiosa Graciela Esperanza nos diz que, nesses enredos, “Os trajetos foram gestando uma arte desenraizada” (ESPERANZA, 2012, p. 86, tradução nossa), em que as concepções tradicionais do estar-no-mundo, fosse em busca da própria sobrevivência, da observação descompromissada ou de certo conforto e pouso, parecem se alargar, evidenciando o próprio trânsito constante como fio condutor de um (re)conectar-se com o espaço.

Em Cortázar, o espaço urbano tem vida porque seus narradores e personagens não descrevem simplesmente a cidade, eles vivem a cidade, habitam-na, conseqüentemente inserindo o leitor em trânsito, não só espaço-temporal, como existencial no centro de suas obras, acompanhando-os assim por onde eles passam. A *urbe* não é um subterfúgio para se fazer denúncia da exploração do homem criada pelo capitalismo moderno – ainda que se perceba a sua posição socialista em algumas narrativas sobre espaços importantes na América Latina e, em especial, na Argentina, como, por exemplo, “*Reunión*”, “*La autopista del sur*” – e, sim, atua na espacialização de um novo significado para a ideia de “lugar”, por meio do qual a reflexão sobre si mesmo e sobre suas relações com o outro são mediadas.

Os espaços na obra de Cortázar, então, podem ser fechados, em que o autor usa ícones urbanos para representá-los como apartamentos, aviões, elevadores, ônibus etc., ou abertos, a própria cidade com sua geografia natural ou arquitetada. Às vezes, Cortázar usa a passagem de um espaço a outro, surpreendendo o leitor com uma ação inesperada. Nesses espaços pode surgir um observador, que quando não é um personagem, pode ser o próprio leitor, como cúmplice na observação, uma espécie de “outro” em que o encontro só é possível mediante um pacto narrativo. Existe, nesse ato de narrar, uma limpeza de elementos derivados, uma tendência para a purificação e a abstração, ainda que alguém tenha vivido uma experiência parecida (FRANCO, 1999, p. 346).

Dessa forma, o autor constrói, dentro dessa atmosfera neofantástica, uma “*Visión*”<sup>8</sup>, ou seja, uma forma de narrar em constante suspensão, que amplia as possibilidades de atuação sobre o real, fundindo soluções que rompem com uma expectativa pré-concebida sobre os sujeitos à forma de percepção própria destes em relação aos espaços nos quais se situam, ou seja, “[...] em habitações transitórias e não em raízes exclusivas e exclusivas”<sup>9</sup>. Compõe, assim, de forma entrelaçada a essa observação, uma intenção estética, ou seja, a de “[...] um convite para atender à vibração do presente e uma resposta categórica ao nacionalismo obtuso, ao nomadismo banal ou à padronização forçada do mundo globalizado”<sup>10</sup> (ESPERANZA, 2012, p. 86, tradução nossa).

É o que acontece, por exemplo, em seu conto “Casa tomada”, em que, um casal de irmãos, de classe média, indiferente às vozes das ruas que, aos poucos, ocupam seu casarão, se vê obrigado a sair de seu espaço de conforto, em que a rotina e as operações mecânicas de atuação foram sedimentadas, cerceados pelo real, rumo ao espaço aberto da rua. Nesse conto, famoso pelas várias dimensões que o final em aberto nos permite acessar, fica nítido, como possibilidade de interpretação, o convite a se lançar ao mundo, não como forma de abandono de si, mas de expansão da percepção, de integração com uma dinâmica coletiva a partir da qual se pode deixar de lado certa mecanização, isolamento e engessamento da existência. Interpretação que só é possível uma vez que os caminhos estáveis da razão parecem também nos ter levado, como

---

<sup>8</sup> Jaime Alazraki caracteriza os textos como neofantásticos a partir de três elementos: a “visão”, ou seja, o modo como o foco narrativo é construído, sempre em suspensão e oscilação entre percepção interior e estranhamento exterior, a “*intención*”, ou seja, os objetivos estéticos que se almejam atingir a partir de determinada visão narrativa que se manifesta na dimensão do narrado e um “*modus operandi*” da narrativa que atinge o leitor, culminando em uma recepção estética no/na leitor/leitora que o retira da dinâmica da incorporação do real para uma reflexão crítica sobre ele.

<sup>9</sup> Texto original: “[...] *en moradas transitórias antes que en raíces exclusivas y excluyentes*”

<sup>10</sup> Texto original: “[...] *una invitación a atender a la vibración del presente y una respuesta categórica a los nacionalismos obtusos, los nomadismos banales o la estandarización forzada del mundo globalizado*”.

sugere o próprio autor em um de seus ensaios, a um trancamento ou confinamento da subjetividade humana no terreno de um racionalismo doentio.

Racionalismo criticado não só pelo escritor argentino, em seu ensaio intitulado “Irracionalismo e eficácia”, explicando-nos que em tempos sombrios “É a razão que cede diante da crueldade, escolhendo-a, abrindo-lhe passagem para cimentar uma Gestapo” (CORTÁZAR, 1999, p. 188), como combatido por ele, que sugere, como contragolpe na face obscura dos que se omitem e dos que oprimem, trazer as discussões, antes trancadas nos casarões para o seio das ruas. Ou seja, “Eis que surgem as criaturas do irracional, do sonho, da pura intuição, aquelas que jogam os monstros na rua para não continuarem escondidos nos confessionários e na vergonha [...]” (CORTÁZAR, 1999, p. 187).

No movimento de trazer à luz os monstros e as fraturas do real, escondidos sob a sombra do discurso prático e racional, o ambiente da praça pública, de revisitar o que está em aberto, das dinâmicas dos espaços coletivos, parecem se contrapor ao individualismo, àquilo que foi escondido, do que foi relegado ao segundo plano de importância na ordem social.

No primeiro parágrafo de “*Después del almuerzo*”, outro de seus contos, tal perspectiva autoral de Cortázar já nos proporciona, mais uma vez, uma série de dados que ajudam a perceber melhor tal perspectiva: o espaço físico de uma casa, diante de um tempo determinado e um narrador em primeira pessoa que expressa o seu desejo individual de conforto e prazer é materializado por “[...] gostaria de ficar lendo no meu quarto” (CORTÁZAR, 1971, p. 44).<sup>11</sup>

O emprego do pretérito mais que perfeito expressa a entrada na consciência do personagem em que o desejo daquele que narra é interrompido por uma obrigação, ordenada pelo seus pais, “tinha de levá-lo a passear”<sup>12</sup> (1971, p. 44). Assim, um marcador que aponta o momento exato em que o protagonista tem de cumpri-la, “essa

---

<sup>11</sup>Texto original: “[...] *hubiera querido quedarme en mi cuarto leyendo*” (CORTÁZAR, 2000, p. 111).

<sup>12</sup>Texto original: “*tenía que llevarlo de paseo*” (CORTÁZAR, 2000, p. 111).

tarde<sup>13</sup>” (1971, p. 44) nos coloca dentro do intervalo temporal em que o enredo acontece. Porém, desde o início existe uma indefinição de quem tem de ser levado para passear, uma falta de informação, um vazio que será preenchido pelo leitor a partir da vergonha e falta de vontade de quem narra para se relacionar com esse outro que ele deve acompanhar.

A princípio, o narrador – percebemos se tratar de um menino e o texto nos dá as descrições/pistas necessárias para chegarmos a essa conclusão – se mostra relutante em cumprir a ordem. Porém, diante da autoridade do pai que “crava em mim os olhos”<sup>14</sup> (p. 44), responde afirmativamente três vezes, para que não fique nenhuma dúvida, nem para o pai, nem para ele, nem para o leitor, de que a ordem será cumprida.

Percebe-se também que o núcleo familiar no qual ele se insere é o de uma família patriarcal, de preceitos machistas, pois o narrador ressalta a impotência e a fragilidade da mãe para nós, leitores, “Mamãe, nesses casos, não diz nada e não me olha, mas fica um pouco atrás com as mãos juntas”<sup>15</sup> (1971, p. 44), o que sugere uma súplica para que ele atenda sem reclamar.

Apesar do infortúnio de terem de fazer o que não desejam, é interessante notar como os protagonistas de Cortázar se sentem consolados quando, ao romperem com uma dinâmica engessada de atuação, se veem no espaço aberto da observação e interação social. Tal como em “Casa tomada”, se primeiramente há um confinamento que é rompido rumo ao estranhamento do coletivo, a rua é o lugar em que seus personagens possuem uma melhor noção de liberdade. Assim, também em “Depois do almoço”, opondo-se ao estado de espírito do narrador, os sapatos que “brilham” surgem como elemento de alegria em oposição à obrigação. O gosto pelos sapatos novos

---

<sup>13</sup>Texto original: “*esa tarde*” (CORTÁZAR, 2000, p. 111).

<sup>14</sup>Texto original: “*me clava los ojos*” (CORTÁZAR, 2000, p. 111).

<sup>15</sup>Texto original: “*mamá en esos casos no dice nada y no me mira, pero se queda un poco atrás con las manos juntas*” (CORTÁZAR, 2000, p. 111).

anuncia também, de forma metafórica, uma identificação do protagonista em andar, em sair, em flunar ou observar o movimento da rua.

Vale a pena dizer, contudo, que tanto o contexto de “Casa Tomada” quanto o de “Depois do almoço” retratam uma Argentina antes e durante o governo de Juan Domingos Perón, em que a vigilância das ruas e a perseguição política se mostrava extremamente comum. Não por acaso, é possível se dizer que é justamente em meados da década de 50 que o próprio Cortázar se vê obrigado a se exilar na França, cidade na qual permaneceu como tradutor e escritor, em fuga diante dos desmandos ditatoriais que levaram a um fechamento do regime argentino.

Em contraposição à década de 1950, por outro lado, a primeira metade do século XX, momento no qual a Argentina não só passava por um profundo desenvolvimento cultural como artístico, pareciam fomentar justamente o contrário, ou seja, o passeio pela cidade, a observação, como nos conta a historiadora Beatriz Sarlo:

Buenos Aires cresceu espetacularmente nas duas primeiras décadas do século XX. A nova cidade torna possível, literariamente plausível e culturalmente aceitável o flâneur é um voyeur fundido na cena urbana da qual, ao mesmo tempo, faz parte: no abismo, o flâneur é observado por outro flâneur que, por sua vez, é visto por um terceiro, e... o circuito do andarilho anônimo só é possível na cidade grande que, mais do que um conceito demográfico ou urbano, é uma categoria ideológica e um mundo de valores (SARLO, 2003, p. 16, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Nesse sentido, a personagem de Cortázar traz consigo não só essa disposição para o reencontro com a cidade, antes vedada ao passeio e vigiada pelo regime autoritário,

---

<sup>16</sup> Texto original: *Buenos Aires ha crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX. La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al flâneur es un mirón hundido en la escena urbana de la que, al mismo tiempo, forma parte: en abismo, el flâneur es observado por otro flâneur que a su vez es visto por un tercero, y... El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores.*

como a de levar ao passeio o que está escondido e que merece ser revelado. A possibilidade de renovação do caminho, de usar os sapatos que o conduzirão ao seu “lugar” no mundo, aqui se configura como indício da ânsia pela liberdade, o prazer pelo trajeto e não por um destino em si. Caminhar e observar parecem ser o “lugar” em que a personagem de Cortázar pousa sua existência.

Em “Depois do almoço”, contudo, conto que o autor publica só na década de 60, já com a experiência do exílio permeando sua visão de mundo, tal caráter de reencontro com a cidade parece se tornar cada vez mais forte. O protagonista é forçado a sair de sua zona de conforto e, fora dela, recebe o carinho e a compreensão da tia, que tem um comportamento diferente dos progenitores, com quem a relação é de cumplicidade e afeto. Para demonstrar esse sentimento, o narrador a distingue do restante dos personagens, dando-lhe um nome, “tia Encarnação”; os demais personagens não possuem um nome próprio. Como estratégia para estreitar a relação entre eles, o narrador emprega o discurso direto, utilizado uma única vez em todo o texto: “— Para você comprar alguma coisa — disse-me no ouvido. — E não se esqueça de dar um pouco para ele, é bom”<sup>17</sup> (1971, p. 44). Mais uma vez, sugere pistas que confirmam que o protagonista é um menino, como o marcador de gênero.

Seu personagem principal sai de um espaço físico, fechado e “protegido”, para a rua, um espaço urbano que está à espera de ser explorado, espaço este que é a cidade de Buenos Aires. Tudo o que o leitor fica sabendo é dito pelo narrador, que o informa, inclusive, sobre como está o clima, “Pela manhã chovera”<sup>18</sup> (1971, p.44). O menino tem dificuldade de controlar o “outro” que está ao seu lado e enquanto um se preocupa em não molhar os sapatos novos, o “outro” faz questão de passar nas poças de água e se molhar todo, obrigando o protagonista a parar e secá-lo.

---

<sup>17</sup>Texto original: “— Para que te compres alguna cosa —me dijo al oído—. Y no te olvides de darle un poco, es preferible” (CORTÁZAR, 2000, p. 111).

<sup>18</sup>Texto original: “había llovido por la mañana” (CORTÁZAR, 2000, p. 112).

E depois, eu estou acostumado a andar pelas ruas com as mãos nos bolsos da calça, assobiando ou mascando chicletes, ou lendo histórias, enquanto que com a parte de baixo dos olhos vou adivinhando as pedras das calçadas, que conheço perfeitamente desde a minha casa até o bonde, de modo que sei quando passo na frente da casa da Tita ou quando vou chegar à esquina de Carabobo (CORTÁZAR, 1971, p. 44)<sup>19</sup>.

Prosseguindo com a narrativa, protagonista e acompanhante começam a empreender um difícil trajeto. Percebe-se, à medida que a cidade é espacializada pelo narrador, que a lida com o “outro” vai ficando cada vez mais próxima. Isso se dá por dois motivos: o primeiro deles é que nos espaços privados, o controle em relação às ações – referindo-se à casa na qual eles convivem com os adultos – é cada vez maior e, em razão disso, essa personagem tem menos espaço para atuação. O segundo motivo é que na cidade, as distrações e possibilidades de atuação dessas personagens se redimensionam. Por outro lado, é preciso ficar atento ao que esse “outro” pode fazer e como irá fazê-lo, de acordo com suas necessidades e vontades.

Essa mudança fica mais evidente a partir do seguinte trecho:

A essa hora o bonde vem vazio, e eu rezava para que nos pudéssemos sentar no mesmo banco, pondo-o perto da janelinha, para que incomodasse menos. Não é que ele se mexa muito, mas incomoda as pessoas do mesmo jeito, e eu compreendo. Por isso me preocupei ao subir, porque o bonde estava quase cheio e não havia nenhum banco duplo desocupado. A viagem era muito longa para ficarmos na plataforma, o cobrador teria mandado que me sentasse e o pusesse em algum lugar; de modo que o fiz entrar logo e o levei até um banco do meio, onde uma senhora ocupava o lado da janelinha. O melhor teria sido me sentar atrás dele para vigiá-lo, mas o bonde estava cheio e tive

---

<sup>19</sup> Texto original: “Además yo estoy acostumbrado a andar por las calles con las manos en los bolsillos del pantalón, silbando o mascando chicle, o leyendo historietas mientras con la parte de abajo de los ojos voy adivinando las baldosas de las veredas que conozco perfectamente desde mi casa hasta el tranvía, de modo que sé cuándo paso delante de la casa de la Tita o cuándo voy a llegar a la esquina de Carabobo” (CORTÁZAR, 2000, p. 112).

de seguir adiante e me sentar bem mais longe (CORTÁZAR, 1971, p. 44)<sup>20</sup>.

Contrariando as expectativas e acompanhando o dia de azar que o próprio narrador constata estar passando, o bonde cheio e sem lugar em que um pudesse se sentar ao lado do outro, obriga o narrador a deixar o seu acompanhante ao lado de uma senhora. A princípio, existe um clima de tranquilidade, pois a essa hora, depois do almoço, as pessoas vão sonolentas e não notam a presença de ambos. O cobrador do ônibus, no entanto, se detém diante da cadeira do “outro” para receber a passagem, obrigando o protagonista a se deslocar de seu lugar e começar a chamar a atenção dos passageiros, gradativamente, “e agora dois ou três passageiros me olhavam [...] todo o bonde já reparara”<sup>21</sup> (1971, p. 44).

Essa situação, incômoda para o narrador, vai sufocando-o. O fato de ter de vigiá-lo e não poder – porque não quer chamar a atenção – leva-o a atuar de forma dissimulada, dando “a impressão de um tique nervoso, ou coisa parecida”<sup>22</sup> (p. 45), para poder olhar para trás disfarçadamente. Depois de resolvida a situação, pois o narrador apresenta os dois bilhetes do Bonde, segue a peregrinação na cidade. Até que um pressentimento – de que a senhora que estava ao lado da janela iria descer – deixa o

---

<sup>20</sup> Texto original: “A esa hora el tranvía viene bastante vacío, y yo rogaba que pudiéramos sentarnos en el mismo asiento, poniéndolo a él del lado de la ventanilla para que molestara menos. No es que se mueva demasiado, pero a la gente le molesta lo mismo y yo comprendo. Por eso me afligí al subir, porque el tranvía estaba casi lleno y no había ningún asiento doble desocupado. El viaje era demasiado largo para quedarnos en la plataforma, el guarda me hubiera mandado que me sentara y lo pusiera en alguna parte; así que lo hice entrar en seguida y lo llevé hasta un asiento del medio donde una señora ocupaba el lado de la ventanilla. Lo mejor hubiera sido sentarme detrás de él para vigilarlo, pero el tranvía estaba lleno y tuve que seguir adelante y sentarme bastante más lejos” (CORTÁZAR, 2000, p. 113).

<sup>21</sup> Texto original: “ahora dos o tres pasajeros me miran [...] todo el tranvía ya estaba enterado” (CORTÁZAR, 2000, p. 113).

<sup>22</sup> Texto original: “la impresión de un tic nervioso o algo así” (CORTÁZAR, 2000, p. 114).

narrador mais nervoso ainda, porque sabia das reações “do outro”, por isso os olhares entre ambos os personagens se intensificaram.

Agora, sentados em uma mesma cadeira, o protagonista tem tempo de olhar para fora, estavam no *Once*. O emprego da condicional “se”<sup>23</sup> destaca que o “outro” é o empecilho que não o deixa fazer as coisas que tem vontade: “Se tivesse viajado sozinho, teria deixado o bonde para continuar a pé até o centro; para mim não é nada ir a pé da *Once* à *Plaza de Mayo*, uma vez que marquei o tempo; deu exatamente 32 minutos”<sup>24</sup> (1971, p. 45).

Esse fragmento corrobora que a familiaridade do narrador com a cidade é grande, porém, ele tinha de prestar atenção à janela, pois “o outro” poderia saltar. Tentando ignorar as pessoas do bonde, o protagonista vai nomeando as ruas por onde passa: Sarmiento, Libertad, Florida, San Martí, entre outras. Aqui eles descem e fazem a passagem para um espaço aberto novamente. A escolha de onde levá-lo para passear parte do narrador que descreve e justifica por que ele gosta da Praça de Maio e que o melhor seria levá-lo ali:

Gosto muito da Plaza de Mayo; quando me falam do centro penso logo na Plaza de Mayo. Gosto por causa das pombas, por causa do Palácio do Governo, e porque traz tantas lembranças históricas, das bombas que caíram quando houve revolução [...]. Há vendedores de amendoim e sujeitos que vendem coisas; logo se encontra um banco vazio, e se a pessoa quer pode caminhar um pouco mais, que logo chega ao porto e vê os navios e os guindastes. Por isso pensei que o

---

<sup>23</sup>A partícula “si” em espanhol é equivalente à nossa “se”, em língua portuguesa, indicando, neste caso, uma condição.

<sup>24</sup>Texto original: “*Si yo hubiera viajado solo me habría largado del tranvía para seguir a pie hasta el centro, para mí no es nada ir a pie desde el Once a la plaza de Mayo, una vez que me tomé el tiempo le puse justo treinta y dos minutos*” (CORTÁZAR, 2000, p. 114).

melhor era levá-lo à Plaza de Mayo, longe dos carros e dos ônibus<sup>25</sup> (CORTÁZAR, 1971, p. 45).

A partir do fragmento supracitado, os acontecimentos históricos, a luta pela escolha de certa atuação social, os encontros entre revolucionários, entre outras tantas memórias, parecem encher os olhos daquele que narra. A reconciliação com o passado se transfigura em memórias que preenchem os espaços percebidos, embora, novamente, o medo de ser percebido, de ser repreendido ou o temor pela vigilância o atormentem, podendo seus desejos, “Gostaria tanto de poder entrar numa lanchonete e pedir um sorvete ou um copo de leite [...]”<sup>26</sup>. Logo surgem inúmeras complicações diante dessa ideia, “[...] mas tinha certeza de que não ia poder, de que ia me arrepender se o fizesse entrar num lugar qualquer onde as pessoas estariam sentadas e teriam mais tempo para nos olhar”<sup>27</sup> (CORTÁZAR, 1971, p. 45).

Passar despercebido, ser mais um na multidão, parecia mais seguro ao narrador: “Na rua, as pessoas se cruzam e cada uma segue seu caminho, principalmente em San Martín, que está cheia de bancos e escritórios e todo mundo anda apressado, com pastas

---

<sup>25</sup>Texto original: “A mí me gusta mucho la Plaza de Mayo, cuando me hablan del centro pienso en seguida en la Plaza de Mayo. Me gusta por las palomas, por la Casa del Gobierno y porque trae tantos recuerdos de historia, de las bombas que cayeron cuando hubo revolución, [...]. Hay maniseros y tipos que venden cosas, en seguida se encuentra un banco vacío y si uno quiere puede seguir un poco más y al rato llega al puerto y ve los barcos y los guinches. Por eso pensé que lo mejor era llevarlo a la Plaza de Mayo, lejos de los autos y los colectivo” (CORTÁZAR, 2000, p. 115).

<sup>26</sup>Texto original: “Me hubiera gustado tanto poder entrar en una lechería y pedir un helado o un vaso de leche [...]” (CORTÁZAR, 2000, p. 115-6). *pero estaba seguro de que no iba poder, que me iba a arrepentir si lo hacía entrar en un local cualquiera donde la gente estaría sentada y tendría más tiempo para mirarnos.*

<sup>27</sup>Texto original: “[...] *pero estaba seguro de que no iba poder, que me iba a arrepentir si lo hacía entrar en un local cualquiera donde la gente estaría sentada y tendría más tiempo para mirarnos*” (CORTÁZAR, 2000, p. 115-6).

debaixo do braço” (1971, p. 45)<sup>28</sup>. Assim, o narrador segue mapeando os lugares por onde passa, esquina de Cangallo, vitrines na Peuser, encantado com o que vê, o “outro” se detém. Ambos seguem, então, pela San Martín até a esquina da Praça de Maio. Os problemas do protagonista estavam apenas começando, pois, para chegar ao outro lado, para atravessar a avenida de muito movimento com o seu acompanhante, teriam de trabalhar juntos, caminhar juntos, de forma coordenada e, ao cruzarem essa linha, esse ponto no espaço tempo, os dois teriam de trabalhar como um só para, posteriormente, voltarem à casa de onde partiram.

### **(Re)habitar a cidade: por um “lugar” de encontro**

A partir do que fora exposto até aqui, e nos detendo em um momento, antes de chegar ao outro lado da rua, para o qual os personagens desse conto de Cortázar irão, é interessante notar que os locais escolhidos pelo narrador-protagonista, além de expressarem liberdade e movimento, são “lugares” de encontro, ou seja, espaços que foram alçados a categoria de “lugar” justamente por apresentarem cronotopicamente, ou seja, pela junção entre a forma espacial e o desenvolvimento ou a condução do tempo neles, uma perspectiva de encontro. Dessa maneira, todo o conto é permeado de espaço-tempos de encontro, ou seja, povoados pela intenção de um diálogo ou respeito à forma de ser do outro que, em conjunto com aquele que o percebe, realiza uma aproximação da sua forma de existir.

---

<sup>28</sup>Texto original: “*En la calle la gente se cruza y cada uno sigue viaje, sobre todo en San Martín que está lleno de bancos y oficinas y todo el mundo anda apurado con portafolios debajo del brazo*” (CORTÁZAR, 2000, p. 116).

É na condensação do espaço-tempo, como o próprio Mikhail Bakhtin nos fala, que nós podemos vislumbrar por meio de uma representação deste da/na cidade (a partir da representação ficcional), uma construção ou esboço de uma compreensão do mundo, aberto a múltiplas experiências:

Não se trata do mundo pátrio nem do mundo estranho, mas do mundo em que nós também vivemos, no qual nós poderíamos vivenciar todas essas aventuras, e todas as pessoas, assim como nós, são pessoas privadas, não são heróis épicos inacessíveis a nós. Aí já se esboça o contato com a realidade inacabada (do autor, do leitor) (BAKHTIN, 2018, p. 242).

Esse espaço-tempo do encontro não é promovido apenas pelo fato de estar rodeado de pessoas em um mesmo local. Tampouco diz respeito a uma reunião tranquila, sem conturbações, é antes um percurso com veredas que permitem aos sujeitos, em espaços e períodos específicos, encontrarem com eles próprios, por meio de outras ideias, de outras formas de vida, de um contato mediado espaço-temporalmente a partir do “outro”.

Os contos de Cortázar desenvolvem essa temática, lançando-nos a perguntas como: De que forma conviver com o outro? Como nos aproximar de alguém distinto e com necessidades espaço-temporais distintas, rompendo o individualismo ou o engessamento racional da atuação no mundo? Eis a problemática que se torna o tema-chave dessa e de outras narrativas do escritor, temas que os espaços da praça, das avenidas e dos parques tentam mediar.

O espaço da cidade é tomado, portanto, como frestas do espaço-tempo, que comportam múltiplas experiências, que atendem e que dialogam com as singularidades dos outros indivíduos que preenchem tais localidades. Não por acaso, nas estruturas ficcionais que estabelece, o aumento do clímax impulsiona seus protagonistas, após um estranhamento inicial ao cruzamento de fronteiras, não só materiais, como ideológicas, que separam sujeito e mundo.

Momentos depois, passado o desespero, chegando a outro lado de uma rua, ou saindo do confinamento ao qual são lançados, seus personagens cruzam os limites de sua atuação, saem de seu caminho habitual e tentam se reencontrar com a cidade a partir das suas necessidades e as daquele(s) que os acompanham. Mais uma vez, a cidade é o meio a partir do qual os personagens se aproximam, esboçando os indícios de todo o conto de Cortázar, indícios esses que – ainda segundo Bakhtin – norteiam a composição do encontro, por meio de etapas de desenvolvimento dentro das narrativas em que figuram: “O complexo desse motivo (seu entorno): a separação, a fuga (para evitar o encontro terrível), a aquisição, o casamento, etc.” (BAKHTIN, 2018, p. 242).

Em “Depois do almoço”, por exemplo, enquanto o personagem principal oferece de comer a esse “outro”, que empreende a caminhada junto de si, de súbito, lhe vem à cabeça o mundo infantil e de como este lhe parecia muito mais simples do que o dos adultos, de ter de lidar com pessoas e ideias com as quais não concordam, de ter de compreender sábios e historiadores:

Deve ser muito difícil compreender tudo ao mesmo tempo como fazem os sábios e os historiadores, eu pensei apenas que podia abandoná-lo ali e andar sozinho pelo centro com as mãos nos bolsos, e comprar uma revista ou entrar, para tomar um sorvete, num lugar qualquer antes de voltar para casa<sup>29</sup> (CORTÁZAR, 1971, p. 46).

A compreensão do tempo, do espaço, dos fatos que articulados compõem uma história parece demais para o narrador-personagem que, sentado em um banco – lugar do qual ambos desfrutam, no espaço aberto da cidade – pensa vagamente em abandonar o seu semelhante na praça, inclusive se afastando de forma sutil, sempre olhando para trás. No entanto, ao cruzar a Casa Rosada e chegar ao *Paseo Colón*, desiste da ideia,

---

<sup>29</sup>Texto original: “*Debe ser muy difícil abarcar todo al mismo tiempo como hacen los sabios y los historiadores, yo pensé solamente que lo podía abandonar ahí y andar solo por el centro con las manos en los bolsillos, y comprarme una revista o entrar a tomar un helado en alguna parte antes de volver a casa*” (CORTÁZAR, 2000, p. 117).

anunciando um ponto de virada, de reconhecimento desse outro como seu semelhante. Os observadores, nesse momento, que lançavam olhares aos dois, tal como no incidente dentro do bonde, agora já não possuem mais a importância de momentos atrás, se mostram solidários e lhe oferecem ajuda, mas o protagonista não aceita, “comecei a caminhar para que fossem embora e me deixassem sozinho” (1971, p. 46)<sup>30</sup>.

Recuperando-se do mal-estar, o protagonista seca o suor que lhe escorria pelo rosto com o lenço que tempos atrás havia secado o “outro”, e as folhas secas arranharam-lhe os lábios. O contato das folhas em sua pele reativa sua memória, funciona como um elo entre o protagonista e o “outro”. Imediatamente ele volta a si e sai correndo, perfazendo o caminho inverso. A repetição, “correndo, correndo”, intensifica a velocidade com que ele percorre esse trajeto, aumentando o clímax até chegar o momento da compensação e o fim da aventura.

A partir desse momento, processa-se uma mudança total na narrativa, em que se começa a fazer o caminho inverso em direção à casa. Nada do que havia acontecido antes se repete, agora o “outro” é visto de forma peculiar e já não oferece resistência ao cruzar as ruas, o bonde está vazio e eles podem ficar juntos na primeira cadeira, tudo flui tranquilamente. Diante de todo o ocorrido, na cabeça do protagonista a única coisa da qual ele não consegue se esquecer é o passeio que fez na Avenida Colón, sentindo-se orgulhoso de haver vencido a tentação de abandonar o seu semelhante na praça, encontrando-se consigo mesmo a partir de um olhar com calma para um ponto da cidade, o banco no qual se sentaram.

O fato é que Cortázar constrói uma narrativa circular em que o enredo termina exatamente no ponto em que havia começado – na residência do protagonista. No entanto, a forma de atuação nos espaços muda, pois os sujeitos em movimentos de encontro e identificação com eles mesmos e com os outros possuem, agora, outros

---

<sup>30</sup>Texto original: “*me puse a caminar para que se fueran y me dejaran solo*” (CORTÁZAR, 2000, p. 118).

anseios, sendo que esses espaços, em tempos próprios, são utilizados em virtude desses desejos.

Outra coisa importante a se dizer é que não só nesse como em outros contos, é possível perceber que o escritor tem ampla preferência em fazer a travessia de espaços fechados a abertos. Tal perspectiva não nos parece gratuita quando compreendemos que, motivado por uma perspectiva existencialista, o escritor argentino prefere que seus personagens possuam uma diversidade de atuação e direcionamento das ações em âmbitos abertos, representando melhor o âmbito da liberdade deles, de suas escolhas e das consequências delas.

Nesse sentido, a atuação dos seus personagens reflete, ou como nos diz Mikhail Bakhtin, “refrata/representa” o desenvolvimento de uma consciência em que o local que elegem para si se transforma em um encontro entre sua identidade e o espaço eleito como próprio para realização de suas ações, moldando o “lugar” escolhido. Assim, suas escolhas estéticas de suspensão e quebra de expectativas “[...] compõem fábulas que deixam saudades ou reencantam a paisagem caótica ou disciplinada”<sup>31</sup> (ESPERANZA, 2012, p. 81, tradução nossa). Ao romper com o âmbito do estritamente racional, da atuação esperada, abre-se um importante diálogo para o que está escondido, expondo-o, trazendo-o à luz, ainda que tais mecanismos nem sempre se façam ver de forma explícita.

Fica implícito, portanto, que esse, assim como outros contos do escritor, identifica o sujeito moderno com uma atuação e pouso existencial no âmbito da existência coletiva, dos encontros com distintas formas de vida e olhares, e que isso não se pode fazer fora do espaço público. Melhor dizendo, seus personagens precisam da atuação/interação no âmbito público para significar e encontrar com eles mesmos e com os “outros”, agora os vendo como seus semelhantes.

Lançando-nos, por meio de um projeto ficcional próprio, não apenas à descrição de uma atividade corriqueira, em que a cidade é mais que um simples espaço e, sim, a

---

<sup>31</sup> Texto original: “[...] componen fábulas que extrañan o reencantan el paisaje caótico, o disciplinado”.

reflexão sobre como o sujeito se encontra consigo mesmo e com o outro, elegendo a cidade, os espaços abertos e o domínio público como “lugares” que abrigam uma multidão, a pluralidade e a liberdade de atuação em suas múltiplas perspectivas, humanizando-se.

## **Conclusão**

Falar da cidade é falar de modernidade e juntamente a essas transformações também se seguem as transformações sociais. Cortázar consegue colocar em seus contos, ainda que tenham um plano de fundo familiar, como no caso do conto analisado, as relações entre indivíduo e espaço social. O espaço em que os personagens se desenvolvem se transforma em peça fundamental, a ponto de mudar o final previsto da história. Essa cidade, não importa qual seja, tem poder suficiente para influir, transformar e mediar a relação entre as pessoas.

Além disso, a cidade se torna, nesse, assim como em outros contos do autor argentino, o cronotopo do encontro, em que os discursos, os espaços e o tempo são alinhavados mediante uma confluência de experiências. Essas junções mostram, já nesse trabalho de Cortázar, o apreço pela convivência em sociedade, a liberdade como fator determinante para existência e os espaços públicos como lugares em que o diálogo e o encontro com o outro podem ser realizados.

Dessa forma, seguindo um modo não tradicional de desenvolvimento narrativo, desenvolve-se o conflito de âmbito familiar fora do espaço privado, levando-o ao espaço público, fazendo com que dois personagens ajustem suas diferenças e convivam mais profundamente fora da zona de controle delimitada por seus pais. E é justamente nesse ponto que a cidade surge como possibilidade de encontro. Assim, na cadeia de ações, os personagens são colocados em movimento e suas próprias concepções de vida também são movimentadas, suas experiências e suas relações sociais são compartilhadas, habitando espaços comuns, como os bancos de praça, os parques, e

realizando travessias, não só de uma área geográfica a outra, como de uma área de compreensão a outra, ao cruzarem grandes avenidas e ruas.

Caminhando nessa direção, percebemos também que esse trabalho estético da cronotopia dentro da elaboração ficcional do escritor nos serve tanto como conto quanto como ensaio sobre o encontro. Pois há, no gênero ficcional escolhido, uma reflexão sobre nossa conformidade em relação à vida e nossa atmosfera de conforto diante da realidade, algo que só é quebrado quando nos lançamos à convivência aberta e plural, mediada pelo espaço-tempo de nossas atuações.

Dessa maneira, não é difícil afirmar que por meio desse empreendimento estético na linguagem, em que se reflete sobre o encontro do si mesmo com o outro, a relação dos personagens com a utilização de espaços de confluência na cidade refrata, ao mesmo tempo, uma perspectiva de mundo plural, além de sobre como os espaços públicos se tornam, na modernidade, o centro das relações sociais e da agitação cultural que tão bem representa as facetas distintas da sociedade, propondo ao leitor diversas formas de existir e de se sentir vivo a partir da disposição de olhar com calma, ao ouvir e partilhar de orientações peculiares de existência.

### Referências bibliográficas

ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1994.

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, UCLA, v. 19, n. 2, p. 21-33, 1990.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Vol. III. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAÑAS, D. *El poeta y la ciudad Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 17-50.

CORTÁZAR, J. Después del Amuerzo. *Final del juego y Las armas secretas*. Argentina: Planeta/Seix Barral, 2000, p. 111-119.

CORTÁZAR, J. Depois do almoço. *Final de jogo*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

CORTÁZAR, J. Irracionalismo e eficácia. In: CORTÁZAR, J. *Obra crítica*. v. 2. São Paulo: Civilização brasileira, 1999, p. 177-189.

ESPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

FRANCO, J. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Trad. Carlos Pujol. 13. ed. Barcelona: Ariel, 1999.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 2011.