

# PASSEANDO PELOS PARQUES DE CORTÁZAR

## *Strolling through Cortazar's parks*

Susan Blum Pessôa de Moura\*

Cortázar (1924-1984) trabalha principalmente com a subversão da ordem,<sup>1</sup> ou seja, para fabricar o seu “fantástico” ele faz um trabalho interessante de quebra de paradigma no tempo, no espaço e na linguagem. Com essa subversão e *unheimlich*, com o humor e ludismo tão próprios do escritor, ele acaba criando um envolvimento com o leitor como pode ser percebido em vários momentos de sua obra.

Esse ludismo e subversão já podem ser percebidos quando Cortázar compara o romance ao cinema e o conto a uma foto, dizendo que um filme é uma “ordem aberta”, ao passo que a foto tem uma limitação, é um recorte da realidade; mas um recorte que atua como uma “explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 1993, p. 151). Ou seja, a vida sintetizada naquela foto “explode” aos olhos de um observador mais atencioso e meditativo que pode perceber uma segunda realidade por detrás daquela “aparência” e descobre uma realidade interna que luta por sair.<sup>2</sup> E é por este motivo que Cortázar procura fazer com que os contos tenham uma tensão e um ritmo bem concentrados, que serão “desdobrados” pelo leitor/espectador.

Escrevendo dessa forma, Cortázar aproxima o leitor dos seus escritos, envolvendo-o como no livro *Jogo de amarelinha* (2003) ou *62. modelo para armar* (2000). Mas isso não significa que apenas nesses livros há o envolvimento com o leitor. Pode-se perceber um germe disso nos contos, entre eles “Continuidad de los parques”, pertencente ao livro *Final del juego*

\* Mestre em Literatura, pesquisadora do grupo de estudo do espaço da UFPR e coordenadora de literatura da Casa de Artes Helena Kolody (CAHK).

<sup>1</sup> Assunto abordado na noite anterior pela prof. Cleusa Passos e por isso não será estendido aqui.

<sup>2</sup> Um conto de Cortázar que exemplifica bem isso é “Las babas del diablo” (In: *Las armas secretas* - 1989)

(1974); nele, Cortázar faz uma crítica sutil ao leitor passivo e procura de forma inusitada “acordar” o leitor empírico para o questionamento da realidade.<sup>3</sup>

O brevíssimo conto “Continuidad de los parques” relata dois acontecimentos. Em um primeiro, um homem de negócios chega em sua casa, se acomoda em sua poltrona e penetra em sua leitura de um romance. No segundo, há um crime passional: dois amantes tramam o assassinato de um homem de negócios. Os dois relatos trazem um intenso realismo, e se lidos em separado, nada se encontra neles de elemento fantástico. O fantástico se apodera deles quando os dois acontecimentos se (con)fundem na sintaxe do relato: o romance que é lido pelo homem de negócios é exatamente a história de dois amantes que resolvem matar um homem de negócios, e justamente no momento em que este está lendo um romance.

A mistura das histórias ocorre em vários momentos e de diversas formas, sendo que o espaço e o tempo são exemplos desse amalgamento. Mas ainda existe um outro elemento que funciona como uma porta, ou seja, que dá passagem de um espaço a outro, de uma realidade a outra, de um “mundo” a outro. Que já vamos ver qual é...

Para exemplificar esse envolvimento, utilizo um desenhista contemporâneo a Cortázar que também se aproveita dessa técnica de amalgamento. No conto, tal como no quadro de Escher *Exposición de gravuras* (fig. 1),<sup>4</sup> encontramos o mesmo aspecto: envolvimento entre um sujeito e um objeto. Em Escher, o espectador se vê envolvido no próprio quadro, e no

<sup>3</sup> Neste ponto foram apresentados, no evento, alguns detalhes como: a subversão do tempo e do espaço em vários textos do segundo livro de contos de Cortázar *Final del juego*. Nesse livro a maioria das histórias tem uma duplicidade interessante, geralmente são duas histórias em dois tempos e/ou dois espaços. Para exemplificar, foram resumidos os contos “La noche boca arriba” e “El río”, sendo que no caso do primeiro aparecem dois espaços e tempos bem distintos, seja do motoqueiro, seja do moteca, que se amalgamam em diversos momentos, deixando o leitor na dúvida de qual é a realidade que deve ser seguida como “real” e qual é a onírica. E no segundo conto a mescla de espaços e tempos, também envolvendo o “real” e o onírico, permitindo leituras associativas de cama e rio, por exemplo. Mas o conto mais detalhado e analisado do evento foi “Continuidad dos parques”, lido em transparência e analisado com mais detalhes.

<sup>4</sup> Também conhecido como *Galería de grabados* (1956), Escher informa que “como variación del tema tratado en *Balcón* (...) se realiza aquí una distensión que circunscribe el centro vacío en el sentido del reloj. Abajo a la derecha entramos en una galería con cuadros expuestos en las paredes y sobre unas mesas. Primero nos encontramos con un visitante que lleva las manos a la espalda, y luego, en la esquina inferior izquierda, vemos a un joven que es cuatro veces más grande que el visitante. Su cabeza, por su parte, há sido aumentada con respecto a su mano. Está considerando el último grabado de la serie que cuelga de la pared, y sigue con atención los detalles: el barco, el agua y las casas en el fondo. De allí dirige su mirada hacia la derecha, a lo largo del grupo de casas, cuyo tamaño aumenta. Allí, una mujer está mirando por la ventana en dirección al techo oblicuo que cubre la galería. El joven está mirando todas estas cosas como si fuesen detalles bidimensionales del grabado. Si mira un poco en torno suyo, descubrirá que es parte del grabado” (ESCHER, 1994, p. 15-16).

conto o leitor está envolvido na leitura. Os dois, conto e quadro, representam de forma exemplar a relação narcísica entre texto e leitor ou entre quadro e espectador (observador). Em ambos há uma cumplicidade entre espectador/leitor e quadro/livro a tal ponto que o envolvimento é levado às últimas conseqüências, pois ambos estão *dentro* do objeto observado. Quando Escher aponta que se o admirador do quadro observasse o seu entorno perceberia que fazia parte do mesmo, também o leitor do conto de Cortázar, se voltasse sua cabeça, poderia ver o assassino (do livro que está lendo) atrás de si.

Sobre essa complexidade do conto, o próprio Cortázar comentou: “Yo, que no escribo nunca dos veces un cuento, éste lo he escrito quince veces y todavía no estoy satisfecho. Creo que le faltan aún elementos de ritmo y tensión para que pueda llegar a ser diminutamente perfecto” (CORTÁZAR, apud BERMEJO, 2002, p. 88). Para a confecção do conto, Cortázar afirma não se recordar de como ele surgiu, ao contrário de outros contos que surgiram em sonhos ou que são autobiográficos (PREGO, 1991, p. 35), mas ao mesmo tempo se sabe por uma fala de Cortázar, ainda nesse livro de Prego, que quando ele era pequeno e lia, ocorria uma “capacidade de sair das coordenadas tirânicas do tempo e do espaço e [se] perder, mergulhar completamente na leitura” (p. 57), em uma absorção que mais tarde o levou a ter sentimentos de atravessar barreiras temporais e espaciais já não mais através do livro, mas pela linguagem em suas obras. É isso o que ocorre de certa forma nesse conto, pois há um atravessar de fronteiras.

Antes vamos nos ater um pouco ao espaço. Cortázar é muito conhecido pelo seu ludismo e um dos experimentalismos que ele promove é justamente esse de quebrar paradigmas que existiam anteriormente. Muitos podem achar que essa quebra é comum, mas não devemos nos esquecer que grande parte da obra de Cortázar foi escrita principalmente de 1951 a 1970. Ele tem outros livros (dos seus quase setenta) após essa data, mas os livros que o tornaram um escritor reconhecido são dessa época. E o livro *Final del juego* foi publicado em 1956. A subversão que Cortázar provoca não era tão comum naquela data. Um exemplo dessa quebra de paradigmas é o da segurança interior e o da insegurança exterior. O autor subverte a segurança do espaço interno (visto geralmente como uma continuação do corpo humano) e da insegurança do espaço externo,<sup>5</sup> como veremos logo mais.

No conto “Continuidad de los parques” pode-se dizer que o personagem-leitor “convoca” essa continuidade, pois já havia iniciado a leitura do romance dias antes, ou seja, já tinha conhecimento parcial do enredo do livro. O livro, objeto do mundo circundante, já partilhava, através

<sup>5</sup> Como visto na noite anterior, na palestra de Cleusa Passos, com os contos “No se culpe a nadie” e “Casa tomada”.

do texto narrativo, um entorno relacional com o leitor ficcional, fazendo então parte de seu entorno pessoal. O personagem-leitor retoma a leitura em sua ida à fazenda; ou seja, ele se encontrava em um espaço mais organizado e racional que é a cidade, e vai a um espaço mais selvagem onde os instintos afloram mais, que é o campo. O campo é exatamente o espaço descrito no romance lido por ele. A viagem é realizada por trem:<sup>6</sup> além de ser um elemento atravessador, o trem é um traslado em que o personagem não necessita ter atenção, pois não é ele quem está dirigindo, e isso permite uma distração<sup>7</sup> (ou viagem interior). Chega em casa e, após resolver alguns assuntos (assim pode “viajar na leitura” de forma mais tranqüila, sem maiores responsabilidades), recosta-se em sua poltrona favorita, em seu tranqüilo escritório, que dá para o parque de carvalhos (um local perfeito para reiniciar a viagem). Ou seja, posiciona-se exatamente em um ambiente (conscientemente ou não) tal qual encontrava na leitura.

Assim os espaços são “coincidentes” e trazem à tona o fantástico no conto. Mas não somente a coincidência espacial influi no resultado insólito, pois a coincidência temporal também traz sua contribuição. Essa simultaneidade é percebida através da descrição dada quando o personagem-leitor se posiciona em frente aos janelões que lhe mostram a paisagem em que “danzaba el aire del atardecer bajo los robles” (p. 9), e através do amante, personagem do romance, que distingue na “bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa” (p. 10). Ou seja, apresentam-se dois tempos iguais no espaço “ficcional” e no “real”, da perspectiva da personagem. Além disso, pode-se mencionar a coincidência corporal entre o leitor ficcional e o personagem de seu livro (ambos sentados na sala em uma poltrona de veludo verde, de frente a janelões e de costas para a porta).

É relevante o fato de o personagem ter se deixado levar conscientemente de seu mundo circundante para o interior do livro. A leitura como ato solitário e privativo acaba promovendo uma identificação e se insere no entorno pessoal do leitor, empírico ou ficcional, provocando reações em seu espaço interior. A história vai delineando esse novo entorno, como se percebe pelas frases: “la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba”; e ainda: “palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte”

<sup>6</sup> O elemento atravessador de espaços é recorrente em Cortázar, já que pode ser uma metáfora do sair do espaço físico, sendo início de uma viagem para o espaço interior.

<sup>7</sup> A distração é elemento relevante na vida de Cortázar e um aspecto apontado por ele para se ter um contacto com outras realidades, conforme entrevista com PREGO (1991, p. 58) e BERMEJO (2002, p. 73).

(p. 9). O leitor passa então de um simples *voyeur* de manchas no papel, para um *voyeur* mais ativo, inserido na narrativa. Um *voyeur* do encontro dos amantes na floresta, por exemplo.

Nesse encontro dos amantes se confirma o paradigma do jardim<sup>8</sup> que é visto como um *topos* literário e artístico de forte matiz erótico. E nesse caso mais forte ainda, por tratar-se aqui de um espaço mais desordenado que o do jardim. O mato e a floresta são representações de um amor erótico e sensual sem racionalismos, uma forte sexualidade pagã que o jardim apresenta de forma mais comportada e moralista. Os amantes se deixam levar pelos desejos, e sua psique (espaço interior) é mais emotiva e instintiva, pois querem matar alguém para fazer sobreviver seu amor.

Esse espaço no qual os amantes se encontram, a floresta, apesar de espaço público é um *topos* “selvagem” resguardado dos olhares curiosos, pois é “fechado” pela densidade da mata. Para Zubiaurre, o espaço da mata é próximo do jardim, que o domestica; ele tem “la fuerza del instinto y la pujanza de una sexualidad pagana y libre (...) la libre expresión de la sexualidad en un entorno natural” (ZUBIAURRE, 2000, p. 166). O erotismo da paixão proibida é levado ao extremo através da aniquilação de um outro para se tornar possível a consumação da própria paixão.

Pode-se dizer então que o narrador-leitor se encontrava mais como um espectador, pois tudo estava decidido desde o começo como se percebe na frase: “...y se sentía que todo estaba decidido desde siempre” (p. 10); ele já previa (afinal, já tinha um início de leitura anterior) o que aconteceria e ele mesmo se posicionara de acordo com o enredo, como dissemos.

Nada fora esquecido, toda a descrição do espaço que o “assassino” deveria percorrer estava nitidamente traçada pela mulher: as salas, as varandas, a escadaria, as duas portas e o quarto. Todo o espaço, tal qual um cenário, já estava montado, ele só precisava se posicionar nesse “cenário” da vida/livro: a porta do salão, os janelões iluminando o alto espaldar da poltrona de veludo verde e a cabeça do homem na poltrona, lendo um romance. Os janelões promovem um diálogo entre exterior e interior, assim como existe um diálogo entre o livro lido pelo leitor ficcional e o livro lido pelo leitor não-ficcional. No caso desse conto o contraste espacial permite uma dialética do mostrar e do esconder que perpassa não só o texto em si, mas também a intenção do autor, que primeiro esconde e depois mostra esse diálogo do leitor com o texto. Além disso, os janelões são espaços que evocam uma estética das passagens e que é uma via de entre-imagens; são um elemento espacial que convida a espiar e a observar (*voyeurismo*). Esse olhar acaba por refletir, metonimicamente, a continuidade dos espaços.

<sup>8</sup> “O jardim, inclusive como *bosco deleitoso* (...) sempre serviu de cenário acolhedor e convivente.” (SALDANHA, 1993).

O elemento espacial casa sugere a idéia de fortaleza, de um bastião resguardado do exterior e a salvo dos olhares dos curiosos. No caso do conto, o personagem se encontra em um espaço fechado, porém com várias aberturas que permitem contato entre exteriores e interiores. Isso acaba criando um ar de intimidade e de reclusão que caracteriza o espaço doméstico, mas que ao mesmo tempo permite observadores e deixa as costas desguarnecidas a quem penetrar na sala pela porta, criando assim um “susto” maior no leitor desprevenido. Há um paralelo entre os procedimentos de organização do espaço do personagem como tal pelo autor, na lógica interna do conto, e do personagem como índice metaliterário que provoca no leitor real (empírico) uma reação.

Nesse conto, Cortázar retoma o paradigma comum de um espaço externo inseguro e de risco contra o espaço interno seguro e que promove o bem-estar, para logo em seguida rompê-lo com a invasão (do livro e do espaço físico do personagem).

Essa mescla de espaços é possível porque Cortázar trabalha com a porosidade. Ele diz que o conto deve ser uma esfera perfeita, mas indica que deve haver porosidade, como uma esponja, permitindo passagens. Aliás, os elementos de passagens são recorrentes em Cortázar, como pontes, rios, estradas, portas e janelas.

Aproveitando o conceito de porosidade em Cortázar, apresento agora o 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 esse ponto 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, não ter medo do encontro fortuito (que não o será) de um guarda-chuva e uma máquina de costura. 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. (CORTÁZAR, 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. É a “esponja” ou porta funcionando com quebras de paradigmas de segurança interior e insegurança exterior, por exemplo.

Antes de apresentar o ponto vélico do conto, retorno a Escher e seu desenho. Escher expõe que a única dificuldade que enfrentou nesse desenho foi a ligação entre todas as “realidades” e que acabou por ficar como um “ponto branco”. Este seria o “ponto vélico” de Cortázar no quadro. Na literatura o ponto vélico pode ser encontrado em qualquer elemento que seja (ou leve a) uma fissura entre “realidades”.<sup>9</sup> Promovendo assim, uma alteração do equilíbrio no leitor, seja através da não-linearidade do texto ou através da subversão de tempo-espaço.



FIGURA 1

<sup>9</sup> Em minha dissertação faço um estudo sobre o ponto vélico em alguns contos de *Final del juego*.

Assim, o ponto vélico seria para o conto “Continuidad de los parques” o que o “ponto branco” de Escher é em seu quadro: uma “fissura” que permite a inter-relação de realidades. Nós como leitores também podemos ser uma história que outra pessoa esteja lendo. Por que não? No conto o ponto vélico seria o livro, um instrumento que permite uma fissura entre duas ou mais “realidades”. Também o leitor que está lendo o conto se vê envolvido pelo texto. Espectador e leitor se encontram “dentro” da obra. Em “Continuidad de los parques” o próprio título já dá a definição do que ele apresenta. Nesse caso, uma continuidade, uma continuação de espaços e de histórias. A vida imita a arte que imita a vida que imita...

A cumplicidade do leitor-personagem (e até mesmo o do leitor empírico) em relação ao texto leva-o ao ponto de ser espectador do encontro na cabana (um *voyeur*). Ele é então testemunha ocular do que acontece no livro e testemunha sentimental do que acontece em seu próprio interior. E o mesmo se dá, em uma dimensão a mais, com o leitor empírico. Estabelece-se um diálogo com as antigas leituras e sentimentos, há comparações com ocorrências pregressas e isso pode ser transferido do leitor empírico ao leitor ficcional, por analogia, apesar de não haver referências a isso no texto. Por semelhança os espaços físico e textual do leitor ficcional se (con)fundem com os espaços físico e textual do leitor empírico (nós mesmos), e como um caracol infinito, de reflexos especulares, vai se refletindo indefinidamente: eu leio, que ele lê, que outro lê, que ele lê, ou seja, vários observadores, um observando e abarcando o outro, em um eterno *voyeurismo* textual circular. O mesmo se dá no quadro de Escher, no qual *nós* observamos um desenho de um *homem* que observa quadros...

Para finalizar, o ato de ler e de adentrar na fantasia e na ilusão nos rouba a percepção exata do tempo, mas o “fim do romance (a morte virtual do marido) coincide com o fim do conto (morte virtual do leitor)” (PASSOS, 1995, p. 68). Como bem percebeu essa estudiosa, há nesse conto um jogo de espelhos muito bem definido, pois

vários olhares suscitam, no nível textual, um jogo especular em que o prazer de ver, sem ser visto, recobra o sabor do proibido, temática já presente na paixão inconfessa dos amantes. Quatro olhares espreitam-se circularmente: o do narrador (ao construir suas personagens), o do leitor-personagem (ao visualizar as figuras do romance), o do amante (ao penetrar na sala do marido-rival) e o nosso (na tentativa de abarcar todos os outros). (PASSOS, 1995, p. 66)

Logo, nesse cruzamento de olhares, estamos identificados com o leitor-marido e com o leitor na poltrona, pois como eles temos o mesmo



objeto de desejo em nossas mãos: o livro. E tal como eles, somos envolvidos pela ilusão artística. Como última “coincidência” também é o nosso fim como leitores empíricos que o final do conto traz.

Então, ao fim do conto, quase que o leitor empírico se vira nesse instante da invasão, principalmente se também tem à sua frente janelões ao entardecer e se encontra sentado em uma poltrona de veludo verde. Não só o espaço do personagem foi invadido, mas também o nosso, como leitores do conto, limitando mais ainda nossos espaços e trazendo uma certa angústia e ansiedade (sentimentos que trazem o espaço em sua origem etimológica: *angústia*<sup>10</sup> vem do latim e significa **estreiteza, limite, restrição** e a palavra *ansiedade*, também de derivação latina, remete a *angere*, que significa **apertar e estreitar**). Esses sentimentos que aparecem, ao lermos Cortázar, nos remetem ao existencialismo do autor em suas obras, pois os sentimentos e sensações típicas do ser humano como medo, angústia e ansiedade aparecem em muitos momentos, trazendo uma certa vertigem ao leitor.<sup>11</sup>

Assim, na busca de um leitor cúmplice e partícipe, Cortázar o insere em um angustioso jogo labiríntico de palavras. Ele procura instigar o leitor a questionar-se, a que perceba novas realidades e novas possibilidades, que saia da leitura linear e explicativa para se aprofundar em outras realidades próximas a ele, não somente do mundo circundante, mas também de outros espaços como o das relações e do pessoal e íntimo.

## RESUMO

Neste artigo procuro resumir as idéias principais de espaço em Cortázar, idéias que foram apresentadas durante o evento de extensão *Abrindo a porta para ir jogar* na Universidade Federal do Paraná. O espaço analisado envolve não somente o texto literário em si, como também a etimologia de angústia (um sentimento comum na obra de Cortázar) e, em um prenúncio de estética da recepção, um envolvimento do leitor em seu espaço empírico e na sua relação com o objeto livro. Cortázar, em seus escritos, mostra a relevância de um leitor ativo e cúmplice. Para essa apresentação buscou-se ilustrar esse envolvimento espacial com uma litografia do desenhista Escher que trabalha com um elemento comum aos dois autores: o surrealismo e a subversão do espaço.

Palavras-chave: *Cortázar, espaço, surrealismo, Escher.*

<sup>10</sup> Bollnow também aborda o sentido etimológico de angústia em relação ao espaço (1969, p. 212).

<sup>11</sup> Também a palavra vertigem tem em sua etimologia o espaço, pois dá um sentimento de falta de equilíbrio no espaço.

## ABSTRACT

In this article I try to summarize the main ideas of space in Cortázar that had been presented during the extension event *Abrindo a porta para ir jogar* (Opening the door to go play) in the Federal University of the Paraná. The analyzed space not only involves the literary text itself, but also the etymology of anguish (a common feeling in the workmanship of Cortázar) and, in an esthetics' premessage of the reception, an involvement of the reader in its empirical space and its relation with the object book. Cortázar in his writings shows the relevance of an active reader and abettor. Because of that it was looked to illustrate this space involvement lithography of the Escher tracer who works with a common element for both authors: the surrealism and the subversion of space.

Key-words: *Cortázar, space, surrealism, Escher.*

## REFERÊNCIAS

- BERMEJO, E. G. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BOLLNOW, O. F. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969.
- CORTÁZAR, J. F. *Final del Juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Rayuela*. Cali: La oveja negra, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Jogo de Amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *62. modelo para armar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ESCHER, M. C. *Escher: Estampas y dibujos*. Germany: Taschen, 1994.
- PASSOS, C. R. P. *Confluências: Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Edusp, 1995.
- PREGO, O. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- SALDANHA, N. *O jardim e a praça*. O privado e o público na vida social e histórica. São Paulo: Edusp, 1993.
- ZUBIAURRE, M. T. *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.