

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

UMA POSSÍVEL LEITURA DE JULIO CORTÁZAR

CURITIBA / PARANÁ

2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando ACÁCIO SCOS para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, SILVANA OLIVEIRA e KLAUS EGGENSBERGER arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“UMA POSSÍVEL LEITURA DE JULIO CORTÁZAR”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO		APROVADO
SILVANA OLIVEIRA		APROVADO
KLAUS EGGENSBERGER		Aprovado

Curitiba, 21 de setembro de 2012

Prof. Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo
Coordenador

ACACIO SCOS

UMA POSSÍVEL LEITURA DE JULIO CORTÁZAR

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários. Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado.

CURITIBA / PARANÁ

2012

Dedico este trabalho a Enio Vicente Scos e a Wanda Vargas Scos.

Agradecimentos

Agradeço a todos que colaboraram direta e indiretamente com este trabalho. Em especial, reconheço a colaboração de Enio e Wanda, meus pais, que sabem o valor da leitura; minha gratidão à Beatriz Bidarra, pela força e companheirismo; agradeço a Rubens e Roseli Scoss pela moradia em Curitiba. Grato também a Marcos Candido e Irineu Choma, pelas conversas a respeito da literatura; aos professores e funcionários da pós; ao CNPQ/CAPES/REUNI pelos dois anos de financiamento da pesquisa; ao meu orientador, Profº Rodrigo Vasconcelos Machado, por acreditar na ideia performática. Agradeço aqui, formalmente, a Deus, pela saúde concedida e pela conclusão deste trabalho. Minha sincera gratidão a todos.

RESUMO

Esta dissertação objetiva investigar o desenvolvimento conceitual da arte da performance na obra do escritor argentino Julio Cortázar. Para isso, realizamos um recorte de sua obra selecionando romance, conto, poemas e inclusive dois tangos. Para proceder às análises, valemo-nos das reflexões de autores que abordam a performance e escritura. Em um primeiro momento, apresentamos um breve mapeamento histórico e de características da arte performática. Alinhavado a isso estudamos os conceitos de escritura e jogo. Finalizamos com as análises que levam em consideração os graus de performance propostos por Paul Zumthor (2005). Portanto, propomos o performático como chave para realizar as leituras das obras de Cortázar, que junto com a sua escritura atingirá o leitor em distintos planos, no do pensamento e do corporal, já que um texto para ser considerado performático exige a presença do corpo em ação, para recuperar uma forma textual com a utilização da voz ou com os dois em parceria.

Palavras-chave: Cortázar; Performance; Escritura; Literatura Hispano-Americana.

RESUMEN

Esta tesina va a investigar el desarrollo conceptual del arte performática en la obra del escritor argentino Julio Cortázar. Para eso realizamos un recorte de su obra seleccionando novela, cuento, poemas e incluso dos tangos. Para realizar los análisis abordaremos autores que investigan la performance y la escritura. En un primer momento presentamos un breve recorrido histórico y de los rasgos de la performance, combinado con lo dicho antes serán estudiados los conceptos de escritura y juego. Finalizamos con los análisis, que llevan en consideración los grados de performance propuestos por Paul Zumthor (2005). Por lo tanto, queremos proponer la performance como clave de lectura de las obras de Cortázar, que junto con su escritura alcanzará el lector en distintos planos, en el pensamiento y en el corporal, ya que a un texto para ser performático exige la presencia del cuerpo en acción, sea él para rescatar una forma textual, utilizando la voz, o los dos en sociedad.

Palabras-clave: Cortázar; Performance; Escritura; literatura hispanoamericana

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Cortázar e o dragão.....	68
FIGURA 2	Cortázar e o cone mágico.....	75
FIGURA 3	Cortázar e Dunlop: a escritura.....	84

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	6
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 PERFORMANCE E LITERATURA	
1.1 Breve mapeamento da performance: do histórico ao conceitual.....	17
1.2 Do texto pragmático ao ficcional: as possibilidades de leitura.....	34
1.3 Paul Zumthor: performance e literatura.....	37
1.4 A escritura.....	44
CAPÍTULO 2 RAYUELA E O INDÍCIO PERFORMÁTICO	
2.1 Preâmbulos para um pensamento performático em Cortázar.....	48
2.2 <i>Rayuela</i> , capítulo 79: a chave mestra para entender leitor/leitura em Cortázar.....	53
2.3 Um jogo de liberdade; performance.....	59
CAPÍTULO 3 CORTÁZAR: UMA NOVA LEITURA	
3.1 A viagem única.....	65
3.2 Entre A e B: infinitos pontos.....	70
3.4 <i>Instrucciones</i> para uma performance.....	86
3.5 A poesia cortazariana.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
ANEXOS	117

INTRODUÇÃO

Un happening es por lo menos un agujero en el presente; bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos. (Cortázar, La vuelta al día en ochenta mundos, p.10-11).

A epígrafe que abre nosso estudo sintetiza as noções que conformam a performance: a possibilidade de transformar a aridez do cotidiano. E, ao tomar essa ideia como premissa para a discussão acerca da performance, entendemos que é possível olhar sempre “más allá” das coisas já dadas. Característica essa fortemente presente na obra de Julio Florencio Cortázar (1914-1984), como pretendemos demonstrar neste estudo.

Em específico, o objetivo desta dissertação consiste em analisar a concepção de performance e o texto literário, para vislumbrar a possibilidade de identificar características performáticas (e o efeito produzido no leitor) nas obras de Julio Cortázar. Para isso, abordaremos diferentes gêneros a que este escritor argentino se dedicou – o romance, o ensaio, a poesia e a música, particularmente o tango.

Nossa proposta de análise surgiu da leitura de *La Vuelta al día en Ochenta Mundos* (2006) em que Cortázar desenvolve a questão. No artigo “*What Happens, Minerva?*”, o autor refere-se à performance com outra denominação: *happenings*¹ –

¹ Em um primeiro momento seguem algumas definições acerca da Performance e *Happening* (nos próximos capítulos iremos discorrer a respeito e assegurar uma definição plausível para as análises):

1.. *A performance is the acting of a play or role, the playing of a piece of music, the doing of a dance, etc in front of an audience. COLLINS COBUILD (1994): p. 1066;*

2. Performance. 1. atuação, desempenho (especialmente em público). AURÉLIO (1986): p. 1308;

3. Performance. (...) 3. résultat obtenu dans un domaine précis. 4. production réele (notament du discours), opposé à compétence. LE ROBERT (1994): p.929

4. *Happening: 1 an event; something that happens, often something unusual. There have been strange happenings here lately. The momentous happenings of the past few weeks had left her feeling*

um esboço do que viria a ser *Performance art*. E traz que os *happenings* foram vistos, por volta da década de 1960, como um meio de inovação pelas artes e pela literatura, campos do conhecimento que procuravam mudar a realidade em que se encontravam. Assim, os chamados *happenings* representam para Cortázar uma maneira de mostrar distintas visões, ou quebrar conceitos estabelecidos nos espaços artísticos.

Cortázar abre seu texto *What Happens, Minerva?* afirmando que a ideia de *happenings* é fácil de ser entendida e que os verdadeiros atos performáticos são os que tomam de forma despercebida aqueles que os presenciam:

No parece necesario haber asistido a muchos happenings para saber de qué se trata, en parte porque la literatura conexas es abundante, y además porque un verdadero happening ocurre a veces sin que uno se entere conscientemente, y casi siempre son los mejores (2006, p.5)

Relata como lhe foi apresentada uma proposta de *happening*:

Benjamin Patterson, músico norteamericano, imaginó una obra que se llama **Lawful Dance**, y que consiste en pararse en una esquina hasta que el semáforo pasa al verde, oportunidad en la que se cruza a la acera opuesta y se espera a que el semáforo pase otra vez al verde para nuevamente cruzar la calle, operación que se continuará mientras le dé gana. (p.5).

A “dança”, *Lawful Dance*, que Cortázar menciona, ou esse desempenho corporal gerou outros tantos *happenings* e, por ser “potencialmente colectiva”, a obra pode ser feita por qualquer pessoa e, ao mesmo tempo, com participação de várias outras. O que podemos redirecionar à literatura, como veremos na análise da obra *Los Autonautas de la Cosmopista* (2008) em que o coletivo colabora com a obra dos escritores, Cortázar e Carol Dunlop, e assim contribui, também, para a formação de um momento performático.

Los happenings, las exposiciones pop, las sesiones de destrucción de objetos artísticos, sean en sí mismos controversiales, inútiles, estúpidos,

*exhausted.*2 an artistic performance or event that is not planned. OXFORD (<http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/happening>)

peligrosos o meramente divertidos, lo que cuenta es su motivación consciente o inconsciente, y por eso las reseñas serias tienen buen cuidado de escamotearla o analizarla desde un punto de vista limitadamente marxista o liberal o nazi o zen, y reducirla casi siempre a “protesta” o a “reivindicación”, lo que es cierto pero no nos lleva demasiado lejos (p.10).

Para Cortázar, as análises sobre *happenings*, independente do recorte teórico que as fundamentam, em geral tendem a reduzi-los a atos de protesto ou de reivindicação, o que acaba por mascarar sua importância artística. Embora não se aprofunde em teorizar sobre o tema, pois trata dos *happenings* por simples interesse e curiosidade, o escritor já assinala como característica dessa proposta a noção de ruptura com certo *statu quo*, o estranhamento, a espontaneidade, consciente ou inconsciente, para envolver o público.

Contudo, para analisar as obras do próprio Cortázar, precisamos nos deter no conceito de performance, suas características e efeitos sobre o público/leitor. E buscamos esse fundamento teórico em Paul Zumthor (2007). O autor expõe sua concepção performática alinhada ao gesto e à voz. Discute a leitura silenciosa, se há ação, expressão corporal, e aponta, afirmativamente, porque existe um desejo de vir a ser, mas com competência de saber-ser e por meio da leitura buscar uma alteridade, ou seja, podemos pensar em um “entre-lugar”, do qual fala Silviano Santiago (1978), isto é, o lugar “aparentemente vazio” (p.31) criado a partir de oposições. No que concerne ao nosso trabalho, entre a “prisão e a transgressão” (p.31), entendemos a literatura como espaço que transgride um aprisionado leitor. A ideia de performance contribui para isso, pois considera os arredores do texto e não somente as regras textuais postas na obra. Os estudos dos textos (literários) ganharão mais com a performance (é algo além texto), visto que direciona o corpo e o seu envolvimento no ato da leitura.

Destacamos que Zumthor, em seus estudos, investiga o texto poético, que tem especificidades próprias (a voz), e não se ocupa do texto narrativo. Lembramos, porém, que há textos em prosa que têm um traço oral fortemente marcado, exigindo do leitor a leitura em voz alta para a construção do significado e sentido. Podemos incluir nesse rol, textos como *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa,

que possuem traços orais e permitem um empenho corporal do leitor. Daí a necessidade de entender o leitor/leitura, pois:

A Performance é então um momento da recepção: movimento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. Quando o enunciado de um discurso utilitário corrente, a recepção se reduz à performance: você pergunta o seu caminho, e lhe respondem que é a primeira rua à direita. Uma das marcas do discurso poético (do “literário”) é, seguramente, por oposição a todos os outros, o forte confronto que ele instaura entre recepção e performance. (2007. p.51).

Neste ponto, é oportuno um breve esclarecimento em relação ao leitor/leitura e ao performático. Primeiramente, *Rayuela* (1963) provocou indagações teóricas a respeito da figura do leitor, o que levou muitos teóricos a desenvolver a questão da recepção nesta obra de Cortázar – e sabidamente sobre a totalidade de sua obra –, tendo sido feitas² inúmeras pesquisas; diante disso, optamos por não nos estender sobre a temática da recepção e tentar aqui uma contribuição com uma nova abordagem, na perspectiva da performance. Assim, entendemos que esta pesquisa encontra sua relevância no caráter inovador da performance como caminho de reflexão.

Com a leitura de Zumthor (2007) conseguimos uma melhor definição para a pesquisa, sabendo que:

(...) é então e tão-somente que o sujeito, ouvinte ou leitor encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal. Essa consideração deixa formalmente íntegra a teoria alemã da recepção, mas lhe acrescenta uma dimensão que lhe modifica o sentido (p.52).

Zumthor explica que a abordagem performática leva em consideração o “corpo”, o sujeito no momento da leitura. Outro ponto que o estudioso esclarece na citação anterior é a “teoria alemã de recepção”, que era formada por vários teóricos, dentre eles Jauss e Iser, que consideravam o leitor em um plano superficial,

² Das várias pesquisas realizadas tendo como tema a narrativa cortazariana, selecionamos duas: FIGUEIREDO. Dilma A. **O espaço híbrido entre ficção e memória e ficção em Julio Cortazar**. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007; MOURA.S.B.P. **Abrindo as portas para ir brincar: explorando os espaços de Final del Juego**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

imaginário e que o texto para ser literário depende da maneira como é lido. O erro é ver o leitor como substância, deixando de lado os sentidos, o corpo e a performance. Por isso, Compagnon (2003) afirma que: “Jauss nunca estabelece distinção entre recepção passiva e produção literária (a recepção do leitor que se torna, por sua vez, autor), nem entre leitores críticos.” (p.217).

Queremos com a pesquisa desenvolver uma concepção de trabalho com a performance e o texto literário, bem como avaliar o papel do leitor no ato da leitura de uma obra literária. Veremos que há momentos no texto literário em que se observam características da arte performática. Portanto, com a performance mostraremos uma possibilidade de análise da obra de Cortázar, já que tanto a performance como a obra do autor agregam vários discursos. Lembremos que o autor em questão trabalha com uma multifacetada escritura que vai de contos, poesias a romances. Então, julgamos necessário, considerando essa característica de Cortázar, fazer um recorte de sua obra em busca de textos que revelem desempenhos do corpo pela figuração das personagens, juntamente com a expectativa de envolvimento do leitor na “execução do texto como partitura”, ou seja, o texto vivo.

É o caso de *Rayuela*, em sua totalidade, e das “Morellianas”³, que desencadearam as ideias motivadoras para esta pesquisa. Desde o início do romance já encontramos um “tablero de dirección” para que o leitor possa escolher uma das possibilidades, uma das vozes, ou criar o próprio roteiro para a leitura. Vários fatores entram em pauta aqui: a noção de jogo, o livro pensado como um tabuleiro, cabendo ao leitor ser o jogador ou então ser uma peça, e isso dependerá de um grau performático, isto é, até onde vai a interação deste leitor, e o mais importante, quais os questionamentos, as escolhas que fará para atuar como jogador ou ser uma peça do tabuleiro. E aqui nasce a grande inquietação da pesquisa, o leitor é colocado num primeiro plano “(...) el verdadero y único personaje que me interesa es el lector” (2007, p.518), e em *Rayuela* encontramos nas “Morellianas”, capítulo 79, que trata do tema: o leitor fêmea que “quedará con la

³ As “Morellianas” fazem parte de alguns capítulos de *Rayuela*. São notas metalinguísticas atribuídas a um escritor fictício chamado Morelli.

fachada” (p.518) e o leitor cúmplice “un camarada de camino” (2007, p.517), ou seja, o passivo e o ativo, aquele que aceitará ser somente uma peça ou criará o seu próprio jogo. Portanto, as escolhas do leitor, os questionamentos no ato da leitura nos levam a um momento performático, do o corpo em ação, e isso acontece com certa particularidade, que veremos na escritura cortazariana.

Essas observações acerca da performance e do texto literário assinalam a necessidade de uma nova abordagem: a da escritura com a linguagem do corpo. Esperamos que, com a pesquisa, fique clara a importância da performance na construção de uma obra ficcional, principalmente na obra de Julio Cortázar, visto que o escritor exige um leitor mais ativo, que crie espaços por meio da escritura, para que esse (o leitor) também possa desenvolver uma performance. Lembremos que o texto cortazariano tem algumas peculiaridades, um exemplo é o “tablero de dirección” que analisaremos no segundo capítulo. Então, trabalharemos com a hipótese de refletir os efeitos da escritura produzidos no leitor (no momento da leitura) e também analisar se a escritura consegue comportar características conceituais da performance. Com isso, tentaremos analisar um provável impulso que o texto cortazariano produz no leitor e que o desloca para outra visão. Isto é, o leitor trabalha na leitura, dentro das particularidades do texto e sai de seu estado cômodo para agir efetivamente junto ao texto. Verificaremos, também, se há possibilidade de o texto narrar uma performance, isso significaria o relato de um ato performático que aconteceu e que o autor registrou em um texto.

Para dar conta desta proposta, organizamos a dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos um mapeamento da questão da performance discutindo pontos de vista de variados críticos e, com isso, sistematizamos um aporte crítico que direciona nossas análises. No segundo capítulo, apontamos algumas características da obra cortazariana e, também, discutimos a questão do leitor e da performance no capítulo 79 de *Rayuela*. No terceiro capítulo, trazemos diferentes textos de Julio Cortázar⁴: analisamos alguns trechos do romance escrito a

⁴ A ordem das análises dos textos obedece aos graus performáticos, postulados por Zumthor, que veremos detalhado no segundo capítulo. Portanto, partiremos de textos com menos elementos performáticos até os que possuem mais características performáticas.

quatro mãos, Cortázar e Carol Dunlop, *Los Autonautas en la Cosmopista*; selecionamos, também, para o nosso trabalho um conto, *Instrucciones a Jonh Howell*, que discute a problemática do espectador/ator e a metaficção; e, por fim, alguns poemas de *Salvo el Crepúsculo* e *Un tal Lucas*, para trabalhar a questão da voz (selecionamos dois poemas que foram musicados, são tangos) e performance. Queremos com essa diversidade textual mostrar que a escritura de Julio Cortázar permite o contato com o performático. Ao lado disso, não nos esquecemos do leitor, já que é nele que se nota o efeito da performance.

CAPÍTULO 1 PERFORMANCE E LITERATURA

1.1 Breve mapeamento da performance: do histórico ao conceitual

Convertendo meios em fins, as performances representam uma afirmação da criatividade humana que é, ao mesmo tempo, surpreendente e fugaz (Glusberg, 2009, p.93)

Para tornarmos familiar a dimensão da palavra "performance" no contexto deste trabalho, faremos, a seguir, uma breve abordagem histórica do termo, com apoio em alguns teóricos como Roselee Goldberg (2006) e Jorge Glusberg (2009).

Glusberg (2009) delimita o período e o contexto em que a performance assume um novo *status*:

a performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, a arte conceitual – que insistia numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida – estava em seu apogeu, e a performance era freqüentemente uma demonstração ou uma execução de ideias. (p.7)

Esta arte conta com um ponto de vista distinto e assim escreve um novo capítulo na história artística, pois a performance é vista como “(...) um meio de demolir categorias e apontar novas direções” (GOLDBERG, p.7). E quase de imediato o modo performativo atinge a literatura, o cinema, as artes plásticas, as pinturas, a música etc. Atentamos para o fato de que as performances dos movimentos futuristas e dadaístas possibilitaram abertura a essas outras expressões (GLUSBERG, p.12).

Com efeito, Futurismo⁵ é o ponto de partida para o voo performático que se inicia. Filippo Tommaso Marinetti, um dos principais integrantes do movimento, que

⁵ Iniciou-se em 1909 com Filippo Tommaso Marinetti. Marinetti escreveu um manifesto em que criticava os padrões estabelecidos da pintura e literatura da sociedade parisiense. (GOLDBERG, 2006, p.1).

utilizou o verso livre em algumas de suas composições, e Alfred Jarry iniciam em Paris, nos salões e cafés, as performances. Principalmente Jarry, com sua peça “Ubu Rei”, que, segundo Goldberg, era “produção burlesca e absurda” (p.1). Assim, entre saraus e pinturas, as performances apareciam como um “(...) meio mais seguro de desconcertar um público acomodado” (p.4). A intenção era a de mostrar ao público novos conceitos, para que assim adquirissem diversificadas opiniões.

E isso não ficou restrito somente a Paris, pois também os russos, como Vladimir Maiakovski, elaboraram suas performances “revolucionárias”. Outro local de reuniões performáticas a destacar é o Cabaré Voltaire. Situado em Zurique, aberto em 1916, o cabaré era o lugar da moda de então. E mesmo antes desse ambiente, os seus criadores já atuavam com performances. Nomes como Hugo Ball, Emmy Hennings e Frank Wedekind já desempenhavam os seus “teatros íntimos” em lugares como Munique e Viena. Então, com a abertura do cabaré apareceram Tristan Tzara e Marcel Janco, com poemas e declamações simultâneas de outros poetas e de criações próprias. Tzara, não contente com as apresentações no cabaré, resolve criar uma revista, para registrar as criações e, com a circulação dela, essas produções ficaram conhecidas pela Europa. Era o surgimento do Dadá, cujas ideias viajaram pelo mundo. Outro exemplo é o de Marcel Duchamp, que em 1919 “(...) corta seu cabelo com uma tesoura em forma de estrela, um gesto que pode ser visto como um vislumbre da arte de performance” (GLUSBERG.p.19).

Tzara, com suas voltas ao mundo, chega a Paris e conhece outros nomes como André Breton, Jean Cocteau que participavam da revista “littérature”. Esboçava-se, então, o início do que viria a se chamar “Surrealismo”⁶, que também estava permeado de performances. Apesar de a palavra “performance” não ter ainda, no Surrealismo⁷, a mesma dimensão que conseguiria anos depois, ela já possuía os mesmos ideais, isto é, aqueles que expressassem ao mesmo tempo tudo

⁶ Outro nome de importância e pouco discutido por Goldberg é Antonin Artaud, que com peças como *Le Jet de sang* (1927) inova com um texto de poucas palavras e com muitas “imagens cinematográficas”.

⁷ Elaborado em Paris, na década de 1920, o movimento buscava “dar rédeas largas, em atos e palavras, às imagens justapostas do sonho” (GOLDBERG, 2006, p.79)

e nada nos discursos da arte. Para exemplificar, temos a performance chamada “S’il vous plaît” de Breton e Soupault, a primeira de “escrita automática” que abandona o “(...) raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico” (GLUSBERG.p.20):

Foi uma performance em três atos, cada um sem nada a ver com os outros dois; o primeiro narra a breve história de Paul (o amante), Valentine (sua concubina) e François (o marido de Valentine), os quais, em “uma nuvem de leite numa xícara de chá”, terminam sua relação com uma espingarda, quando Paul atira em Valentine. O segundo ato transcorre, como se lê no roteiro, em “um escritório, às quatro da tarde” e o terceiro se passa em “um café, às três da tarde”, incluindo falas com “Os automóveis estão silenciosos. Vai chover sangue”, e terminando com: “Não insista amorzinho. Você vai se arrepender. Estou com sífilis.” A última frase do texto notificava: “Os autores de S’il vous plaît não querem que o quarto ato seja impresso.”(GOLDBERG.p.72.)

RoseLee Goldberg, em seu estudo, destaca como momentos de relevância na história da arte da performance, os movimentos surrealistas e dadaístas. E, paralelo a isso, na década de 1920, aparece a Bauhaus⁸ e suas festas, na Alemanha, com performances de Oskar Schlemmer decretando a morte do teatro na instituição e criando indagações entre teoria e prática. Os trabalhos na Bauhaus foram interrompidos em 1932 e muitos dos artistas da instituição se transferiram para os Estados Unidos, onde nasceu o termo *performance* que influenciaria a arte dos anos setenta.

Era no *Black Mountain College* que os *performers* se encontravam, a nova casa dos artistas exilados europeus, principalmente da Bauhaus. Nesse local, John Cage, jovem músico, passou a interessar-se pelos ruídos, por exemplo, de um caminhão a 80 km/h, do vento. Ele queria fazer os ruídos tornarem-se música, “instrumentos musicais”, compilar esses ruídos numa “biblioteca dos sons” e depois compor música, pensando num todo como improviso: “Cage foi o primeiro artista a “concertar” – no sentido de coordenar um concerto – organizando um evento baseado na intermídia entre as diversas artes” (GLUSBERG. p.26). Junto com

⁸ Instituição alemã de ensino das artes, fundada em 1919, que fornecia “um auspicioso projeto de recuperação cultural para a Alemanha do pós-guerra” (GOLDBERG, 2006, p.87)

Cage, Merce Cunningham também cria suas performances, não com a música, mas com a dança, com os mesmos propósitos do amigo músico, isto é, de mostrar distintas possibilidades: “(...) os processos aleatórios e a indeterminação como meio de chegar a uma nova prática na dança” (p.114).

Com as performances de Cage, Cunningham e os sucessos obtidos por elas, surgiram alunos interessados que divulgaram eventos performáticos. E como o *Black Mountain College* era distante das grandes cidades, criaram-se também novas escolas. Apareceram nomes como Allan Kaprow. Idealizador do famoso *Happening*, que analisaremos em outro tópico. De início Kaprow apresenta “18 happenings em 6 partes”, sobre os quais Goldberg faz alguns esclarecimentos:

O termo happening não tinha sentido: pretendia-se que indicasse “algo de espontâneo, algo que por acaso acontecesse”. Não obstante, a peça toda foi cuidadosamente ensaiada por duas semanas antes da estréia, e diariamente durante o programa semanal. Além do mais, os performers tinham memorizado desenhos e marcações de tempo precisamente indicados por Kaprow, de modo que cada seqüência de movimentos era mantida sob rigoroso controle. (p.120)

Contudo, é na relação que estabelece com o público que o *happening* representaria algo maior e inovador, pois ele:

articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um “happening” participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num happening, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma “só direção” como no teatro ou no museu, nem mais ferros atrás das grades, como no zoológico (GLUSBERG. p.34)

Os *happenings* dariam lugar à *body art*, movimento que tem a dança como motor inicial no centro *Judson Dance Group*. O trabalho com o corpo na tentativa de desritualizá-lo.

Glusberg aponta que os trabalhos com o corpo anunciavam um novo propósito. A *body art* surge como fonte para os artistas que se desligavam dos

happenings, que já saíam de cena, e que prezavam pela presença física como ponto mestre no trabalho, como explica o autor:

Na verdade, essa transição é provocada pelos próprios artistas que trabalham com happening: eles advertem, porém, que não basta incorporar seres vivos ao *environment* - mesmo se um deles for o próprio artista - é necessário transformar o artista na própria obra (p.39).

A *Body art* é algo totalmente revolucionário nesse cenário. Não se precisa de nada além do próprio corpo para fazer arte:

O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano- eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura- para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. (GLUSBERG. p.43)

E da mistura de trabalhos com o *happening* e o corpo, surge a *performance art*: “(...) incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte” (GLUSBERG.p.43).

Para Goldberg, o ato performático caracteriza-se por envolver o espectador, o público: “Finalmente, a performance foi vista como um redutor do elemento de alienação entre o *performer* e o espectador, uma vez que tanto o público quanto o artista vivenciavam a obra simultaneamente” (p.142). Em consequência, são elaboradas teorias, como a de Graham que: “(...) baseava-se na ideia brechtiana de impor ao público um estado de espírito desconfortável e constrangedor, numa tentativa de reduzir o fosso entre ambos” (GOLDBERG, p.152).

Finalizando este breve mapeamento, que teve como objetivo mostrar que a *performance art* sofreu várias mudanças até ser conhecida como tal, podemos afirmar que essa arte tem um processo histórico. E, como vimos, foi/é uma consequência da necessidade artística. Verificamos também que as performances, ou todo o trajeto para se chegar a ela, não passaram com muitas evidências pela literatura. Ao menos, os críticos que fundamentam este estudo não indicaram isso,

já que muitas das características de cada momento apareceram na poesia, no teatro e por último na prosa. E, ainda, essas características não se perderam. Por exemplo, em nossas análises, veremos o improvisado (característica dos *happenings*), a variedade de textos presentes em um mesmo livro (do *collage*) e também do corpo em ação (a voz) presente na poesia. Sendo assim, nosso trabalho consistirá em observar e alinhar as características a um pensamento performático nos estudos literários.

Passamos agora à abordagem crítica da performance. Recorremos a teóricos que discutem a performance e principalmente suas características para apreender os detalhes que ela carrega, bem como as facetas que pode assumir.

Adotamos o critério histórico para apresentar alguns conceitos da performance, ou seja, a data da primeira publicação dos autores (livros) escolhidos. Começamos com Jorge Glusberg que publica, em 1986, *The Art of Performance*. Depois, Renato Cohen que em 1989 lança *Performance como Linguagem*. E, por último, Marvin Carlson que publica em 1996 o estudo *Performance: A Critical Introduction*. Na sequência, discutimos o conceito de escritura com Leyla Perrone-Moisés, e, assim, pretendemos elaborar uma conexão entre performance e escritura.

Começamos a discussão das características performáticas com Glusberg (2009) e seus postulados críticos acerca do performático. Como vimos anteriormente, Glusberg faz também uma abordagem histórica. Interessa-nos aqui, principalmente, suas considerações críticas a respeito da arte performática e se suas implicações são oportunas ou possibilitam abertura para o estudo das obras cortazarianas.

Como ponto de partida, observamos que, para pensar em momentos performáticos em um texto, devemos ter presente a possibilidade de que:

As performances realizam uma crítica às situações de vida: impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver (que também implica uma denúncia) se justapõe uma ruptura aos códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da performance” (GLUSBERG.p.72).

Do exposto podemos inferir que a performance não se restringe apenas ao teatro e à dança, mas também pode abarcar a literatura. Dessa forma, há momentos na literatura de Cortázar que podemos nomear de performáticos, tanto pelas ações descritas quanto pela própria escrita, que desestabiliza o leitor e o faz refletir sobre a narrativa.

Glusberg considera a performance como arte totalmente instauradora de novos sentidos, definindo-a nos seguintes termos: “(...) a arte da performance é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (p.46). E, como vimos no mapeamento histórico, é o próprio corpo do artista a base para realizar as novas artes.

Podemos pensar, também, a possibilidade de encontrar momentos no texto literário em que se configura a performance, por exemplo, no discurso poético. Partindo da ideia de que o poema é um resultado, Glusberg nos fala: “(...) o que interessa numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final.” (p.53). Assim, só podemos dizer que o ato é performático quando aparecem os resultados. No capítulo 3 trazemos o poema intitulado *Zipper Sonnet* cujo resultado pode ser entendido como performático porque o texto apresenta uma particularidade e tem o recurso sonoro envolto.

Detalhe importante é o fato de a arte performática ser um discurso do corpo. “A essência, e acreditamos que isso seja fundamental, é que a performance e a *body art* não trabalham com o corpo e sim com o seu discurso. Porém, a codificação a que está submetido esse discurso é oposta às convenções tradicionais” (GLUSBERG, p.56). Podemos observar que o performático trabalha com causa e consequência. Indaga sobre a ordem natural das coisas, como estão postas, bem como propõe uma forma de arte, que tenta desestabilizar esse mesmo estado natural em que atua.

No que diz respeito ao público, a questão que se coloca é se quem assiste a uma apresentação performática sabe que é uma performance ou a considera um ato sem lógica:

As performances não são verossímeis para quem não tenha a experiência com esse tipo de manifestação. Com o termo verossimilhança queremos expressar a idéia de uma adequação entre o percebido e as expectativas do sujeito receptor [...]. A performance não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e livres (GLUSBERG.p.59)

Assim como em outros exemplos da arte contemporânea, a performance tem de necessariamente ser interpretada, tal como o texto. E, como afirma Glusberg, “(...) julgada à luz de um enriquecimento cultural do receptor” (p.64). Ademais, os eventos performáticos não acontecem em uma ordem linear, várias performances podem acontecer simultaneamente, e isso reforça o pensamento de que a instabilidade, a constante mutação e combinação de performances a elevam a um grau sem início e nem fim.

O ato revolucionário da performance começa no *performer* e depois atinge o público determinado. Mas o processo performático se inicia quando o *performer* sente que necessita mudar a partir do que é considerado como regra no ambiente em que atua. Então, ele cria um novo questionamento e conseqüentemente o evento performático: “(...) a performance é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais” (p.65). Processo semelhante é o do escritor que utiliza o texto, a escritura, como forma de exteriorizar algum ato performático. Veremos no capítulo 3 exemplos disso, uma narrativa que descreve uma performance. Sabemos da unicidade da arte performática, e só sabemos, muitas vezes, que aconteceram pela escritura, porque um texto informou. O ato performático é único, e a escritura tem a condição de resgatar esse ato.

Todas as mudanças culminam no imprevisto do ato performático que atua no sujeito distorcendo a sua realidade ou reorganizando seu repertório, como aponta Glusberg. Estamos em certo condicionamento e “(...) a performance funciona como operadora de transformações” (p.66) ao colocar em crise um sistema e por conseqüência quebrá-lo, para chegar ao novo. Mas devemos nos precaver, pois a performance é um ato comunicativo, o que significa dizer que “(...) está sujeita às circunstâncias e à situação em que o trabalho se dá: se as condições de recepção

variam também vão variar as da própria exibição.” (p.68). Mais uma vez, é preciso lembrar a literatura e a apresentação⁹ do livro. Podemos associar a possibilidade de narrar uma performance e, também, a tentativa de elaborar uma performance literária, por exemplo, utilizando o recurso da colagem: vários gêneros textuais, discursos em um único gênero, isto é, o romance, como é o caso de *Rayuela* (2008), em que se encontra um poema de Octávio Paz (p.729) e notícia de jornal (p.622).

Com isso, identificamos outra característica performática que é a existência de um *performer*. Esta figura aponta em duas direções: ser protagonista e ao mesmo tempo receptor do ato. A mesma coisa acontece com quem participa de uma performance. O *performer* é um observador que sabe das direções, pois deve estar consciente do que acontece antes/durante/depois, sendo assim:

A performance se investe dessa função anafórica; uma sequência só é entendida se relacionada com o que precede e com o que a segue. A natureza anafórica da performance se origina amplamente do efeito da experiência entre emissor e receptor, pois a performance indubitavelmente envolve um ato verdadeiro de comunicação, de transmissão de significados (GLUSBERG.p.76)

Merece destaque outro aspecto salientado por Glusberg, a variabilidade da performance: este evento pode acontecer sem margem, ou estimativa alguma. Como explica o autor: “(...) enquanto nos demais processos de comunicação a seleção se realiza de acordo com um número finito, fechado, nas performances não existe tal fechamento: o paradigma é aberto.” (p.77). Assim, qualquer estrutura não é acabada e também não dá brechas a um fechamento, a uma ordem, porque o corpo estará em ação, presente, em diferentes situações:

Deve-se ter em mente que o elemento inesperado na performance é inesperado não só para o espectador, um dos vértices da relação comunicacional, mas também e primeiramente ao artista da performance, cujo trabalho sempre tem um aspecto inesperado. Já mencionamos antes que não há performance do tipo cópia carbono, nem repetição neste tipo de arte; há somente mudanças controladas e estruturas invariantes, porém

⁹ Apresentação no sentido de como o livro está construído, exibido, se permite ao leitor criar novos modos de leitura.

com as mais diversas formas e conotações. O performer é, consequentemente, ao mesmo tempo ator e agente de sua performance” (p.83).

Acompanhando a reflexão de Glusberg, entendemos que com as performances ocorre uma espécie de libertação. O corpo solta as amarras de um condicionamento, deixa o *performer*/espectador não alienado por estereótipos, e sempre com a ideia de que o ato performático é “progressivamente abrangente” (p.93). Então, o segredo da performance reside nos “(...) recursos mais cotidianos com os fins mais inéditos” (p.103), por isso, é abrangente ao explorar as interpretações lidando com o cotidiano, suas experiências infinitas e individuais. E é da performance resgatar um acontecimento qualquer e daí buscar o inusitado.

A figura do *performer* é definida por Glusberg como um “mago semiótico”, o que implica entender a performance como um ritual de signos, e o ato final é o corpo, destino vivo do signo; isso é o revelador do performatizado, signo vivo. Nesse ritual mágico, como Glusberg coloca, o “(...) aspecto mágico da performance leva em conta esta antiga sabedoria: o movimento do corpo é poderoso o suficiente para evocar algo que está sempre além dos níveis de consciência.”(p.126). Para resumir, Glusberg nos mostra que as palavras são vivas, o que é significativo para a nossa pesquisa, que visa ao literário, e que essa vida é ativada pela leitura, pelo empenho do corpo.

É preciso esclarecer, ainda, por que a performance é considerada arte – arte performática. Glusberg enumera uma série de aspectos, desde a função social do *performer* e as ações cotidianas, bem como a quebra delas, e somados nos faz pensar em arte/vida. Então, conclui que:

a performance é uma realização de desejos. Dessa forma, a performance não tenta fazer arte; é arte. É a arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; e mais importante, com o tempo desse corpo (p.110)

Podemos estabelecer essa mesma relação com o escritor/leitor de um livro. Aparentemente, o leitor é passivo, mas o processo de leitura/interação, possibilitado pelo autor, é dinâmico, a interpretação varia entre leitores. Assim acontece com o

performer e seu público, é um movimento de vir a ser, ou seja, o artista “(...) aponta o caminho que sua atividade deve ser recebida pelo espectador, e a este, ao propor interpretações, realiza por sua própria conta” (GLUSBERG, p.123). O autor conclui que o processo não é tão simples, há outros eventos que também merecem relevância. É preciso deixar em aberto que:

O performer e seu público se fundem num circuito tenso e flexível, através do qual a concepção programática do primeiro se converte em válvula receptora dos espectadores. Não é exagero dizer que esse relacionamento circular envolve uma inter-relação do sagrado e do profano, do natural e do cultural, do possível e do provável, sem qualquer solução encontrada em termos de finalidade ou continuidade (p.123)

Da leitura de Glusberg podemos extrair alguns pontos primordiais dos movimentos performáticos: a finalidade, *performer*/público e leitor, bem como características essenciais dessa arte (o corpo e a unicidade). Diferente da abordagem que faremos seguir, em que tentaremos mostrar as diferenças entre performance e o *happening*.

E por que estamos analisando esses variados pontos de vista? A resposta culminará em nossas análises, já que cada estudo contribui de alguma maneira para a tentativa de formar um pensamento performático em algumas das obras de Cortázar, e delimitar o que entendemos como performance na literatura.

Para tanto, vamos nos valer das reflexões de Renato Cohen, que realiza um estudo sistemático com o objetivo de mostrar diferenças entre *happening* e performance e o contato com outras mídias (palavra que o autor emprega). Pretendemos aproximar à literatura os conceitos por ele expostos, na tentativa de associá-los com os diferentes gêneros textuais presentes em um mesmo romance.

Renato Cohen, em seu livro *Performance como Linguagem* (1989), destaca a performance no contexto brasileiro e também aborda características gerais desta arte, bem como sua história, comentando seus avanços e retrocessos. Nossa intenção, como exposta anteriormente, é discorrer sobre a performance em seus contextos, e acompanhando os estudiosos constatamos que não é algo de um determinado local, mas global.

Sobre a palavra 'texto', Cohen traz que: "(...) 'texto' deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais" (p.29). Sendo assim, podemos pensar em um texto com outros recursos, por exemplo, com fotografias.

Anteriormente já citada como arte de ruptura, e também lembrada por Cohen que partilha de Glusberg a mesma ideia performática, de ver além e projetar outras visões com diferentes modos, o autor esclarece a riqueza do termo performance:

Tomando como ponto de estudo a expressão artística performance, como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado "arte estabelecida", a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. (p.38)

Cohen compreende que a performance não é um movimento essencialmente fora das palavras, destaca o texto como elemento performático e o escritor como *performer*, o que nos faz lembrar os surrealistas: "(...) na literatura, podem se mencionar tanto experiências empíricas, como a proposta surrealista da escrita automática, em que vale o jorro, o fluxo e não a construção formal" (p.39). Assim, o autor nos oferece alguns elementos que nos possibilitam trabalhar a performance e o literário – mas o autor não dá continuidade às análises tomando como exemplo a literatura (veremos isso adiante, partindo de Cortázar, com outro estudioso, Paul Zumthor).

Passamos, então, a detalhar a ideia de performance de Cohen, para assim construirmos um conceito operatório consistente deste termo. Ele começa por conceituar *happening*: "(...) a tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança, etc." (p. 43). Dessa forma, os *happenings* não são diretamente associados à literatura, mas sim ao teatro, sempre considerando o corpo em ação. E esse é um aspecto que já adiantamos na introdução deste trabalho, com o texto de Cortázar sobre os *happenings*.

Na sequência, Cohen trata da performance, em comparação com os *happenings* e mostra as diferenças:

A performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte. (p.45)

Dentre muitas definições dessa arte selecionamos duas, uma diz respeito ao artista e sua função: “(...) o trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema.” (p.45). A outra, para a qual temos uma novidade, a arte preocupada com o receptor: “(...) a performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação do receptor” (p.46).

Voltando ao *happening*, seu contexto é o da década de 1960, “da contracultura, da sociedade alternativa” (p.132). Cohen destaca o essencial desse movimento que é o improvisado e assim surpreende o público, que observa em tempo real:

No *happening*, o limite entre o ficcional e o real é muito tênue e nesse sentido a convenção que sustenta a representação é constantemente rompida. Esta ruptura se dá de várias formas, como pelas situações de imprevisto que caracterizam os *happenings* – o público não sabendo o que vai acontecer – e nesse sentido entrando em ‘situações de vida’ em que pode ser instado a participar a qualquer instante (p.133).

Temos que evitar a abordagem do *happening* e da performance como se fossem totalmente diferentes. Cohen nos chama atenção a isso: “(...) *happening* e performance advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apóiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição.” (p.135)

Por fim, para sair das comparações, o que consideramos chave para distinguir ambos é o público. Com a performance outras possibilidades aparecem,

por exemplo, a realização da performance sem que o público saiba, enquanto o *happening* é planejado para parecer imprevisto. Sendo assim:

A possibilidade de intervenção do público numa performance é muito menor que no happening . Nos happenings do Living Theatre, de John Cage, Allan Kaprow e outros, o prosseguimento e o término do happening dependiam exatamente do público. Na performance trabalha-se com o jogo dialético performer x personagem, tempo real x tempo ficcional, mas é menos comum ou imprevista esta abertura para o público. (p.138).

Agora, com o foco voltado para a performance, devemos pensar também em sua forma. Não temos uma linha para seguir, ou seja, “(...) não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa, etc.), ao contrário do teatro tradicional.” (p.57). Válido destacar e pensar em Cortázar, com o já citado exemplo do tabuleiro de direção de *Rayuela*. O que acontece com *Rayuela* é um tipo de “*collage*”, já que nós, leitores, podemos construir leituras, e o texto é elaborado com esse recurso, e assim, como aborda Cohen: “esse tipo de construção de cenas, estruturado por *collage* e ao mesmo tempo trabalhando com ‘re-signagem’, vai criar algumas performances à obra aberta, labiríntica, acessível a várias leituras.” (p.66)

Outra característica abordada somente por Cohen é o imprevisto, embora semelhante ao *happening*, que desliga o público, quem vê a performance naturalmente participa dela:

A situação de imprevisto (na performance quase nunca o espectador sabe o que vai acontecer a seguir. Não existe um texto, em geral de domínio público, como no teatro, a partir do qual já se pressupõe o que vai acontecer) reforça essa condição de participante do espectador que se vê colocado numa observação que não é apenas estética (p.84).

A relação com o público é essencial para entendermos a performance. O *performer* não constrói um personagem, é ele próprio que está ali e usa os recursos pessoais para mostrar seu desempenho, sendo assim “o motor da performance é o ego pessoal do artista”. (p.87). Assim, a performance é encarada de modo radical, mas sempre com objetivos, sem extravagâncias: “o que se faz na performance é, utilizando-se essas mesmas ‘armas’ (incluindo-se tecnologia e eletrônica), manipular também o real para se efetuar uma leitura sob outro ponto de vista.” (p.88).

Vimos que Cohen segue o mesmo encaminhamento de Glusberg no reconhecimento performático, mas com uma abordagem de eventos realizados em nosso país. Quanto à performance, não podemos esquecer deste ensinamento:

a característica de evento da performance (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem, ou quando se repetem são diferentes) acentua essa condição, dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu (p.98).

Pois, dentre as muitas definições e características, essa, por sua vez, mostra a qualidade inédita do performático e a preocupação com o público, o que em nosso modo de pensar é o grande motor da performance, e que veremos em nossas análises. Para finalizar, reproduzimos uma tabela elaborada por Cohen (p.136) para distinguir *happening* de performance, e que resume o que foi dito até agora:

	Happening	Performance
Período	1960-1970	1970-1980
Sustentação	Ritual	Ritual-Conceitual
Fio condutor	Sketches	Colagem
Forma de estruturação	Grupais	Individual
Ênfase	Social Interativa	Individual/Utopia Pessoal
Objetivo	Terapêutico Anárquico	Estético Conceitual
Material	Plástico	Eletrônico
Tempo de Apresentação	Evento (sem repetição)	Evento (alguma repetição)

Com Cohen, esperamos ter realizado outra construção de performance, ou um modo que complemente e contribua com o que vimos aqui para melhor formar um pensamento em torno da performance. Esse autor, teórico brasileiro interessado em mostrar outros caminhos para o tema aqui abordado, também corroborou com a distinção entre *happening* e performance. Assim, como Cohen, outro estudioso no cenário performático é Marvin Carlson – como traremos a seguir –, que destaca a importância da performance em outros contextos.

Marvin Carlson (2010), em seu livro, *Performance: uma introdução crítica*, adota uma divisão para se falar em performance. O autor mostra a variedade performática em diferentes campos do saber como: performance de cultura, da sociedade, da linguagem. Nossa tentativa aqui é a de colaborar com diferentes abordagens e não sistematizar cada autor. A seguir mostraremos o que Carlson pode contribuir em nosso mapeamento.

Observemos que os conceitos teóricos utilizados por Carlson são muitas vezes de caráter filosófico e, em outras, ele abandona um levantamento histórico, mas também ele surpreende com outros levantamentos, tais como:

atividades liminoides, como as liminares, marcam lugares onde a estrutura convencional não é mais respeitada, mas por serem mais lúdicas, mais abertas ao “acaso”, elas também são muito mais capazes de ser subversivas, introduzindo ou explorando, conscientemente ou por acaso, estruturas diferentes que podem se desenvolver em alternativas reais ao *status quo*. (p.34)

O pesquisador revela na citação elementos que podem ser performáticos, como o jogo, ou seja, alternativas que se podem usar e de certa forma fazem parte da performance, com a ideia da mesma. Novamente, é preciso lembrar que em Cortázar o jogo está presente. Vejamos, somente, o título de alguns dos seus livros: *Final del Juego, Los Premios, Rayuela*.

Outro ponto a discutir é a disposição crítica da performance. O que nos interessa e Carlson sublinha, é que: “(...) a ênfase aqui está na subversão, na destruição da ‘estabilidade’, na mudança de ‘lucidez’ para ‘pânico’, causada pela sensação física trazida ao primeiro plano, uma consciência de que o corpo se liberta

de estruturas normais de controle e significado” (p.37). E, para isso se concretizar é preciso entrar em um estado performativo, ato que exige “(...) disciplina e concentração, além de um objetivo claramente definido, ou, talvez, a negação de todos os objetos e uma renúncia ao seu íntimo para se tornar um outro” (p.42). Esse é o pensamento do *performer*, mas podemos pensar no ato da leitura e a finalidade do literário, que quer mostrar outro lado de alguma realidade e assim modificar, ou aguçar o pensamento do leitor.

Nos vários estudos lidos a respeito da arte performática, sabemos que ela está presente em várias artes e, em especial, no teatro. Em nossa pesquisa as referências ao teatro foram poucas, devido a nossa proposta. Mas é preciso elucidar alguns pontos, como, por exemplo, os que Carlson discute, um paralelo entre performance e teatro:

Na arte da performance, diferente do teatro tradicional, a contribuição pessoal do *performer* é, muitas vezes, enfatizada, e uma certa medida de celebridade é construída pelas certezas da recepção. Entretanto, ambos, teatro e performance, jogam continuamente no limite entre o real e o imaginário. Objetos e ações na performance não são nem totalmente “reais” nem totalmente “ilusórios”, mas compartilham aspectos de cada um (p.66).

Percebemos, com a citação, alguma aproximação com a literatura ao discutir o real e o ilusório, o performático e o literário. Veremos isso em nossas análises, principalmente quando discutirmos o conto intitulado *Instrucciones a Jonh Howell*.

O estudioso reflete o jogo entre o real e ilusório que se dá pelo sujeito que faz a performance e esse assume uma duplicidade: “ (...) dentro da estrutura do jogo, o *performer* não é ele mesmo (por causa das operações de ilusão), mas também não é não-si-mesmo (por causa das operações de realidade). O *performer* e a audiência, do mesmo modo, operam num mundo de dupla consciência” (p.67). Como abordado no início, a performance cria a alteridade, talvez, para mostrar detalhes, verdades escondidas que estão fora do tempo e do espaço, como aponta Carlson (p.154).

Outro fato a se destacar é que a performance não atinge só as artes, isso é o que Carlson quer realmente mostrar. Sua proposta é a de pensar em atos

performáticos em tudo o que ocorre no cotidiano e assim refletir a performance, “(...) não como função envolvida apenas com a experiência de arte, mas como gênero que pode se voltar para qualquer preocupação, marcando um retorno à ‘mensagem e à significação” (p.171). Com isso, o autor nos mostra que o exercício performático vai além do fazer, ou seja, o importante é refazer, e que o *performer* assume papéis que desencadeiam uma função social. Aqui ele se diferencia do ponto de vista de Zumthor (que ainda veremos), que trabalha a questão do receptor de forma mais detalhada do que vimos em Glusberg, e dá maior destaque ao trabalho com a voz.

Por fim, a performance e o *performer* têm faces duplas. Mesmo quando participam de determinados eventos sabe-se que não é uma mera presença, mas uma participação, às vezes, carregada de ironia. Com esse breve levantamento a respeito de nosso conceito operatório, a teoria performática visou abordar algumas de suas características e exemplificou a possibilidade de trabalho com o texto literário. Como o estudo performático é amplo, e se desenvolve em várias artes, parece que não aprofundamos certas questões, justamente porque a performance não é uma estrutura fechada, ao contrário, a cada dia pode surgir uma nova informação ou algum outro estudo. Nossa intenção é a de verificar o que nos parece corrente no estudo performático e tentar uma maior aproximação da literatura.

1.2 Do texto pragmático ao ficcional: as possibilidades de leitura

Como esta dissertação visa ao estudo de textos literários, iniciaremos a seguir uma breve discussão a respeito da recepção dos textos ficcionais, o que contribuirá, posteriormente, para uma análise mais sólida das obras selecionadas. Para isso, abordaremos um artigo de Karlheinz Stierle (2002), intitulado: “Que significa a recepção dos textos ficcionais”.

Com esse estudo, Stierle quer formar um pensamento esquematizado sobre o texto ficcional, tendo como base a recepção. E assim, de início, o estudioso faz, de maneira objetiva, considerações como:

A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de apresentá-lo, de escrever uma crítica (...). (p.121)

Com isso, Stierle explicita seu objetivo, que é mostrar “(...) a possibilidade de uma recepção que surge das condições da própria ficção” (p.122). E, então, o estudioso elabora um roteiro que parte de uma recepção ingênua do texto pragmático; recepção essa comum a todos os textos, conforme o autor (c.f.122). Depois surge outro termo, “recepção *quase pragmática*” e, finalmente, o texto ficcional. Veremos esse roteiro detalhadamente, seguindo o raciocínio do autor.

Para Stierle, o leitor deve compreender esse esquema para conseguir interpretar o texto ficcional. O primeiro passo é entender a recepção ingênua, que está relacionada com o texto pragmático, pois:

só quando entendemos a recepção ingênua, na forma como se automatiza nos contextos cotidianos da ação verbal, é que podemos passar para as formas mais complexas de recepção, que, na verdade, já são possíveis no campo pragmático, mas só se tornam necessárias no campo da ficção (p.123).

Necessário o comentário a respeito do campo pragmático, que, segundo o estudioso, ultrapassa uma ação verbal concreta, ou seja, cria outra dimensão:

É justamente a dimensão de que não tem um significado organizado e articulado verbalmente, mas semiótico, que abre ao texto, sobre o espaço recepcional da compreensão ingênua, a inesgotável riqueza de significados. Nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer. Cada texto sofre a coerção inevitável de produzir uma comunicação suplementar e não prevista (p.127).

Podemos pensar o texto pragmático como o texto de autoajuda. Que em certo momento quem o escreve pensa em um determinado contexto de ação do seu leitor. Dado esse percurso, o texto se adéqua ao contexto e tem o seu fim: “O texto é assim traduzido em uma determinação situacional e, após o cumprimento desta tarefa, permanece como uma estrutura que se exauriu nesta relação” (p.130). Diferente do texto de ficção, como aponta Stierle, que conta com outras possibilidades de interpretação e sugere “(...) um desvio do dado” (p.132).

Antes de discutir o ficcional, temos uma segunda etapa. Entre o pragmático e o ficcional há a recepção *quase pragmática*. O que significa que “(...) o texto ficcional é ultrapassado em direção a uma ilusão extratextual, despertada no leitor pelo texto”. Por ilusão, Stierle entende que é uma “(...) forma diluída de ficção, que, na realidade quase pragmática, se separa de sua base de articulação, sem que venha a ocupar um lugar no campo de ação extratextual do leitor real” (p.133).

Para exemplificar a questão da recepção *quase pragmática*, Stierle traz como exemplo a literatura comercial, que joga com a ficção e a ilusão. E assim, com essa fusão, o texto ganha uma pragmática própria que “(...) só funciona como provocadora para a criação, pelo leitor, de uma realidade ilusória” (p.134). Por outro lado, esclarece o autor, “(...) a realidade que se acha implicada na ficção responde assim, ao fim de tudo, a ficção que se torna implicada na realidade” (p.139). Ou seja, o texto ficcional oferece possibilidade de mudança, de reversão, de desvio, como comentamos anteriormente, e isso significa que “(...) todos os planos da constituição (da obra ficcional) podem ser não apenas meios, mas momentos da ficção” (p.141), o que nos leva ao pensamento da metalinguagem.

Por fim, Stierle chega ao texto ficcional. E reconhece, mais uma vez, as infinitas possibilidades de relacionamento desse texto com o leitor. O que difere dos outros textos comentados por ele, pois: “(...) as possibilidades de constituição da significação, torna-se, na perspectiva do leitor, espaço ou meio de reflexão, em que o leitor pode penetrar cada vez mais, sem nunca o esgotar” (p.145). Para selar as diferenças e concluir o pensamento, o estudioso finaliza: “A ficção não é um reflexo do mundo, nem a representação de um outro bem diverso. Ao contrário, ela

descreve, numa configuração sempre nova, a tensa mediação entre os dois campos, à medida que os reúne em uma figura de relevância.” (p.161).

Abordamos esse artigo com o intuito de realizar uma aproximação mais eficaz de nosso objeto. Justamente porque o texto ficcional e o trajeto para se chegar a ele, como vimos em Stierle, formam interpretações ou críticas. O que, indiscutivelmente, nos liga à performance, isto é, o caráter ficcional em si já possui um paradigma aberto, o qual iremos explorar e somar à teoria performática. Assim, a reflexão trazida até este ponto assume a característica de uma pequena introdução das possibilidades da ficção.

1.3 Paul Zumthor: performance e literatura

Começamos uma nova discussão a respeito de performance com Zumthor, que no livro *Performance, recepção, leitura* (2007) toca pontualmente em nossas questões, no que diz respeito ao receptor de uma performance e assim direciona o olhar ao texto literário. De início, quando o estudioso aborda o literário e a performance, já podemos perceber que a leitura aparece relacionada ao texto literário, mais exclusivamente à poesia, vejamos:

A leitura “literária” não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida em nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação” (p.67).

Zumthor se refere à leitura em voz alta para um público e a leitura solitária. Para ele, a voz é muito significativa no contexto performático, mas a leitura solitária tem uma carga performática, pois “(...) a performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (p.67).

Com efeito, sabemos que a performance não é única, há diferentes graus de performance. Zumthor observa que na Idade Média a comunicação era predominantemente oral, mas, com o aparecimento do livro, a história muda. Então, o estudioso explica os diferentes graus da performance. Interessa-nos aqui a possibilidade performática no texto literário. Sendo assim, em um primeiro momento, Zumthor relata a leitura solitária com o objetivo de afirmar uma escritura que possibilita o desejo de performance, ou, ao menos, que mostra conceitos que remetem a essa linguagem. Portanto, é preciso questionar a materialidade do livro: “(...) não pode ser neutro, uma vez que é ‘literatura’, e se dirige a ele, ao leitor, pela leitura, um apelo, uma demanda insistente” (p.68), “apelo” porque visa deslocar o leitor pelo fato de o texto ser literário e insistente porque direciona a um posicionamento daquele que lê.

Isso porque, quando pensamos em performance, vemos algo ilimitado. E quando estamos em contato com o texto temos limites, que o próprio texto impõe. Se pensarmos “(...) para além da materialidade do livro” teremos dois elementos que permanecem em jogo: “a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável” (p.68). Isso gera uma situação performática, aquela que por meio da voz e presença física se faz total e “plena”, na leitura “(...) essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais.” (p.69). Com isso, Zumthor mostra que na própria escrita está também a presença do corpo, não com a mesma força da voz, mas com a mesma função, ou seja, a de performance.

O autor nos lembra outro ponto que devemos considerar, isto é, o ato de decifrar o código gráfico, que é o que fazemos quando lemos, e assim cria-se a possibilidade de interpretação. E num último esforço para provar um pensamento escrito/performático e conseqüentemente a leitura, Zumthor aborda a questão:

Daí a formação de caligrafias, fenômeno universal, como um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazer dela uma ação performancial. O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma

que o olho não somente leia, mas olhe; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício (p.73).

O exercício da escritura pode ir além, isto é, pode ser performatizado, e com a ação da leitura entramos na relação do vir a ser, e assim conseguiremos atingir o grau mínimo de que fala Zumthor. O autor em outro livro, *Escritura e Nomadismo* (2005), traz que a “(...) performance é um momento privilegiado da ‘recepção’: aquele em que um enunciado é realmente recebido” (p.141). Nesse livro, Zumthor continua com suas reflexões acerca da voz e escrita.

A análise de Zumthor, e, também, do que acredita como ponto central da performance, gira ao redor da voz, como podemos observar nesta afirmação: “(...) a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte” (Zumthor. p.61). Com a voz, é possível desenvolver a performance em um grau maior, no contexto literário podemos observar a leitura da poesia.

Zumthor nessa mesma abordagem lembra que a língua falada era muito mais usada do que a escrita para contar histórias, cita a poesia, que existia pelas declamações em público, isso na Idade Média: “(...) eram verdadeiros intérpretes, que ‘cantilavam’ seus poemas em lugares públicos, nas cortes reais, nos castelos senhoriais, e em outros lugares, ao curso de verdadeiras performances” (p.104). Por isso, “(...) não se pode imaginar uma língua que fosse unicamente escrita. A escrita se constitui numa língua segunda, os signos gráficos remetem, mais ou menos, indiretamente a palavras vivas” (p.63). O que significa “palavras vivas”? Vimos em Glusberg (cf.p.56) isso, como fonte principal da performance, e nesse aspecto há convergência da opinião desses autores .

Zumthor acredita na poesia como principal meio de se obter a performance. Então, o que encontramos em outros teóricos performáticos aparece também em Zumthor, falamos do corpo, do ser, que para este teórico está intimamente ligado: “(...) entendemos por poesia esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do

tempo, como a dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva” (p.69). Aqui, há uma comparação de tempos, como era e como está. Mas a performance, a voz viva, o corpo em ação está presente hoje, portanto não se resume apenas a ecos de um passado.

Quando fizemos o breve mapeamento performático, acabamos por não citar as considerações históricas de Zumthor. É válido ressaltar que, para ele, as performances aconteciam muito antes dos futuristas italianos. O autor, então, esclarece que

o termo performance se impõe absolutamente, no sentido que lhe dão hoje em dia, a partir dos anglo-saxões: a performance é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe (p.69).

Até aqui, o performático, como ato teatral, foi pouco discutido em nosso trabalho e é de extrema importância, pois, como veremos no capítulo 3, um conto de Cortázar que narra uma performance realizada em ambiente teatral, de certa forma, justifica nossa escolha por Zumthor. Isto porque o autor pensa na necessidade de refletir a presença da voz no próprio teatro e constatar que a performance/voz não ocorre no passado nem em tempo futuro: é o presente, é o agora. Zumthor lembra que não é somente a voz que está lá, mas também o corpo, que pela “(...) própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental.” (p.84). Entendemos por “corpo” no texto o que Perrone-Moisés (1993) define como: “Na fala, o corpo está demasiado presente; na transcrição, ele está demasiadamente ausente. Ora, na escritura, o corpo (voz) volta por uma via indireta, medida, justa, musical.” (p.40).

Entramos em um ponto crucial da performance entendida por Zumthor que, como vimos, é “(...) uma realização poética plena” (p.87). Devemos lembrar também que o performático deve ter um conjunto de sentido, tanto mais se o *performer* utilizar gestos, sons, das diferentes circunstâncias de tempo e espaço. Contudo, Zumthor nos alerta:

Mas é necessário também ter em conta aquilo que se passa antes da performance. Algumas parecem livres, puras improvisações; elas supõem uma competência para tanto, que é a ordem do 'ofício'. Se a performance é precedida de uma composição escrita, a competência intervém na preparação do texto. Poderíamos definir de maneira mais um tipo de competência própria da poesia performatizada como uma capacidade de se adaptar às circunstância e de fazer brotar o sentido (p.87,88).

Dado esse percurso performático, Zumthor cita a performance e a escrita. Depois, veremos os graus de performance que o autor nos apresenta. No momento, damos continuidade ao argumento sobre a voz, que "(...) expande o corpo, deslocando seus limites para muito além da sua epiderme; mas, em contrapartida, o corpo a ancora no real vivido" (p.89), é por meio da voz que a performance é viva.

Zumthor reforça a ideia de que *performer/ouvinte* quebra uma barreira. Todo ouvinte/participante de uma performance é também produtor dela, o criador da performance é ao mesmo tempo *performer* e ouvinte (isso, de fato, não acontece em um texto em prosa, mas o leitor ao interpretar desempenha uma ação em conjunto com o texto ocorrendo uma interação):

O ouvinte engajado na performance contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois (ZUMTHOR. p.93).

O ouvinte engajado é aquele que com o efeito performático sofre mudanças, "perturbações emotivas". O participante verdadeiro que assume um comprometimento com a performance trava uma luta consigo mesmo, na tentativa de uma transformação. Zumthor ainda nos mostra que o ouvinte identificado com a performance pode ter "(...) um impulso de entusiasmo ou de revolta" (p.101). Ou até se posicionar de maneira irônica ou acolhendo o ato, mas que ao final é um "(...) apelo à revolta" (p.101).

Por fim, Zumthor aborda uma característica que usaremos na análise da obra de Cortázar, que é o caráter "intemporal" do ato performático. Vimos que a

performance só ocorre no presente, no momento, mas não colocamos que “(...) mesmo que dure duas ou três horas (também muitos dias, como no caso da epopéia), permanece de fato fora do tempo” (p.127). Podemos pensar a performance e as diferentes mídias, em especial a música gravada, pois a performance está lá (é a questão de uma de nossas análises, veremos um tango gravado em 1980 que permanece até os dias de hoje pelo CD), ou então, ver a possibilidade da variedade de gêneros textuais presentes em um mesmo romance ser considerada como performance textual, devido ao recurso da colagem. Retomaremos essas discussões no momento de nossas análises a fim de exemplificar e aprofundar o que trouxemos neste tópico.

Zumthor faz observações pontuais a respeito da performance e a literatura em prosa, pois a preocupação maior dele está concentrada na voz e seus desdobramentos. Leva-nos a entender que o livro, sendo considerado literatura, possibilita ao leitor a performance – o que entendemos possível –; embora o autor não apresente nenhum texto para alimentar tal proposta, seu ponto de vista é que o leitor desenvolva a performance a partir do texto. Continuaremos com o pensamento de Zumthor, mas faremos um aprofundamento de sua teoria, com os textos de Cortázar veremos se é possível o leitor extrair performances a partir da escritura.

Outros autores nos embasarão na tentativa de afirmar a performance diante da escritura. Para isso, o conceito do jogo aparecerá, com apoio especialmente em dois autores: Iser (2002) e Huizinga (2010). Para Iser, o jogo que interessa é o que o texto faz com o leitor; segundo o autor, o texto produz “hiatos” sobre os quais o leitor agirá provocando uma performance. Iser foca em questões do texto e não esmiúça o conceito de performance, mas podemos associar sua afirmação que o leitor “encena” o que lê com o que dizem Glusberg e Cohen:

O jogo do texto, portanto, é uma performance para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum; mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado (p.115)

Assim, conseguimos uma aproximação maior com a nossa proposta. Iser, com a teoria do jogo textual, possibilita uma grande abertura. Com o seu raciocínio, podemos concluir que se pode encontrar a performance em qualquer texto, desde que o leitor jogue com a escritura. Então, em nossas análises, jogaremos com dois modos de perceber a performance: a que o leitor cria (ato da leitura) e a que o texto narra. O interesse em Cortázar e a seleção de seus textos se deram por esse motivo: ele incita o leitor a encenar o texto (de acordo com Iser e Zumthor) e também narra uma performance (Glusberg e Cohen).

Quanto ao jogo propriamente dito, aquele que cria uma ordem e é ordem como discorre Huizinga, também aparece nos textos selecionados, porque o jogo estabelece uma ligação apropriada com a performance e com Cortázar. De antemão, Iser já confirmou e Huizinga dá indícios ao explorar o jogo como outra realidade; o jogo permite uma evasão da realidade, um distanciamento parecido com o da performance. Por sua vez, Cortázar explica que sua literatura sempre foi um exercício lúdico:

O lúdico, não entendido como um jogo de cartas ou uma partida de futebol: entendido como uma visão na qual as coisas deixam de ter suas funções estabelecidas para assumir muitas vezes funções bem diferentes, inventadas. O homem que habita um mundo lúdico é um homem colocado dentro de um mundo combinatório, de invenção combinatória, que está criando formas novas (p.126)

Por fim, a performance é multifacetada. E, às vezes, ganha elementos como o lúdico e as suas possibilidades, dando ao tema abordado perspectivas inovadoras. Esse breve levantamento a respeito de nosso conceito operatório, a performance, visou abordar algumas de suas características e exemplificou a possibilidade de trabalho com o texto literário. Se deixamos de aprofundar certas questões, é justamente porque a performance como tema ainda carece de pesquisa e estudos. Nossa intenção é apenas a de verificar o que nos pareceu corrente nos estudos performáticos e realizar uma aproximação com os estudos literários.

1.4 A escritura

Antes de discutir escritura e performance, faz-se necessário, neste momento, reforçar o que se entende por escritura, a fim de endossar nossa pesquisa e justificar a utilização do termo “escritura” e não “escrita”. Para isso, trabalharemos com Leyla Perrone-Moisés (1993), *Texto, Crítica, Escritura*.

Perrone-Moisés parte do estudo de Roland Barthes para discorrer a respeito da escritura. Segundo a autora, é Barthes quem insere o termo “escritura” com uma proposta:

Barthes vai notar que um texto se reescreve indefinidamente à medida que é sucessivamente lido e, ainda mais, que ele só se escreve no momento em que é lido, já que a leitura é a condição da escritura e não o inverso, como antes se postulava (p.18).

Com esse novo caminho a escritura ganha força e, além disso, dará outros sentidos ao texto: “(...) ao invés de apenas ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á à leitura como um novo ciframento.” (p.29). Ou seja, a escritura, assim como a performance, coloca-nos diante de outro viés, aquele que transgride, aquele que inova.

Afinal, o que é a escritura? “A escritura é a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai e para qual se destina” (pp. 35 e 36). A função social da escritura e o trabalho com a língua mostram que o escritor trabalha para interrogar padrões, pois:

A escritura é, ao mesmo tempo, uma modulação da fala e uma modalidade ética. Escritores contemporâneos dispõem da mesma língua, vivem a mesma história, mas podem ter escrituras totalmente diferentes porque a escritura depende do modo como o escritor vive essa história e pratica essa língua (p.36).

Outra questão da escritura é a de existir para se recriar, ou como bem explica Perrone-Moisés:

A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura “inaugura uma ambigüidade”, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar (p.38).

Aqui notamos algumas confluências com o estudo performático. A performance, como sabemos, não é fechada ou estável, está sempre buscando formas e, claro, questiona uma realidade, a fim de se renovar a cada instante.

Perrone-Moisés com a contínua reflexão acerca da obra de Barthes chega ao ponto performático da escritura. Cita o corpo e a voz em um estudo de Barthes:

Num artigo recente, ele estabelece a distinção entre fala e escritura introduzindo um terceiro termo, a escrição (ou transcrição). Escrever não é simplesmente emitir uma fala; mas também não transcrever. Na fala, o corpo está demasiadamente presente; na transcrição ele está demasiadamente ausente. Ora, na escritura, o corpo (a voz) volta por uma via indireta, medida, justa, musical. (p.40).

Com essa citação podemos pensar em uma escritura em Cortázar. A escrita viva, o corpo ativado pela leitura e isso, logicamente, chega ao leitor, é o leitor quem interpreta as particularidades do texto, sente a musicalidade, principalmente quando se aborda a poesia. O escritor está engajado nisso, a ativar o leitor, e assim “(...) a escritura é aí, antes de tudo, um engajamento consciente” (p.41). E quanto ao corpo, Barthes (2008) interroga a respeito, juntamente com o pensamento do texto: “O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico” (p.24).

Percebemos que escritura/performance caminham ao mesmo lado, têm as mesmas percepções de mudança, buscam novas aberturas. De acordo com Perrone-Moisés, a escritura não segue padrões, isso em contraposição com a escrita:

A escritura, pelo contrário, embaralha as cartas do sistema de comunicação: ela produz uma significação circulante (significância) que não é do tipo informativo. A significância não tem um ponto de partida nem ponto de chegada: ela circula disseminando sentidos. (p.44).

E, dessa forma, com os vários sentidos, podemos afirmar que a escritura, assim como a performance, permite a dúvida no pensamento do leitor e este fica em “permanente mutação” (p.46). Sem esquecer o texto, que é o lugar onde o leitor é intimado pela escritura a participar desse texto. Não só o leitor é influenciado pela leitura, mas todo o espaço que está a sua volta, ou seja, a sociedade citada anteriormente por Perrone-Moisés, que observa o seguinte: “O texto é lugar de uma perda, de um fading do sujeito, produção livre e efêmera de sentidos provisórios, lugar de prazer, lugar de significância” (p.51), e complementa dizendo que o texto tem a função de subverter o sistema, justamente por ser o lugar de disseminação de sentidos.

Perrone-Moisés, para concluir o que entende por escritura, afirma que todo o texto (literário) tem um caráter crítico a respeito do mundo e da própria literatura. E isso ocorre pela escritura, ou seja, o “texto escriptível” não é finalizado, permite uma re-escritura e releitura.

Toda a escritura contemporânea se encontra nessa situação crítica entre dois mundos culturais, dois mundos éticos, dois mundos artísticos: entre o romance e o romanesco, entre o poema e a poesia, entre o teatro e a *mise-en-scène* (p.57).

Entre essa dubiedade de mundos, encontramos a performance que, aliada à escritura, oferece à literatura o que Barthes (2008) chama de *escritura em voz alta*: “(...) essa escritura vocal (que não é absolutamente a fala)” (p.77). Uma escritura em que pulse o “o *grão* da voz”, que faça o corpo vibrar e esse texto, em uma perspectiva de fruição, irá atingir “(...) a linguagem atapetada de pele” (p.78).

O que queremos reforçar é a escritura que Cortázar utiliza. A literatura como experiência inédita e que deixa escorrer a “possibilidade do mundo”. E a nossa tarefa é essa: mostrar as possibilidades cortazarianas. Mas tendo presente que:

O escritor não é definido pelo emprego de ferramentas especializadas que evidenciam a literatura (discurso, poema, conceito, ritmo, tirada espirituosa, metáfora, segundo o catálogo peremptório de um de nossos críticos), salvo se se considera a literatura como um objeto de higiene, mas pelo poder se surpreender nos refolhos de uma forma, qualquer que seja, um conluio particular do homem com a natureza, isto é, um sentido: e nessa “surpresa”,

a forma guia, a forma vigia, instrui, sabe, pensa, engaja; eis por que ela não pode ter outro juiz senão aquele que ela encontra. (BARTHES, 2007. p.117)

Sem esquecer o exercício crítico que exercemos, não é nosso objetivo descobrir as ferramentas que o autor utiliza ou encontrar os segredos do texto. Queremos realizar algumas aproximações, assim como a tarefa do escritor é, segundo Barthes, encontrar possibilidades. Nosso objetivo não vai além disso, pois:

(...) a tarefa crítica (esta é a única garantia de sua universalidade) é puramente formal: não consiste em “descobrir”, na obra ou no autor observado, alguma coisa de “escondido”, de “profundo”, de “secreto”, que teria passado despercebida até então (por que milagre? somos nós mais perspicazes do que nossos predecessores?), mas somente em ajustar, como um bom marceneiro que aproxima apalpando “inteligentemente” duas peças de um móvel complicado. (BARTHES, 2007. p.161)

O nosso “móvel complicado” é a produção cortazariana. Sendo assim, sabemos que a escritura tratada aqui tem um traçado e a arte performática outro. Mas em Cortázar vemos que esses traços por ora se aproximam e inclusive se correspondem. Inclusive, podemos associar esses termos e pensar em uma escritura performática. Portanto, tentaremos abordar tais aproximações, e assim identificar as possibilidades que o texto cortazariano e a teoria da performance oferecem.

CAPÍTULO 2. RAYUELA E O INDÍCIO PERFORMÁTICO

2.1 Preâmbulos para um pensamento performático em Cortázar

Do trabalho de Davi Arrigucci Jr (2003), *Escorpião Encalacrado: A poética da destruição em Julio Cortázar*, podemos retirar algumas características do universo cortazariano, que podem ser alinhavadas à problemática da performance. Por exemplo, a literatura de Cortázar é marcada por fugir de estereótipos tanto na linguagem quanto na apresentação dos seus livros, como aponta Arrigucci:

Narrativa, poema, ensaio ou simplesmente texto, que se alimenta de outros textos, mas também do cotidiano mais banal, a obra de Cortázar se transfigura sempre pela motivação interna na busca que retesa sua linguagem em função de um foco transcendente. Já desta primeira perspectiva, ela caracteriza-se pelo inconformismo em relação a si mesma. (p.20)

Desse modo, Cortázar segue uma linguagem destrutiva, conforme o autor. O que nos proporciona novas formas e maneiras distintas de encarar a linguagem, “(...) sempre em busca da palavra ou do silêncio que atinja o centro fugidio, que, no entanto, escapa uma vez mais” (p.21).

Outro ponto a destacar é a lembrança que Arrigucci faz da ironia e do aspecto fragmentado dos textos de Cortázar, em que podemos encontrar desde “(...) recortes de jornal até trechos de livros científicos, uma grande variedade de textos é anexada à obra” (p.25). Quanto à ironia, está relacionada a esta fragmentação textual da qual falamos e que trabalha “(...) voltada contra a linguagem, os códigos literários estabelecidos e os valores neles implicados” (p.21). Há, inclusive, exemplo de uma nova linguagem, batizada de “glíglico” por Cortázar, presente em um dos capítulos de *Rayuela*.

Quanto ao surrealismo, como vimos no capítulo 1, foi de certa forma precursor da *Performance art*, e que aparece na tentativa de transcender limites. Parte, também, daqui o projeto¹⁰, digamos, revolucionário de Cortázar. Arrigucci se refere à influência do surrealismo em Cortázar nos seguintes termos:

Não só delinea com precisão toda a linhagem de destruição da linguagem que desembocará na liquidação dos códigos literários tradicionais (a dissolução completa dos gêneros com os surrealistas, por exemplo), mas também destaca, pela valorização extrema, o Surrealismo, reconhecendo-lhe uma amplitude que ultrapassa os limites do movimento de cúpula, envolvendo tendências afins, continuando como uma atitude persistente para além dos grupos “oficiais” (p.95)

Palavras como transgressão, quebra e fissura são comuns quando se fala em estudos cortazarianos. Devemos isso a pesquisas de teóricos brasileiros, como Arrigucci, que discute o jogo e a improvisação em Cortázar. Assim, faz-se necessário que apontemos também outras características dadas por Arrigucci, por exemplo, o *jazz*, que anuncia o improviso:

Em suma, o jazz, a poesia e o jogo aparecem intimamente ligados no bojo da poética de Cortázar. A reflexão sobre qualquer um desses aspectos leva necessariamente a um projeto de construção literária que visa à invenção permanente. Só inventando sempre pode a linguagem poética adequar-se à busca transcendente que lhe dá sentido (p.75)

A invenção é o caso de *Los Autonautas de la Cosmopista* (analisaremos essa obra no próximo capítulo) em que se ficcionaliza uma estrada. Essa estrada é vista sob outra concepção e com isso o conceito de viagem é também modificado. Isso, naturalmente, irá refletir no texto e naquele que o acompanha, o leitor, pois a linguagem em Cortázar é “(...) minada pela metalinguagem. O projeto para construir transforma-se, paradoxalmente, num projeto para destruir. A poética da busca se faz uma poética da destruição” (p.25). O perseguir e destruir são a tônica na obra deste escritor, não aceitar o que está pronto e dito como acabado serve de motivação ao seu processo de criação.

¹⁰ A maioria das obras de Cortázar circunscreve-se no projeto de transgredir alguma ordem ou criar uma ordem: lembremo-nos de *Historias de Cronopios y de Famas*.

Outro ponto que Arrigucci discute é o jogo, que veremos adiante, sempre presente em Cortázar. Lembrando que Arrigucci mostra uma abordagem, seguindo os preceitos teóricos de J.Huizinga. Portanto, embasada na etimologia da palavra ilusão, “(...) que significa ‘em jogo’ (illusione, ou seja, in-lusione; illudere, in-ludere)” (p.165). Com isso, a intenção do jogo na narrativa é a de proporcionar um desvio, de colocar “(...) um mundo extraordinário, à margem do que se toma habitualmente por realidade” (p.164). Isto é, de criar uma ordem e ser ordem, como aponta o próprio Huizinga (2010).

O fictício em Cortázar, o ilusório como aponta Arrigucci, nem sempre é assim, pois o cotidiano aparece em vários momentos e se entrelaça com esse ilusório. Assim, o texto ativa o leitor, para criar determinados contextos e com essa ligação a narrativa permite não só uma interpretação. Isso porque a poética da destruição é “(...) uma idêntica concepção da escritura, pressupõe ou implica a mesma poética. Essa unidade rigorosa do projeto permite pensar a obra inteira como uma única e infinita narrativa.” (p.23). Portanto, o leitor deve estar consciente disso, pois o autor já libera as vertentes e resta ao leitor adquirir a liberdade e confiança para poder usufruir das infinitas leituras que o texto oferece.

Interessante observar que Arrigucci já esboça no trabalho certa tendência performática ao refletir a palavra, especificadamente: os significantes e significados, a busca incessante de Cortázar para mostrar invenções no campo literário:

A perseguição continua sempre, tanto no plano dos significantes como nos significados. Isolado um texto qualquer, ela poderá revelar-se em alguns ou em todos os estratos que o compõem: já na utilização expressiva dos elementos tipográficos ou da sonoridade, na sintaxe revolucionária ou nas projeções semânticas mais profundas, pondo em xeque o sistema literário no qual se integra e configurando-se como obra de invenção radical. Uma busca em diversos níveis: no da temática, no da técnica, no da visão de mundo (p.21)

Assim, a relação com o mundo é de extrema importância, principalmente em Cortázar, não só a relação com o mundo, mas com o corpo e a voz. Ou como o próprio Cortázar (2008) diz ao discutir o conto: “(...) a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado

desta batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada” (p.150). Isso, de certa maneira, comprova a possibilidade da performance em sua obra, o leitor encena o que lê, como veremos em nossa análise.

Arriscamos adiantar um passo da teoria de Arrigucci. A duplicidade em Cortázar, o modo camaleônico de sua literatura joga sempre com multiplicidade de visões. Podemos pensar, então, na técnica do “collage”¹¹ – que vimos anteriormente – e em *Rayuela*, por exemplo, que é a sua maior obra, com o respaldo de Saul Yurkievich (1997) que aborda a questão:

Cortázar hace suyo ese camaleonismo preconizado por Keats como ideal literario: confundirse con el objeto de representación merced a una ilimitada capacidad de adaptación. El collage convierte al narrador en un ser metamórfico capaz de cualquier transformación textual. Cortázar halla en el collage el procedimiento que le permite saciar su gula de lector de todas las literaturas (p.119)

Yurkievich, segundo a citação anterior, refere-se à obra de Cortázar de modo geral. Sendo assim, o exemplo mais famoso de *collage* que aparece em Cortázar é na obra *Rayuela*, com o já dito *tablero de dirección*. Outro exemplo é o livro *Vuelta al mundo en ochenta días*, que reúne estilos variados de texto, o que elucida a técnica do *collage*. E isso não está apenas na apresentação do livro, os personagens incorporam esse pensamento camaleônico com a vontade de buscar o heterogêneo na realidade em que se encontram, como afirma Yurkievich (p.120).

Nesse cenário, podemos observar também uma dialética na obra de Cortázar. Com a ideia da discussão entre realidades e mundos (como é caso de *Los Autonautas de la Cosmopista*) criam-se aberturas e, assim, como bem aponta Curutchet (1972), “Cortázar ha establecido el enfrentamiento sistemático de dos formas del ser, de dos ámbitos de la experiencia o dos posibilidades de elección”

¹¹ Essa técnica, como vimos, faz parte do contexto histórico da performance. E contribui com o pensamento camaleônico de Cortázar, que recorta vários textos em busca da novidade.

(p.136). Acima de tudo, Cortázar é um jogador e joga sempre com possibilidades e enfrentamentos.

Do multifacetado para o destruidor de formas, Cortázar estabelece como plano, ou ideal a recriação de formas. O escritor não gostava de nada acabado, ou seja, destruía dogmas narrativos,

Cortázar oscila entre un mero compromiso artesanal con la escritura y la vocación de destruir todas las formas estéticas; vocación que implica a la vez un compromiso estético formal (puesto que persigue con esa destrucción una forma nueva) y con compromiso ético político (pues ataca todo un orden socio-cultural), que, a su vez, implica una problemática metafísica (REIN.1974, p. 12).

Sabemos que Cortázar abordou também a temática da política em suas obras¹² – entretanto não a trabalharemos nesta pesquisa. Mas isso contribui para formar um pensamento heterogêneo de sua obra, o que significa a busca do autor em diversificar a escritura com novas formas e temas.

Outra característica que consideramos importante é o choque com diferentes realidades. A começar pela leitura, principalmente dos contos, e rapidamente o leitor visualiza uma realidade bruta e quando percebe é levado a outra e distante. Picon Garfield (1989) comprova o mesmo impacto:

En los cuentos de Cortázar esperamos encontrar una realidad multifacetada. Al pintar un ambiente normal y unos personajes convencionales Cortázar se gana nuestra confianza haciendo que nos sintamos cómodos con sus relatos; y a medida que, inocentes, proseguimos la lectura, de pronto nos encontramos atrapados por una situación extraña y a veces irreal, un cambio onírico e incluso fantástico de los acontecimientos (p.296)

O universo cortazariano é assim, multifacetado, e à medida que conhecemos os relatos notamos as contínuas rupturas com o texto, leitor e personagens, e isso com uma justificativa, a de questionar o eu "(...) cuyas fronteras aparecen inciertas, avasalladas continuamente por un oleaje ingobernable" (SOLA, 1969, p.80). O que conseqüentemente irá fisgar o leitor, levando-o a fazer as próprias indagações.

¹² Livros como *El Exámen* e *Libro de Manuel* tratam de acontecimentos e críticas políticas.

Retomando as considerações aqui feitas, podemos inferir que a obra de Cortázar nos permite chegar ao pensamento performático, e isso ficou claro com Arrigucci e os outros teóricos apontados que exploram características desse universo. No próximo tópico discutiremos a performance envolvida com o leitor, que, para Cortázar, é o maior criador, aquele que faz a sua literatura.

2.2 *Rayuela* capítulo 79: a chave mestra para entender leitor/leitura em Cortázar

A leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo (Sartre, 2004, p.46).

Se pensarmos em *Rayuela*, cabe perfeitamente a epígrafe de Sartre, no processo revolucionário do projeto da obra com o *tablero de dirección*, destacado no começo do livro. O autor deixa pistas para que o leitor reflita e chegue à conclusão de que ele não é um espectador e sim faz parte daquele mundo. Nesse processo, o leitor caminha com o autor, a generosidade que aparece é a doação da pessoa, segundo Sartre, do leitor perante a obra, para se inserir num mundo em que reflete o real. Também nesse sentido, afirma Compagnon (2003): “O leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz” (p.51). A partir disso, queremos abordar neste tópico o processo de leitura com a possibilidade performática em Cortázar.

A leitura, como aponta Vicent Jouve (2002, p.12), passou a ser interesse para estudiosos da literatura nas últimas décadas. O mesmo autor explica que o motivo preponderante era o esgotamento das abordagens. Assim, o leitor começou a ser percebido num contexto obra/autor e considerado elo importante na elaboração de sentido no texto literário.

Paul Zumthor deixa claro em seu texto *Performance, recepção, leitura* (2007) que estamos condicionados a regras, formas. Então, uma de suas ideias bases é a

performance, que também é discutida por Marvin Carlson (2010), e que veremos adiante. Zumthor nos diz que por mais que tentemos negar a regra, do já estabelecido, nós estamos sempre a recriá-la: “Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (p.29). Dessa maneira, o conceito de performance aparece, e sempre está negando as formas com improvisos, jogos, música, voz etc. E não é de se estranhar que em Cortázar notamos constantemente o jazz¹³, os jogos e também a presença da voz.

Zumthor trata do leitor/leitura nessa perspectiva. Pode-se dizer que o importante é que questionemos “(...) o leitor lendo, operador da ação de ler” (p.24) e consideremos também que “(...) um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo” (p.24). Podemos pensar, também, na possibilidade de uma escritura performática, que antecede tal modo de ler. É preciso, então, uma atitude performática que “(...) pode inverter a ordem estabelecida, mas nunca a subverte. Pelo contrário, ela normalmente sugere que um caos ameaçador é a alternativa à ordem estabelecida.” (CARLSON, 2010, p.34), assim é *Rayuela*.

Nesse breve escrito sobre o leitor, nota-se que a leitura assume um papel privilegiado numa obra de ficção. E isso dará suporte ao argumento principal de *Rayuela*. A inovação começa no leitor, que é convidado a estabelecer um pacto com o texto, pois a leitura e a escrita passam por inovações, como a linguagem do glíptico. E, assim como Compagnon argumenta, que o ato de leitura é comparado ao de viajar, Cortázar expressa que quer o leitor como companheiro de caminho, esboça-se aqui a tentativa do ato performático. Exclui-se uma barreira, e embarcamos como convidados a participar do livro e também a agir sobre ele, o leitor, em todo caso, interpreta o que lê ou ao menos tem a possibilidade e a

¹³ O jazz vai ao encontro dos escritos de Cortázar. Notamos inúmeras referências em *Rayuela* e em outros escritos como, por exemplo, o célebre conto *El Perseguidor*, que retrata um saxofonista, Charlie Parker, e suas improvisações.

liberdade, dentro do que o texto concede. O que nos aproxima das teorias apresentadas no primeiro capítulo.

Neste ponto, julgamos necessário um comentário acerca da possibilidade performática no texto em prosa. O conceito performático poderá direcionar o olhar do leitor e mostrar que o ali escrito vai além, buscando a atividade interativa com o texto; assim leitor e texto rumam para outros caminhos, buscando interpretações únicas, não aceitando uma regra fixa. Criam-se, dessa forma, caminhos que impressionam o leitor. Comparamos isso com a performance, que sempre é única na tentativa de impressionar o espectador com a sua efemeridade.

Um exemplo pode ser *Los Autonautas de la Cosmopista*, de Cortázar, que elabora um jogo. É uma viagem de Paris a Marselha, que duraria poucas horas, mas que os personagens levam 30 dias para completá-la, para mostrar que a estrada que liga as cidades não é um simples rumo. Ela esconde belezas, aventuras e outros perigos, ou seja, olhar de outro modo uma realidade, utilizando do imprevisto e do corpo em ação. Origina-se com a estrada um ambiente performático e por consequência um novo conceito de viagem.

Primeiramente, vamos nos direcionar a um capítulo de *Rayuela*, romance, publicado em 1963, que desencadeou o interesse para esta pesquisa, que é sinônimo de pluralidade. É uma obra literária especial para o leitor, porque ele é quem cria as possibilidades, no limite daquilo que o autor propõe, tomando como exemplo o roteiro inicial e as notas de “Morelli”.

O livro em questão está dividido em três partes, “Del lado de allá”, “Del lado de acá” e “De otros lados (capítulos prescindibles)”. O leitor pode ler de maneira corrente, ou seja, do começo ao fim, ou pode seguir o roteiro citado, tendo assim uma leitura salteada, duas propostas para leitura, desde o começo o leitor (que está lendo) já é convidado a escolher. Outro modo de leitura consiste em o leitor criar a própria ordem, outra possibilidade de livro, o que é uma característica performática¹⁴, porque “(...) a su manera este libro es muchos libros” (2007, p.111).

¹⁴ Sobre esse assunto Cortázar comenta: “Uma jovem norte-americana que escreveu uma tese sobre os meus textos me disse certa vez uma coisa que me chamou muito a minha atenção: ‘Ao iniciar o

Jouve dá respaldo: “Não se pode reduzir a obra a uma única interpretação, existem, entretanto critérios de avaliação. O texto permite, com certeza, várias leituras, mas não autoriza qualquer leitura” (p.25).

Dada essa exposição a respeito do leitor/autor/obra, notamos que o leitor é o elo principal para constituição da unidade ficcional. Neste romance de Cortázar, que inova em vários aspectos, ele nos revela: “(...) me parecia muito importante enquanto escrevia *Rayuela*: a procura do leitor cúmplice” (BERMEJO, 2002, p.63). O perseguir até que ponto na obra o autor depende da generosidade do leitor, até onde vai a autonomia do leitor, até que ponto o chamado texto de fruição de Barthes, “(...) aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (2008, p.20), aparece, é questionado.

Um dos capítulos que iniciaram a inquietação da busca do leitor para entrar no jogo performático é o 79. Capítulo que começa revelador, ironicamente acusando o personagem: “nota pedantíssima de Morelli: “Intentar el ‘roman comunique’ en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores” (p.559). Podemos nos perguntar quais valores, na sequência o mesmo personagem revela que busca um leitor, de não querer agarrá-lo, mas deixá-lo “cúmplice” e assim: “(...) por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos” (p.559).

Ainda neste capítulo, Morelli propõe uma mudança para o romance, de não ser algo fechado, com construção sistemática, mas buscar uma abertura e então: “(...) provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)” (p.559). Isso remete a uma possibilidade performática, que, como vimos, em hipótese alguma é um sistema

seu livro com um “manual de instruções”, você contradiz a sua teoria do leitor cúmplice. Na verdade, você o submete a uma outra forma possível de leitura. Você está dizendo: “Leia o livro desta ou daquela maneira.” E se esta pessoa não quiser ler nem de uma maneira nem de outra? Ao orientá-lo, você faz o mesmo que qualquer escritor tradicional que não dá instruções mas enfia o livro no leitor da primeira à última página.’ Nunca havia pensado nisso. Minha defesa foi que, no começo do livro, é dito o seguinte: “Este livro é muitos livros, mas acima de tudo dois livros.”” (BERMEJO, 2002.p.63-64)

fechado, e pensar, então, no livro vivo que está em constante mutação, isso de acordo com o leitor.

O que desencadeou críticas, neste mesmo capítulo, 79, foi o termo “lector-hembra”, para designar o leitor passivo. Esse leitor é aquele que espera a ordem “cerrada” do livro “(...) que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro” (p.559). Albert Cousté, pontualmente, explica a questão crítica ao redor deste leitor:

Uno de los tantos malentendidos que acompañaron como una segunda piel la obra de Cortázar a partir del éxito de Rayuela, tiene que ver con lo que en su momento definió como “lector-hembra” para referirse a la tradicional pasividad ante la obra que adopta el lector convencional. Feministas y feministas de todo pelaje y condición le acusaron de retrógrado y machista por la creación de esta metáfora, pasando por alto lo esencial: que no se trataba de una definición biológica o consustancial al sexo femenino, sino de una corroboración del papel que (por imposición, pero en ocasiones también por conveniencia) adoptaba la mujer en la sociedad en cuyo marco esa descripción fue formulada. (COUSTÉ, 2001, p. 92).

Mas o que realmente interessava a Cortázar era somente o texto e não ofender tais movimentos. E, mais uma vez, Cousté esclarece:

De todos modos, al margen de la mayor o menor fortuna del ejemplo y de los roles empleados, lo que manifestaba Cortázar era un llamamiento al cambio de actitud para enfrentarse a la lectura de un libro, que no es un objeto concluido en sí mismo – como un cuadro, una manzana o un mueble de diseño – sino una propuesta alternativa sobre muchas posibles: la única que el autor fue capaz de consumir o la única que eligió, pero en ningún caso la única que el lector puede leer. (COUSTÉ, 2001, p. 92).

A citação de Cousté nos revela traços dignos de nota. Fica clara a relação de intimidade entre leitor/autor e é justamente para essa relação que o leitor, principalmente em Cortázar, deve estar preparado, porque em Cortázar o leitor é chamado para uma relação mais próxima com o que está escrito, o texto exige mais do leitor. É também o prazer do texto que está em jogo, podemos refletir sobre a fruição e a ligação com o corpo ao pensar no “lector hembra”, o corpo em ação. Isso já é um esboço performático, como aponta Glusberg: “A performance é primariamente comunicação corporal” (2009.p.117).

O leitor pode assumir várias faces, não importa de que sexo seja, mas de como se comporta no ato da leitura. O livro não está pronto, quem o conclui, acrescenta, pensa, dinamiza é o leitor. Isso é significativo, pois podemos pensar o livro como fruição, como coloca Barthes em *O Prazer do Texto* (2008), e comparar, livro e pessoas, alguns podem nos interessar, outros não. Basta lembrar de Oliveira e Maga, que veremos adiante, e que assumem um relacionamento amoroso em universo com referências livrescas, o que direciona a leitura como prazer. Cortázar utiliza “hembra” não por uma definição biológica, como apontou Cousté, mas como a mulher era vista socialmente: passiva. Cortázar conseguiu ligar a intimidade do leitor com o livro paralelamente com a relação entre homem e mulher. Novamente Cousté discute a questão:

Como una relación sexual entre dos seres humanos – por naturaleza y definición, mutantes e incompletos – el libro es el lugar del coito, el espacio y el tiempo en el que la cópula lector/autor se cumple y se manifiesta y, como ocurre con la sexualidad, cada encuentro reinventa e inaugura la experiencia: cada cuerpo (cada libro) es el primer lugar, cada fusión de dos cuerpos (de dos miradas) es la primera vez.

Claro que hay libros (como hay seres) que resultan más estimulantes para cada uno de nosotros, según unas normas que es imposible fijar porque es imposible compartir, dado que pertenecen a ese cono de sombra (a esa ración de luz) que hace trastabillar a la estadística y es lo único que permite al individuo diferir de la especie. (COUSTÉ, 2001, p. 92).

Nas palavras de Eco (2006), o “lector hembra” seria o leitor empírico, o passivo. O que causa impacto é o fato de o assunto aparecer na ficção, é como se ele, o autor, aos poucos fisgasse o leitor. No capítulo 79 temos os primeiros indícios disso e o aparecimento do leitor esperado: “Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos” (p.515). E por meio das reflexões de Morelli, vemos a “situación del lector”, o cúmplice e o fêmea, o companheiro de trajetória e o que fica satisfeito com a “fachada”, aceitando tudo o que lê.

O personagem Morelli é o reflexo da metalinguagem, e com esse personagem encontramos considerações para um bom romance. “Julio Cortázar escribe la novela *Rayuela* siguiendo un patrón arbitrario, ese que emplea el escritor

Morelli, personaje de ficción de *Rayuela*, para escribir su propia novela” (1972, p.19). Morelli dita as regras para o leitor, como vimos, esse escritor fictício é o sinal da mais pura ruptura, e claro, chega até o leitor. O objetivo é justamente quebrar os hábitos do leitor, ou seja, o personagem tem um traço performático que tenta desestabilizar as ordens do romance. Ele rompe não só por fazer refletir aquele que lê em nível de narrativa, mas vai até o íntimo do leitor fazendo-o repensar o mundo, coloca o leitor na condição de perseguidor de uma coisa que está perdida em nós, “(...) el lector es obligado a tomar conciencia de que lo que se cuenta es ficticio pero algo tiene que ver con su realidad” (1997, p.102). Portanto, se compararmos o receptor de uma performance e o leitor, teremos algumas aproximações: “sua relação com o evento é uma experiência direta e vital” (GLUSBERG, p.126).

Colocamos aqui o início das indagações a respeito da possibilidade da performance em uma narrativa, que começou com *Rayuela*, com o capítulo 79 e a metalinguagem, com esse leitor exposto, que segue na obra de Cortázar. E nada mais cortazariano, como, agora, ver um diferente ângulo, o jogo, sob as lentes da performance. Por isso justificamos nossa escolha para desenvolver a teoria da performance em Julio Cortázar, que atingirá com seus movimentos, a obra desse escritor com a finalidade de mostrar uma nova abertura, um novo caminho a ser visto. No próximo tópico estaremos concentrados ainda em *Rayuela*, especificamente nos personagens Oliveira e Maga que projetam ideias da performance, semelhante ao ato de ler, e com isso, a título de exemplo (uma análise detalhada do casal ocuparia toda esta pesquisa, e que no momento não é nosso objetivo) daremos base para a construção das futuras análises.

2.3 Um jogo de liberdade; performance

De início, é interessante observar os personagens Oliveira e Maga, estrangeiros. É, também, motivo para reflexão que esses dois personagens latino-

americanos residentes em Paris sejam os protagonistas de *Rayuela*. Aqui, justifica-se o caráter de movimento, de viagem, de adquirir outras visões que Oliveira e Maga conseguem, juntos, num ato semelhante ao de que um leitor lê um livro.

Os personagens Horacio Oliveira e Maga têm uma relação amorosa, e que se desenvolve em meio a livros e discussões a respeito de filosofias, músicas, pintura e literatura, diante disso, das discussões realizadas no “Club de la serpiente” podemos notar o “horizonte de expectativas”, termo de Jauss, que significa todo o repertório, que no caso é o de leitura dos personagens. O que nos interessa não é um resultado interpretativo, mas a revelação que se dá entre os horizontes de Maga e Oliveira. Maga, leitora de poucos livros, não conhecia as teorias filosóficas. Tinha uma história sofrida e poucas oportunidades. Oliveira, leitor assíduo, conhecedor de inúmeras teorias, tentava instruir a mulher, “(...) para eso abónate al *Reader’s Digest*” (p.150) ironicamente, sugerir leituras, tirar alguma dúvida, mas nem sempre era possível:

Gregoriovius se esforzaba por explicarle los rudimentos de la metafísica mientras Oliveira sorbía su pernod y los miraba gozándolos. Era insensato explicarle algo a la Maga. Fauconnier tenía razón para gentes como ella el misterio empezaba precisamente con la explicación. (P.150).

Contudo, o que cabe expor aqui são os encontros do casal. Oliveira se sente completo com Maga, pois percebia a liberdade nela. Maga, por sua vez, se sentia plena e tinha um homem inteligente ao seu lado. Um encontro, um encaixe perfeito de horizontes de expectativa, porque Maga admirava a intelectualidade de Oliveira, era completa ao lado dele. Eliana Yunes (2009) nos mostra que “(...) ler é, pois, um ato de primeira instância no esboço da consciência de si mesmo e do outro e sua inscrição no mundo se dá com a escrita da vida” (p.35). Maga é uma leitora de Oliveira, assim como Oliveira é um leitor de Maga, ela para entrar no mundo dele e ele, no dela. E de certa forma se descobrem.

Sugerimos que Cortázar descreve uma performance ao mostrar a relação do casal. Ora, temos o importante “corpo” em ação, pois há um jogo para se encontrar e também a relação carnal, como diz Zumthor (2010): “a performance lhe impõe um referente global que é a ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos

tempo e lugar” (p.166). Maga e Oliveira juntos ultrapassam limites, o casal cria possibilidades de realidade, buscam outros rumos, são situações em que se cria uma atmosfera impossível.

Outro elemento narrativo aparece: o jogo. Não podemos nos esquecer de que o título do livro é um jogo, *Rayuela*, e como característica há riscos, pode-se ganhar ou perder. É a mesma coisa com um livro, o resultado da leitura pode ser negativo ou positivo, basta aceitar o ato de ler. E para se pensar também, a relação de Maga e Oliveira é antecedida pelo jogo. É uma relação de encontro intelectual para ela e metafísico para ele, que só acontece na fusão dos corpos. Eis o leitor com o livro na mão e Oliveira com Maga.

Podemos, também, relacionar aqui a performance com o jogo, pois performance “(...) refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*” (ZUMTHOR, 2007. p.50). Não se desconhece que qualquer jogo que tem seus resultados imediatos sempre lida com imprevisto e possibilidades. Cria-se uma tensão e como Zumthor (2007) diz:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistemas completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. (p.53).

Temos novamente a liberdade. Nas palavras de Zumthor esclarecemos exatamente a questão do leitor com o livro na mão, a do casal de *Rayuela*, e que não por coincidência faz parte também do jogo, lembremos da citação de Cousté (2001): “(...) el libro es el lugar del coito, el espacio y el tiempo en el que la cópula lector/autor se cumple” (p.91).

E que jogo é este? “La técnica consistia en citarse vagamente en un barrio a cierta hora” (p.156), está armado o jogo, combinavam de se encontrar, mas não marcavam um local preciso nem horário. Arrigucci Jr. (2003), em seu estudo sobre a obra de Cortázar, lembra que “como em todo jogo, há a possibilidade do salto, da

transposição para um mundo extraordinário, de atravessar o umbral e ingressar no outro” (2006, p.296). E então o inesperado ocorre, como uma fatalidade, sem lógica:

De acuerdo en que en ese terreno no lo estarían nunca, se citaban por ahí y casi siempre se encontraban. Los encuentros eran a veces tan increíbles que Oliveira se planteaba una vez más el problema de las probabilidades y le daba vuelta por todos lados, desconfiadamente (p.157).

Se pensarmos nessa citação como um jogo entre o casal, perceberemos que quando ele se realiza e obtém o sucesso esperado (o encontro do casal), temos a destruição de uma ordem. O jogo cumpre com isto: desestabiliza uma realidade, rompe com ela e cria outra com uma total liberdade. Lembremos que é justamente liberdade que Oliveira busca e consegue nos encontros com Maga. O jogo “(...) permite escapar a la imperiosa satisfacción de las necesidades inmediatas y ingresar en otra esfera de actividades que tienen su propia tendencia, su peculiar regulación” (YURKIEVICH, p.128).

Parece estarmos numa intensa rede, os fios se cruzam e tudo está ligado nisso que chamamos de texto. O jogo, o caso de Oliveira e Maga, e a leitura. Nos exemplos do jogo, assim como nós leitores temos a opção de escolher os trajetos e certamente chegar ao desejado, ou não, mas o fato de aceitar a jogar ou ler já é uma ruptura, principalmente quando falamos de *Rayuela*.

Cabe aqui aprofundar a questão da performance, o saber-ser. Inevitável não pensar na alteridade em Cortázar, *Rayuela*, que aparece em Maga e caminha em direção a Oliveira, afetando-o como um ir mais além. Podemos pensar em Oliveira, segundo Delleuze e Guatarri (1995), com o modelo rizomático que: “(...) é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros” (p.16). Oliveira busca algo, fisicamente ele se deslocou para algum fim em Paris, mas existencialmente a busca continua, não acaba e também se dá sem rumo. Ele não sabe ao certo o que busca e está em tensão, o leitor é quem coloca uma meta, para se resolver, ocorre uma performance:

Trata-se de uma questão de movimento de consciência do ser que é, em parte, determinado pelo performer que aponta o caminho que sua atividade

deve ser recebida pelo espectador, e a este, ao propor interpretações, realiza por sua própria conta (GLUSBERG, 2009. p.123)

Ou seja, cria-se uma tensão sem começo nem fim, sempre um meio, talvez o desejo de Oliveira se situe em um entre-lugar, que pode disparar em milhares de interpretações, que para um dos personagens de *Rayuela* é a perfeita realidade. Oliveira fica em um momento performático que “(...) exige, dentre outras coisas, disciplina e concentração, além de um objetivo claramente definido, ou talvez a negação de todos os objetivos e uma renúncia ao seu íntimo para se tornar um outro” (CARLSON.2010. p.42).

Outro teórico importante neste tema, de alteridade, é E. Glissant (2005), que em seu texto coloca duas palavras valiosas, e por isso nos faz lembrar Oliveira e Maga, e também o jogo, vejamos: fratura e imprevisibilidade. A fratura é a da realidade, quando Oliveira aceita jogar acontece a fratura, no jogo imprevisível que Maga coloca. Há um rompimento com o sistema, cria-se um conflito, ou seja: o caos e permite o novo que caminha em direção às “múltiplas variáveis” (p.104). Claro, a imprevisibilidade pensada, segundo Glissant, como rizoma, e a partir daí poderemos pensar que:

O rizoma abre-se constantemente à desconstrução, pois cada um de seus pontos de inserção pode ser enxertado em qualquer outro, de cada um deles pode se ligar aos demais; mas também é possível que, de cada um dos nós de inserção, não se possa alcançar jamais outro cruzamento, a não ser que se retorne a outras derivações. (FERRO, p.226, 2010)

Outro ponto importante é o verdadeiro nome da personagem Maga. Lembra Arrigucci (2003) que o nome Maga, assim denominada nos primeiros capítulos de *Rayuela*, é um falso nome, pois nos capítulos seguintes é revelado seu verdadeiro nome: “Lucía”. Significativo isso, porque é como se ela tirasse Oliveira da escuridão e lhe mostrasse um novo mundo, com outra realidade e clareza: “(...) signo de um possível acesso à unidade primeira, a história percorrerá as etapas caóticas da perseguição do ser dividido e exilado, em busca da passagem para o ‘outro lado’, que, através de Lucía, Oliveira deslumbrou” (2003, p.284). Sendo assim, Maga é o

reflexo da performance, ou até mesmo uma *performer* inconsciente que “(...) pode alcançar o outro” (GLUSBERG. p.111).

Cortázar se preocupou também em mostrar outras realidades que pudessem ser escritas. Podemos num esquema colocar realidade/outra realidade. Num primeiro momento entendemos que se trata de uma oposição, mas não, é um aprofundamento da mesma realidade, a ideia é de um início comum com um final distinto, com outra visão:

El objetivo de hacer entrar en el discurso “la otra realidad” no se referiría, por lo tanto, a una oposición con lo real empírico sino a una profundización y cuestionamiento de este discurso al crear un nivel supra-empírico regido por una causalidad nueva, y producir un desplazamiento activado a partir de la función crítica. Mas allá de los análisis que se han hecho, Cortázar ha sido claro al referirse al problema y puede afirmarse que su criterio de realidad, mientras escribe *Rayuela*, se refiere a lo escribible. (2001, p.57,58.)

O escrito que preocupa Cortázar, o modo como é posto, já nos revela uma escritura além, ou a possibilidade de um pensamento performático, em que por momentos se revela uma utopia que acaba se concretizando, e torna a narrativa única, como o encontro do casal. Porque o caráter performativo não está só na apresentação do livro, mas faz parte do conteúdo dos personagens. Veremos a seguir, outro exemplo disso, na análise da obra *Los Autonautas de la Cosmopista*.

CAPÍTULO 3. CORTÁZAR: UMA NOVA LEITURA

3.1 A viagem única.

Buscamos todavía y todavía; cómo no caer más allá de su, tu, mi lengua y del vértigo de los caminos que allí llevan, siempre los mismos y sin embargo hay vías lentas, caminos fulgurantes
(Cortázar, 2008.p.298)

Nosso embasamento teórico se dá a partir da performance e do jogo, concepções que vimos discutindo até o momento. Procuraremos analisar somente as partes em que consideramos poder extrair algum pensamento performático do texto de acordo com os teóricos que vimos anteriormente, principalmente Glusberg, Zumthor e Cohen. Justificamos aqui a ordem dos textos escolhidos para análise de acordo com o grau performático, ou seja, do mais fraco ao “nunca total” (ZUMTHOR, 2005, p.143). Já que, segundo Zumthor (2005), para a performance ser completa é preciso elementos de audição acompanhados “(...) de uma visão global da situação de enunciação” (p.143). Sendo assim, começaremos por um romance, depois conto e por último os poemas e tangos, que possuem algum “(...) elemento de mediação suprimido” (p.143). Em nosso caso, perdemos a visualização do tango e alguém declamando os poemas, mas se realizarmos a leitura deles para o público, a performance será considerada total. O que nos interessa, todavia, em nossa primeira análise é se o texto cortazariano, em prosa, possibilita um leitor ativo por meio do jogo e também se o pensamento performático pode estar envolvido na narrativa.

Começamos nossa análise com *Los Autonautas de la Cosmopista*, publicado em 1982, e que descreve uma viagem de Paris a Marsella. Uma viagem nada comum, oitocentos quilômetros em aproximados 30 dias. Não é um livro escrito somente por Cortázar, mas também escrito e vivido por sua companheira, Carol Dunlop. Não nos interessa estudar a parte autobiográfica da obra. Nela, estão

inseridos personagens principais, “Lobo” e “Osita”, que aparecem em fotos e são respectivamente Cortázar e Dunlop, escritores que se aproximam de características performáticas. Isto é, buscaram deixar o conceito de viagem com um sentido único. O que nos interessa, portanto, é analisar a possibilidade performática neste texto em prosa. Em paralelo, lançaremos mão do conceito de jogo de Huizinga (2010) e Iser (2002).

Antes de iniciar a análise é preciso lembrar alguns pontos. A performance pode acontecer de diferentes maneiras, e nesta pesquisa, abordamos duas possibilidades: o texto literário pode narrar uma performance, o texto literário tem em sua apresentação e em sua escritura traços que podem gerar uma performance, levando em consideração o ato da leitura. Em *Los Autonautas de la Cosmopista*, trabalharemos, principalmente, com a primeira possibilidade.

Segundo Iser, o texto fornece espaços para o leitor completar as lacunas existentes na narrativa. Neste momento, o leitor desempenha ações no texto, age sobre ele. Sendo esse, geralmente, o leitor-modelo de que fala Umberto Eco (2006), um leitor especial que poderá superinterpretar o que está escrito. Do mesmo modo, poderá notar indícios de um ato performativo no texto. Trabalharemos com esses pontos em nossa análise, direcionando o foco para o texto, por isso, em paralelo veremos o conceito do jogo, que possibilita ao leitor, segundo Huizinga, criar uma ordem, é a liberdade “concedida ao leitor pelo texto” (COMPAGNON, 2003. p.146).

Nos preâmbulos para a viagem, seus autores já confabulavam como se daria a viagem e as regras do jogo. Nestas regras, havia a obrigação de escrever uma narrativa, à maneira de Marco Polo e “Gran Khan”, como aponta o autor (p.19). Tal ação evidencia um planejamento com a finalidade de romper com o conceito de viagem proposto nesses relatos. Diferente de Polo e Khan, o objetivo era, como apontam Cortázar e Dunlop, “(...) escribir paralelamente al viaje un libro que contaría en forma literaria, poética y humorística las etapas, acontecimientos y experiencias diversas que sin duda nos ofrecerá tan extraña expedición.” (2008, p.18). Aqui, mais uma vez, confirmamos o caráter biográfico da expedição, mas lembramos que nossa análise circunda os elementos performáticos do texto, a exemplo: “O performer atua como um observador. Na realidade, ele observa sua

própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a performance)” (GLUSBURG.p.76), mesma coisa que acontece com *Lobo* e *Osita*, por isso, personagens de uma ficção e também criadores do texto, o que gera tal aproximação.

Há controvérsias se considerarmos que a viagem é performática, pois já aconteceu, foi única para os personagens, e a narrativa é acabada, pode ser revista pelo leitor e é narrada geralmente no tempo presente. Mas justificamos, a performance deixa de ser completa no momento em que foi escrita, porque a prosa não consegue capturar os instantes únicos da performance, isto é, o gesto, a voz. O máximo que a escritura pode chegar é despertar o desejo de performance no leitor de *Los Autonautas*. Logo, a proposta aqui é trabalhar conceitos performáticos e não a performance em si.

E, neste universo fantasioso, para que conheçamos o contexto, aparece a figura de um dragão, uma alegoria ao meio de transporte que leva os viajantes aos destinos; uma Kombi vermelha adaptada para se viver nela, que se chama “Fafner”, alcançado o status de personagem, ganhando vida; e aqui uma das grandes chaves da literatura de Cortázar, não suportar o nome dado às coisas: “Lo del dragón viene de una antigua necesidad: casi nunca he aceptado el nombre-etiqueta de las cosas y creo que eso se refleja en mis libros, no veo por qué hay que tolerar invariablemente lo que nos viene de antes y de fuera” (2008, p.23).

Vamos nos familiarizando com o universo lúdico que, como vimos nessa citação, pode até definir várias obras de Cortázar. Isso é fortemente marcado no presente relato. Nesse cenário, o Lobo assume uma posição contrária à ordem estabelecida, ou apenas dá continuidade a isso: “(...) obedecí al mismo impulso de defender a los que orden estatuido define como monstruos y extermina apenas puede. En dos horas o tres horas me hice amigo del dragón” (2008, p.24). A seguir, a imagem do Lobo e o seu Dragão.



Fig.01

Antes de começar o relato da viagem, os autores empregam a metalinguagem, explicando os processos da narrativa, as regras do jogo e também convocam o leitor para um despertar no texto. Ao ler, nós leitores, embarcamos em Fafner (a Kombi), e assim começam a aparecer mensagens direcionadas: “(...) el lector, a quien le pedimos humildemente que tenga paciencia” (p.25) e em diversos capítulos posteriores o leitor é chamado para ler as explicações, como estas:

Hasta el verano de 1978, oh pálido e intrépido lector, pertenecíamos los que aquí escriben a esa raza de mortales que toman la autopista por lo que parece ser: una construcción moderna altamente elaborada y que permite a los viajeros encerrados en sus cápsulas de cuatro ruedas recorrer un trayecto fácilmente verificable sobre un mapa y en la mayoría de los casos previstos por adelantado, en un mínimo de tiempo y con un máximo de seguridad. (p.26)

Com isso, o texto também ficcionaliza a estrada. Na tentativa de deixá-la única, os autores tentam negar o ideal de início e fim. Os personagens visualizam uma estrada com possibilidades distintas: “(...) existía ya en nosotros una cierta resistencia a la insolente pretensión de la autopista de que sólo ella existiera entre el punto A y el B.” (2008, p.28) e assim, o cerne da narrativa se desenvolve a partir dos pontos não percebidos anteriormente, mas agora “(...) esa gran vía que se desplegaba vanamente ante nuestros ojos desde hacía años, antes nuestros ojos sellados entonces por la más crasa ignorancia” (2008, p.28). E isso, não por acaso, é uma característica do jogo que, segundo Huizinga, transcende as necessidades

da vida (p.4). Por outro lado, as chamadas feitas ao leitor são para que aceite a participar do jogo que o texto propõe, a exemplo, Iser (2002) comenta:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente; mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo (p.106).

Outras coisas atrapalham a partida dos viajantes: os “demônios” (p.29 a 32), que atrasam a viagem colocando obstáculos para o casal como doenças e outras impossibilidades. Inclusive houve, digamos, um teste, eles saíram a viajar para o mesmo fim e não conseguiram, prova disso é o esclarecimento dado ao leitor: “Como ves, pálido lector, la autopista era todavía la enemiga del reposo y del ‘viaje agradable’ para nuestras mentes mal iluminadas; pero no tardó mucho en hacernos cambiar de actitud” (p.35).

A ideia já estava feita, viajar sem o monstro da velocidade, e contando com toda a liberdade possível. Faltam então as regras do jogo, que os personagens elaboram, e elas são como objetivos:

Regla del juego: Un paradero diario, la obligación de no salir de la autopista entre París y Marsella, y un libro a escribir que por un lado incorporaría todos los elementos científicos, las descripciones topográficas, climáticas y fenomenológicas sin las cuales dicho libro no tendría un aire serio; y por otro lado contendría un libro en cierto modo paralelo, que escribiríamos siguiendo las reglas de un juego de azar cuyas modalidades quedaban por establecer. (p.37).

E depois, claro, aparecem outras regras já estabelecidas, mas o essencial era ficar um pouco em cada “paradero”, setenta deles, e conseguir extrair conhecimentos de cada um. Então, aparecem outras regras:

Cumplir el trayecto de París a Marsella sin salir ni una sola vez de la autopista. 2. Explorar cada uno de los paraderos, a razón de dos por día, pasando siempre la noche en el segundo sin excepción. 3. Efectuar relevamientos científicos de cada paradero, tomando nota de todas las observaciones pertinentes. 4- Inspirándonos en los relatos de viajes de los

grandes exploradores del pasado, escribir el libro de la expedición (pp.38 e 39)

Ponderamos que o jogo é dotado de extrema liberdade e significa uma evasão “da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria” (HUIZINGA, p.11). Portanto, o jogo desmantela um momento de representação “converte o texto de um ato mimético em um ato performativo” (ISER, p.109) e isso significa a ação do leitor que atua sobre os “espaços” permitidos pelo texto, em nosso caso, pelo jogo e, então, o leitor conquista uma orientação própria.

Outro processo importante e que nos leva a pensar em um possível momento performático é a tentativa dos viajantes em buscar diferentes discursos. Um exemplo são as fotografias e também, no livro, aparecem ilustrações dos lugares que visitaram. Em determinado momento o narrador lamenta por não ser possível colocar fitas cassetes nos livros, hoje sabemos que é possível, mas com o CD, “Lamento que la tecnología actual no permita incluir cassettes en las ediciones corrientes, pues las palabras no podrían expresar jamás la risa que de inmediato invadió Necmi de cuerpo entero” (2008, p.42). A preocupação com a voz, o interesse de sentir a risada e os efeitos produzidos no corpo e transmitir isso ao leitor para que este sinta o movimento vivo, de mostrar vida, “(...) o segredo que faz todas as performances estarem contidas numa só: elas são vivas” (GLUSBERG, p.112). Percebemos, então, que o texto ganha dinamicidade ao sugerir tais discursos, ao explorar possibilidades, como a voz, que deixariam a narrativa viva.

3.2 Entre A e B: infinitos pontos

Partimos de que Cortázar e Dunlop conseguiram realizar uma viagem performática, descrita no texto por palavras e imagens. Tendo em vista que sabiam o que queriam e planejaram tudo, estipularam o tempo e tinham em mente formas de contar. Outros viajantes que por acaso se encontrassem com eles não saberiam

o que estava sendo feito, só alguns amigos do casal que vez ou outra chegavam para reabastecer a comida deles. Esse fato só ficou conhecido pelos leitores por causa do livro, é o exemplo da performance narrada, e isso tudo ganha força devido ao jogo que eles realizam, no jogo com gêneros textuais, no próprio jogo que eles criam e também com o texto. Concluindo, partimos do que está escrito, do que pode ser interpretado de acordo com as possibilidades do texto, como aponta Eco (1997) "(...) se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado." (p.50-51), é o caso da performance, encontramos referências de uma proposta originalmente não textual presente em uma narrativa.

Outra observação é a atenção dada ao leitor para um despertar, a tentativa de deixá-lo ativo, de fazê-lo saber ver o que acontece, de sair de uma realidade estável e passar a dialogar com o texto (ECO, 2006, p.31): "(...) la banalidad de las obligaciones cotidianas, esos compromisos que no significan nada en sí mismos pero que en conjunto alejan cada vez más de ese centro donde cada uno espera vivir su vida" (2008, p.43). E assim, com a participação do jogo, o jogo fazendo parte do texto, é preciso que o leitor mude de visão e projete outras ideias, isto é, "(...) oh paciente acompañante de estas páginas, de que nuestra experiencia te haya abierto también algunas puertas, y que en ti germine ya el proyecto de alguna autopista paralela de tu invención." (2008, p.44). Zumthor observa que a performance provoca no ouvinte algumas sensações:

A performance tende a provocar no ouvinte, por meio de uma identificação, um impulso de entusiasmo ou de revolta; ou ainda, impõe face ao acontecimento em questão a distância da ironia ou da ternura que, no final das contas, vai suscitar os mesmos efeitos que um apelo à revolta (2005.p.101)

Isso é válido para o ouvinte de uma performance. Nossa preocupação é com o texto, se uma performance teatral (encenada) pode ser relatada em um texto. Como vimos, há a possibilidade, mas deixaria de ser performance para ser conceito, linguagem escrita, isto é, o texto com características performáticas e não só lúdicas, como é o caso do romance em questão.

E o título? O que se esconde por trás disso é uma brincadeira: “Cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre” (2008, p.56). É uma maneira de pensar diferente, de mostrar outro caminho, que, no entanto, é o mesmo. Esse jogo, poderíamos chamá-lo de transgressor, o que todos os jogos são, mas sofremos uma advertência: “(...) los juegos de la transgresión misma, éstos se jugaban solitariamente” (2008, p.67).

Tendo a escritura como ferramenta, encontramos também reflexões metalinguísticas: “Escribir. Pero tal vez no directamente: los acontecimientos necesitan un poco de tiempo para volverse palabra. Como si su sentido, e incluso su forma, debieran recorrer un largo camino interior antes de encontrar su cohesión” (p.61). Como percebemos, Cortázar marca a questão textual. Então, há momentos no texto em que aparece o jogo textual, como vimos acima, e na preocupação com a escolha da palavra, como vimos a respeito do título.

Assim como as palavras, os aventureiros buscavam uma unidade. Para isso criaram outra realidade, ou mesmo, um “(...) microcosmo cerrado que une a París con Marsella, en esta interminable sucesión de ochocientos kilómetros de alambrados, taludes, paredones, setos agresivos y otras murallas chinas de fabricación francesa” (2008, p.65). E também, diante dessa imensidão, ninguém sabe o que irá acontecer, o imprevisto, marca performática e também do jogo, surge para realçar ainda mais a questão do novo, não sabemos o que irá acontecer, e muito menos os personagens. Assim o leitor participa dos trajetos do texto, e para aguçar a nossa tentativa de demonstrar o momento performático, podemos comparar o leitor com o ouvinte, pois:

O ouvinte engajado na performance contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois (ZUMTHOR, 2005, p.93)

O que queremos dizer com a comparação é que há uma interação entre autor, texto e leitor. Caso não houvesse, não poderíamos concluir o jogo do texto, o sistema seria interrompido e assim se configuraria falho, porque não houve reciprocidade.

Nesse microcosmo, aparecem outros personagens que acompanham a literatura de Cortázar, por exemplo, Calac e Polanco, personagens de outros escritos cortazarianos que surgem para dizer que os viajantes não estarão sozinhos:

Calac y Polanco se aparecerán en algún momento con la sempiterna intención de arruinarnos la soledad sonora, el silencio que es de oro, y la descansada vida del que huye del mundanal ruido y sigue (en este caso) la escondida senda de la autopista del sur (p.81).

Esses personagens não significam uma mera aparição. Aqui notamos, mais uma vez, a liberdade, agora a de transitar livremente por outros escritos e recolher personagens para atuar novamente, graças ao intertexto. Esse jogo textual possibilita também outro tipo de interação. Os personagens citados são exemplos dos espaços do texto, que permitem caminhos para interpretações, pois o leitor que não conhece *68 modelos para armar*, em que aparecem Calac e Polanco, não teria as mesmas referências do leitor que conhece o citado livro e conseqüentemente as peripécias desses personagens. Não entraremos numa discussão a respeito desses nomes, o que queremos dizer é que a inferência feita pelo leitor que conhece o livro será mais completa do que a do leitor que não o conhece. Isso significa também que o conceito de jogo não cobre ou se iguala com o da performance, que, como vimos, não resgata nada, é sempre único. Ao contrário do jogo, em que podemos utilizar as mesmas regras ou personagens, em outras situações, que não é algo especialmente criado para um determinado tempo presente. Em *Los aeronautas* há momentos em que os conceitos de jogo e performance combinam, o que queremos enfatizar é que são conceitos distintos com propriedades formadas, mas que permitem uma interação, isto é, trabalham positivamente.

Nem tudo é certo na viagem, acontecimentos imprevistos e indagações acerca de dirigir e de quem pratica esse ato é constante. E em um choque de realidade, de tempo, nós (leitores) nos indagamos também:

Cada vez más sumidos en este interregno en el que cosas y tiempos se difunden, se confunden, a veces se funden, ¿qué relación persiste entre esa carrera en la que sólo cuenta lo que aún no se ha alcanzado, ese *más allá* que concentra y petrifica la mirada de los conductores, y este eterno tema de la primavera y la germinación, este gesto fuera de la historia con el que los jóvenes trabajadores lanzan a la tierra puñados de semillas? (p.95)

Sempre em busca do “más allá” o que importa não é a viagem em si, o automóvel, o tempo. Esta viagem representa uma nova abertura no modo de ver o carro e a pista, e assim o momento performático se encontra com o jogo e a escritura.

Com isso, perdemos uma noção de reconhecimento da estrada, que geralmente temos, nós leitores, e partimos para outra, muito mais rica em detalhes e que privilegia a vida em contato com a natureza e faz com que os viajantes vivam algo ímpar: “(...) las gentes, los altos, los episodios en sus escenarios más o menos arbolados, actos sucesivos de una pieza de teatro que nos fascina y de la que somos los únicos espectadores” (p.97). Interessante essa observação porque os “únicos espectadores” nos remete ao pensamento da performance; para que eles sejam espectadores e, principalmente, que seja uma performance, é preciso o público para fazer uma contraposição com um determinado momento. No entanto, o que poderíamos dizer é em relação ao texto, pois são personagens e produtores do discurso. Sendo assim, “las gentes”, outros viajantes, fazem parte desse movimento, mesmo não sabendo a situação. E também “(...) a relação empática estabelecida entre o corpo atuante do *performer* e a aparência estática do receptor é de natureza dinâmica” (GLUSBERG, 2009, p.123), assim podemos configurar momentos performáticos no texto, que possibilita essa interpretação; outro ponto é o leitor que pode também ser dinâmico, e interferir no texto. Outro exemplo, a foto abaixo, que ilustra a questão; nela autor emprega técnicas, levando o leitor a criar outros significados partindo do texto e associando com a imagem com o intuito de multiplicar interpretações. Ou seja, como aponta Iser (2005), o texto fornece rotas para diversas interpretações, e a fotografia oferece outro modo de interpretar. O que

significa que o texto tem uma intenção, antes mesmo de nossa interpretação (ECO,1997, p29), que é a de explorar a diversidade textual.



Fig.02

Além da estrada, os carros também são ficcionalizados. Intitulados como cápsulas que se movem sozinhas ou então como as “cosas” que “buscan su lugar, se detienen, y de las cosas empiezan a bajar seres humanos, sólo teóricamente presumibles en la implacable carrera de la autopista” (p.99). E são as paradas que possibilitam reconhecer que existe vida nos carros, que não são máquinas programadas a chegar o quanto antes nos destinos,

Las cosas, entonces, estaban realmente habitadas; los paraderos son el lugar y la hora de la verdad, donde la vida sigue teniendo dos piernas y dos brazos, mientras los robots de la autopista yacen inmóviles, abatidos, muertos en su silencio y su impotencia (p.99).

O que impulsiona isso, a esse pensamento, são os próprios personagens, caso façamos a aproximação com a performance, é o ego pessoal presente nos personagens. Como afirma Cohen (1989), “(...) o motor da performance é o ego pessoal do artista” (p.87). E também ao ficcionalizar o carro, mostra que o jogo está

realmente sendo executado, que as regras, propostas anteriormente, estão funcionando.

Notamos que a viagem não quer só provar temas aos leitores. Mas é uma aventura, e até mesmo podemos pensar em férias dos viajantes (não queriam provar nada, encararam como jogo) porque aparecem situações reais de cada um e o objetivo é sair de si mesmo,

En general no es el momento de trabajar, o lo es pero puede esperar, razón por la cual nos sentimos vivir con esa intensidad que sólo puede dar el hecho de no estar haciendo nada, sensación cada día más ignorada en la vida corriente, y cuyas consecuencias los entendidos envasan en una breve pero ominosa palabras, *stress* (p.118).

O fazer “nada” é o grau máximo de quebra de todo ato cotidiano e por isso pode ser considerado um momento de performance. Sair de si e buscar outros “eus” no ambiente em que se está, é o sinal performático, é a busca pela desoberta: “Basta ese abandono, esa salida de sí mismo hacia un estado inalcanzable en la posición vertical, para ser un poco el árbol, vivir el árbol y dejar de verlo como de costumbre” (p.122). A busca é sempre mais “allá”, como vimos anteriormente. E assim, podemos dizer que a “(...) performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação do receptor.” (COHEN, p.46). Ainda que não seja prudente comparar o receptor de uma performance com o leitor de um livro, podemos sugerir que o leitor possa criar uma situação performática, é uma situação hipotética, é muito mais uma sugestão do que uma possibilidade. O leitor pode realizar uma performance a partir do momento em que lê o livro, é uma questão perigosa, distante dos limites da interpretação, mas o ato da leitura só pode ser feito em um tempo, o mesmo da performance, o presente.

O pensamento deles já estava tomado por ideias performáticas, sendo que eles sabiam que a autopista era algo assustador, como nos referimos, mas não conseguiram realizar tal evento antes, por causa do episódio dos “demônios” já relatado, “(...)Pero ya ningún peligro para nosotros, que hemos comprendido hasta qué punto la verdadera autopista no es aquélla, sino la paralela que sospechábamos desde hace años y que por fin vivimos” (p.127). Enquanto outros viajam parando só

por alguma necessidade urgente, os personagens *Lobo* e *Osita* se perguntavam o que eles, os outros viajantes, pensariam do estado deles, e concluíram que eram estúpidos para os outros, “Si no están dispuestos a vivir la misma alquimia que nosotros, nunca van a encontrar la ruta” (p.130). Mais uma vez, o texto e o comportamento de seus personagens guardam correspondência com uma performance. Como aponta Ravetti (2011), o comportamento performático leva os seus praticantes a outra dimensão e assim “(...) compõem seu além de si” (p.30).

Como a maioria das performances é pensada, tem um início, mas o final pode variar de acordo com o lugar, “a performance não se estrutura numa forma aristotélica” (COHEN. p.57), o tempo e as pessoas que a assistem ou que a realizam podem realizar algo mais do que previsto. Realçamos mais uma vez um ponto divergente entre performance e o jogo que os personagens realizam, pois o jogo tem um caminho traçado enquanto a performance não o tem. Então, podemos dizer que o livro, ou melhor, a viagem em destaque não é totalmente performática por estar embasada nas regras de um jogo. O ideal performático de viagem não está programado nas regras e os seus resultados o jogo não consegue prever, onde encontramos os limites do jogo é onde começa a performance. Como literatura, não podemos afirmar que *Los autonautas de la cosmopista* é um livro performático, passa, momentaneamente, por conceitos desta arte. Nessa viagem, apesar dos objetivos traçados pensados e pelo caráter científico, como os personagens sugerem, sabemos que

Poco a poco nos convencemos agradablemente de que nuestra expedición deriva, como la de Colón, hacia un resultado totalmente distinto del esperado. El Almirante buscaba las Indias y nosotros Marsella; él encontró las Antillas y nosotros Parkinglandia (p.133).

O que seria então esse universo de “paraderos”? “Para nosotros Parkinglandia es una tierra de libertad” (p.133). Outras considerações acerca dessas terras é que os turistas “(...) mean, comen (casi siempre de pie, casi siempre sándwiches) y huyen como si el parking estuviera lleno de cocodrilos y serpientes” (p.134). Todos os pensamentos dos personagens são inesperados e transitórios, a tentativa da narrativa é a de mostrar ações que de alguma forma modificam o

espaço em que atuam. Enquanto outros fogem dos “paraderos”, eles ficam, é um movimento sempre reverso, tentam criar a partir do que foi descartado:

Los parkings no son otra cosa que el vacío con decorado. Hay que saber llenarlos. Y a pesar de las diferencias geográficas o físicas, siempre son el mismo. Será una sorpresa, creo, ver al final que hemos avanzado también según los criterios de los demás, quiero decir que habremos llegado a Marsella a pesar de la inmovilidad que nos caracteriza (p.140).

Assim sendo, nossos personagens explicam seus atos e pensamentos sempre a nos revelar outros caminhos, “(...) cada vez más nos damos cuenta de que estamos conquistando un territorio que podríamos llamar Parkinglandia o libertad o incluso residencia secundaria” (p.145). O que provoca uma mudança, essa *Parkinglandia* é uma cidade móvel, que os personagens constroem “(...) aceptamos en una lenta, deliciosa ceremonia interminable todo lo que habíamos rechazado siempre en nuestra vida de ciudades estables y petrificadas” (p.252). E, então, temos outra característica do jogo, que por meio dessa escritura, com neologismo, apresenta abertura para novos significados, isto é, com uma nova palavra surge um novo espaço. E com essa criação, segundo Huizinga, *Parkinglandia* possui caminho e sentido próprios (p.12).

Por outro lado, conseguimos perceber características da performance. Como vimos em Cohen, a busca por um espaço utópico. A viagem retrata uma utopia do casal, que tenta inovar com certos conceitos e ao mesmo tempo necessitam de uma repetição de tarefas, propostas pelo jogo. Isso configura também uma oposição entre os conceitos, mas que por vezes dialogam positivamente, tal como no trecho a seguir, em que há um encontro com o corpo, ou seja, o sexual, conforme apontamos anteriormente, mas de outro modo:

Y poco a poco, si es cierto que escribir es esta experiencia erótica tal como siempre la hemos conocido los dos, habría que empezar también a abrir las puertas de este libro. Salir de este tanteo, decidimos. Escribir es siempre aceptar el riesgo de decirlo todo, incluso – y sobre todo – sin saberlo. Así como una vez que se ha aceptado la aventura amorosa no es cuestión, cuando el otro está apartando las sábanas como si descubriera una gran playa blanca y tibia, de decir: ‘Ah, pero yo no me quito el slip’, de la misma manera, si hemos decidido verdaderamente escribir este libro, hay que

decirlo todo (no en el sentido de 'no callar nada' sino de darle al todo su libertad mientras escribe) (2008, p.145).

E também, uma relação inusitada entre homem, mulher e estrada aparece. Com efeito, a estrada e sua natureza é mostrada sob o ângulo da sensualidade: "(...) este sexo sinuoso de hombre y de mujer resbalando y abriéndose entre montes y llanuras, dando y tomando en un ir y venir que no se interrumpe un solo instante, orgasmo infinito desde la Porte D'Orléans hasta el espasmo final en una Marsella" (p.246). Outra vez o corpo entra em ação e a viagem é comparada ao sexo, "orgasmo infinito", o que nos leva a pensar que o relato é também fonte de prazer, o *prazer do texto* de que fala Barthes (2008), é a possibilidade "(...) de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute" (p.9). E o leitor, a partir da escritura, cria o seu prazer, o seu gozo. Há, ainda, a relação com o jogo no trecho citado, Huizinga aponta que o lúdico está não no ato sexual, mas na sua preparação, no que antecipa o ato (p.49).

A maior demonstração performática é a liberdade conceitual dada pelo jogo nesta viagem, a começar pelos discursos envolvidos na narrativa. O texto está permeado de uma diversidade escrita e imagética, prova disso são fotografias, ilustrações, cartas e conto presentes dentro do próprio romance, "(...) también entran en juego la poesía y sobre todo la música" (2008, p.303). Podemos pensar, neste caso, a performance que aqui foi vista, no primeiro capítulo, e que visa mesclar linguagens. Isto é, o recurso da colagem, o que nos remete a Cortázar. E como vimos no início do segundo capítulo, ele explora também o mesmo artifício, principalmente, na linguagem escrita. A colagem é um meio de transmitir uma nova abertura ao relato. O jogo do texto se amplia ao acrescentar novos gêneros que apesar das distinções não fogem da proposta do texto, que é narrar a viagem.

É preciso considerar que além de qualquer coisa, na obra, a viagem é "(...) una interminable fiesta de la vida" (p.186). Nessa concepção de festa, por mais absurdo que seus atos pareçam, o que importa é o divertimento, o "orgasmo infinito". Como aponta Cohen: "É nesse limite tênue também que a vida e a arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e, portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de

imprevisto, de risco.” (p.97), o imprevisto permite uma segunda realidade, a festa, e disso *Lobo e Osita* não se esquecem:

Aunque la autopista de los demás parece terrible y hasta peligrosamente próxima, poco a poco nos damos cuenta de que está siempre muy lejos, que ya no podrá alcanzarnos como lo temíamos al comienzo de la expedición. O bien la locura se agrava, o realmente entramos poco a poco en este espacio sin límites gracias al cual y más allá de las primeras apariencias se dibuja una segunda realidad. (p.154)

Essa segunda realidade significa já um objetivo conquistado. Estar fora do tempo “comum”, de criar o seu tempo, designa o alcance de maior liberdade e, assim, o estado de criação se amplia e nos dá também a qualidade de outro mundo ou então do universo do jogo.

A partir do instante que existe uma segunda realidade, a primeira, por óbvio, está presente. E é justamente esta que os atrapalha. Naquele momento, o problema consistia em uma lei francesa, que não permitia que um carro ficasse quarenta e duas horas numa mesma estrada, o que comprometeria o jogo e toda a narrativa. Em vista disso, eles enviaram uma carta ao responsável pela “autopista”, só que não obtiveram resposta ou qualquer tipo de permissão. E, assumindo mais uma vez o lado transgressor, resolveram viajar mesmo assim. Durante o trajeto apareceram oficiais da lei, “(...) los defensores de la ley y del orden no eran nunca los mismos, y hasta entonces no habíamos asistido casi nunca a dos rondas policiales en el mismo paradero” (p.194). É oportuno ressaltar aqui a questão da regra. Os defensores da ordem aparecem para ameaçar o momento performático deles e isso causou mudanças, culminando na recriação de uma regra, como aponta Zumthor (2007, p.29).

No entanto, não era só isso que os preocupava, a natureza aparecia para visitas íntimas e desestabilizava a viagem. As formigas invadiram o “Dragón” consumindo com algumas comidas, “(...) como se ve la autopista no es un lecho de rosas” e um pouco mais adiante eles garantem: “Triunfamos porque conocíamos la táctica de estos nefastos insectos, que consiste en crear pánico en el enemigo a base de precipitaciones masivas” (p.169). Existe aqui um elemento importante para

análise da obra: a ironia. Durante partes do livro o humor está presente e joga com o leitor, colaborando com o pensamento performático, no sentido de romper com ideias galvanizadas.

Voltando ao jogo criado pelos personagens, indaga-se: será possível seguir rigorosamente as suas regras? Os próprios oficiais não as cumpriam integralmente. Prova disso é que na maioria das vezes eram os operários que estavam fiscalizando os reparos nos “paraderos”, onde os personagens ficavam. *Lobo* e *Osita*, intrigados, saíram das regras, transgrediram o próprio jogo e fizeram mais de três paradas por dia. Essa ação prova que mesmo interrompendo o jogo o momento performático continua, pois a viagem não termina ali,

No, lo que nos preocupa es que los obreros, si se trata realmente de obreros, se van a quedar ahí todo el día, igual que nosotros. A lo largo de las horas vemos que empiezan a echarnos ojeadas cada vez más insistentes. Nuestra inquietud va en aumento, máxime cuando los vemos dedicarse a trabajos incomprensibles, a excavar una especie de trinchera en la calzada delante de los W.C (p.206)

Somando a loucura e a ilegalidade da viagem, além dela (viagem), o livro prometido também estava em questão: “Pues evidentemente no podemos decirles que para escribir nuestro París-Marsella estamos viviendo en la autopista desde el 23 de mayo; nos creerían locos, sospechosos o algo peor, y además es ilegal” (p.214). É outro momento em que os viajantes se desligam do jogo, ou segunda realidade com a finalidade de seguir o ritual ou o instante performático, que, como já dissemos, vai além do jogo. Além disso, a performance é “uma proposta artística” (COHEN, p.58), a viagem de início já carrega, embutida, essa proposta, seguindo ou não o jogo.

Aparentemente a “autopista”, que a princípio seria o grande personagem da viagem, foi deixada de lado, porque o “Dragón” só roda poucos quilômetros por dia, para uma nova parada. Ganham destaques os lugares que são bons para ficar, ou seja, com a natureza abundante e em piores casos só resta o acostamento da estrada. Sendo assim, nos parques *Lobo* e *Osita* encontravam de tudo, anjos e crianças admiráveis, e claro sempre com um grande humor:

Vi a la distancia que unos padres delicados daban las instrucciones necesarias a su niño de cuatro años para que se alejara del prado demasiado expuesto a las miradas y fuera hacer pipí entre los árboles. El niño me descubrió sentado a la sombra de una encina y su primer movimiento fue de desconcierto, seguido de una pausa durante la cual pareció estudiarme con ese aire de profunda gravedad que acompaña en ellos todo juicio de valor, y después se bajó el pantalón sin dejar de mirarme, sujetó con firmeza su pitito y se entregó a la delicia de todo *Manneken Pis*” (p.228)

Além dessas tiradas de humor, os caminhões são objeto de análises, não os caminhões em si, mas o que eles transportavam. Vemos explicações fantásticas do tipo: “Alguno de esos camiones transporta acaso un cargamento de obesos holandeses destinados a las experiencias dietéticas de un instituto de Milán” (p.240). Ou então:

Que todos esos camiones están vacíos, y que pertenecen a un excéntrico escocés que se divierte en hacerlos ir y venir por todas las partes y recibir informes semanales sobre las caras de los aduaneros cuando los abren; desde luego es una diversión que debe costar una millonada, pero como se trata de un escocés la excentricidad suprema reside precisamente en eso (p.240).

O relato caminha para o fim e os personagens já começam a concluir algumas reflexões. Eles passam a pensar na estrada; voltam a pensar nos outros viajantes, fazendo uma contraposição, dois mundos diferentes, duas viagens diferentes, mas um mesmo caminho, dando uma outra sensação “(...) como si no fuéramos ni pudiéramos ser viajeros de un mismo camino” (2008.p.263). Lembramos também do estudo de Arrigucci Jr (2003), que fala da literatura cortazariana pensando na espiral, essa reflexão é retomada por Cortázar em *Los Autonautas de la cosmopista*:

La autopista no es una línea recta sino una espiral, nuestras dos vidas también espirales, y el vértigo de esas líneas que se cruzan, en el mosaico de los círculos y tangentes, paralelas e intersecciones; y sólo una decisión arbitraria – la hemos tomando antes de internarnos por este camino, sin preocuparnos por su importancia – nos hará salir un día (felizmente todavía lejano) del juego y del espacio que las definen (p.265)

Depois de dias viajando, aparece uma indagação mais do que relevante, “¿Existe Marsella?” (p.286). Interessante a pergunta, porque eles já sabiam onde queriam chegar antes mesmo de partir, mas após descobrir as cidades móveis e refletir sobre a segunda realidade, ou momento performático, eles concluem que: “Marsella existe, y es tal como la muestra Marcel Pagnol. *Pero sólo existe porque la expedición ha verificado su existencia*, y no por las razones que el vulgo acepta sin análisis previo”¹⁵ (p.286). A curiosidade foi ainda mais aguçada quando no início eles pediram a autorização para viajar e ninguém contestou, e isso foi mais um motivo para tal exploração, que com a existência de Marselha a estrada ganha uma justificativa.

O novo, tratado anteriormente, traz um processo tecnológico importante na obra: a fotografia¹⁶. Aqui a escritura e a fotografia, que dialogam muitas vezes durante a narrativa, se fundem e tentam mostrar a realidade presente:

¿De qué manera se opera esa transformación, ese pasaje del poder subjetivo del ojo a lo que es fotografiado? No se trata solamente de una cuestión de técnica sino, para empezar, de saber ver, y luego de impregnar con la misma mirada la “realidad” objetiva (p.329).

A citação acima justifica a maneira que se opera a fotografia no romance. As imagens dispostas no texto conseguem narrar paralelamente a escrita e, desta forma, contribuem para a nossa hipótese performática. A performance é uma ação que ocorreu uma única vez, ao mesmo tempo que as fotos mostram um instante petrificado, que pode na recordação ser encarado como um momento único, como aponta Boris Kossoy (2009): “(...) sem antes, nem depois; é este um dos aspectos mais fascinantes em termos do instante contínuo recortado da vida” (p.44), ou seja, relata um tempo presente, um instante ímpar. Abaixo, temos o encontro entre a foto e a escrita, que mostram um momento de criação, o escritor e a máquina:

¹⁵ Grifos do autor.

¹⁶ Tema excepcionalmente tratado em outro conto de Cortázar, *Las Babas del Diablo*, presente no livro *Las Armas Secretas*.



Fig.03

Já ao final deste esplêndido relato, os *autonautas* nos mostram algo belo e valioso para nós: “Me enseñaste que los viajes tenían que ser poemas y que para eso hacía falta un dragón” (p.354). Podemos aproximar isso a performance, Zumthor nos alertou que a performance “é uma realização poética plena” (2005, p.87) que por mais incoerente que possa aparecer determinadas ações, essas farão sentido. E ao fim, chegando ao destino já sentem falta das cidades móveis que criaram, pois o barulho da cidade e os odores já causam mal-estar:

Pero al final de nuestra expedición fue – lógica más que tópicamente – lo contrario de una apoteosis, a tal punto que sólo escribo estas líneas finales muchos meses después, y las escribo sin ninguna gana de escribirlas pero obligado a no abandonar al paciente y pálido lector que haya viajado con nosotros todas estas páginas (p.363)

Observamos que todo o relato foi, praticamente, narrado no tempo presente, e essa citação é uma das poucas que revelam outro tempo. A preocupação em concluir o relato é evidente, uma das regras do jogo era a narrativa, mas estavam em pauta outras conclusões, dentre elas o momento único de que viemos falando e o próprio texto confirma: “(...) ese mes interior donde supimos por primera y última vez lo que era la felicidad absoluta” (p.368). E também é chegada a hora das revelações:

Comprendimos que a nuestra manera habíamos hecho un acto Zen, habíamos buscado el Graal, habíamos divisado las cúpulas de oro de la Orplid. Y que todo eso se había dado precisamente porque no lo habíamos pensado ni buscado ni propuesto, porque el amor u la alegría nos colmaban demasiado para dejar paso a una ansiedad de búsqueda. Nos habíamos encontrado a nosotros mismos y eso era nuestro Graal sobre la tierra (p.368)

Conseguiram buscar a eles próprios, um presente para a vida. Em seguida acontecem coisas nada agradáveis ao Lobo. Depois dessa viagem acabar e para terminar o livro ocorre a morte da *Osita*: “Lector, tal vez ya lo sabes: Julio, el Lobo, termina y ordena solo este libro que fue vivido y escrito por la Osita y por él como un pianista toca una sonata, las manos unidas en una sola búsqueda de ritmo y melodía” (p.369). De uma festa da vida para a tristeza do Lobo. A intenção do texto, dos autores com o livro é a de estar com o leitor, isso se vê no livro do início ao fim. Há uma preocupação para que o leitor entenda que não se trata de uma descrição de uma viagem, e o tempo narrativo aproxima ainda mais o leitor, como se a narrativa fosse transmitida em tempo real, essa é a intenção, por isso o subtítulo do romance é: *Un viaje atemporal París-Marsella*.

Los Autonautas de la Cosmopista é um livro que narra uma experiência performática. Os resultados obtidos pelos viajantes e a maneira lúdica de contar nos revelam que os personagens conseguiram incorporar alguns conceitos da performance. Outro exemplo são as cartas e um conto dentro do próprio romance que relatam possibilidades de viagens: a mesma estrada com acontecimentos diferentes, e distintos modos de narrar. Isso nos encaminha a acreditar que o livro mostra acontecimentos performáticos, que realizam momentos descontínuos, e pelos vários recursos que emprega a narrativa (fotos, desenhos, listas), alinhados à escritura e seus hiatos presentes no texto, mostram o comportamento performático, da colagem, no texto.

3.4 Instrucciones para uma performance

A performance em Cortázar ocorre também em outras obras, o que significa que não é algo estanque, é uma constante na obra do autor, prova disso são os contos como: *Carta a una señorita en París* (2008), *Continuidad de los parques* (1966) e *Instrucciones para Jonh Howell*. Analisaremos esse último conto, do livro *Todos los Fuegos el Fuego* (1995), que mostra o movimento performático dentro do teatro e fora dele. O grau de performance neste conto é ainda, segundo Zumthor, o mais fraco, pois não nos oferece a possibilidade da voz, por outro lado possui uma escritura diferenciada. Toda a história é contada em parágrafo único e relata a experiência de uma performance em sentido puro, isto é, só faltou a teatralização. O que deixa em igualdade (pensando nos graus) este conto em relação ao romance anterior é que o conto ou “(...) a obra é por natureza teatral” (ZUMTHOR, 2005, p. 142) e também por alinhar conto/teatro/performance em uma mesma narrativa.

Para começo de análise, partimos de Ricardo Piglia (2004, p.89), em *Formas Breves*, para quem “(...) um conto sempre conta duas histórias”. Neste conto de Cortázar não é diferente, pois temos a história em si que, digamos, camufla a performance no sentido pleno da palavra, se é que podemos nos expressar assim, com o máximo grau de quebra de realidade.

No *Decálogo do perfeito contista*, de Horacio Quiroga, vemos o seguinte: “Não começa a escrever sem saber desde a primeira palavra, aonde vais. Num conto bem-feito, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância das três últimas” (1999, p.41). De início *Instrucciones a Jonh Howell* (1995) se mostra revelador: “Pensándolo después – en la calle, en un tren, cruzando campos – todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso”. (p.101). O conto é narrado em terceira pessoa e escrito em um único parágrafo, assim podemos pensar também em um modelo de escritura.

Esclarecemos que o pacto com o absurdo não acontece no palco, mas na plateia. Rice, o personagem principal, chega para assistir à peça, sem título, e no intervalo do primeiro para o segundo ato acontece algo surpreendente: “(...) el absurdo empezó en el intervalo cuando el hombre de gris se acercó a su butaca y lo invitó cortésmente, con una voz casi inaudible, a que lo acompañara entre bastidores” (1995, p.101). O fato de ser interrompido e levado aos bastidores já o coloca em outra esfera, a de conhecer o sistema, e então “(...) otro hombre inclinó la cabeza, con un aire de mudo. ‘No tenemos mucho tiempo’, dijo el hombre alto, ‘pero trataré de explicarle su papel en dos palabras’” (p.101 - 102). Acontece então que Rice é obrigado a participar da peça, de espectador a ator sem ter o mínimo de preparo, espera-se dele um “(...) abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico” (GLUSBERG, p.20).

O narrador nos encaminha ao pensamento de que isso aconteceu mais vezes “(...) dos hombres que parecían aburrirse lo saludaran como si su visita hubiera estado prevista e incluso descontada” (1995, p.101). Apesar da repetição, de acontecer toda vez a mesma atitude, nota-se a abertura para o imprevisto, buscar pessoas da platéia para contracenar é a saída que eles encontram: “Rice dijo: ‘Pero yo no soy actor’. Todos, hasta la muchacha, sonrieron alentándolo. ‘Precisamente’, dijo el hombre alto. ‘Usted se da muy bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howell’” (p.102). O restante do público não percebe isso, talvez se assistissem mais de uma vez à peça viessem a sentir algumas mudanças. Mas essa inversão de papéis impulsiona para revelar o novo, um desempenho inesperado, “(...) ‘a partir de ese momento haga lo que quiera’” (p.102). Rice passa a ser um *performer*, pois “(...) coloca em cena, no lugar de uma personagem construída, é a sua habilidade pessoal” (Cohen, p. 85). Portanto, esse novo *performer*, sem ter a consciência do que está fazendo, colabora com a performance, sendo ele, Rice, o primeiro a receber o impacto performático, pois ao mesmo tempo recebe e transmite o ato.

Se o improviso não bastasse, ocorre, também, uma cena criminal, que é o outro lado do conto. Uma das atrizes sabe que irão matá-la, “‘No dejes que me maten’” (p.105), todos os improvisos de Rice seriam para que isso não ocorresse, e

então o personagem toma a decisão “de acatar la locura y entregarse al simulacro” (p.104), a loucura mais uma vez impulsiona a mudar o que sempre acontece e assim adquirir uma resistência a isso: “(...) todo estaba en resistir, en hacer frente a un tiempo interminablemente tenso, ser más fuerte que la torpe coalición que pretendía convertirlo en un pelele” (p.105).

Perguntamo-nos, também, a respeito do papel que Rice desempenha, e depois do segundo ato aparece a explicação do título do conto e também a crítica por ter agido passivamente nesse mesmo ato, quebrando as expectativas dos diretores, dando a entender que há uma falsa liberdade, “(...) ‘nunca imaginé que procedería tan pasivamente con su mujer; yo hubiera reaccionado de otra manera’” (p.106). E assim recebe as instruções:

Rice escuchó las instrucciones para John Howell. Sostenido por el alcohol y por algo que era como un lento volver hacia sí mismo que lo iba llenando de una fría cólera, descubrió sin esfuerzo el sentido de las instrucciones, la preparación de la trama que debía hacer crisis en el último acto (1995, p.107).

Rice, agora John Howell, tenta romper com toda a peça, motivado também pelo álcool, tenta colocar a carga máxima da performance obrigando os outros atores a fazerem malabarismos, ou forçando “(...) a emplear los recursos más visibles del oficio para encontrar una salida” (p.108) e sem vacilar “siguió marchando contra la corriente, violando poco a poco las instrucciones en una esgrima feroz y absurda contra actores habilísimos que se esforzaban por hacerlo volver a su papel” (p.108). Pensando no último ato que alteraria o final e a mulher não morreria. As instruções resultariam na morte, e então Rice, emblematicamente passa de espectador a subversor de uma performance na tentativa de burlar as instruções dela, o que deixa o ato ainda mais inesperado, e legítimo.

Com todas as quebras possíveis, Rice é expulso do teatro, “(...) casi sin darle tiempo de ponerse la chaqueta, abrieron la puerta de un puntapié, el empujón lo sacó trastabillando a la acera, al frío que olía a basura” (p.110). De tantos, por assim dizer, absurdos, Rice volta à condição de espectador, “como nada impedía que asistiera desde su butaca al último acto” (p.110), aqui a relação performática se

coloca mais uma vez, pois, em pouco tempo ele passa por diferentes realidades e em constante choque, “(...) o performer atua como um observador. Na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado” (GLUSBERG, p.76), Rice ocupa esse duplo papel, mas não atua como observador, e sim como aquele que quer agir sem muito raciocinar. E então um dos momentos mais significativos do conto, que ao voltar no lugar de início Rice tenta desestabilizar outro ouvinte:

Rice volviéndose hacia el espectador de la izquierda. ¿Cómo se tolera que cambien de actor en mitad de una pieza? El espectador suspiró, fatigado. ‘Ya no se sabe con estos autores jóvenes’, dijo. ‘Todo es símbolo, supongo’. Rice se acomodó en la platea saboreando malignamente el murmullo de los espectadores que no parecían aceptar tan pasivamente como su vecino los cambios físicos de Howell (p.110)

A peça estava em seu último ato e o novo Howell, nem tão novo, pois havia contracenado no primeiro ato, presencia a morte da já citada mulher que anteriormente havia comunicado o assassinato a Rice. Ao que parece, matam a mulher envenenada e o próximo a morrer é Howell, que foge de cena e junto com ele, da plateia, Rice: “Howell pareció recibir y continuar con su brusca carrera hacia los bastidores de la derecha, su fuga que Rice no vio porque también él corría ya por el pasillo central sin que ningún otro espectador se hubiera movido todavía” (p.111, 112).

Aqui acontece outro momento performático. Os dois personagens fogem do palco, a peça não acaba no teatro, mas fora dele. Podemos pensar na ligação entre ficção e realidade quando os personagens encontram a rua e saem dos limites do teatro: “Encendió un cigarrillo y por primera vez se preguntó explícitamente, empleando todas las palabras necesarias, por qué estaba huyendo” (1995.p.112). E a saída para Rice, assim como em outros relatos cortazarianos, está na busca de um rio e uma ponte “(...) mientras corría pensó que si lograba cruzar el río (ya estaba cerca del puente Blackfriars) se sentiría a salvo” (p.112). Na fuga ele pensa que não tem nenhum motivo para correr, que coisas assim não acontecem, e aí encontra Howell (ou o homem que fez o papel) no mesmo caminho e mais uma vez é surpreendido:

'Yo también traté de salvarla', dijo, 'pero no me dejaron seguir'. Howell lo miró rencorosamente. 'Siempre ocurre lo mismo', dijo hablándose a sí mismo. 'Es típico de los aficionados, creen que pueden hacerlo mejor que los otros, y al final no sirve de 'nada' (p.114)

Rice continua com uma indagação, qual o motivo da perseguição já que "(...) no es posible que cosas así ocurran" (1995, p.113), e o outro homem não explica. O conto termina quando os dois escutam os barulhos da perseguição e fica decidido que cada um vai para um lado, "no faltaban puentes ni calles por donde correr" (p.114). Arrigucci (2003) faz uma breve análise deste conto e observa que:

Nessa narrativa o procedimento da arte dentro da arte adquire grande complexidade e é capaz de um intenso impacto sobre o leitor, preso, como Rice, numa trama que transcende os limites do palco, atinge o espaço exterior ao teatro, dentro ainda do mundo ficcional. (...) De novo, se desnuda o jogo ficcional e se põe em xeque o leitor (p.178).

Nessa fuga incrível e como é contada, desde o início do relato, com único parágrafo, essa *metaperformance*, como aponta Ravetti (2011), mostra que essas *Instrucciones* são para indicar o tráfego de ir e vir entre o real e o imaginário, a estrada é a performance e o destino é fazer o leitor a se questionar, deixá-lo, como Cortázar descreve, cúmplice. E a escritura contribui para isso, assim como Rice, o leitor fica em um constante choque de realidades, sem tomar fôlego para observar o que acontece. Exemplo disso é o parágrafo único, aproximadamente quinze páginas, em que o narrador descarrega toda a história, sem deixar o leitor ao menos respirar, como em um impulso único, com o objetivo de o leitor sentir as tensões de Rice. E para complementar, temos: "a ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional (...) e termina por levantar questões relevantes sobre a realidade mesma" (BERNARDO, 2010, p.46).

A performance que acontece nesse conto é a mesma que exemplifica Glusberg e Cohen. Cortázar narra um modelo de performance; com efeito, a plateia é apresentada como protagonista da história e representada por Rice, e com esse personagem podemos também refletir a figura do leitor. Rice assume papéis na peça, de ouvinte passa a ser protagonista e vice-versa, e neste contexto simultâneo

de espectador/ator o personagem joga com o espetáculo, as instruções que recebe nada mais são do que um jogo, ele aceita jogar, mas não segue as instruções, o que configura o outro lado conto, isto é, o crime. Podemos pensar e concluir que Rice é o exemplo de leitor de que fala Iser (2005): o texto possibilita vários caminhos à interpretação, o leitor é quem escolhe qual rota seguir, sendo impossível haver somente um caminho. Mostraremos a seguir com outra roupagem a performance, desta vez presente na poesia de Cortázar.

3.5 A poesia cortazariana

Antes de analisar alguns poemas cortazarianos, temos que esclarecer alguns pontos epistemológicos da performance que podem causar certa ambiguidade. Discutimos até então a questão do como encontrar a performance em um texto escrito, já fixado e preso em um passado. Para sair desse imbróglio, a nossa justificativa reside no ato da leitura, que se realizará somente em um tempo, o presente. A leitura como momento único, que não pode ser programada. Zumthor (2010) reflete a respeito e chega a esta conclusão:

O que tenho à vista, impresso em manuscrito, não é senão um fragmento do passado, congelado num espaço reduzido da página ou do livro. Esta contradição causa um problema epistemológico que só a prática permite, quando não resolver, ao menos esclarecer empiricamente (p.62)

Desse modo, a prática ou o exercício da leitura é que permite uma performance. Porque o corpo entra em ação para decifrar signos, o jogo do texto e com ele temos a possibilidade do texto se tornar voz. A poesia é um convite à voz, veremos que nos poemas escolhidos que o “(...) desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita” (ZUMTHOR, 2010, p.178).

Poucos conhecem a poesia de Cortázar devido ao sucesso dos contos e romances. O autor tem livros de poesias intitulados *Salvo el Crepúsculo* (2004), e *Algunos pameos y otros prosemas* (1998) e que, em um primeiro momento, nos cabe aqui discutir um poema em especial, que é “Para leer en forma interrogativa”, que nos leva já ao pensamento da voz, que, segundo Zumthor, o motor principal da performance é a poesia e com ela o exercício da voz. Outro ponto que viemos discutindo em paralelo à performance é o jogo e que aqui será acionado mais uma vez, lembrando que “(...) toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão” (HUIZINGA, p.143), sem contar o jogo com as palavras e com o som, jogos que aparecem no poema mencionado acima e que abordaremos a partir de agora:

Para leer en forma interrogativa

Has visto
Verdaderamente has visto
La nieve los astros los pasos afelpados de la brisa
Has tocado
De verdad has tocado
El plato el pan la cara de esa mujer que tanto amás
Has vivido
Como un golpe en la frente
El instante el jadeo la caída la fuga
Has sabido
Con cada poro de la piel sabido
Que tus ojos tus manos tu sexo tu blando corazón
Había que tirarlos
Había que llorarlos
Había que inventarlos otra vez

(CORTÁZAR, 2004, p. 67).

Trata-se de um poema com versos livres, quinze ao total, sem um esquema definido de rimas, sem pausas. Temos algumas figuras de linguagem, como a personificação, vejamos: “los pasos afelpados de la brisa”, algumas sequências de palavras chamam a atenção: “tus ojos tus manos tu sexo tu blando corazón”, e estas, aliadas com os verbos que aparecem em seguida, criam outra imagem, por exemplo: *tirar/tus ojos*, *llorar/tus manos* e *inventar/tu blando corazón*. Outro ponto

são os verbos, três modos verbais, que com eles podemos chegar a uma interpretação, *has tocado/has vivido/ has sabido*, verbos no *pretérito perfecto*, que significam algo realizado em um tempo não marcado, e no final temos outros verbos, um no *pretérito imperfecto* (*había*, que se repete) e *infinitivo* (tirar/llorar/inventar) que mostram ações habituais no passado e que devem se repetir “*otra vez*”, mas o significado mudará se seguirmos a instrução de ler de forma interrogativa: entra, então, a questão performática. A forma da construção do poema é que revela as possibilidades de leitura, possibilidades performáticas.

Podem ser feitos vários tipos de leitura neste poema e uma delas é aquela em voz alta, o corpo exige a presença da voz. Tanto para Zumthor quanto para Glusberg, a poesia e a performance são formas de abordar a “palavra-viva”, e o poema consegue atingir isso e também pensar no próprio corpo em ação: “*tus ojos tus manos tu sexo tu blando corazón*”, é também uma maneira de se inserir no mundo e entender que a poesia é a “pulsão do ser na linguagem” (ZUMTHOR, 2005, p.69). E aqui, com o poema (cabe para as seguintes análises também), podemos ter graus variados de performance, o intermediário e o total. Intermediário em caso de realizar a leitura em voz alta e sozinho, total caso a leitura seja feita para um público. E mais uma vez temos o respaldo de Zumthor (2010) que, ao perceber o jogo da poesia, afirma:

Ela (a poesia) joga com as palavras, com o prazer. Huizinga pensava na poesia escrita. Sua proposição é mais verdadeira para a poesia oral, única, graças às articulações sonoras, a poder realizar o desejo reprimido de fazer do corpo um *jogo*.(p.300)

Outro aspecto importante é a instrução dada logo no título. Exige a participação ativa do leitor para colocar as interrogações no momento da leitura do poema, e automaticamente colocar a entonação para tal som. O texto todo carece de pontuação, obrigando o leitor a esta tarefa, de produzir a leitura, que não será a mesma, a força da voz mudará a tensão da poesia envolvida: “(...) sua forma é alguma coisa que está se fazendo pela mediação de um corpo humano; esse corpo, através da voz, do gesto, do cenário onde ele se coloca, está em vias de realizar as

sugestões contidas no texto” (ZUMTHOR, 2005, p.56), ocorre então uma performance.

E o que chama atenção nesse poema é que o leitor coloca um ritmo próprio para aquilo que não está marcado na superfície textual, somente a indicação do título leva o intérprete a criar instantaneamente os sinais gráficos de interrogação, vírgulas e pontos. Portanto, o leitor dá vida ao poema e insere ritmo nele. É o desejo da escrita em se tornar som: “(...) é pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz proclama, emanção do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se libertar” (ZUMTHOR, 2010, p.166).

Consideramos, assim como Zumthor, que a performance é um momento “em que um enunciado é *realmente* recebido” (2005, p.141). O texto mesmo que escrito contém uma *vocalidade*, isso quer dizer que o texto tem uma voz e por consequência um corpo que o faz presente, portanto vivo. Queremos com isso dizer que esse poema de Cortázar, ou melhor, que essa performance, para ser assim considerada teve intervenção do texto escrito, de sua formulação para se tornar vivo.

Podemos nos perguntar acerca do público, do espectador dessa leitura. Com o evento do livro, a leitura em voz alta diminuiu. Nossa indagação é a respeito da necessidade do espectador, podemos pensar na leitura solitária, será possível que nela se encontre a performance? Zumthor nos previne com as seguintes palavras: “Num caso extremo, a própria leitura, visual e solitária, pode passar por uma performance ao mesmo tempo truncada e interiorizada” (2005, p.143). Isso diante do texto em prosa, mas com o poema é diferente, ele clama por voz, mesmo com a leitura visual ou com a leitura em voz alta verificaremos se a proposta de *ler de forma interrogativa* irá funcionar, e se o próprio ritmo inserido pelo leitor fará sentido.

E assim podemos dizer que nesse poema, particularmente o ato de leitura nele envolvido, deixa de ser “unicamente codificação e informação” (ZUMTHOR, 2007, p 24) para se tornar uma escritura que atrai o corpo, a voz para que se crie uma unidade de sentido. Vale lembrar que a escritura aqui teve papel importante, o

de deixar subentendido o papel da voz, o gesto da performance que primeiramente esteve contido no título do poema.

Continuando com as perguntas, nada mais sensato que pensar no interrogador. Por isso nossa seguinte análise, que pelo título já dialoga com o poema anterior, é do mesmo livro, *Salvo el Crepúsculo*:

El Interrogador

No pregunto por las glorias ni las nieves,
quiero saber dónde se van juntando
las golondrinas muertas,
adónde van las cajas de fósforos usadas.
Por grande que sea el mundo
hay los recortes de uñas, las pelusas,
los sobres fatigados, las pestañas que caen.
¿Adonde van las nieblas, la borra del café,
los almanaques de otro tiempo?

Pregunto por la nada que nos mueve;
en esos cementerios conjeturo que crece
poco a poco el miedo,
y que allí empolla el Roc.

(CORTÁZAR, 2004, p. 261).

Esse interrogador é diferente do usual, porque pergunta coisas não correntes. Não é um poema com versos rimados, nem métrica definida, tem ritmo marcado que exige do leitor uma viagem até si mesmo, porque vamos (nós leitores) refletir essas interrogações, como diria Octavio Paz: “Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo” (1995, p.73-88). E, diferente do poema anterior, aparecem os sinais gráficos, que dão uma cadência. A ideia aqui é refletir o destino das pequenas coisas “No pregunto por las glorias ni las nieves”, e é aqui que reside a performance também, porque o corpo é questionado, “los recortes de uñas”, “las pestañas que caen” e subjetivamente por “Pregunto por la nada que nos mueve” que está em contraposição com o primeiro verso, ou seja, a segunda estrofe é o começo de uma resposta, que paradoxalmente se relaciona

com o “nada”, portanto, se é que possamos dizer, é uma resposta incerta. O que coloca novamente o leitor em xeque para definir ele próprio o conceito de “nada”.

Para Cortázar, os poemas são vitais, ou seja, dão vida ao escritor, e aqui podemos pensar na escritura com a possibilidade performática. Neste poema vemos que o ritmo está posto e o seu interesse parte para a reflexão, a experiência da voz aqui não será a de somente interrogar, mas de por em dúvida, o poema gira diante da dúvida, e não uma dúvida pessoal, mas que pode se estender para o âmbito coletivo. Nesse caso, entra a performance, isto é, o poema é performático. O coletivo é envolvido e a garantia disso é a imposição da dúvida, pelo poeta, no momento da leitura.

Com esses poemas, podemos pensar na seguinte pergunta: é possível realizar uma performance em um soneto? Sim, e este é intitulado *Zipper Sonnet*, que é de um livro de contos. Aqui temos um estranhamento, por ser um livro de contos, nos indagamos o contexto desse poema, o livro é *Un tal Lucas* (2010), e quem escreve é justamente um narrador em terceira pessoa contando as façanhas do personagem Lucas. O livro relata as várias experiências do personagem e uma delas é: *Lucas, sus sonetos*. Temos então o indício de uma escritura, que atravessa gêneros. Também temos um exercício metalinguístico, pois, Lucas descreve os pormenores de sua criação, vejamos:

Aunque el rigor y lo cerrado de la forma no dejan mayor espacio para la innovación, su estro (en primera y también en segunda acepción) ha tratado de verter vino nuevo en odre viejo, apurando las aliteraciones y los ritmos, sin hablar de esa vieja maniática, la rima, a la cual le ha hecho hacer cosas tan extenuantes como aparear a Drácula con mácula. Pero hace ya tiempo que Lucas se cansó de operar internamente en el soneto y decidió enriquecerlo en su estructura misma, cosa aparentemente demencial dada la inflexibilidad quitinosa de este cangrejo de catorce patas (p.143)

E aqui temos, talvez, o maior exemplo performático, que subverte tanto a forma, por apresentar uma nova maneira de se ler um soneto, lembrando-se da dificuldade e de sua inflexibilidade, quanto à sonoridade e, principalmente, o modo de ser:

El lector habrá comprendido que este soneto puede y debe leerse como quien sube y baja un 'zipper', lo que ya está bien, pero además la lectura de abajo arriba no da precisamente lo mismo que la de arriba abajo, resultado más bien obvio como intención pero difícil como escritura (p.143)

E complementa que no momento da leitura devemos tomar cuidado. O leitor deverá estar preparado para "(...) que establezca mental y respiratoriamente la puntuación, ya que si ésta figurara con sus signos no habría modo de pasar los peldaños sin tropezar feo" (145). Expostas as informações, os esclarecimentos, chegamos então ao poema:

ZIPPER SONNET

de arriba abajo o bien de abajo arriba
este camino lleva hacia sí mismo
simulacro de cima ante el abismo
árbol que se levanta o se derriba

quien en la alterna imagen lo conciba
será el poeta de este paroxismo
en un amanecer de cataclismo
náufrago que a la arena al fin arriba

vanamente eludiendo su reflejo
antagonista de la simetría
para llegar hasta el dorado gajo

visionario amarrándose a un espejo
obstinado hacedor de la poesía
de abajo arriba o bien de arriba abajo

(CORTÁZAR, 2010, p.145).

Percebemos que o soneto tem em sua composição o sistema de rima, versos rimados, nos quartetos com rimas (ABBA) e nos tercetos as rimas estão encadeadas (CDC). A métrica também é a tradicional, com versos decassílabos. O poema gira ao redor de extremos, ou seja, a antítese é a figura de linguagem presente, como podemos notar: *arriba/abajo, levanta/derriba* e também notamos a metáfora presente em: *dorado gajo*. O verso mais significativo talvez seja o primeiro, em que os sons das consoantes *RR* e *J*, junto com a vogal aberta *A* e a vogal fechada *I* reproduzem um efeito, isto é, o som de baixar e fechar um *zipper*. Outro ponto importante é que quando a direção é para baixo os sons são fechados, nasais,

por exemplo, o segundo e terceiro verso em que predomina a consoante *M*, colocando a sensação de que tudo vai em direção a “si mismo”. E então, com essa forma e modos de ler podemos complementar a possibilidade performática.

É algo incrível para um soneto permitir essa abertura e, como podemos notar, com sonoridade de consoantes e vogais, métrica e rima. Aqui, o leitor tem as opções de leitura e cada leitura verte para inúmeras ideias, mas com uma direção “este camino lleva si mismo”, e aqui podemos pensar no título, por que *zipper*? Uma resposta plausível seria, ou melhor, retoricamente: O que fazemos quando baixamos ou subimos um *zipper*? É um grande jogo que o poeta realiza, “el poeta de este paroxismo”, e aqui encontramos a performance novamente, o corpo em ação, “hacedor de poesía”¹⁷, que ativa o leitor na operação de ler, desestabilizando-o, com os modos de ler, e tornando-o poeta, pois, ao subir e baixar, nos encaminhamos em direção a nós mesmos e, portanto, devemos “enfrentar, como constantemente hace el poema, los condicionamientos que impone el lenguaje” (GENOVESE, 2011, p.17).

Cortázar chama poemas de “pameos” e textos poéticos de “prosemas”, tanto que há um livro intitulado *Algunos Pameos y otros Prosemas*. Esta invenção de nomes já nos revela a vontade de uma performance; há então um jogo com o texto e com as palavras, segundo Huizinga, discorrendo a cerca do discurso poético, “(...) o que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-se de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução do enigma” (p.149), com efeito, Cortázar cria o chamado *prosema*, vejamos um exemplo:

Discurso del no método, método del no discurso, y así vamos. Lo mejor: no empezar, arrimarse por donde se pueda. Ninguna cronología, baraja tan mezclada que no vale la pena. Cuando haya fechas al pie, las pondré. O no. Lugares, nombres. O no. De todas maneras vos también decidirás lo que te dé la gana. La vida: hacer dedo, auto-stop, hitchhiking: se da o no se da, igual los libros que las carreteras. Ahí viene uno. ¿Nos lleva, nos deja plantados? (CORTÁZAR, 1998, p.5).

¹⁷ *Zipper Sonnet* foi traduzido por Haroldo de Campos, que manteve diálogo com Cortázar quando este visitou o Brasil e depois por cartas. No conto referido aparecem trechos da carta de Campos explicando alguns pormenores da tradução do soneto: “Con la biopsia operada por Haroldo de Campos en su carta” (p.148).

Tal texto comprova o comportamento performático e por isso aparece em nossas análises, como exemplo de prosa poética, que assim como os poemas, é dotado de ritmo. Quanto ao conteúdo, a regra é não seguir uma regra (a não ser quando o autor da performance cria as próprias, como vimos em *Los Autonautas de la Cosmopista*). Ou seja, o texto é projetado para sair dos convencionalismos, e esse é o ideal da performance, e aqui justificamos, “igual los libros que las carreteras”. O leitor não é obrigado a ler tudo e nem dar carona para todos que pedem, há a liberdade, de ler ou não. Isso também justifica a indagação final, e novamente o leitor é lembrado, como o elo principal para que se crie uma ação performática. Podemos notar, também, quando lemos o texto que as pausas dão um tom de poema e se feita a leitura em voz alta perceberemos o porquê de *prosema*. E assim, podemos concluir que “El discurso poético a través de esa mirada, muchas veces sobre los mismos objetos, sobre los mismos temas, pero siempre tratando de alejarse de preconceptos, posee un enorme poder de negación de lo convencional” (GENOVESE, 2011, p.19).

Finalizamos com dois poemas, *Java* e *Veredas de Buenos Aires*, que foram musicados no ritmo do tango. Podemos dizer que o tango também é vital em Julio Cortázar. Em 1980, París, Edgardo Cantón musicou esses poemas de Cortázar, poemas que estão em *Salvo el Crespúsculo*, e Juan Cedrón cantou, e gravaram um CD: *Trottoirs de Buenos Aires*. Conforme comenta Cortázar antes do poema intitulado *Java*¹⁸:

Ahora Edgardo Cantón te puso música a ésas palabras y el Tata Cedrón las cantó bien bonito en un disco de tangos que hicimos hace dos años. Las vueltas de la vida: yo escucho una java parisiense en un rincón argentino, y cuarenta años después un argentino devuelve su eco en pleno Paris (p.126).

¹⁸ Java é uma dança de origem parisiense.

Antes de tudo, e com o tango, sabemos que a retribuição, ou o “eco” que Cortázar deu foi o de colocar o ritmo argentino em algo francês, o que nos leva a uma performance. O poema que está no livro sofreu algumas leves mudanças. Reproduzimos aqui a versão cantada, isto é, o grau máximo da performance:

JAVA

Nos quedaremos solos y será ya de noche.
Nos quedaremos solos mi almohada y mi silencio
y estará la ventana mirando inútilmente
los barcos y los puentes que enhebran sus agujas.

Yo diré: Ya es muy tarde.
No me contestarán ni mis guantes ni el peine,
solamente tu olor, tu perfume olvidado
como una carta puesta boca abajo en la mesa.

C`est la java de celui qui s`en va
c`est sa java, c`est ma triste java.

Morderé una manzana fumaré un cigarrillo
viendo bajar los cuernos de la noche medusa
su vasto caracol forrado en terciopelo
donde duermen tus senos quemados por la luna

Y diré: Ya es de noche
y estaremos de acuerdo, oh muebles oh ceniza
con el organillero que remonta en la esquina
los títeres de luna para los niños pobres.

C`est la java de celui qui s`en va
c`est sa java, c`est ma triste java.

Es justo, corazón, la canta el que se queda,
la canta el que se queda para cuidar la casa.

(CORTÁZAR, 1980)

No que diz respeito à parte estrutural, pouca coisa mudou em relação ao poema, que repete o trecho em francês apenas uma vez e na canção é o refrão. Também não há uma métrica definida e os versos não obedecem a nenhum sistema de rima. Figuras retóricas aparecem: *noche medusa*, *quemados por la luna*. E o

ritmo é muito bem marcado pelo tango, e não podemos esquecer que não é somente um ritmo musical, mas também uma dança. Octavio Paz comenta a respeito:

La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa (1995, p.73-88)

É marcado também o tempo neste poema. No comentário pós-poema o narrador diz que “(...) los grados de la abstracción fijan inequívocamente mis revueltos pameos: cuanta más distancia verbal del poema y la sustancia de la vida, más tiempo ha pasado” (p.128). Então esse *Java* é uma lamentação amorosa, “(...) donde duermen tus senos quemados por la luna”. O poema, assim como a música, gira ao redor disso, da saudade. Poderíamos dizer que é um tema constante tanto na poesia quanto na música. Mas temos o refrão, em francês, que coloca a pessoa que saiu da vida de nosso narrador comparada com a música, *Java: C'est la java de celui qui s'en va*. Ou seja, ela/ele é a única melodia que pode ir.

Com a canção gravada temos a possibilidade de perceber a performance em qualquer momento. Assim, o texto não é matéria pronta e o CD colabora com isso. A cada reprodução o texto se faz único, porque consegue atingir tempo e lugar distintos:

O texto é dessa forma liberado das amarras imediatas do tempo: no momento da performance, a canção e o poema existem ao mesmo tempo no presente e, virtualmente, num futuro limitado apenas pela resistência material do disco ou fita. Assim que termina a performance, acrescenta-se a esta dimensão, e nos mesmos limites, o passado (p.65)

E por último temos outro tango. Primeiro poema e posteriormente musicado, *Veredas de Buenos Aires* canta com certo saudosismo a terra do poeta. A começar pelo título já percebemos que sente saudade: das *veredas*, e não qualquer uma e sim, as de Buenos Aires:

Veredas de Buenos Aires

De pibes la llamamos la vedera
y a ella le gustó que la quisiéramos.
En su torno sufrido dibujamos
tantas rayuelas.

Después, ya mis compadres, taconeando
dimos vuelta manzana con la barra
silbando fuerte para que la rubia
del almacén saliera a la ventana.

A mí me tocó un día irme muy lejos
pero no me olvidé de las vederas
Aquí o allá las siento en los tamangos
cómo la fiel caricia de mi tierra.

(CORTÁZAR, 2004.p.82)

Esse é um poema que guarda uma memória. E a escrita tem esse poder, de guardar momentos passados e estar também em um momento passado. Como aponta Zumthor (2010): “A poesia escrita, a quem de todo modo o grafismo assegura o triunfo sobre o tempo, dispõe de mais liberdade na escolha dos meios, ainda que seja a mais clássica limpidez” (p.143). Assim, percebemos também a simplicidade do poema tanto pela forma quanto pela escolha de palavras. A beleza do poema está nisso e em um jogo especial que o poeta realiza com a palavra “vereda”: “vederas”. E com essa inversão silábica se desenrola o tema da saudade, da recordação. De nosso interesse, a palavra “vedera” foi recordada justamente pela fala, isto é, também é lembrada a voz: “de pibe la *llamamos*”.

Toda a história do poema está centralizada em uma recordação da palavra falada. A beleza está aí, o efeito que a palavra criada e falada exerce no poeta. São ecos do passado, a palavra ainda ressoa em sua memória: “(...) pero no me olvidé de las vederas”. E a prova disso é o poema: “(...) esse *texto* se torna arte no seio de um lugar emocional manifestado em performance de onde procede e para onde tende a totalidade das energias que constituem a obra viva” (ZUMTHOR, 2010, p.85). Isso ficou eternizado na escrita e também com o tango. Com a música temos

acesso à possibilidade de uma performance, a obra viva, que é recriada a cada vez que escutamos o tango.

Como dissemos, a beleza está na simplicidade com que o poema é conduzido e principalmente com o jogo da palavra “vereda”. Segundo Zumthor, só podemos atribuir se o texto é belo se este estiver envolvido com a performance, e o estudioso complementa: “(...) como generalizar? A visada ‘axiológica’ de uma obra oral, os valores que põe e propõe servem-se tanto da mediação textual quanto da voz e do gesto” (p.141). Então, com a beleza podemos enumerar os graus da performance que anteriormente citamos. Como o poema foi musicado, temos o exemplo do texto se transformando em voz, e constituindo a obra viva.

Assim terminamos as análises dos poemas. Ressaltamos, ainda, que a performance aparece com outra força na poesia, em função da presença da voz. Em todos os poemas podemos perceber que o ritmo marca a voz, e também a escritura contribuiu para deixar isso mais claro e colocar o leitor em outras ações, por exemplo, fazendo-o colocar sinais gráficos, com o poema *Para leer en forma interrogativa*, e ler de maneira inversa um soneto (*Zipper Sonnet*). Portanto, a escritura assumiu o papel de reinventar formas e, para isso, buscou a performance.

Considerações finais

Para o fechamento desta pesquisa é preciso ressaltar que durante o seu processo, e também antes de sua escritura, os questionamentos a respeito da performance surgiram de forma constante e intensa, por exemplo, se poderíamos aliar o performático com o texto literário. Nosso desafio se concentrava ao redor da amplitude dessa arte, que, como vimos, pode chegar a interagir com outras artes, e também, felizmente, pode alcançar a prosa e a poesia.

Antes de pensar em performance, nesta pesquisa, Julio Cortázar estava presente em nossos objetivos, e pesquisar o leitor nos parecia inevitável. Mas tínhamos um problema, quantas pesquisas a respeito deste tema já não haviam sido escritas? Então a teoria da performance assumiu um papel importante para formar a possibilidade de um pensamento original a partir do leitor de que fala Cortázar: o leitor vivo ou ativo. Com isso surgiu outra inquietação e nos motivou a pensar como esse leitor era ativado. Vimos isso no capítulo segundo, que trata de *Rayuela* e o seu capítulo 79, que é, justamente, o texto em que iniciamos a discussão a respeito da possibilidade performática no texto literário nesta pesquisa.

Nosso esforço durante a investigação foi este, de conseguir por meio do texto literário localizar um leitor que conseqüentemente é performático. Ponderamos também que os textos analisados não são performances (no sentido pleno do termo), porque dependem de um leitor para ativá-las, para vir a ser, o que na obra de Cortázar nos pareceu coerente. Dessa forma, conseguimos refletir e confirmar que Cortázar, e seu texto, passam por momentos performáticos, ou seja, a escritura exige do leitor mais do que simplesmente a leitura, exige que este leitor sinta e viva, por mais que o desestabilize, o que é a função da literatura em si. O que Cortázar nos oferece de novo é o como ele irá desestabilizar e ferir este leitor. E como vimos, por meio da descrição e apresentação/construção performática de suas obras, pontos-chave em toda a pesquisa.

Outro ponto a frisar é a respeito dos mapeamentos, histórico e conceitual, que visaram situar os estudos performáticos. Assim, conseguimos formar um pensamento crítico e nos posicionamos para chamar a atenção do texto que possibilita pensar a performance presente na literatura em prosa, o que não é recorrente.

Poderíamos aqui ter analisado somente *Los aeronautas de la cosmopista* o que daria suporte para a pesquisa toda. Com isso acataríamos uma decisão antiperformática, pelo motivo de focar em um único objeto e deixar outros de lado que também contribuem para a formação de um pensamento performático na obra de Cortázar. Sendo assim, esta pesquisa assumiu um cunho performático com outros gêneros da literatura cortazariana: conto, poesia e música. E o que chamamos atenção nesses textos é que permitem pensar em como seria uma performance, exemplificam uma, é caso do conto e do romance, que descrevem um evento performático. No que diz respeito aos poemas, a performance aparece de modo, criticamente, nítido, porque exige, ao menos oferece a possibilidade, de o leitor sair do livro e mostrar a voz, o desafio foi encontrar uma escritura que também fosse bem definida e assim desafiasse o leitor, que exigisse dele outros esforços. O que não foi difícil encontrar em Cortázar (ainda mais com o Tango e com isso pensar o corpo presente na dança), esperamos ter conseguido explorar isso.

Com efeito, esperamos com esta dissertação ter mostrado que a performance pode estar presente tanto na prosa quanto nos poemas, e o que garantirá isso é o próprio texto. Cortázar sabia da existência dos *happenings*, como vimos no início desta pesquisa, o que nos leva a pensar que não aplicamos uma teoria na obra do escritor. Muito antes das performances acontecerem, Julio, em sua literatura já mostrava exemplos, nossa tarefa foi a de conseguir enxergar isso, já que estamos certas vezes condicionados a certas amarras, como aponta, ao contrário, Cortázar: “Em suma: desde pequeno, minha relação com as palavras, com a escrita, não se diferencia da minha relação com o mundo em geral. Eu não acho que nasci para aceitar as coisas tal como estão, tal como me são oferecidas.” (PREGO,1991, p.23).

Esclarecemos também o fato da teoria performática ser recente ou pouco difundida nos estudos literários. Isso quer dizer que o nosso objetivo não foi o de propagar uma ideia ou inovar no que diz respeito aos estudos literários. Esclarecemos que esse trabalho é o resultado de uma inquietação e a busca para saná-la resultou essa interação entre a literatura e outras linguagens. A princípio essa tarefa de aproximação nos pareceu de fácil acesso, mas se tornou complexa. Os estudos da performance ainda não foram sistematizados, é um campo ainda extenso e com várias aberturas. Eis o primeiro ponto, a complexidade dessa arte. Isso justifica a inclusão dos vários teóricos e o elevado número de citações. Não poderíamos dizer que um texto é performático, é preciso justificá-lo e para não nos adentrarmos em demasiada subjetividade tentamos nos concentrar nas teorias.

A tentativa de construir uma análise literária que comporte também a performance nos pareceu ainda mais complexa. E em Julio Cortázar conseguimos engendrar algumas análises em que o discurso literário permite uma abertura a teoria performática. Temos um caso que é o livro *Los Autonautas de la Cosmopista*, que possibilitou um estudo da performance dentro de um romance. Essa aproximação gera inúmeros questionamentos que tentamos responder sob a luz do que se chama *Performance Art*. Incluímos também outra visão de performance, que é a colocada por Paul Zumthor e os graus de performance, que pouco dialogam com a *Performance art*, mas que dá suporte ao texto, segundo Zumthor (2010): Mesmo a leitura silenciosa possibilita uma performance, segundo o autor, pois é feita em um só tempo, o presente, e é única (p.62). Então se considerarmos isso, qualquer leitura será performática, o que não envolve o texto em si, mas o ato, a ação de ler. Sendo assim, trabalhamos com duas variáveis, a possibilidade de Zumthor e a dos teóricos da *performance art*.

No primeiro capítulo apresentamos essas variáveis da performance e vimos a questão histórica dessa arte. Colocamos também a escritura e o jogo. Isso é estratégico, porque são conceitos que ajudaram a justificar a aproximação feita entre performance e o texto literário, pois nosso objeto é o livro, o escrito. E nisso reside a chave para o entendimento da pesquisa. Podemos pensar, por exemplo, em

Huizinga. Como ele elabora o *Homo ludens*, como conseguiu formular a teoria do jogo. Esse estudioso conseguiu ter a sensibilidade de perceber que o jogo faz parte de muitos segmentos da cultura, inclusive da literatura. Huizinga não coloca nenhuma prova viva no livro. Ele descreve o que percebeu, é um livro que fala do jogo, mas não é um jogo. O nosso primeiro capítulo tem essa mesma ideia, de perceber a performance conceitualmente: o que é, como surgiu, quais são as suas maiores marcas. E aqui entra em cena a escritura, que a partir dos textos de Cortázar tentou exemplificar a performance ou o momento performático no texto literário.

No segundo capítulo iniciamos com algumas características da obra de Cortázar. Características postas para possibilitar a abertura à performance. Como o título do capítulo indica “indício”, não são questões para aprofundar e sim dar início às indagações. Primeiramente, partimos do princípio de que o leitor, ao escolher uma das possibilidades que o roteiro de *Rayuela* permite, realize uma performance. E Justificamos, mesmo que o autor tenha autorizado duas possibilidades de leitura, o leitor tem a oportunidade de escolha, ainda que seja uma falsa autonomia. Outra justificativa será a do *Prazer do Texto*, se o leitor aceitar ler de maneira convencional o livro, irá chegar até o capítulo 56 e a narrativa chegará ao final (segundo o que foi proposto no tabuleiro). Lembrando que *Rayuela* tem 155 capítulos, e 99 capítulos ficarão sem a leitura. E se o texto despertar o prazer? Será que esse leitor irá ou não continuar a leitura por conta própria? Entramos então em uma possibilidade plausível, que o formato do texto propõe, é uma questão lógica. Então, com essas possibilidades podemos ter o chamado momento performático, onde o leitor cria uma possibilidade, ele tem certa autonomia no momento da leitura. Outra questão, se Barthes diz que é possível ter prazer no texto, que há uma fruição no mesmo, isso significa que o corpo está em ação, como o próprio autor discorre. Lembremos que o corpo é matéria da performance (ZUMTHOR, 2007, p.76).

E por outro lado abrimos a possibilidade da narração de uma performance, e aqui justificamos com Huizinga, que mostra modelos de jogo e não o jogo. É o que tentamos fazer ao colocar os personagens Oliveira e Maga, o autor descreve um

momento performático deles, e isso gera a possibilidade desse tipo de pensamento. *Rayuela* passa por momentos que vislumbram a performance. Pensando em algumas questões, podemos dizer que todo o texto é performático? Não podemos afirmar isso. Podemos dizer que em Julio Cortázar há momentos em que se percebe isso (no final destas considerações apresentaremos outros exemplos da literatura mundial em que podemos notar momentos performáticos, o que irá contribuir com o objetivo desta dissertação).

Por fim, o terceiro capítulo apresenta o aprofundamento da questão performática em Cortázar. Com três gêneros literários, romance, conto e poesia, a considerar, também, os graus performáticos propostos por Zumthor. Começamos o capítulo com *Los Autonautas de la Cosmopista*, que é um romance muito heterogêneo, um exemplo é o da temática performática: o texto narra uma performance e influencia o leitor. Em relação ao leitor, temos o respaldo fortíssimo de Iser (2002), que mesmo sem mostrar um conceito definido sobre a teoria performática, relata que a performance está presente no ato da leitura, no jogo com o texto.

Na sequência, temos o conto que parece selar esse ponto crítico, ou seja, é um complemento do que é a ideia teórica dos *Autonautas*. É um conto especial para relatar também uma performance, em um ambiente teatral, a *Performance art*. Podemos associar também a outro famoso conto de Cortázar: *Continuidad de los Parques*, em que a figura do leitor aparece e vive a mesma cena que um personagem do livro em que, no momento, estava lendo.

Finalmente, os poemas. Sempre atendemos à necessidade de estar de acordo com Zumthor e a sua teoria dos graus de performance. Com os poemas conseguimos melhor estabelecer a ligação com a performance e conseguimos pensar/aliar performance e o texto literário. Agora, não podemos generalizar e afirmar que toda a poesia é performática, localizamos poemas em que a performance aparece de maneira mais latente em Cortázar, por isso não escolhemos mais poemas, porque nem todos carregam traços justificáveis de performance no sentido do poema materializado em livro.

E para concluir a pesquisa e também possibilitar futuras aberturas científicas seguimos com alguns exemplos da literatura mundial em que podemos extrair o pensamento performático, como um trecho do conto de Máximo Gorki intitulado *Konovalov*:

– Que livro é esse? – perguntou.

Eram os *Podlipovtsi*.

- Por que não lê em voz alta?

Fiz-lhe a vontade. Inclinou-se com a cabeça quase apoiada nos meus joelhos, escutando atentamente a leitura.

Às vezes, reparando nos seus olhos, notava-lhe um fulgor extraordinário de interesse e curiosidade. Parece-me que estou sempre a vê-los: estavam muito abertos, ardentes e fixos... A boca entreaberta mostrava uma dupla fila de dentes muito brancos. Aquela atenção me animava, e eu procurava ler de modo bem claro e dar relevo à triste história de Cissoiko e Pila.

Sentindo-me cansado, fechei o livro.

- Acabou-se?

- Não, ainda falta metade.

- És capaz de o ler todo em voz alta?

- Se fazes gosto nisso.

- Sim, faço.

Permaneceu em silêncio durante alguns momentos, percebendo que as impressões da leitura lhe agitavam interiormente os pensamentos.

- Que bem que tu lê! Imita até as vozes. É como se as pessoas estivessem vivas. (p.108)

Konovalov, personagem que intitula o conto, faz parte do livro *Os Vagabundos*, tal personagem ilustra um analfabeto com o desejo de conhecer histórias, por isso outro personagem lê em voz alta alguns livros. Desse modo, com o conto de Gorki, especialmente no exemplo que colocamos, vemos a reprodução de uma performance. O autor descreve a leitura em voz alta. Narra o processo e as impressões de quem a escuta. Combina com as teorias aqui vistas, principalmente às elaborações teóricas de Zumthor.

De modo semelhante, temos Osman Lins (1973) com *Avalovara*. O autor nos apresenta um verso em latim no início do livro e a partir dele cria o romance. É uma geometria de leitura, como na apresentação do livro Antonio Candido comenta:

(...) o poema fornece o esqueleto de uma geometria rigorosa e oculta, que o Autor revela numa espécie de guia metalingüístico do leitor, e que dá à narrativa um movimento espiralado, sem começo nem fim quando tomado em si mesmo. O limite está no fato no fato da espiral ser contida num quadrado, que por sua vez se reparte em quadrados menores, cada um correspondendo a uma letra. (p.9)

Não constitui nosso objetivo aprofundar o assunto, mas o exemplo que buscamos está justamente nas letras de que fala Candido, cada letra do poema significa uma nova história, que representam capítulos do livro. As letras aparecem embaralhadas e por consequência as histórias também. Resta ao leitor a possibilidade de formular um roteiro, já que no final do livro encontramos um índice dos temas. Então mais uma vez o leitor coloca o corpo em ação para buscar maior interação com o objeto livro. Outro ponto, que destacamos por curiosidade, é que Osman Lins coloca como epígrafe desse livro um trecho de Zumthor (*História Literária da França Medieval*):

(...) o romance confunde-se com a canção de gesta, a história e uma certa hagiografia; pinta aventuras maravilhosas, quase sempre ligadas pelo processo da “busca” e entretecidas de intrigas amorosas; (...) a coerência da obra é assegurada segundo métodos de composição numeral e temática, mais que por necessidade dramática. (p.7)

Finalizamos os exemplos com *Estrella distante* (2011), do autor Roberto Bolaño. Neste romance encontraremos a narração de alguns momentos performáticos. O narrador do romance descreve cenas em que um piloto escreve poemas com seu avião, isso enquanto voa, no ar:

Y ahí, en esas alturas, comenzó a escribir un poema en el cielo. Al principio creí que el piloto se había vuelto loco y no me pareció extraño. (...) Pero en

acto seguido, como engendradas por el mismo cielo, en el cielo aparecieron las letras. Letras perfectamente dibujadas de humo gris negro sobre la enorme pantalla de cielo azul rosado que helaban los ojos del que las miraba. IN PRINCIPIO... CREATIVIT DEUS... COELUM ET TERRAM, leí como se estuviera dormido (p.36)

Esperamos com essa dissertação ter aberto a possibilidade de uma nova leitura em Julio Cortázar. E também, mostrado uma nova abertura aos estudos literários ao investigar a arte performática. Que esse diálogo entre artes não acabe aqui já que temos inúmeros exemplos a serem explorados no que diz respeito à literatura. Contribuímos com a fortuna crítica de Julio Cortázar e a sua recepção no Brasil, que dentre tantas pesquisas, sua obra não se esgota e fornece novas interpretações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Julio Cortázar:

CORTÁZAR, J. **Algunos Pameos y otros Prosemas**. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1998.

_____. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo II. México: Siglo Veintiuno Editores, 2006.

_____. **Las armas secretas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.

_____. DUNLOP, C. **Los autonautas de la cosmopista**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.

_____. **Un tal Lucas**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010.

_____. **Rayuela**. Madrid: Cátedra, 2008.

_____. **Rayuela**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

_____. **Salvo el Crepúsculo**. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

_____. **Todos los fuegos el fuego**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.

_____. **Valise de cronópio**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Sobre Cortázar:

ARRIGUCCI, D.J. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERMEJO, E, G. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

COSTA, J, M, S. **Cortázar: Cinema e Performance em "Un tal Lucas"**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

COUSTÉ, A. **Julio Cortázar**. Oceano Grupo editorial, S.A., 2001.

CURUTCHET, J. **Julio Cortázar o la crítica de la razon pragmática**. Madrid: Ed. Nacional, 1972.

FIGUEIREDO, D, A. **O espaço híbrido entre ficção e memória e ficção em Julio Cortázar**. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MOURA, S,B,P. **Abrindo as portas para ir brincar: explorando os espaços de Final del Juego**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humana Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

PREGO, O. **O fascínio pelas palavras: entrevista com Julio Cortázar**. Tradução: Eric Nepomuceno. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

GARFIELD, E, P et al. **Julio Cortázar: La Isla Final**. Edición de Jaime Alazraki. Barcelona: Ultramar, 1989.

REIN, M. **Cortázar y Carpentier**. Buenos Aires: Crisis, 1974.

SOLA, G, D et al. **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969.

YURKIEVICH, S. **Júlio Cortázar: Mundos y Modos**. Editora Minotauro, 1997.

Sobre Performance e escritura.

AZEVEDO, L. **Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

CARLSON, M. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORONA, R. **Ressonâncias - Poesia em performance nos livros-livres de Arturo Carrera**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humana Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LEAL, J, H, G. **La esquina es mi corazón: espacialidades performáticas nas crônicas de Pedro Lemebel**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

RAVETTI, G. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Outras referências:

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

_____. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Ed. Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BOLAÑO, R. **Estrella distante**. Barcelona: Anagrama, 2011.

COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v.1.

ECO, U. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FERRO, R. **Da Literatura e dos Restos**. Santa Catarina: Editora UFSC, 2010.

GENOVESE, A. **Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFRJ, 2005.

GORKI, M. **Os Vagabundos**. Rio de Janeiro: Ediouro.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

LINS, O. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

ISER, W. **O Jogo do texto**. In: LIMA, Luiz Costa (org). **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2002.

_____. **Rutas de la interpretación**. México: FCE, 2005.

JOUBE, V. **A Leitura**. Tradução Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LÉVINAS, E. **La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Transcendencia y altura**. Madrid: Mínima Trotta, 2001.

PAZ, O. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PIGLIA, R. **Formas Breves**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

QUIROGA, H. **Decálogo do perfeito contista**. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 1999.

SANTIAGO, S. **O entre - lugar do discurso latino-americano**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, PP. 11- 28.

SARTRE, J. **Que é a literatura**. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática. 3ª Ed, 2004.

STIERLE, K. **Que significa a recepção dos textos ficcionais**. In: LIMA, Luiz Costa (org). **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2002.

YUNES, E. **Tecendo um leitor: uma rede de fios cruzados**. Curitiba: Aymar, 2009.

ANEXOS

CD: *Trottoirs de Buenos Aires*