

Júlia Morena Silva Costa

Cortázar:

Cinema e Performance em *Un tal Lucas*

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009**

Júlia Morena Silva Costa

Cortázar:
Cinema e Performance em *Un tal Lucas*

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sara Rojo

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Aos meus pais e irmãos, amor ímpar.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por me confortar e apoiar sempre. A Raquel, por caminharmos juntas, apoiando-me, ouvindo-me e fazendo críticas em momentos tão importantes. A Patrícia, pessoa fundamental para meus primeiros passos neste estudo. Aos meus amigos, em especial Heloísa, Luciana e Julieta, que compreenderam minha ausência nos momentos finais de escrita e mantiveram a ternura de que tanto precisei. Ao Mateus, pelas palavras de incentivo e consolo e, principalmente, pela doçura. Ao Juan, pelo companheirismo incondicional. Aos meus professores, que acompanharam grande parte da minha jornada pelo mundo da literatura e do cinema: Sara, Graciela, Elisa, Marcos, Heitor. E, mais uma vez, a Sara, pela orientação atenta, dedicada e afetuosa.

A todas essas pessoas, que tornaram este trabalho mais prazeroso, agradeço pelo carinho.

Escrever é uma luta contínua com a palavra. Um combate que tem algo de aliança secreta.

Julio Cortázar

RESUMO

Este estudo aborda as relações entre literatura, cinema e performance em *Un tal Lucas*, de Julio Cortázar. Para tanto, utilizamos os conceitos de montagem clássica e montagem intelectual, bem como de seus recursos, de performance, *performer* e texto performático. São destacados momentos da vida do escritor que subsidiam suas posturas ideológicas, visando compreender suas escolhas estéticas e sua proximidade com a dialética — conceito fundamental para compreender a montagem cinematográfica proposta por Eisenstein. Também enfatizamos o caráter performático da escrita de Cortázar, por meio das relações entre ficção e biografia, hibridismo de artes e da memória que pulsa em sua escrita.

Palavras-chave: Cortázar. Cinema. Performance. América Latina.

RESUMEN

Este estudio aborda las relaciones entre literatura, cine y performance en *Un tal Lucas*, de Julio Cortázar. Para ello, utilizamos los conceptos de montaje clásico y montaje intelectual, así como de los recursos, de performance, performer y texto performático. Se destacan momentos de la vida del escritor que subsidian sus posturas ideológicas y se objetiva comprender sus elecciones estéticas y su proximidad con la dialéctica — concepto fundamental para entender el montaje cinematográfico propuesto por Eisenstein. También enfatizamos el carácter performático de la escritura de Cortázar, por medio de las relaciones entre ficción y biografía, hibridismo de artes y de la memoria que pulsa en su escritura.

Palabras-clave: Cortázar. Cine. Performance. América Latina.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	9
II. JÚLIO CORTÁZAR – SUAS REVOLUÇÕES	27
2.1. Aproximações	27
2.2. Anos brandos em Buenos Aires	29
2.3. O caminho para Damasco	32
2.4. O <i>boom</i> latino-americano e sua relação com Cuba	35
2.5. De um mundo a outro	40
2.6. Final do jogo	43
2.7. Considerações finais	46
III. ANÁLISE DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	50
3.1. Aproximações	50
3.2. A montagem clássica e a montagem intelectual	53
3.3. A montagem: uma contribuição do cinema à literatura	58
3.4. Cortázar, <i>Un tal Lucas</i> e o cinema	61
3.4.1. Recursos da montagem aplicados a <i>Un tal Lucas</i>	63
3.4.1.1. Direção do olhar entre primeiro e segundo planos e eixo vertical da narrativa	63
3.4.1.2. Jogos de perspectiva temporal	66
3.4.1.3. Homocronia entre leitura e interpretação imagética	68
IV. PERFORMANCE EM UN TAL LUCAS	72
4.1. Performance	72
4.1.1. Histórico	74
4.2. <i>Performer</i>	77
4.3. Hibridismo de artes	78
4.4. Memória.....	81
4.4.1. Entre a memória individual e a memória coletiva	83
4.5. Relações vida/ficção/temporalidades	84
4.6. Texto performático.....	92
V. CONCLUSÃO	95
REFERÊNCIAS	102

I. INTRODUÇÃO

*Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo.
O comunismo responde com a politização da arte.*¹
Walter Benjamin

*...un ángulo recto, una línea que sube, de aquí para allá, del fondo al frente, hacia arriba, hacia abajo, espasmódicamente, frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo esto va tejiendo un dibujo, una figura...*²
Julio Cortázar

O termo ‘movimento’, com que gostaríamos de começar nossa análise, aponta, entre outras coisas, para os deslocamentos geográficos que marcaram a biografia do autor, como sua ida a Paris e suas sucessivas viagens a Cuba e à Nicarágua; também assinala suas revoluções internas e apoio às externas, passando de um pequeno burguês acomodado a um esquerdista atuante. Pode ser relacionado, ainda, com sua afinidade com o sistema das imagens em movimento — o cinema — e com o trânsito de influências e diálogos entre a literatura e a sétima arte. Por outro lado, o movimento é um elemento fundamental para a compreensão da performance e da dialética, que nos servirão de instrumentos para entender sua obra e, principalmente, a relação desta com os signos icônicos e seus contextos de produção. Parece-nos, assim, importante a explicação do termo, para firmar o papel que os movimentos e diálogos — sejam esses entre arte e política, entre uma arte e outra ou entre vida e obra — apresentam em nosso estudo.

Por estarmos estudando um autor do século XX — Julio Cortázar — em diálogo com um advento do mesmo século, o cinema, principalmente com um de seus teóricos, Eisenstein, que, com o primeiro, compartilha a ideologia marxista, acreditamos ser importante o estudo

¹ BENJAMIN, 1985, p. 196.

² CORTÁZAR, 2006, p. 221-222. “...um ângulo reto, uma linha que sobe, daqui para lá, do fundo à frente, para cima, para baixo, espasmodicamente, freando em seco e arrancando ao mesmo instante em outra direção, E tudo isto vai tecendo um desenho, uma figura...” (tradução nossa)

da dialética que está nas bases dessa ideologia. O mundo moderno, com a efetivação da sociedade burguesa e a implantação do capitalismo industrial, trouxe consigo um novo modelo de sociedade que, desde o seu início, traz contradições internas e desigualdades sociais estudadas e criticadas por muitos; por exemplo, Rosseau, Nietzsche e Bakunin. As questões das contradições modernas e como estas se resolvem foram temas de relevância nos estudos de Hegel e, mais tarde, também de Marx.

Um dos primeiros (se não o primeiro) filósofos a desenvolver um conceito preciso de modernidade foi Hegel e, de acordo com o historiador Habermas, “temos, portanto, de remontar a Hegel se quisermos compreender o que significava a relação interna entre modernidade (Modernität) e racionalidade”.³ Hegel, em seus estudos, considerava que a dialética “consiste, essencialmente, em reconhecer a inseparabilidade das contradições, e em descobrir o princípio dessa união, numa categoria superior”,⁴ já que “ante Ela (a realidade), a identidade é a determinação do simples imediato do ser, enquanto a contradição é a raiz de todo o movimento”.⁵ Essa equação dos contrários é o que constitui a dialética de Hegel e é o que possibilita o movimento. Hegel afirma que a síntese é sempre mutável, designando esse movimento de determinar-se, negando a determinação anterior, prosseguindo uma nova série dos três momentos que constituem essa dialética: tese, antítese e síntese,⁶ assim explicados por ele:

O *ser* é; eis a afirmação ou tese. Mas é um ser totalmente indeterminado⁷, sem ser isto ou aquilo, o que equivale, portanto, ao *nada*. Desta forma temos uma *negação* ou *antítese*, o *Ser não é*.

Mas o ser indeterminado, que é e não é, passa a *ser-determinado*, torna-se ser determinado, devem, e o *dever* é síntese dos dois, pois nega a afirmação e

³ HABERMAS, 1990, p. 16.

⁴ SANTOS, 1959, p. 110.

⁵ HEGEL *apud* SANTOS, 1959, p. 111. No original, consta: “A realidade é idêntica e contraditória. Ouçamos Hegel: ‘Ante ela, a identidade é a determinação do simples imediato do ser, enquanto a contradição é a raiz de todo o movimento; é somente por ter uma coisa uma contradição em si mesma, que ela se move, que ela tem um impulso e uma atividade’.”

⁶ Em grego, posição seria *thesis*; oposição, *antithesis*; e, composição, *synthesis*.

⁷ Hegel considerava que um ser só se determina a partir da sua alteridade: “O processo dialético é, na esfera do Ser, a passagem em outro, e na esfera da Essência, o aparecer em outro” (HEGEL, VIII, p. 161 *apud* SANTOS, 1959, p. 115).

nega a negação. Dessa forma, a síntese suplanta a contradição, mas conserva as duas proposições opostas.⁸

Hegel usa a palavra alemã *Aufhebung* — cuja tradução direta para o Português (como anulação, supressão, cancelamento ou abolição) não veicula o sentido que lhe atribui, e chamada de “síntese” pelos estudiosos de Marx no Brasil, tais como Ina Camargo e Antônio Cândido — para designar esse terceiro momento, significando superação e conservação simultaneamente. Ou seja, a síntese não anula a determinação do *ser*, mas sim ao mantê-lo, permite que outra antítese possa ser elaborada, surgindo outra possibilidade de síntese, gerando o movimento anteriormente descrito. Hegel considerava que a contradição está presente em tudo e que é “a raiz de todo o movimento de toda a vida; é somente enquanto uma coisa tem uma contradição em si mesma que ela se move, que ela é um impulso e uma atividade”.⁹

Alguns anos depois, após sua morte, em 1831, as teorias de Hegel seriam re-elaboradas por diversos teóricos que se separaram em segmentos de direita — como Rosenkranz e G. Herdermann, por exemplo — e de esquerda. Karl Marx foi, em sua juventude, hegeliano, e integrou o movimento de ‘esquerda hegeliana’ que, aos poucos, foi se definindo como “fundada nos princípios da concepção socialista”.¹⁰ A doutrina de Marx foi definida por Engels — seu discípulo e colaborador, que muito contribuiu para o conceito de dialética — como o ‘materialismo histórico’ e o ‘materialismo dialético’.¹¹ Marx afirmava que as condições econômicas eram decisivas para as idéias do mundo e que essas formam a estrutura social, fundamentam a superestrutura, a política, a religião, a arte, a filosofia etc., afirmando que “a vida social é essencialmente prática. Todos os mistérios que seduzem a teoria para o misticismo encontram a sua solução racional na praxe humana e no compreender desta

⁸ HEGEL *apud* SANTOS, 1959, p. 111. (grifos do autor)

⁹ HEGEL *apud* SANTOS, 1959, p. 113.

¹⁰ SANTOS, 1959, p. 145.

¹¹ É da co-autoria de Marx e Engels o “Manifesto Comunista” e, após a morte de Marx, Engels publica “O Capital”, volumes 2 e 3.

praxe.”¹² Não nega, porém, que a superestrutura não exerça sua ação sobre a estrutura, mas o econômico é sempre o decisivo.¹³ Dessa forma, o marxismo torna-se uma filosofia de ação, por propor, mais do que pensar sobre o mundo, transformá-lo. Sidney Hook define o marxismo como “teoria e prática da revolução, é a teoria da classe do proletariado”.¹⁴ O marxismo reforça isso, ao afirmar que tudo é fruto da luta de idéias — e essas idéias têm uma base na matéria — e forças que, na sua oposição, geram a realidade concreta que, uma vez sendo síntese da disputa, torna-se novamente tese, que já carrega consigo o seu oposto (a antítese) que, numa nova luta de um ciclo infinito, gerará o novo.

Como anteriormente dito, Marx tinha uma concepção materialista da História e afirmava que o modo pelo qual a produção material de uma sociedade é realizada é fator determinante da organização política e das representações intelectuais de uma época. Se a realidade não é estática, mas sim dialética, está em transformação pelas suas contradições internas. No processo histórico, segundo Marx, essas oposições são geradas pelas lutas entre as diferentes classes sociais.¹⁵ W. Benjamin reforça isso, afirmando que “a luta de classes (...) é uma luta pelas coisas brutas e matérias, sem as quais não existem as refinadas e espirituais”.¹⁶ Dessa forma, as artes — entre elas, a literatura — seriam um meio de luta, mas também sua possibilidade ‘refinada’.

Embora discordassem de Hegel quanto ao caráter ‘espiritual’¹⁷ de suas teorias e afirmassem a natureza material do mundo e de suas relações, Marx e Engels continuaram considerando a dialética como movimento. Marx afirma que “a mistificação, à qual a dialética desemboca em Hegel, não impede em nada essa filosofia de ter sido a primeira a expor, de maneira completa e consistente, as formas gerais do movimento. É preciso virá-la, se queremos, no seu

¹² MARX, disponível em <<http://www.vermelho.org.br/img/obras/feuerbach.asp>>

¹³ SANTOS, 1959, p. 148.

¹⁴ HOOK *apud* SANTOS, 1959, p. 146.

¹⁵ A base material ou econômica constitui a “infra-estrutura” da sociedade, que exerce influência direta na “superestrutura”, ou seja, nas instituições jurídicas, políticas (as leis, o Estado) e ideológicas (as artes, a religião, a moral) da época.

¹⁶ BENJAMIN, 1985, p. 223.

¹⁷ Hegel considerava a Idéia como fator principal da dialética e, sendo religioso, Deus como Ser supremo, reunindo no Espírito a “idéia absoluta”. Assim se expressa: “O espírito tem a certeza de encontrar a si mesmo no mundo, que o mundo deve harmoni-zar-se com êle, e que, como Adão diz de Eva, que ela é a carne de sua carne, a razão que deve procurar no mundo é apenas a sua própria razão.” (HEGEL *apud* SANTOS, 1959, p. 111)

bojo, descobrir o núcleo racional".¹⁸ Engels permanecia afirmando que “O movimento é o modo de existência da matéria, a maneira de ser da matéria. Nunca, em qualquer parte, houve ou haverá matéria sem movimento”.¹⁹ Para os marxistas, é na matéria que se realizarão as teses, sínteses e antíteses, as quais são provisórias e pontos de partida para novas teses, antíteses e sínteses.

É exatamente esse caráter de movimento de significação e ressignificação o que mais nos interessa da dialética, neste estudo. Para as análises de *Un tal Lucas*, em sua relação com o cinema e, mais especificamente, com a Montagem Intelectual, utilizamos desses conceitos acima descritos para tratar do movimento e dos processos sempre passíveis de ressignificação da junção dos diversos elementos dos textos de Cortázar. A dialética, neste caso, serve como ferramenta para o estudo de como o autor lida com as contradições e as usa para criar mundos ficcionais a partir de referentes compreendidos por meio dessas, pois a escrita é “o reflexo impresso no dado do material por seu estilo artístico (sua relação com a vida e com o mundo da vida e, condicionado por essa relação, sua elaboração do homem e do seu mundo)”.²⁰

Ao tratar da relação dos elementos ou dos fragmentos de um texto (ou mesmo de um filme), temos que considerar também seus limites. O limite, como fronteira, é, ao mesmo tempo, ele e não ele. Em outras palavras, por ser limite de um elemento e de outro, é limite desse e limite também daquele, é um e também é outro. Assim, os fragmentos se atualizam ao estarem um em relação com outro, de forma dinâmica, pois, a cada outro, será uma nova atualização, sem, por isso, deixar de ser também o que era antes. Essa é, justamente, a base do processo de montagem proposto por Eisenstein e aplicado por nós à literatura de Cortázar, pois compartilha com esse a criação por contradições e por fragmentos, tendo que lidar também com a relação, que acabamos de expor, entre os limites.

¹⁸ MARX *apud* SANTOS, 1959, p. 148.

¹⁹ ENGELS *apud* SANTOS, 1959, p. 147. (grifos do autor)

²⁰ BAKHTIN, 1992, p. 208.

Cortázar e Eisenstein partem dos contextos político-sociais e da ideologia marxista que permeiam suas obras e, portanto, pareceu-nos relevante essa contextualização. Partimos dessa teorização para o estabelecimento desse diálogo entre a literatura e a sétima arte, entre a escrita de Julio Cortázar e o cinema. Esse viés político é usado para contextualizar nossa escolha pela montagem como recurso da linguagem cinematográfica, em nosso estudo.

A montagem proposta por Eisenstein tem, acima de tudo, um caráter ideológico. Com fortes influências marxistas, suas produções artísticas e teóricas assumem as teorizações feitas por Hegel e, mais tarde, reconsideradas por Karl Marx. A teoria da Montagem Intelectual, de Eisenstein, segundo ele próprio explicava, baseou-se na dialética materialista — que envolve a superação da tese e da antítese, produzindo uma síntese — e, com a justaposição de técnicos (luz, ângulo da câmara e movimento), criou significados. Além da abordagem de temas político-sociais, Eisenstein assume, na forma de seus filmes e em suas teorizações sobre a montagem, a visão dialética de suas influências: “Dois pedaços de filmes de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade que surge da justaposição”.²¹

De acordo com esse teórico do cinema, a montagem se faz a partir da combinação de elementos que, justapostos, são reduzidos a uma unidade, a um novo conceito. Essa combinação de elementos será traduzida e utilizada pelo autor, em suas montagens cinematográficas, para conseguir efeitos similares no espectador/leitor, porque considera a montagem como a sintaxe da construção ‘correta’ de cada partícula do fragmento de um filme. Ao não considerar seu entorno uma unidade homogênea, mas sim um mundo repleto de contradições e não coerente, a montagem, então, pode mostrar essas contradições, descondicionando as percepções, o olhar sobre o mundo:

Durante a criação de uma obra de arte, sua imagem total, única, reconhecível, é gradualmente formada por seus elementos. (...) Neste caso,

²¹ EISENSTEIN, 2002a, p. 22.

cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas.²²

A montagem, como materialização estilística da ideologia marxista nas obras de Cortázar, é utilizada para explicitar as relações contraditórias existentes no mundo moderno. A partir do confronto das contradições e do rearranjo ficcional de seus elementos, Cortázar não só denuncia as contradições existentes, como cria outras possibilidades de negociação entre os contrários. Assim, podemos afirmar que Cortázar assume, em seus contos, uma estética dialética, na medida em que usa opostos em contradição; por exemplo, pelo modo como utiliza recursos cinematográficos, tais como a manipulação do tempo — colocando juntos o passado e presente, criando um tempo suspenso que se utiliza dos dois primeiros (portanto, um novo tempo) —, na estética do autor está presente sua ideologia. A partir da utilização de fragmentos, que, no trabalho de justaposição, montagem ou interpolação, serão geradores de significações, ele explicita um recurso que dialoga com a dialética.

Por outro lado, ao expor suas críticas da sociedade em que vive, o autor denuncia e, ao mesmo tempo, mostra-se próximo do que considera absurdo. Como, por exemplo, em “Lucas, sus estudios sobre la sociedad de consumo”, o personagem discursa sobre as inúmeras invenções comerciais em cadeias “de felicidade”²³ que terminarão apenas como inúteis cadeias. O narrador, ao se colocar como parte do que narra, nesse conto, cria uma aproximação com o que está sendo criticado. É ele parte e protagonista de sua própria crítica.

O leitor, segundo Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política*, que cada vez mais se faz escritor e que tem uma crescente exigência por um papel produtor — e podemos considerar que cada leitura é também uma nova escrita —, encontra, nas leituras de Cortázar, grandes

²² *Ibidem*, p. 21.

²³ CORTÁZAR, 2004d, p. 139.

possibilidades de, a partir das contradições apresentadas, formular sínteses. Ainda nesse texto, Benjamin afirma que “a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento”.²⁴ Esse processo de montagem permitirá que o leitor se posicione ativamente em sua leitura dinâmica das soluções das contradições apresentadas, pois a cada nova possibilidade de montagem surgem também novas leituras e, num eterno movimento, novas contradições e novas montagens.

O narrador de *Un tal Lucas* não define o contexto de forma pronta, apresentada, mas o faz de modo que o próprio leitor monte as situações. Para isso, exige que este assuma um pacto e, pouco a pouco, vá associando os elementos — frases, palavras — e montando uma conjuntura com a qual se identifica e reconhece, a partir de seus detalhes. Cortázar não apresenta uma imagem pronta, não expõe, simplesmente, como o leitor deve entender o que propõe. Pelo contrário, pede a seu interlocutor que assuma o papel de associar as representações oferecidas e transformá-las em imagens vivas, imagens que trazem significações vivas. É necessário que o leitor, a partir de uma cooptação das diferentes representações, construa o significado da situação proposta. Combinados em nossa percepção, os diversos elementos se transformam em uma sensação geral, que somos convidados pelo autor a experimentar.

Este não é, porém, o único elemento cinematográfico presente em sua escrita. Julio Cortázar, definido, por si mesmo, como cinéfilo e tendo acesso a uma grande e diversificada produção cinematográfica, busca, no cinema, recursos dessa arte para transpô-los para a literatura: a utilização de cortes de cenas e da montagem cinematográfica é evidente em suas obras e passa, então, a usar seus recursos em suas obras. E, como mencionado anteriormente, a justaposição de cenas, os jogos de perspectiva temporal (dilatação ou encurtamento do tempo nas cenas), direção do olhar entre primeiro e segundo planos e a *collage* de elementos, a fim de criar novos sentidos em sua narrativa, estão insistentemente presentes, tanto em sua obra, como no cinema contemporâneo a ela.

²⁴ BENJAMIN, 1985, p. 178.

Dessa maneira, observamos que a obra de Cortázar é marcada pela presença de temas e características cinematográficas, o que contribuiu para que muitos de seus textos fossem adaptados para o cinema. As obras de Cortázar serviram de inspiração para um grande número de cineastas; entre eles, o italiano Michelangelo Antonioni, cujo longa-metragem *Blow-up* foi baseado no conto “As Babas do Diabo” (do livro *As Armas Secretas*). Também “Cambio de Luces”, do livro *Alguien Que Anda por Ahí*, foi adaptado pelo brasileiro Guilherme de Almeida Prado, que rebatizou o relato de *A Hora Mágica*.

Manuel Antín, cineasta argentino, adaptou vários contos de Cortázar para o cinema. *La Cifra Ímpar*, por exemplo, foi baseado no conto “Cartas de Mamá”, de *Las Armas Secretas* e trabalha com tempos alternados, como o próprio relato da história original dos dois irmãos que se apaixonam pela mesma mulher. Outras adaptações desse cineasta foram *Circe* — com a ajuda do próprio Cortázar, para a adaptação do conto homônimo de *Bestiario* — e “Intimidad de los Parques”, que funde dois contos, o que dá título ao filme e “El Ídolo de las Cíclades”. Também são adaptações de textos de Cortázar para o cinema *Instrucciones para John Howell*, *El perseguidor*, *La fin du jeu*, *L'Ingorgo*, *End of the game*, *Avtobus*, *Diario para un cuento*, *House Taken Over*, *Furia*, *Fear*, *La nuit face au ciel*, *Week End*, de Godard, e o brasileiro *Jogo Subterrâneo*, de Roberto Gervitz, entre inúmeras outras adaptações de diferentes épocas e nacionalidades.²⁵

Podemos afirmar, portanto, que sua escrita está permeada por temas relacionados ao cinema, tendo ele, inclusive, produzido vários contos sobre a Sétima Arte (“Nós que Amávamos Tanto a Glenda”, “Caçador de Crepúsculos”, entre outros), ou, ainda citando personagens, atores e diretores em suas narrativas; por exemplo, em “Lucas, sus luchas con la hidra”. Não são,

²⁵ Encontramos adaptações cinematográficas das narrativas de Cortázar, de 1962 até 2005, francesas, italianas, argentinas, norte-americanas, alemãs, brasileiras, entre outras nacionalidades. Até o momento, contabilizamos cerca de 40 longa-metragens, de diferentes épocas e nacionalidades, além dos curtas baseados na obra de Julio Cortázar.

porém, somente os temas que Cortázar busca no cinema para transpor para a sua escrita. Ele, claramente, usa a influência cinematográfica em seus contos, partindo das novas formas de narrativa propostas pelos diretores. Cortázar, sob essas influências, passa, então, a dialogar a estrutura de seus contos com uma estrutura dada pela montagem de fragmentos, cenas, argumentos e intercalação de planos, estabelecendo, assim, uma aproximação entre modos de narrar da literatura e do cinema. Como define César Guimarães, o recurso da Montagem Intelectual, proposta por Eisenstein, cria novas formas narrativas, posto que “a composição de uma imagem sintética que, ao justapor os planos ou ao promover o conflito no interior de um plano, produz um terceiro elemento, o conceito, e desloca a montagem do terreno da ação para o da significação.”²⁶

Un tal Lucas, publicado em 1979, quando o autor morava em Paris, é um livro de relatos que, juntos, constroem um personagem protagonista. Construção esta que se dá de maneira fragmentada e não-explicita, em todo o livro, fazendo com o que o leitor “monte” o personagem durante sua leitura, a partir de fatos, reflexões e passagens da vida de Lucas. O livro está composto, também, por diversas análises e críticas sociais, morais e políticas, que servem, supostamente, como pano de fundo para as histórias de Lucas. Essas análises e críticas, no entanto, são tão freqüentes e necessárias à estrutura dos relatos que, consideradas em conjunto, são o “primeiro plano” (usando um termo cinematográfico) e Lucas seria o argumento, o pano de fundo das cenas. Lucas é ‘portador’ do que vai ser analisado e, muitas vezes, criticado.

O que parece uma representação de um personagem, individualmente, quando lido em conjunto com toda a obra se torna um retrato ou, devido à sua escrita dinâmica, um conjunto de cenas da sociedade contemporânea à da obra. Essa interpolação de planos, entre o que está em destaque e passa a servir de pano de fundo, e o que está servindo de segundo plano e que, de repente, ganha importância fundamental em determinadas cenas, está insistentemente presente na linguagem cinematográfica, que tenta dirigir o olhar do leitor/espectador para o ponto de foco pretendido pelo autor. Essa construção em jogo de revelação e ocultação,

²⁶ GUIMARÃES, 1997, p. 125.

oscilando entre um plano e outro, tão comum no cinema, é teorizada por Deleuze, ao se referir à Montagem Intelectual, de Eisenstein, nesta passagem:

As partes se produzem uma pela outra em seu conjunto, e o conjunto se reproduz nas partes, de tal modo que essa causalidade recíproca remete ao todo como causa do conjunto e de suas partes segundo uma finalidade interior.²⁷

Nosso autor expressa, na estrutura de seus contos e romances, a mesma concepção de montagem de Eisenstein. Organiza seus contos a partir do conflito de duas ou mais imagens que gera, por fim, uma outra imagem fruto deste, modificando os dois fragmentos: o enunciado básico é a tese em confronto com a antítese, gerando a síntese. É o caso, por exemplo, do relato “Lucas, sus intrapolaciones”, no qual, primeiramente, o narrador apresenta a imagem de um polvo fêmea protegendo seus ovos; logo em seguida, a imagem de Lucas pensando sobre o antropomorfismo e, a partir da junção dessas duas imagens, um terceiro conceito, aplicável tanto ao polvo como a Lucas: “‘No somos nada’, piensa Lucas por él y por el pulpo”²⁸. Assim, “o conjunto forma um Saber, à maneira hegeliana, que reúne a imagem e o conceito como dois movimentos indo um em direção ao outro”.²⁹

Em alguns momentos, Cortázar explicita essa relação, como no relato “Lucas, sus críticas de la realidad” — com análise mais aprofundada por nós no capítulo II — no qual aponta dois elementos (Dorita A e Lucas B) que, ao se relacionarem, tornam-se “outra coisa”, “jogam outro jogo”. Assim como Eisenstein propõe a justaposição de elementos fílmicos, a fim de criar outro sentido, Cortázar o faz, em sua literatura, sugerindo um movimento de enriquecimento de conceitos e sentidos, por meio das relações entre diferentes que, nesse momento, vão um em direção ao outro. O autor, influenciado pelas discussões e

²⁷ DELEUZE, 1985, p. 53.

²⁸ CORTÁZAR, 2004d, p. 34: Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p. 25): “‘Não somos nada’, pensa Lucas por ele e pelo polvo”.

²⁹ DELEUZE, 1990, p. 195.

acontecimentos sociais, políticos e cinematográficos das décadas de 1960 e 1970, marca sua obra com características desse momento, estabelecendo, também na literatura, esse diálogo com seu contexto.

Posteriormente, no terceiro capítulo, relacionamos, nesta dissertação, esse estudo com as teorias atuais sobre a performance e a escrita performática. Acreditamos que essas são ferramentas necessárias para a compreensão, nesta pesquisa, da inter-relação entre os dois sistemas semióticos estudados, criando um espaço de convivência e trocas entre as linguagens verbal e icônica, sendo utilizadas por nós para o entendimento do diálogo entre a escrita de Cortázar, a linguagem cinematográfica e seus contextos de produção. E, propondo-se como espaço de fronteiras, permite a criação de novas formas de narrativa, estabelecidas a partir do diálogo entre diferentes artes; neste caso, a literatura e o cinema.

A performance, aqui, é entendida como movimento de transição e ruptura entre fronteiras,³⁰ podendo ser essas entre leitor e escritor, entre as diversas linguagens artísticas, entre o estabelecido e o proposto, entre o presente, o passado e o futuro. Não se prendendo a um só âmbito, ela pressupõe a passagem e a conexão entre uma e outra esfera. Por meio dessa ferramenta, é possível tratar do passado em diálogo com o presente e buscar, nesses dois contextos, as influências políticas e ideológicas que perpassam a produção de Julio Cortázar e a leitura atual de sua escrita. Ajuda, ainda, a compreender como se dão as negociações entre o particular, o contexto e sua projeção artística na obra analisada.

Da mesma forma como a performance está no entre-lugar, entre fronteiras, assim também está a escrita de Cortázar, que caminha no “entre” utilizando-se das linguagens da literatura e do cinema, sendo essa uma proposta de “uma arte integrativa, que escape das delimitações disciplinares”.³¹ É preciso que o autor desloque, no espaço e no tempo, sua narrativa, para

³⁰ RAVETTI, 2003, p. 40.

³¹ COHEN, 2007, p. 50.

também desviá-la dos lugares-comuns impostos pelo sistema, “visando libertar o homem de suas amarras condicionantes”.³²

A performance propõe a busca da utilização de uma linguagem gerativa e não normativa. Para isso, faz uso da *collage*, que rompe com o discurso normativo, trabalhando com o fragmento e entrando em um “outro discurso, que tende a ser gerativo (no sentido da livre-associação)”:³³

A essência da *collage* é promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram. O mesmo raciocínio, aliás, que preside a montagem cinematográfica: um filme nada mais é do que a colagem de milhares de pedaços aproveitados de outros milhares que foram jogados fora.³⁴

Renato Cohen, entre outras definições, atribui à performance um caráter híbrido, um espaço onde diversas linguagens podem se relacionar, de forma a criar objetos/sujeitos multi-artísticos. Por meio de fragmentos, recursos e linguagens próprias das diversas artes mescladas em uma mesma obra, o artista estaria dando a esta um caráter performático. Ou, como afirma Graciela Ravetti, “na idéia de performático, tanto no teatro, na literatura, como na arte em geral, parece coexistir a vontade de ultrapassar os limites dos suportes tradicionais”.³⁵

O texto de Cortázar vai além do verbal, pois o autor chama seu leitor a que constitua com ele um jogo de montagem, associação e criação de significados, próximo do fazer cinematográfico. Nesses textos, o autor não define o contexto, chamando o leitor a que estabeleça com ele uma relação de cumplicidade ao deixar espaços para seu envolvimento. E é, nesse trabalho conjunto, entre leitor e escritor, de montagem de sentidos que o verbo se transforma em imagem. Já não é mais uma série de representações isoladas, mas sim uma

³² *Ibidem*, p. 45.

³³ COHEN, 2007, p. 64.

³⁴ ISMAEL *apud* COHEN, 2007, p. 64.

³⁵ RAVETTI, 2002, p. 66.

imagem que surge a partir deste jogo conjunto de inferências e sentidos proposto pelo autor e sua obra e aceito pelo leitor.

O recurso cinematográfico da montagem é usado, portanto, também como meio de aproximar o fazer do escritor ao leitor, posto que este último é convidado a participar ativamente na construção de sentidos. Com isso, o autor consegue diluir as barreiras entre o espaço do leitor/espectador e do autor/escritor. Estabelece um pacto com o leitor que o convoca a sentir o texto, a percebê-lo por outros meios que não somente o do sentido explícito. E esse caráter performático da escrita “é visível apenas ao olho, também performático, de quem compartilha a experiência”.³⁶ A partir desse pacto, o leitor deve assumir um papel quase tão responsável (se não tanto quanto) pela criação de sentidos quanto o próprio autor.

Para um texto performático, aberto, não somente é permitido, como também proposto que o leitor faça inferências³⁷ múltiplas, capazes de dialogar com seu universo de experiências e expectativas, muitas vezes até mesmo ignorado pelo autor. Nas palavras de Cortázar, a literatura não tem leis, “a não ser a de impedir que a lei da gravidade entre em ação e o livro caia das mãos do leitor”,³⁸ mantendo, assim, a interação com seu leitor. Ainda em relação às fronteiras entre as linguagens, os textos que propõem diálogos entre as artes, como os de Cortázar, são chamados, por Ravetti, de *transgênero performático*, por “trazer[em] signos provenientes de outras linguagens” e ainda porque “privilegia a voz, quer mostrar o movimento, registrar a ação e produzir efeitos de sensações”.³⁹

Lembrando que, de acordo com a autora, este termo — *transgênero* — é utilizado por sua estreita relação com o sentido de movimento, pois o prefixo *trans* sugere o sentido de “ir mais

³⁶ RAVETTI, 2003, p. 33.

³⁷ *Ibidem*, p. 38.

³⁸ BERMEJO, 2003, p. 69.

³⁹ RAVETTI, 2003, p. 40.

além”.⁴⁰ Mais uma vez, temos, aqui, a aproximação entre os modos de narrar da literatura e do cinema e a performance pode ser um possível caminho para entender esse terceiro espaço, que surge ao se romperem as fronteiras entre as artes e se criarem junções entre suas linguagens, pois “a intenção da mistura e da contaminação é muito evidente nessa noção de transgênero (...) por trazer signos provenientes de outras linguagens convocadas”⁴¹ e “a performance tenta rebelar-se contra a visão fechada do texto”.⁴²

Finalmente, é necessário assinalar que o estudo pretendido contribui para as análises inter-semióticas entre o cinema e a literatura, por abordar essa relação não somente a partir de temas e enredos, mas também a partir da estruturação das duas artes dentro de um paradigma que contextualiza as obras tanto de Cortázar quanto de Eisenstein, aproximando os modos de narrar da literatura e do cinema. Trata-se de uma análise da construção e da estrutura da obra, a partir das teorias da performance, levando-se em conta os espaços de convivências entre os sistemas verbais e icônicos e seus contextos de produção:

Num primeiro momento, é o cinema, regime das imagens-movimento, que recorre ao texto literário em busca de uma forma narrativa. Mais tarde é a literatura que toma emprestado ao cinema procedimentos e temas que modificariam a sua própria estrutura narrativa.⁴³

A pesquisa visa analisar, semioticamente e em contexto, os relatos de *Un tal Lucas*, de Julio Cortázar, identificando, em sua narrativa, as características cinematográficas ali presentes, com ênfase nas linguagens e na estética relacionadas às teorias da Montagem Intelectual, de Eisenstein, e nas teorias atuais de performance. Busca, também, analisar as relações dialéticas presentes tanto na escrita de Cortázar como na escrita de Eisenstein, localizando-as em um

⁴⁰ *Ibidem*, 2003, p. 40: “Por que transgênero? O prefixo *trans* refere-se a ‘movimento para mais além de; ‘posição ou movimento de passagem’; ‘intensidade’. Neste caso, o utilizo no sentido de ‘ir mais além’”.

⁴¹ RAVETTI, 2003, p. 40-41.

⁴² *Ibidem*, p. 41.

⁴³ GUIMARÃES, 1997, p. 109. (grifo nosso)

contexto sócio-histórico e ideológico, e suas possíveis contestações no momento atual e, por fim, estudar as possibilidades performáticas do texto de *Un tal Lucas*.

Este trabalho constitui-se, assim, de pesquisa bibliográfica, partindo de análise crítica e interdisciplinar de textos literários e teóricos que contribuirão para a análise da obra *Un tal Lucas*, a partir da relação que esta pode estabelecer com a linguagem cinematográfica, sobretudo com a teoria de Eisenstein, no que diz respeito à Montagem Intelectual, e com a performance, principalmente a partir de textos de Graciela Ravetti sobre a escrita performática (RAVETTI, 2002, 2003). Servirão como textos de suporte as contribuições teóricas originadas da Teoria do Cinema, sua linguagem e relação com a Literatura, especialmente a que tange à produção teórica de Sergei Eisenstein e, quanto à relação estabelecida entre imagens do cinema e as imagens verbais e sobre a performance, a escrita performática e o diálogo performático entre as artes, principalmente a partir de textos teóricos de Graciela Ravetti e de Renato Cohen.

Este estudo procura, metodologicamente, tratar da produção de sentido dos signos e imagens que constituem a literatura e o cinema. Um primeiro nível de tradução intersemiótica seria a discussão a respeito de como signos lingüísticos constroem signos icônicos no interior de narrativas, buscando uma relação de sentido gerado pela imagem, seja a do cinema, seja a verbal, visando determinar como as diferenças e aproximações entre cinema e literatura são equacionadas na tradução intersemiótica:

Por um lado, trata-se dos diferentes tipos de imagens produzidos pelo cinema, por outro, da própria teoria acerca da imagem que é possível extrair do cinema, e que será, em seguida, correlacionada à forma com que diferentes narrativas literárias compõem imagens por meio de signos literários.⁴⁴

A dissertação está composta de três capítulos, precedidos da introdução e seguidos de uma conclusão. A “Introdução” busca explicitar a proposta e a metodologia empregada no estudo, bem como os conceitos de dialética, linguagem cinematográfica e performance. No primeiro

⁴⁴ GUIMARÃES, 1997, p. 27.

capítulo, intitulado “Aproximações a Cortázar”, será feita uma apresentação de Julio Cortázar e de *Un tal Lucas*, bem como a de seus contextos histórico e ideológico. Para tanto, recorre-se a fatos históricos, entrevistas e biografias de Julio Cortázar e críticas de e sobre o autor e sua obra. Com esse capítulo, são fornecidos alguns dados como subsídios iniciais para a compreensão dos demais elementos que, posteriormente, serão abordados.

No segundo capítulo, “A Linguagem Cinematográfica em *Un tal Lucas*”, apresentamos alguns pontos da história do cinema, principalmente no que tange à sua relação com a Literatura. Por meio de uma pesquisa bibliográfica e dos conceitos aqui definidos de linguagem cinematográfica e de dialética, pretendemos, analisar, semioticamente, alguns relatos selecionados de *Un tal Lucas*. Buscando, nas teorias de cinema, alguns elementos próprios dessa arte, os aplicamos à escrita de Cortázar, visando estabelecer um diálogo entre os dois sistemas sógnicos: o verbal e o icônico. Para tanto, retomamos as considerações sobre os contextos de nosso escritor e de Eisenstein, para estabelecer uma ponte teórica e ideológica entre as propostas estéticas de ambos, tendo como um dos elementos principais a dialética.

O terceiro capítulo, “A Performance em Julio Cortázar”, dedica-se às possibilidades performáticas do texto de *Un tal Lucas*. Para tal, abordamos as possíveis aplicações da Performance para a escrita de Cortázar e a análise de alguns dos relatos presentes no livro estudado, sob o prisma da performance. Esse estudo utiliza, principalmente, as teorias de Graciela Ravetti sobre a escrita performática e de Renato Cohen, sobre a relação performática entre as artes.

Na “Conclusão”, procuramos refletir sobre os possíveis diálogos entre os modos de narrar da Literatura e do Cinema, a partir de *Un tal Lucas* e do papel da performance nesses diálogos, sendo, para isso, consideradas suas relações com as questões ideológicas que permeiam a

escrita de Cortázar em *Un tal Lucas*. Tem-se a clareza de que essa é apenas uma entre outras possibilidades de análise.

A tarefa desta dissertação, portanto, é buscar nas possíveis formas de narrar da literatura e do cinema suas confluências e analisá-las, visando oferecer novas possibilidades para os estudos intersemióticos dessas duas artes que, insistentemente, ao longo da história, se visitam mutuamente, e considerar como Cortázar contribuiu para essa relação.

II. JULIO CORTÁZAR – SUAS REVOLUÇÕES

*A arte é o mais sensível dos sismógrafos.*⁴⁵
Serguei Eisenstein

2.1. Aproximações

Neste capítulo, apresentamos o autor de *Un tal Lucas*, propondo uma apresentação de suas biografia e bibliografia. Pretende-se, também, fazer uma análise da aproximação entre política e arte presentes nas obras críticas e literárias de Julio Cortázar. Para isso, fazemos uma breve revisão de sua biografia, para assinalar alguns momentos de relevância de atuação política em sua vida, relacionando-a com sua produção escrita.

Levando-se em consideração que os artistas, partícipes de uma época, se manifestam em relação à situação em que se encontram, por meio de críticas ou de suas expressões artísticas, faz-se, então, importante analisar esses momentos político-sociais e, sobretudo, a maneira como esses foram vividos e tratados pelo artista, para uma compreensão mais ampla de sua obra. E, a nosso ver, o papel do crítico literário se faz mais pertinente se este considera que “a leitura do texto literário não deixa de esbarrar em diversos projetos interpretativos e, tal como a atividade do teórico, é margeada pela atividade política, a própria teoria constitui-se como um projeto político”.⁴⁶ A arte, como um todo, em vários momentos, manteve uma relação de aberta proximidade com a política. Um desses momentos, como afirma Nicolás Casullo, em *Pensar entre épocas* (2004), foram os anos 60 e 70, quando intelectuais, inseridos em “um denso e histórico campo cultural das esquerdas prometêicas, que constituíam um mundo de

⁴⁵ EISENSTEIN, 2002b, p. 10.

⁴⁶ MORAES, 2002, p. 110.

referência em si e em polêmica contra o mundo das mercadorias alienantes capitalista”,⁴⁷ passam a aproximar seu fazer artístico do político. Essa visão é também afirmada por Julio Cortázar em uma carta a Roberto Fernández Retamar, de 1967, em que afirma que “se alguma vez se pôde ser um grande escritor sem sentir-se partícipe do destino histórico imediato do homem, neste momento não se pode escrever sem esta participação, que é responsabilidade e obrigação (...)”.⁴⁸

Julio Cortázar, que apresenta como um traço marcante de sua literatura a busca pela liberdade expressiva e deixa, por vezes, transparecer nas narrativas seu comprometimento político, firmou-se como um desses intelectuais, aos quais Casullo se refere. Cortázar tem sua vida influenciada, diretamente, por fatos sócio-históricos, desde seu nascimento e, mais tarde, esses acontecimentos assumirão, em sua obra, características estéticas e temáticas explicitamente relacionadas com sua opção e seu envolvimento políticos. Julio Cortázar sempre foi testemunha e, principalmente, atuante, de seu tempo; encarnando o intelectual comprometido, acompanhou revoluções, como a Cubana e a da Nicarágua e viveu, ao mesmo tempo, suas próprias revoluções internas.

A preocupação com a condição humana se faz presente em sua escrita. Para Cortázar, fazer literatura não entra em conflito com o fazer político; pelo contrário, tornam-se duas funções indissociáveis, embora sempre em conflito. Seu engajamento político não se desvencilha de seu fazer artístico, já que acredita que:

O escritor revolucionário é aquele no qual se fundem indissolivelmente a consciência do seu livre compromisso individual e coletivo com uma outra soberana liberdade cultural, conferida pelo pleno domínio de seu ofício. (...) Mesmo quando faço literatura com conteúdo político, como no *Livro de Manuel*, estou fazendo literatura. Tento, simplesmente, pôr o veículo literário, não direi a serviço, mas numa direção que, considero, possa ser útil politicamente.⁴⁹

⁴⁷ CASULLO, 2004, p. 54.

⁴⁸ CORTÁZAR, 2001, p. 38.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 14.

Defendia a liberdade e fez dela tema para sua vida e sua obra. Foi admirado e criticado por muitos, enquanto duraram as utopias, e deixado de lado, quando a década de 90 rompeu com os sonhos dos anos precedentes. E, agora, volta a ser lido, por sua grandeza literária, mas também, por sua coerência política.

2.2. Anos brandos em Buenos Aires

Julio Florencio Cortázar, como vimos, tem sua vida marcada pela política, desde o início: nasceu no princípio da primeira guerra mundial, em Bruxelas, em 26 de agosto de 1914 — coincidentemente, o mesmo dia em que as tropas alemãs invadem a Bélgica⁵⁰ —, e, apenas quando essa terminou, sua família regressou à Argentina, estabelecendo-se em Bánfield, província de Buenos Aires. Somente mais tarde, no entanto, se dedicaria a olhar o próximo, a defender a liberdade política e de expressão e a apresentar um posicionamento político mais crítico. Até então, na Argentina, vivia em um clima de descobertas artísticas, junto com outros companheiros ou sozinho, isolado da vida social e política do país.

Já vivendo na capital, Julio Cortázar frequentou a *Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta*, aos 21 anos de idade obteve o título de professor normal e, mais tarde, tornou-se professor de Literatura. Ingressou na Universidade de Buenos Aires, mas não pôde continuar seus estudos, por limitações financeiras. Nesse período, encontrou colegas e professores que compartilhavam de seus interesses pela literatura e pela música; entre eles, Jorge D’Urbano, crítico de música, e Eduardo Jonquières, artista plástico e poeta. Os três, em companhia de

⁵⁰ RTVE. *A fondo: Julio Cortázar a fondo*. TRASBALS S.A., 1998. Cortázar afirma, em uma entrevista de 1977, que teve um “nascimento sumamente bélico, que resultou em um dos homens mais pacifistas que existe neste planeta” – “Julio Cortázar a fondo” da série “A fondo” de RTVE.

Francisco Reta, formaram o grupo “La Guarida”, destinado a discutir sobre arte e ciências, todas as tardes, em um bar. Cortázar assim define esse período:

(...) vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético.⁵¹

Em 1937, ao ser designado professor de Geografia no *Colegio Nacional de Bolívar*, na província de Buenos Aires, afastou-se da capital e passou a dedicar a maior parte do tempo a leituras e estudos, alheio ao mundo à sua volta. Em 1938, publicou seus primeiros poemas, em um livro intitulado *Presencia*, mas com o pseudônimo de Julio Denis, ainda sem se assumir publicamente como escritor. Em 1939, foi transferido a Chivilcoy, outra pequena cidade da Argentina, onde manteve seus hábitos reclusos. Essa cidade, porém, um pouco maior que a anterior, comportava mais atividades culturais e Cortázar ditou algumas conferências e publicou seu primeiro conto, “Llama El teléfono, Delia”, em 1941, em um jornal socialista.

Enquanto isso, em Buenos Aires, a situação política se preparava para mudanças radicais na história argentina e na vida de Julio Cortázar. Em 1943, um grupo de militares reunidos com nome *Grupo de Oficiales Unidos* (GOU) firmou as bases de um governo nacionalista com certa simpatia pelo fascismo europeu e afinidade com a Igreja. Ainda que Cortázar não tivesse relações claras com o socialismo, mantinha postura abertamente crítica a esse novo governo, sendo o único professor em Chivilcoy a se negar a beijar o anel do bispo de Mercedes, durante sua visita anunciada à escola em que o autor lecionava. Após esse episódio, sua renúncia foi inevitável. Cortázar volta para Buenos Aires, em julho de 1944. Nesse mesmo ano, foi convidado a ocupar a cadeira de professor de Literatura Européia, na *Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo*, na província de Mendoza. Cortázar mantinha sua postura frente ao governo e, junto com outros cinco professores e cinquenta alunos, se trancou na faculdade, durante cinco dias, em protesto. Mais uma vez, teve de abandonar seu

⁵¹ GARFIELD, 1981, p. 53: “(...) vida portenha, solitária e independente; convencido de ser um solteirão incorrigível, amigo de muito pouca gente, amante da música, leitor a jornada completa, apaixonado pelo cinema, burguesinho cego a tudo o que acontecia além da esfera do estético.” (tradução nossa)

cargo e voltar a Buenos Aires, ocupando o posto de gerente da *Cámara Argentina del Libro*. Com esse trabalho, pôde se dedicar mais ao estudo e à leitura e, em alguns meses, obteve o título de tradutor público. Traduzia, principalmente, textos de Edgar Allan Poe, Daniel Defoe e Marguerite Yourcenar.

A situação em Buenos Aires, porém, estava cada vez mais incômoda para Julio Cortázar. Em 1945, Juan Perón chega ao poder, promovendo grandes mudanças políticas e sociais na Argentina. Como movimento de massas, o peronismo significou a chegada, à capital, da classe operária vinda do interior do país e a entrada dessa população na vida social e cultural da cidade. Os descamisados — modo como Evita Perón, esposa de Juan Perón, chamava os trabalhadores — agora tinham acesso a lugares antes restritos às elites, como o *Teatro Colón*, e a férias em Mar del Plata, antes lugar privado da alta burguesia, tal como Victoria Ocampo e o grupo da revista *Sur*. O peronismo, em confronto com o modo de vida das classes altas e médias, não foi bem recebido pelos intelectuais — entre eles, Julio Cortázar. *Slogans* como “Alpargatas sim, livros não”, associados ao resgate do caráter nacional e popular, ensejaram a rejeição dessa camada da população, que via esse momento político como o “caos”.

Em 1949, Cortázar publicou *Los Reyes*, texto dramático, em prosa, dando início à sua carreira literária, por começar a assinar com o próprio nome e a enviar seus textos a mais revistas e publicações, conseguindo espaço em revistas como *Realidad*, *Verbum* e *Los Anales de Buenos Aires*. Nessa última, foi publicado seu conto “Casa Tomada”, com um visto favorável de Jorge Luis Borges. Esse mesmo conto, que mais tarde seria inserido no livro *Bestiario*, foi associado à ‘invasão’ popular a Buenos Aires. O relato dos dois irmãos que se vêem obrigados a recuar, cada vez mais, em sua própria casa, fez com que muitos críticos o associassem a uma postura contra o novo governo, que se firmava popular e que tanto incomodava ao escritor.

Esses primeiros anos da vida de Julio Cortázar, ainda residente na Argentina, foram marcados, por um lado, pelo isolamento e, por outro, pela intolerância para com os novos rumos políticos tomados no país, e sua produção literária, nesse primeiro momento, era, ainda, esparsa. Definido, por si mesmo, anos mais tarde, como pertencente “a um grupo de pequeno-burgueses que, por razões de classe social, era antiperonista”, afirma que não conseguiu perceber a importância do que foi criado por Perón para a construção de “uma nova história do país”.⁵² Foi justamente essa postura, porém, que o levou a buscar uma mudança territorial que, mais tarde, significaria, também, uma mudança ideológica, pois teria que se confrontar com situações “que não havia sentido no clima infinitamente mais brando de Buenos Aires”.⁵³ De um pequeno burguês, preocupado somente com a estética e com a manutenção de alguns espaços elitistas, teria que lidar com uma nova identidade de estrangeiro latino-americano.

2.3. O caminho para Damasco

Cortázar, contrariado com os últimos acontecimentos na Argentina, sentia-se profundamente atraído pela Europa. Essa postura típica dos intelectuais latino-americanos dessa época⁵⁴ o afastava de seu país e o aproximava, principalmente, da Inglaterra e da França. Paris representava, então, o centro da cultura ocidental, para onde Julio Cortázar embarcou, pela primeira vez, em 1950:

La estadía de Cortázar en París fue un collage de arte y cultura. (...) Allí estaban las películas de Claude Chabrol y Jean Luc Godard, la “nouvelle vague” y su discurso a favor de la espontaneidad y la improvisación, era la tierra y el tiempo de Jean Paul Sartre y su existencialismo a favor de la

⁵² BERMEJO, 2002, p. 102.

⁵³ GARFIELD, 1981, p. 74: “Son años catalizadores, años en que se da una especie de coagulación de mi experiencia precedente de Argentina (...) Llegar a Europa significó la necesidad de confrontar todo un sistema de valores, mi manera de ver, mi manera de escuchar.(...) Fue una sucesión de choques, desafíos, dificultades, que no me había dado el clima infinitamente más blando de Buenos Aires.”

⁵⁴ También se sentiam atraídos pela Europa — por questões culturais, políticas ou familiares — Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, entre outros.

individualidad; era también la cuna del “nouveau roman” de Alain Robbe-Grillet y Natalie Sarraute escritores que buscaban una literatura contraria a los cánones tradicionales.⁵⁵

Alguns meses depois, Cortázar teve de voltar para Buenos Aires, mas logo surgiu outra oportunidade de voltar a Paris. O governo francês lhe ofereceu uma bolsa e ele postulou um projeto para estudar a conexão entre as poesias francesa e inglesa contemporâneas. Em 15 de outubro de 1951, aos 37 anos, Julio Cortázar embarcava para Paris, definitivamente.

Firmou um contrato com a Editorial Sudamericana, para realizar traduções na Europa, para que continuasse ajudando sua família. Além desse emprego como tradutor, conseguiu um trabalho como empacotador, nas lojas *Printemps*, e, logo depois, em uma distribuidora de livros.

Essas foram as primeiras mudanças pelas quais teve que passar. Já não era mais um “intelectual asustado por la invasión obrera de la Buenos Aires peronista, sino todo lo contrario. Ahora él mismo se había convertido en un marginal , un extranjero que era mirado con desdén por los franceses”⁵⁶. Na cidade universitária, estabeleceu amizade com outros estrangeiros provenientes de países da América Latina, e essa, talvez, tenha sido uma primeira aproximação e aceitação de suas origens latino-americanas.

⁵⁵ MAQUEIRA, 2004, p. 23: “A estadia de Cortázar em Paris foi um *collage* de arte e cultura. (...) Ali estavam os filmes de Claude Chabrol e Jean-Luc Godard, a *nouvelle vague* e seu discurso a favor da espontaneidade e da improvisação; era a terra e o tempo de Jean Paul Sartre e seu existencialismo a favor da individualidade; era também o berço do *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet e Natalie Serrate, escritores que buscavam uma literatura contrária aos cânones tradicionais.” (tradução nossa)

⁵⁶ MAQUEIRA, 2004, p. 25: “intelectual assustado pela invasão operária de Buenos Aires peronista, mas todo o contrário. Agora ele mesmo se havia convertido em um marginal, um estrangeiro que era visto com desdém pelos franceses.” (tradução nossa)

Mais tarde, conseguiu trabalho como tradutor temporário da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Isso permitiu que ganhasse um pouco mais de dinheiro e pudesse fazer uma viagem à Índia. Essa viagem e o encontro com a pobreza extrema, nas ruas de Nova Delhi, o aproximaram mais do compromisso social que, mais tarde, marcaria suas atitudes. Algum tempo depois, se comoveria com as lutas de grupos guerrilheiros argelinos pela independência do país dominado pela França. Essa aproximação ao ser humano começa a afetar sua literatura. Em 1959, publica *Las Armas Secretas*, que inclui relatos fantásticos; entre eles “El Perseguidor”, em que, pela primeira vez, seu foco principal é uma pessoa (um homem) e suas circunstâncias. Mais preocupado e envolvido com questões sociopolíticas, Cortázar passará a abordar essas mudanças também nos seus textos. O próprio autor define esse conto como um marco de mudança de sua literatura e de seu comprometimento social, quando afirma que:

Sou suficientemente autocrítico para reconhecer que havia uma certa gratuidade na série de contos fantásticos que escrevi antes de “O Perseguidor”. (...) Ao contrário, em “O perseguidor” minha atitude é muito diferente: o conto gira em torno do personagem e não o personagem em torno do conto. (...)

Creio que foi, sobretudo, a experiência européia, e o fato de ter, quando escrevi “O Perseguidor”, (...) quatro ou cinco anos vividos muito intensamente aqui em Paris. Foram anos de experiências humanas que eu não tivera na Argentina (...). Paris foi um pouco meu caminho de Damasco, a grande sacudida existencial (creio que aqui esta palavra é bem usada). Isso pode explicar por que passei, a me interessar pelo próximo.⁵⁷

Após alguns anos em Paris, Cortázar já passava a se interessar mais pela política mundial e pelas questões sociais que o rodeavam. Ao abandonar sua cômoda posição de membro da classe média, vivida na Argentina, e se assumir como estrangeiro latino-americano na Europa, Cortázar assume, também, um compromisso político em sua literatura. Afirma que, se não tivesse saído da Argentina, teria mantido a mesma postura ‘pequeno burguesa’ e não teria percebido, à época de “El Perseguidor”, “aquela espécie de descobrimento do próximo, e, por extensão, de uma humanidade humilhada, ofendida, alienada”.⁵⁸ Mais tarde, esse compromisso se acentuará, ao voltar seus olhos, novamente, para os acontecimentos latino-americanos e se comprometer, definitivamente, com sua luta ideológica.

⁵⁷ CORTÁZAR, em entrevista a Ernesto Gonzáles Bermejo (BERMEJO, 2002, p. 14).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 103.

2.4. O boom latino-americano e sua Relação com Cuba

*A revolução Cubana me despertou para a realidade da América Latina. Foi quando de uma indignação meramente intelectual, passei a dizer a mim mesmo: “É necessário fazer alguma coisa”.*⁵⁹
Julio Cortázar

A década de 60 se iniciou com a publicação de *Los Premios*, seu primeiro romance a chegar às livrarias e que também apresentava um caráter humanitário que não estava presente em seus livros anteriores. Esse acercamento ao próximo resultava de mudanças internas ressaltadas pelos acontecimentos históricos. Essa publicação não teve boa recepção junto aos argentinos, aumentando o desejo de Cortázar de permanecer na Europa.

Nesse momento, Cuba vivia a revolução, liderada por Fidel Castro. Após dois anos de enfrentamento direto, usando táticas de guerrilha, os grupos dirigidos por Fidel Castro, Raúl Castro, Camilo Cienfuegos e Ernesto “Che” Guevara derrotam o governo de Fulgencio Batista. O novo governo, agora de caráter socialista, nacionalizou os recursos cubanos, implementou a reforma agrária e estabeleceu aliança com a União Soviética, transformando-se, assim, em uma ameaça direta aos Estados Unidos.

Grande parte da intelectualidade européia compactuava, então, com as causas socialistas, coerentes, também, com as novas preocupações de Cortázar. Foram muitos os escritores que sentiram que aquela era uma possibilidade de acompanhar e participar de um processo histórico capaz de construir uma sociedade mais justa e livre. Cuba, por sua parte, mostrou-se aberta às contribuições desses intelectuais e os recebeu com afetividade. Nesse momento, Cortázar já havia deixado de ser o intelectual que se afastara da Argentina, assustado pelo

⁵⁹ CORTÁZAR, em entrevista a Ernesto Gonzáles Bermejo (BERMEJO, 2002, p. 101).

populismo peronista, para se transformar em um estrangeiro, em Paris, que olhava para “o outro” para enxergar sua própria experiência.

Em 1963, com a publicação de *Rayuela*, Cortázar assumiu um lugar privilegiado entre os escritores hispânicos, figurando esse título junto a outras grandes obras de autores como Gabriel García Márquez (*Cien Años de Soledad*), Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*), Ernesto Sábato (*Sobre Héroes y Tumbas*), Carlos Fuentes, José Donoso. Em *Rayuela*, consagrado pela crítica e definido, pelo próprio autor, como “uma espécie de petição de autenticidade total do homem”,⁶⁰ há uma tentativa de uma linguagem nova que, a partir do fragmento, desconstruía o instrumento da razão: a linguagem. Dessa forma, Cortázar buscava, com esse romance, “provocar uma espécie de autocrítica radical dos mecanismos pelos quais chegamos a esta série de encruzilhadas, de becos aparentemente sem saída...”⁶¹

O interesse, por parte do restante do mundo, pelo que acontecia na América Latina era crescente. A abundância de literatura e as propostas políticas desse continente atraíam a atenção de pessoas dos mais diversos países:

A revolução Cubana havia despertado uma curiosidade que a literatura soube capitalizar. Desencadeou-se assim o chamado “boom da literatura latino-americana”, que ao longo da década deixou como resultado centenas de milhares de leitores, edições em todo o mundo e a gestação de um grupo de escritores com uma importante presença mediática e social, liderados por Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes e, em menor medida José Donoso.⁶²

Um ponto a se destacar é que o *boom* não significava somente o surgimento de um grupo de escritores talentosos, mas também um compromisso político dessas pessoas, que se propuseram a acompanhar as mudanças de seu tempo. Cuba estava aberta aos intelectuais de todo o mundo e a *Casa de las Américas*, presidida por Fernández Retamar e Haydée Santamaría, funcionava como ponto de convergência de escritores como Mario Benedetti,

⁶⁰ CORTÁZAR, em entrevista a Ernesto Gonzáles Bermejo (BERMEJO, 2002, p. 51).

⁶¹ *Ibidem*, p. 55.

⁶² MAQUEIRA, 2004, p. 29.

García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Lezama Lima e Antón Arrufat. Graças às contribuições desses e de muitos outros intelectuais, a *Casa de las Américas* se converteu em referência do pensamento de esquerda de então. A primeira aproximação entre Cuba e Cortázar se deu quando o autor foi convidado a ser jurado de um prêmio literário oferecido por essa instituição. Após visita a Cuba, aceita fazer parte do conselho de redação da revista *Casa*, comprometendo-se a conseguir colaborações de escritores europeus.

Essa primeira viagem a Cuba significou o nascimento de um compromisso com a Revolução Cubana e, ao mesmo tempo, uma aproximação crescente com a América Latina. Cortázar, a partir dessa maior afinidade com o político e o latino-americano, já não se caracterizava mais como um escritor limitado ao campo estético, mas assumia, também, um compromisso político em sua literatura.

Em 1964, publica *Final del Juego* e, em 1966, *Todos los fuegos el fuego*. Nesse último, constava o conto “Reunión”, protagonizado por Ernesto “Che” Guevara, uma das figuras centrais da Revolução Cubana, que mais tarde seria assassinado ao tentar propor a revolução a outros países latino-americanos. Ao saber de sua morte, Cortázar escreve um poema — “Yo tuve un Hermano” — em sua homenagem:

Yo tuve un hermano / No nos vimos nunca / Peno no importaba
 Yo tuve un hermano / Que iba por los montes / Mientras yo dormía
 Lo quise a mi modo / Le tomé su voz / Libre como el agua,
 Caminé de a ratos / Cerca de su sombra / No nos vimos nunca
 Pero no importaba / Mi hermano despierto / Mientras yo dormía,
 Mi hermano mostrándome / Detrás de la noche / Su estrella elegida.⁶³

⁶³ MAQUEIRA, 2004, p. 32: “Eu tive um irmão. / Não nos vimos nunca/ Mas não importava. / Eu tive um irmão / que andava pelas montanhas / enquanto eu dormia. / Amei-o à minha maneira, / tomei da sua voz / livre como a água, / caminhei muitas vezes / pela sua sombra. / Não nos vimos nunca / mas não importava, / meu irmão acordado / enquanto eu dormia, / meu irmão me mostrando / atrás da noite/sua estrela eleita.” (tradução nossa.)

Por volta de 1968, porém, Fidel se tornou cada vez menos tolerante com as discrepâncias ideológicas e começaram as deserções em Cuba. Frente a isso, alguns intelectuais retiraram seu apoio ao governante. Em outubro desse mesmo ano, o *Comité Director de la Unión de Escritores de Cuba* desaprovou dois livros premiados por seus jurados (*Fuera de Juego*, de Heberto Padilla, e *Los Siete contra Tebas*, de Antón Arrufat), sendo que somente poderiam ser publicados com a condição de incluírem um prólogo que desqualificasse as metáforas contrárias à revolução. Imediatamente, os intelectuais que apoiavam Cuba reagiram, pedindo explicações a Fidel Castro.

Um dos autores premiados, Heberto Padilla, não aceitando as condições impostas pelo governo, se posicionou, abertamente, contra as medidas, sendo, por isso, preso e acusado de realizar atividades contra-revolucionárias. Frente à sua prisão, a imprensa divulgou o caso, internacionalmente, e os intelectuais radicados na Europa, novamente, exigiram explicações do governo cubano, cortando, mais tarde, suas ligações com o país. Algumas semanas depois, Heberto Padilla e outros escritores acusados de traição assumiram, publicamente, a culpa por tais atos, por meio de cartas supostamente escritas por eles mesmos. Esse episódio tornou o caso ainda mais obscuro, diante dos olhos dos intelectuais ligados ao regime, de acordo com Manuel Díaz Martínez, um dos jurados que outorgou o prêmio a Padilla:

A principios de abril, la Seguridad del Estado comenzó a divulgar, impresa en cuartillas de papel de estraza, una supuesta “Carta de Heberto Padilla al Gobierno Revolucionario”. Su deprimente redacción y su grotesco contenido inducen a suponer que nuestro poeta es tan autor de esa carta como de *La Divina Comedia*. Pero si realmente la redactó —bajo amenaza, se entiende, aunque él niega haberla escrito—, hay que felicitarlo por convertirla, a fuerza de hacerla nauseabunda, en una condena a sus carceleros.⁶⁴

Cortázar, Juan Rulfo, Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes, Ítalo Calvino, Pier Paolo Pasolini e Jean Paul Sartre assinaram uma carta, pedindo explicações. Cuba reagiu, por

⁶⁴ MARTÍNEZ, disponível em: <<http://www.literatura.us/padilla/diaz.html>>: “Ao início de abril, a Segurança do Estado começou a divulgar, impressa em quartos de papel pardo, uma suposta “Carta de Heberto Padilla ao Governo Revolucionário”. Sua deprimente redação e seu grotesco conteúdo induzem a supor que nosso poeta é tão autor dessa carta como de *A Odisséia*. Mas, se realmente a redigiu — sob ameaça, se entende, ainda que ele nega tê-la escrito —, temos que felicitá-lo por convertê-la, a força de fazê-la nauseabunda, em uma condenação dos carcereiros”. (tradução nossa.)

intermédio da *Casa de las Américas*, condenatoriamente. Uma vez mais, esses escritores, com exceção de Julio Cortázar, enviaram uma carta; dessa vez, diretamente a Fidel Castro, que acusou os intelectuais estrangeiros de ‘canalhas’ e proibiu sua entrada na ilha, por tempo ‘indefinido e infinito’.⁶⁵

Apesar da declarada preocupação pelo caso Padilla, Cortázar não condenou a Revolução Cubana e, embora suas viagens e correspondências com os escritores da ilha tivessem sido cortadas, tentou manter vínculos. Escreveu uma carta e um texto à *Casa de las Américas*, “Policrítica a la hora de los chacales”, em que reflete sobre os erros dos intelectuais comprometidos com a Revolução Cubana, apontando os defeitos de uma revolução feita por homens. A partir de então, Cuba e os intelectuais acima citados se afastaram, permanentemente.

As mudanças na América Latina, porém, não aconteciam somente em Cuba. Argentina, Chile e Uruguai também começaram a apontar sinais de modificações políticas e sociais, por meio de revoltas populares e ações de grupos de guerrilheiros de esquerda. Esses fatos aqueciam, novamente, a esperança popular e a de intelectuais que uma vez haviam apostado na Revolução Cubana.

Em 1970, Salvador Allende, socialista, assume, democraticamente, o governo do Chile, firmando as bases de um governo de unidade popular. Cortázar, então, viaja até esse país, para demonstrar seu apoio; onde se encontra com intelectuais cubanos, europeus e chilenos — entre eles, Pablo Neruda — que tinham o mesmo propósito. Posteriormente, visita, também, Buenos Aires e tenta pôr-se a par das guerrilhas e revoltas populares.

⁶⁵ MAQUEIRA, 2004, p. 53.

De volta a Paris, publica *Pameos e Meopas*, *La prosa del Observatorio* e *Libro de Manuel*. Neste último, narra, de maneira bastante crítica, a história de um grupo de guerrilheiros que, a partir da Europa, pretende lutar contra as ditaduras estabelecidas na América Latina sustentadas pela CIA, e que planejam o seqüestro de um antiterrorista, para trocá-lo por presos políticos. Esse é um livro de experimentações, ao mesmo tempo, políticas e estéticas, que apresenta linguagem e acontecimentos pouco usuais na literatura de então. Cortázar sustenta, apesar de diversas críticas, a necessidade de uma crítica revolucionária, que possa entender o papel do erótico, no livro, como uma forma de “mostrar até que ponto temos que reinventar o mundo”, uma vez que uma das coisas que mais o “choca na América Latina é o machismo”.⁶⁶

Cabe ressaltar que, além das discussões sobre modelos econômicos, o mundo, especialmente Paris, experimentava, também, transformações políticas e sociais profundas, tais como as lutas sociais, os movimentos pacifistas, a liberação sexual, o movimento *hippie*, os apelos estudantis do maio francês, as novas propostas estéticas no cinema e nas artes em geral. As décadas de 60 e 70 foram marcadas por mudanças e utopias, acompanhadas, intimamente, por Cortázar e, conseqüentemente, pela sua literatura.

2.5. De um mundo a outro

Após a publicação de *Libro de Manuel*, Cortázar viaja a Buenos Aires, para divulgá-lo. Agora, já conciliado com o peronismo, apoiava Cámpora, por entender que esse representasse os interesses populares.

⁶⁶ CORTÁZAR, em entrevista a Ernesto Gonzáles Bermejo (BERMEJO, 2002, p. 110).

No entanto, a situação na América Latina começa a mudar novamente. Em 11 de setembro de 1973, o general Augusto Pinochet comanda um levantamento militar que representava os interesses dos Estados Unidos, das famílias de alta classe econômica do Chile e, também, das companhias transnacionais. Salvador Allende, aparentemente, suicida-se (esse fato nunca foi confirmado, oficialmente) e cidadãos chilenos de tendência esquerdista passam a ser perseguidos e executados, sistematicamente.

Cortázar participa, ativamente, dos movimentos de denúncia da violação dos direitos humanos no Chile. Junto a outros escritores, publica *Chili, Le dossier noir*, em que narra os horrores do governo de Pinochet. Em 1974, recebe o Prêmio Médicis de melhor livro estrangeiro publicado na França, por *Libro de Manuel*, e doa o prêmio ao movimento *Frente Unificado de la Resistencia Chilena*.

Nesse momento, na Argentina, também se preparava uma ditadura. Perón, que havia voltado ao governo do país em 1973, morre, em 1974, e deixa o cargo para sua esposa, María Estela Martínez de Perón. O controle real, todavia, estava nas mãos do Ministro do Bem-Estar Social, José López Rega, que organizou o grupo armado paramilitar *Alianza Anticomunista Argentina (Triple A)*, dando início a perseguições às pessoas de tendências esquerdistas e a tudo o que parecesse uma ameaça ao seu domínio. Cortázar, uma vez mais, estava impedido de voltar à Argentina — embora essa fosse a primeira vez que figurava na ‘lista negra’ —, mas participava de congressos e colaborava ativamente com exilados, na Europa.

Enquanto as ditaduras pela América Latina se espalhavam (nesse momento, Chile, Bolívia, Uruguai e Paraguai estavam imersos em regimes ditatoriais), Cortázar publicava *Octaedro e Fantomas Contra los Vampiros Multinacionales*. Nesse último — um livro em forma de quadrinhos —, um super-herói, com a ajuda dos intelectuais, luta contra o avanço das multinacionais sobre os países do Terceiro Mundo. *Fantomas Contra los Vampiros*

Multinacionales foi vendido em bancas de jornal, em edições populares, com a inclusão da sentença do Tribunal Russel, do qual ele participou como membro, a respeito das ditaduras do Cone Sul. Assim, milhares de pessoas puderam ser informadas sobre o que a mídia de massa não podia divulgar. De acordo com o autor, essa foi “uma boa prova do que um escritor responsável pode fazer para transmitir uma mensagem ideológica ao seu povo”.⁶⁷

Durante a década de 70, as relações entre Cortázar e a Casa de las Américas haviam se recomposto e, mais uma vez, o escritor viaja à ilha e discute o apoio cubano aos outros países da América Latina. A situação na Argentina, no entanto, estava cada vez pior. Em março de 1976, a junta militar comandada por Jorge Rafael Videla toma o poder e instala um regime ditatorial autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”. A ditadura representou, para Julio Cortázar, a impossibilidade de voltar ao país e a proibição de muitos de seus livros. Em 1977, publica *Alguien que anda por ahí*, que foi imediatamente proibido na Argentina, e, em 1979, publica *Un tal Lucas*. Esse último é um conjunto de breves e, em sua maioria, bem humorados relatos que relatam fragmentos da vida de um argentino que deixa seu país, para viver na França. É um livro de memórias, adaptações e negociações culturais que podem ser aplicados a Julio Cortázar⁶⁸, mas também a muitos outros que tiveram que deixar sua pátria nesse momento. Em relação aos impedimentos de retorno ao país, o escritor afirma que crê que, entre “os escritores exilados, estão dadas as condições para superar o dilaceramento que as ditaduras nos impõem, e responder à nossa maneira específica ao golpe que cada novo exílio nos inflige”,⁶⁹ pois o exílio é, também, “a possibilidade dessa revisão de nós mesmos na condição de escritores arrancados do nosso meio”.⁷⁰ E, talvez, essa condição de superação ‘necessária’ a um exilado possa ser conseguida ou manifestada, “entre outras formas, no senso de humor, esse humor que, ao longo da história da humanidade, serviu para veicular idéias e práxis que, sem ele, pareceriam loucura ou delírio”. Dessa maneira, *Un tal Lucas* representa, ainda, essa tentativa de desvendar as ruínas de um exílio e, também, as possibilidades de novas construções em novas terras.

⁶⁷ CORTÁZAR, em entrevista a Ernesto Gonzáles Bermejo (BERMEJO, 2002, p. 104).

⁶⁸ Não consideramos aqui que o exílio enfrentado por Julio Cortázar seja equivalente aos dos que, impelidos pelas ditaduras tiveram sair de seu país involuntariamente. Nosso intento é ressaltar as considerações críticas feitas por nosso autor aos aportes positivos e negativos que o exílio poderia trazer à literatura.

⁶⁹ CORTÁZAR, 2001, p. 149.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 154.

Mas o escritor também afirma um outro lado do exílio, apontando que “há mais e pior: ao exílio que poderíamos chamar de físico é preciso acrescentar, a partir do ano passado (1977), um exílio cultural, infinitamente mais penoso para um escritor que trabalha em relação íntima com seu contexto nacional e lingüístico”,⁷¹ para um escritor que, mesmo longe, escreve, em castelhano, sobre a Argentina.

2.6. Final do jogo

Durante a década de 70 e início da de 80, Cortázar continuou sua produção crítica e literária, assumindo, cada vez mais, o tom político que tanto valorizava desde a revolução Cubana. Com sucessivas viagens a Cuba e à Nicarágua, o autor intensifica as palestras, artigos e informes sobre a situação desses dois países, como forma de trazer ao conhecimento mundial as novas propostas sociopolíticas surgidas na América, reafirmando simbolicamente sua condição identitária latino-americana.

Em 1979, depois de 43 anos, o clã Somoza perdia o poder, e teve que abandonar Nicarágua, graças ao *Ejército Sandinista de Liberación Nacional*. Os sandinistas instauraram um governo com tendências socialistas, figurando, nas suas primeiras ações, a reforma agrária e um pacto com a União Soviética. O governo dos Estados Unidos respondeu com um bloqueio econômico e pressões políticas. Por outro lado, os intelectuais, novamente, apoiaram a revolução. Entre eles, Cortázar, que já acompanhava as ações dos sandinistas, antes da tomada do poder, e que se tornou um de seus grandes defensores.

⁷¹ CORTÁZAR, 2001, p. 148.

Em 1980, Cortázar e Carol Dunlop — então sua esposa — viajaram a Cuba e, depois, a Manágua, onde o casal passou quinze dias pesquisando, para continuar com a ajuda ao governo da Nicarágua. De volta a Paris, Cortázar preparou discursos e artigos e concedeu entrevistas para divulgar a nova situação nicaragüense. Em 1981, o partido socialista ganha as eleições na França, com o candidato François Mitterrand, e Cortázar recebe a cidadania francesa. Por isto, foi muito criticado por seus opositores, que afirmavam que o autor havia se afrancesado e virado as costas para a América, tornando-se um crítico que falava a partir da comodidade da Europa. Cortázar respondia às críticas, reafirmando seu caráter latino-americano e seu comprometimento com a situação do continente. Em uma carta à sua mãe, escreve:

Continuo escrevendo em espanhol, continuo lutando para que todos os nossos países latino-americanos sejam um dia mais livres e mais felizes. (...) E quando chegue o dia, desembarcarei em Buenos Aires com outro passaporte, mas com o mesmo coração (...).⁷²

E, em entrevista a Ernesto Gonzáles Bermejo, afirma que “(a experiência européia) ao ser positiva para mim, era indiretamente, por repercussão, positiva para a literatura do meu país, já que eu estava fazendo literatura argentina, escrevendo em castelhano e olhando diretamente para a América Latina”.⁷³

Julio Cortázar, em 1982, viaja, junto com Carol Dunlop e seu filho, à Nicarágua, para acompanhar a revolução sandinista. Julio Cortázar planejou permanecer aí por dois meses, para escrever artigos que despertassem a consciência internacional para o país e para as pressões norte-americanas, que já se aproximavam do Panamá. Esses textos foram reunidos, posteriormente, em *Nicaragua tan violentamente Dulce*, cujos direitos autorais foram doados aos nicaragüenses.

⁷² MAQUEIRA, 2004, p. 44.

⁷³ BERMEJO, 2002, p. 17.

Nesse ano, Julio Cortázar já dava sinais de fragilidade quanto à sua saúde. Publica *Deshoras*, em que, ainda que de forma suave, reaparecem temas que se voltam à realidade latino-americana e que fazem “uma referência direta a problemas (...) concretamente a conflitos que afetam ao tema de América Latina em geral”.⁷⁴

Ainda em 1982, viaja, mais uma vez, a Cuba, onde se encontrou com Fidel Castro e com os companheiros da *Casa de las Américas*. Em 1983, viaja a Manágua, para escrever reflexões sobre o a invasão preparada pelos Estados Unidos à Nicarágua — que seria feita a partir do território de Honduras —, mas preferiu ir até a fronteira, onde se expôs aos perigos do conflito. De volta a Paris, reuniu alguns textos antigos e escreveu outros para a publicação de *Salvo el crepúsculo*, e terminou um livro começado com Carol Dunlop: *Os autonautas de la cosmopista*.

Sua saúde estava cada vez mais frágil: a leucemia avançava e já apresentava complicações intestinais e de pele. Mesmo assim, realizou uma última viagem à sua pátria, a Argentina. Em outubro de 1983, foram realizadas, nesse país, as primeiras eleições democráticas, em 10 anos, pondo fim a um governo autoritário e violento. Cortázar, assim, pôde voltar e perceber que, mesmo com a proibição de seus livros, sua literatura e sua figura eram conhecidas pelos de sua geração e também pelos mais jovens.

⁷⁴ CORTÁZAR, em entrevista concedida a José Julio Pelardo, em 1983: “aunque también esté presente un factor fantástico, lo que me ha interesado a mí directamente ha sido una referencia directa a problemas que me angustian personalmente, a mí y a tantos más, concretamente a conflictos que afectan al tema de América Latina en general.” (PELARDO, 1996). “ainda que também esteja presente um fator fantástico, o que me interessou diretamente foi uma referência direta a problemas que me angustiam pessoalmente, a mim e a tantos mais, concretamente a conflitos que afetam o tema da América Latina em geral.” (tradução nossa). Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm>>. Acesso em: 07 nov. 2008.

De volta a Paris, teve que ser internado, em janeiro de 1984, pois apresentava significativas pioras em sua saúde. Terminou seus últimos textos: “Argentina, años de alambradas culturales” e “Negro diez”. Em 12 de fevereiro de 1984, falece Julio Cortázar.

2.7. Considerações finais

Julio Cortázar, como outros intelectuais comprometidos com o seu tempo, encontrou, na literatura, uma forma de agir no mundo, “revelando, por detrás dos monumentos culturais, as ruínas, os despojos, nos quais segue latente o desejo utópico e revolucionário”.⁷⁵ A consciência de se ver responsável por possíveis mudanças fez com que Cortázar buscasse, através da escrita, transformar a realidade, de maneira a romper com os automatismos, revelando novas propostas de construções socioculturais, tal como sugeriu, com os escritos sobre a Nicarágua, e a indicar novos caminhos possíveis para a literatura e para a vida, indissociavelmente. Depois de passar por vários momentos distintos, como apresentado anteriormente, em que se deparou com situações que o fizeram mudar de uma posição pequeno-burguesa a uma de militante pelas causas socialistas e humanitárias, Cortázar apresentou algumas questões, ao tratar da relação política-literatura. Como escritor, usou a palavra como principal arma para a sua militância, tendo, para isso, refletido muito sobre os limites de uma e outra área e as maneiras como podem ser dialogadas de maneira responsável.

Dentre essas reflexões, destaco três. A primeira trata da responsabilidade política e da relação escritor/leitor nesse âmbito, a respeito da qual Cortázar salienta que um escritor já não pode mais se escusar de uma escrita comprometida com os acontecimentos sociopolíticos, afirmando que os escritores devem se “aprofundar na dialética entre o leitor e o escritor como parte capital do nosso ofício”.⁷⁶ Destaca, ainda, que o leitor de seu momento exige que o escritor se posicione e que assuma, na sua literatura, uma responsabilidade política condizente

⁷⁵ DIOGO, disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-01.html>>.

⁷⁶ CORTÁZAR, 2000, p. 159.

com isso. Cortázar aponta que, muitas vezes, o escritor latino-americano é procurado pelo leitor “angustiado e ansioso, para o qual o literário vai além do comentário crítico, porque contém um desejo e uma vontade de diálogo que nada têm a ver com a passividade admirativa de outros períodos da história e da literatura”, afirmando que essa reivindicação do leitor já não é mais “exclusivamente literária”.⁷⁷ Essa demanda do leitor passa a ser de âmbito pessoal, condizente com suas angústias em relação ao que está vivenciando, principalmente em se tratando de países oprimidos, política ou socialmente. Esse comprometimento do autor, de um lado, e a exigência do leitor, de outro, terminam por vinculá-los “num terreno não apenas de cultura, mas de destino, de avanço comum e direção ao cumprimento de um ideal de liberdade e de identidade”.⁷⁸

Essa primeira questão, que aproxima o fazer literário do político, gera, por outro lado, um segundo ponto: que importância e qual o grau de prioridade tem a estética em uma literatura comprometida como a de Cortázar? Alvo de várias críticas, Julio Cortázar garante que não esquece da estética quando escreve e que esta não é inferior à preocupação política, mas, sim, que devem estar em consonância. O uso consciente da estética, associado à política, pode ser capaz de um descondicionamento poderoso e, de acordo com Cortázar, é justamente isso o que os leitores buscam: livros “capazes de surpreendê-los, de tirá-los do sério, de situá-los em novas órbitas de pensamento ou de sensibilidade”.⁷⁹ Criticado, por alguns, pelo caráter político de seus escritos, e, por outros, pela falta de atuação política em favor da literatura, Cortázar continuava afirmando a necessidade de se buscar um equilíbrio que enriquecesse esta. Em uma polêmica com Oscar Collazos, que o apontava como um literato descompromissado politicamente, Cortázar escreve:

¿Olvido de la realidad? De ninguna manera: mis cuentos no solamente no la olvidan sino que la atacan por todos los flancos posibles, buscándole las venas más secretas y más ricas.(...) Pocos dudarán de mi convicción de que

⁷⁷ CORTÁZAR, 2000, p. 159.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 142

⁷⁹ *Ibidem*, p. 145.

Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano; (...) estamos necesitando más que nunca de los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución.⁸⁰

Justamente por seu posicionamento abertamente político, muitos escritores e leitores foram perseguidos por regimes ditatoriais, em toda a América Latina. Casos como o da queima de milhares de livros nas ruas de Santiago, comandada por Pinochet, são exemplos da desconfiança e da cólera dos governos. Cortázar afirma que, ao queimar os livros, os dirigentes estavam “queimando muito mais do que papel, muito mais do que romances e poemas; à sua sinistra maneira, queimava[m] os leitores desses livros e aqueles que os haviam escrito”.⁸¹ Essa intolerância do governo com relação aos escritores aponta para a terceira questão: a relação da escrita com o exílio, nas décadas de 60 e 70.

Após a proibição de alguns de seus livros na Argentina, Cortázar foi definitivamente proibido de entrar no país, a partir da implementação da ditadura. Assim como muitos outros escritores, Cortázar viu-se proibido de voltar à sua pátria ou de nela permanecer e, com isso, teve que aprender a lidar com diversas impossibilidades, como, por exemplo, a de se atualizar nos idioletos e costumes do povo argentino, sobre o qual, insistentemente, escrevia, utilizando uma escrita com muitas marcas de oralidade. Isso, para um escritor que tem, como matéria, a palavra e, especificamente, nesse caso, a palavra de um povo, poderia significar a desistência da escrita. Cortázar, no entanto, a respeito disso, apontou outras possibilidades, como, por exemplo, a de poder se distanciar, ainda que involuntariamente, de seu lugar, para percebê-lo melhor, ou, ainda, para poder confrontá-lo com as novas realidades, às quais passa a ter acesso no outro espaço que deve habitar. Esse lugar ‘privilegiado’ do exilado, que pode escrever sobre seu país com legitimidade e, talvez, com mais liberdade do que se estivesse nele, mas que também é capaz de relacioná-lo com suas memórias e com outras possibilidades, pode ser de profunda importância para a literatura.

⁸⁰ CORTÁZAR, 1970, p. 55: “Esquecimento da realidade? De nenhuma maneira: meus contos não somente não a esquecem, mas sim a atacam por todos os flancos possíveis, buscando as veias mais secretas e mais ricas. (...) Poucos duvidarão de minha convicção de que Fidel Castro ou Che Guevara tenham dado as pautas de nosso autêntico destino latino-americano; (...) estamos necessitando mais que nunca dos Che Guevara da linguagem, os revolucionários da literatura mais que dos literatos da revolução.” (tradução nossa.)

⁸¹ CORTÁZAR, 2001, p. 160.

Essas três reflexões críticas e as relações apresentadas entre a vida, a literatura e as experiências políticas vivenciadas por Cortázar podem ser lidas como uma possibilidade de se estabelecer uma ponte entre as transformações acontecidas no mundo e a maneira como essas são fabuladas, ficcionalizadas e refletidas. Principalmente em se tratando de escritores que viveram e que escreveram sobre países que passaram por grandes períodos instáveis em sua história política e social, essa pode ser uma maneira de se buscar uma compreensão mais ampla de sua obra e de se fazer, da análise crítica, uma prática política mais responsável e integrada ao seu entorno.

III. ANÁLISE DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

*Si yo fuera cineasta me dedicaría a cazar crepúsculos.*⁸²
Julio Cortázar

3.1. Aproximações

Cortázar viveu no século XX, sob as influências de seus fatos históricos, sociais, culturais e artísticos, conforme informamos no capítulo anterior. Assim também, o cinema se configurou como um advento do século passado, que, obviamente não se limitando ao século XX, nele se firmou como linguagem e também como indústria, assumindo em si os questionamentos e influências desses últimos cem anos. Diversos foram os movimentos cinematográficos, que, ao longo desse período, tiveram lugar em sua história. Mas o cinema não se considera ainda como acabado ou esgotado; muito ao contrário, assume-se como um trabalho sempre em construção, *in progress*, assim como a literatura e, conseqüentemente, também o diálogo que nasce de seus parentescos e diferenças. Fazemos, aqui, uma tentativa de aproximar essas duas artes que, por mais de um século, se visitaram e se visitam mutuamente. Se, antes, era o cinema que buscava fontes de inspiração na literatura, mais tarde será essa que buscará, no sistema das imagens em movimento, recursos que alimentarão suas narrativas, com a elaboração de uma linguagem própria que passará a beber da fonte dos códigos imagéticos. Desta maneira, podemos dizer que, se, no início, era o cinema que buscava na literatura sua forma e inspiração narrativa, durante todo o século XX, a literatura passa a tomar emprestado ao cinema procedimentos e temas que modificariam sua própria estrutura narrativa. Atualmente, considerando que ambas as artes já têm suas linguagens fortemente estabelecidas e independentes (embora quase nunca separadas), tratamos das duas como lugares hierarquicamente igualitários de criação de sentidos e de aportes mútuos de significação. Justamente por considerar tão fortes a proximidade e a relação entre essas duas artes para um leitor e um espectador dos séculos XX e XXI — que, de maneira alguma, está isento desses novos sistemas significantes — é que, freqüentemente, referimo-nos ao leitor/espectador como um único ser que aglutina em si as duas funções: receptiva e criadora.

⁸² CORTÁZAR, 2004, p. 117.

O cinema nasce, oficialmente, na França, em 1895, e, em seus primórdios, ainda não conta com uma linguagem própria estabelecida.⁸³ Centrava suas atenções em registros de situações cotidianas, atualidades, documentários, entre outros apontamentos realistas — vide, como exemplo, os filmes dos irmãos Lumière, como *A chegada do trem* —, ou, ainda, em espetáculos dos chamados “teatro de variedades”, com números de dança e de halterofilismo, entre outros.

Em suas primeiras tentativas de criação de narrativa — sejam estas ficcionais ou de intentos documentários —, como já assinalamos, será a literatura uma de suas principais fontes de inspiração de forma ou de histórias e temas. Serão inúmeros os filmes feitos a partir de uma obra de teatro ou de algum romance, adaptados aos novos signos das imagens em movimento. Como exemplos, podemos citar Mèliès, com o filme *A Maldição de Fausto* (1903), baseado em romance de Goethe, e *Viagem à Lua* (1902), claramente baseado nas histórias fantásticas de Júlio Verne. O que começa, entre outras coisas, como atração de circo, rapidamente ganha dois pólos de produção e de criação de estéticas cinematográficas. O primeiro, nos Estados Unidos, principalmente pelas direções de D. W. Griffith (1875-1948),⁸⁴ e outro na Rússia, sobretudo com S. Eisenstein (1898-1948). Embora com propostas ideológicas totalmente diferentes, os dois primavam pela construção de uma linguagem propriamente cinematográfica, capaz de gerar narrativas. De acordo com Deleuze, esse momento de

⁸³ MACHADO, 1997, p. 76.

⁸⁴ Durante sua carreira, Griffith dirigiu 536 filmes. Esse trabalho lhe possibilitou experimentar a montagem paralela, movimentos de câmera, planos-detalle, e outros métodos de manipulação espacial e temporal. Na primeira viagem de Griffith à Califórnia, ele e sua empresa descobriram uma pequena vila para filmar. Esse lugar era conhecido como *Hollywood*. Com isso, a empresa da qual participava — a American Mutoscope and Biograph Company — foi a primeira a filmar em Hollywood. Mais tarde, ao se separar da American Mutoscope and Biograph Company e fundar a Biograph, filma um dos primeiros longa-metragens dos Estados Unidos: *O nascimento de uma nação*. O filme foi extremamente popular, mas expressava uma visão racista, na qual a *Ku Klux Klan* salva a heroína. Griffith ainda trabalhou com a ArtCraft (parte da *Paramount Pictures*), depois para a First National. Ao mesmo tempo, fundou, com Charles Chaplin, Mary Pickford e Douglas Fairbanks, a *United Artists*.

encontro entre o cinema e a narração se deu quando “o movimento se libertou das pessoas e das coisas”,⁸⁵ por meio de dois elementos: por um lado, a mobilidade da câmera e, por outro, a montagem.

Ao possibilitar o movimento, principalmente a partir da montagem — e não somente dos atores ou objetos de cena —, pode-se criar significações a partir das junções e dos vazios gerados pelos cortes, fenômeno análogo ao afirmado pela dialética materialista — tese, antítese e síntese, geradoras de um movimento contínuo de significação. O corte e a sucessão de cenas fazem possível descrever as ações em termos de causa e efeito, ação e reação, anterioridade e posterioridade. A motivação inicial para o corte, no cinema, surge de uma necessidade de decupagem das ações, requerida pela narração. Por sua vez, a visualização explícita dos acontecimentos só é possível graças ao recurso da montagem.⁸⁶ Sendo a montagem fundamental para a narrativa, ela estabelece uma interdependência de todas as expressões, ao agir, “através do corte, como transformadora das materialidades”.⁸⁷ Esse recurso, presente em praticamente todas as peças audiovisuais até o momento produzidas, “elimina o caráter autônomo do plano”, por fazer possível ao espectador perceber a “narrativa através de um conjunto de planos articulados e formadores de uma totalidade”.⁸⁸ Em alguns trabalhos, no entanto, como afirma Lehmann sobre algumas peças teatrais contemporâneas, e por nós apropriado para este estudo de interface entre literatura e cinema, “esses fatores (a forma)” — como as estruturas compositivas e formais da linguagem — “constituem justamente os recursos principais, e não, digamos, meros meios utilizados para ilustrar uma ação carregada de tensão”.⁸⁹ Esse é um pressuposto do qual nos apropriamos para este estudo de interface entre literatura e cinema.

⁸⁵ DELEUZE, 1990, p. 12.

⁸⁶ Lembramos que o princípio do cinema já é, por si, um fragmento, pois, para captar o movimento contínuo, é necessário decupá-lo em sucessões de imagens estáticas, os chamados *frames*; ou seja, para que o movimento exista, nessa arte, é necessário que, primeiramente, seja separado em fragmentos diferentes e sucessivos, cada um deles governado por um significante simples, para que depois se faça a junção desses dados.

⁸⁷ LEONE, 2005, p. 25.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁹ LEHMANN, 2007, p. 54.

3.2. A montagem clássica e a montagem intelectual

*Se o ato de dirigir é um olhar, o de montar é uma batida de coração.*⁹⁰
Jean-Luc Godard

Um dos primeiros a desenvolver uma linguagem própria do movimento, capaz de gerar significações, foi D. W. Griffith, cineasta estado-unidense que mais tarde ajuda a fundar *Hollywood*. Griffith passa a experimentar narrativas cinematográficas por meio de imagens e das relações entre elas. Sua proposta é narrar iconicamente, por relações surgidas pela junção de cenas. A partir de Griffith, as imagens se vêm submetidas a uma ordenação linear que as tornavam mais legíveis, orquestrando planos, de modo que o resultado torne-se coerente para a experiência do olhar do espectador, construindo o que mais tarde seria a base da decupagem clássica. O objetivo desse diretor e produtor era criar sensações e provocar emoções em seu público, guiando-o pela narrativa, na tentativa de tornar invisíveis os mecanismos para isso. A conquista da montagem invisível para Griffith se deu ao conseguir que as peças se juntassem e nós, espectadores, nos esquecêssemos de que essas eram separadas, procurando disfarçá-lo pelos efeitos da continuidade, sugerindo um fluir contínuo e natural dos fatos. A montagem, para Griffith, é um mecanismo de guiar o olhar do espectador, concentrando-o na narrativa — geralmente de caráter melodramático —, criando uma relação de união dos fragmentos na qual o espectador não perceba os mecanismos para isso usados. É um cinema com tendências mais emotivas que racionais, muitas vezes provocando reações fortes, como em *O nascimento de uma nação*, que reacendeu as ações da *Ku Klux Klan*,⁹¹ no Sul dos Estados Unidos, quando de sua exibição. Griffith foi responsável por grande parte da elaboração da linguagem cinematográfica, no início do século XX. Tratou da flexibilização do tempo, da educação do

⁹⁰ GODARD in BENJAMIN, 1969, p. 140.

⁹¹ Também conhecida como KKK, é o nome de várias organizações racistas dos Estados Unidos, de visão ideológica de extrema-direita e que apóiam a supremacia branca e o protestantismo em detrimento a outras religiões. A *Ku Klux Klan*, em seu período mais forte, foi localizada principalmente na região Sul dos E.U.A. e é conhecida pelos atentados violentos a negros, desde 1865.

olhar, do sentimentalismo cunhado iconicamente e da montagem como criadora de significados narrativos, sendo o precursor do cinema hoje conhecido como clássico.

Eisenstein se apropriará de alguns elementos propostos por Griffith, principalmente no que tange à montagem, para a elaboração de suas reflexões sobre a linguagem cinematográfica e para a produção de seus filmes. Embora compartilhando algumas características, Eisenstein proporá um uso diferente dos recursos descobertos por Griffith, uso este mais apropriado ao seu contexto e à sua ideologia. Considerava que a arte era, “antes de mais nada, produção de sentido e, por isso mesmo, reduzi-la a um puro ‘reflexo’ mecânico da natureza ou da sociedade significava ocultar o seu papel ideológico real, que seria preencher de sentido o mundo”. Afirmava, ainda, que a preferência pelo realismo se dava pela impressão de ‘verdade’ conferida ao objeto significante, sem deixar transparecer que essa ‘verdade’ é produzida.⁹²

No tempo de maior produção soviética de Eisenstein, a URSS era o país com mais salas de cinema no mundo (mais de 10.000 salas construídas ainda no czarismo), tomando essa arte como um poderosíssimo meio de comunicação. Assim que se dá a Revolução Soviética, há um *boom* nas artes gráficas e no cinema, contando, inclusive, com afirmações favoráveis de Lênin quanto ao papel da sétima arte para a conscientização em torno do novo projeto, tornando o cinema um instrumento de construção utópica.⁹³ A União Soviética não tinha rádio, grande parte da sua população era analfabeta e via no cinema um instrumento para atingir um grande número de pessoas, podendo expandir a idéia do que acontecia em Moscou como um fenômeno para/do país inteiro. Criava a noção de identidade nacional, promovia a valorização das riquezas do país e a coletividade das ações, como também apresentava a revolução, o comércio com os países estrangeiros e o maquinário como proposta de futuro (a título de exemplo, vide *A sexta parte do mundo*, de 1926, de Vertov). Para conseguir a

⁹² MACHADO, 1982, p. 18.

⁹³ Lênin afirmou algumas vezes, em seus pronunciamentos, que o cinema é a melhor arte para a conscientização em torno do novo projeto, um instrumento de construção utópica: “Since Lenin saw film as a powerful tool for education, the first films encouraged by the government were documentaries and newsreels such as Vertov’s newsreel series Kino-Pravda, which began in May 1922.” (Reia-Baptista, Vitor). Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/reia-baptista-valor-pedagogico-cinema.pdf>>.

divulgação de todo o processo da revolução e de suas propostas, além das milhares de salas de cinema das grandes cidades, foi criado também um sistema de cinema itinerante. Eram trens que aproveitavam toda a malha ferroviária herdada do czarismo e que possuíam laboratórios, salas de exibição e toda a estrutura necessária para a produção e a projeção dos filmes produzidos nos povoados visitados ou trazidos da grande indústria soviética que, então, se conformava. Além do cinema, o trem abrigava salas de teatro⁹⁴ e de leitura, gráfica para panfletos e jornais, postos de saúde, oficinas para promoção de saneamento básico, entre outros serviços. Era um trem que se propunha a levar a arte, a cultura e a ciência de um novo regime, construindo novos projetos utópicos. As produções audiovisuais,⁹⁵ teatrais e gráficas eram coletivas. Realizavam-se *workshops*, em que pessoas que nunca haviam visto uma câmera podiam produzir coletivamente e exibir suas produções na própria comunidade e/ou em outras. Esses trabalhos eram conduzidos, principalmente, por Vertov, no cinema, e por Maiakovski, na literatura. Essas produções, e em especial o cinema, passam a ser um olho capaz de percorrer distâncias maiores do que as que percorrem nossos olhos físicos e que, pela montagem e pós-produção, conseguem ter a diversidade e a representatividade buscada pelo socialismo soviético, podendo potencializar suas visões de mundo. Ao propor um metacinema, no qual quem faz assiste à sua própria produção e às de outros, e que, muitas vezes, modifica a sua e a dos outros a partir desse processo, pratica um trabalho coletivo que se propõe sempre em processo, nunca final, características muito apreciadas pelo novo regime político.

O cinema soviético começa, então, como elemento transformador. Propõe-se a romper os moldes do cinema czarista para se transformar em recurso para a construção de um novo regime. Começa como arte performática, propondo a quebra das fronteiras entre as artes e

⁹⁴ Eisenstein inicia-se no teatro a partir de suas experiências nesses trens de agitação política, entre 1919 e 1920 (MACHADO, 1982, p. 8). Em 1920, entra para o *Proletkult* (movimento artístico surgido, na Rússia, em 1917), ocupando o cargo de cenógrafo. Esse órgão chegou a ter cerca de meio milhão de membros, enquanto o partido tinha 620 mil, mantendo-se independente deste último e não sendo visto com muita simpatia por Lênin.

⁹⁵ Usamos o termo 'audiovisuais', pois há registros que indicam o uso de gramofones durante as exibições dos filmes e para os discursos de Lênin.

entre os espaços público e privado. Em intervenções urbanas, a maioria em praças, monumentos ou portas de fábricas (quando ainda no regime czarista), misturavam projeções de filmes com grafismos, apresentações cênicas, música, tentando interferir na vida das pessoas que por ali passavam ou trabalhavam. Muitas vezes, eram apresentadas situações cotidianas, como a exploração do trabalhador pelo patrão, e pedia-se ao público que indicasse ou assumisse soluções extremas para romper com a circunstância apresentada.

Essa participação ativa do público será transferida para o cinema projetado em salas e teatros de exibição. Na tentativa de que o espectador seja partícipe da construção do filme, opta-se por explicitar os recursos utilizados em sua construção. É um cinema que se propõe cru, desnudo. A montagem, que em Griffith e no cinema clássico tentou-se fazer invisível, passa a ser evidenciada por situações de quebra e distanciamento. No auge do discurso, cria-se uma distância suficiente para a resolução do impacto. O que interessa já não é mais a relação melodramática, mas o jogo das idéias suscitadas pelas ações do filme. Usa do envolvimento para, depois, distanciar, reconstruir e gerar novas esferas. É um movimento contínuo da emoção para a razão e do micro para o macro. Como exemplo fílmico, podemos citar *O Encouraçado Potemkin* (1925), no qual Eisenstein subverte a emoção criada pelo drama da mãe e de seu bebê, passando a exibir cenas nas quais os portões da tradição são quebrados, levando o conflito à razão e fazendo-o atingir dimensões maiores do que sua particularização melodramática na situação de uma família. A estilização e as representações eram usadas, em sua maioria, não para se vivenciar, como no cinema clássico, mas sim para se entender. Se “as soluções de Griffith apenas visavam aperfeiçoar a narrativa linear tradicional”, para Eisenstein, no entanto, a montagem desempenhava o papel de “instrumento de articulação do sentido, graças ao qual o cinema podia ‘raciocinar’ e construir associações intelectuais de alta elaboração”.⁹⁶

A montagem, nesse momento, assume o lugar central dessa quebra de paradigmas, na expansão dos sentidos e, principalmente, em uma construção explícita e racional de uma nova sociedade. Propondo a evidência da montagem, evidencia-se também a participação do

⁹⁶ MACHADO, 1987, p. 42.

coletivo nas construções. A autoria é minimizada, já que o autor não entrega tudo pronto e propõe a idéia de expansão desse coletivo que, por meio da dialética entre tese e antítese, cria sínteses sempre mutáveis, de acordo com o público e com as novas confrontações e contextos, tentando gerar um *work in progress*, um trabalho sem autor e, ao mesmo tempo, pertencente a todos; portanto, para os que defendiam a objetividade do registro cinematográfico, em oposição à pluralidade e ao “papel do sujeito no registro, a montagem será o lugar da perda da inocência”. Ainda mais do que isso, “a descontinuidade do corte poderá ser encarada como um afastamento frente a uma suposta continuidade de nossa percepção do espaço e do tempo na vida real”.⁹⁷ Os cineastas, nesse momento, propunham que, para se construir um novo mundo e um novo homem, era necessário unir os pontos de vista, a partir de uma construção coletiva. Pela conexão de imagens diversas, atomizadas, da realidade ou da representação, conseguiam-se sensações e racionalizações diferentes das apresentadas pela realidade, podendo flexibilizar a percepção e descondicionar a visão de mundo, possibilitando novos olhares.

Para Eisenstein⁹⁸, um filme, para gerar impacto psicológico, deve ser planejado dialeticamente, a partir de ações que privilegiam o conflito, e ele propõe um cinema que *pensa* por imagens, gerando uma outra forma de narrar, menos melodramática, mais contextualizada e voltada para as situações sociais e políticas. Esse princípio “deveria ser o da contradição, ou seja, o choque de valores plásticos opostos, tanto entre dois planos sucessivos, quanto no interior de um mesmo plano. Montagem, para ele, era desencadeamento de conflitos”.⁹⁹ Esse processo de montagem de Eisenstein, do qual “novos aspectos se aliam, ou melhor, dela decorrem”, geram uma tendência cinematográfica, por serem uma “grande criação não só de operações práticas como de conceitos teóricos”.¹⁰⁰ Essas reflexões¹⁰¹ de

⁹⁷ GUIMARÃES, 1997, p. 17.

⁹⁸ Ressaltamos mais uma vez que nosso objeto de estudo está centrado no projeto teórico de Eisenstein, e se limitando a esse, e não na sua aplicação em suas produções cinematográficas.

⁹⁹ MACHADO *apud* NUNES, 1996, p. 78.

¹⁰⁰ DELEUZE, 1983, p. 53.

Eisenstein sobre a montagem, complexas e provenientes de inúmeras fontes teóricas, principalmente pelo conceito de contradição da dialética, serão nossa base para tratar das aproximações entre os modos de narrar da literatura e do cinema.

3.3. A montagem: uma contribuição do cinema à literatura

Como uma das maiores contribuições trazidas pela sétima arte à literatura, pode-se destacar a educação do olhar para o movimento. Levando-se em consideração a etimologia da palavra *cinematografia* (do grego *kínema-ématos* + *gráphein*, significando, literalmente, “escrita do movimento”), define-se já o que viria a ser o seu maior objeto de pesquisa. É a partir do cinema e no cinema que mais se elaborará a atenção sobre a cinética e as maneiras como essa acontece e, principalmente, como será representada. Desenvolveu-se, a partir do cinema, um estudo do movimento e, conseqüentemente, experiências que passariam a educar o olhar para percebê-lo.

A literatura, dialogando com o mundo e com as outras artes, passará, também, a olhar para o objeto do cinema e a buscar, por meio de signos verbais, elaborar o movimento e a iconicidade na sua produção. Entre alguns dos autores que passarão a trazer do cinema novas formas de narrar está Cortázar, que se declarava cinéfilo e que criará uma relação de grande afinidade com a sétima arte. Teve vários de seus contos adaptados para o sistema das imagens em movimento,¹⁰² além de, junto a alguns diretores, como Manuel Antín, fazer as adaptações

¹⁰¹ Usamos o termo “reflexões” e não “teoria”, porque Eisenstein estrutura sua produção teórica a partir de bases conceituais diversas, por vezes até justapostas, como a escrita ideográfica oriental, o *haikai*, o teatro *Kabuki*, teorias de Piaget, Freud, Pavlov e Vygotsky, além de estudos da cor e da música. E, à medida que entrava em contato com novas teorias de sua época, mudava alguns aspectos de suas reflexões, sendo difícil definir sua “teoria” de montagem. Esse cineasta deixou uma obra escrita imensa, cuja maior parte “é ainda inédita em todo o mundo. Não se trata, é claro, de textos acabados e sistemáticos” (MACHADO, 1987, p. 29).

¹⁰² Entre muitos, podemos citar *La cifra impar* (1962), *El perseguidor* (1962), *Circe* (1963), com adaptação do próprio Cortázar, *Intimidad de los parques* (1964), *La fin du jeu* (1971), *L'Ingorgo (Una storia impossibile)* (1978), *Cartas de mamá* (1978), *Instrucciones para John Howell* (1982), *End of the game* (1988), *Avtobus* (1994), *Diario para un cuento* (1997), *House Taken Over* (1997), *Furia*

de seus próprios textos para os filmes e, por outro lado, também usou de temas e recursos próprios deste em sua escrita. Uma das ferramentas narrativas das quais Cortázar mais se aproximou foi a montagem cinematográfica; em especial, a proposta por Eisenstein. Em *Rayuela* (1963), por exemplo, Cortázar explicita sua escolha pelos fragmentos e pela livre montagem, ao entregar ao seu leitor um romance que não obedece a uma ordem de capítulos pré-estabelecida. Pelo contrário, já no prólogo oferece a seu leitor pelo menos duas formas distintas de ler a obra e sugere que este crie suas próprias ordens de leitura. Vários textos de Cortázar, assim como a montagem elaborada por Eisenstein, optam por apontar seus mecanismos de construção, evidenciando seus métodos e, com isso implicando, o leitor em sua construção de sentidos.

A montagem é uma propriedade orgânica de todas as artes que, no cinema soviético, atingiu um lugar central, sendo o meio mais largamente usado em seus filmes. Eisenstein afirma que, em tempos de tranqüilidade, da simples representação de uma realidade de estabilidade social, a montagem é um recurso em desuso, mas que “nos períodos de intromissão ativa do desmonte, reorganização e reestruturação da realidade, nos períodos de uma reconstrução ativa da vida”, assim como aplicamos aos contextos de revolução ou de resistência a um regime ditatorial, a “montagem ganha entre os métodos de construção da arte uma importância e uma intensidade que não cessam de crescer”. A montagem é recurso do conflito, não exclusiva do cinema, mas sim é “um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos”.¹⁰³ De uma maneira ou de outra, “a série de idéias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados”.¹⁰⁴

(1999), *Fear of Alternative Realities* (1999), *Instrucciones para subir una escalera*, *La nuit face au ciel*, *O jogo subterrâneo* (2005), do brasileiro Roberto Gervitz, e o mais famoso, *Blow-Up - Depois daquele beijo*, de Michelangelo Antonioni. Durante o presente estudo, contabilizamos mais de 40 longa-metragens, além de vários curtas. Com estes exemplos pretendemos somente ressaltar uma proximidade entre o cinema e a literatura de Julio Cortázar.

¹⁰³ EISENSTEIN, 2002b, p. 14.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 21.

A Montagem Intelectual, como propunha Eisenstein, compreendia uma “composição de uma imagem sintética” que, pelo conflito de planos justapostos, produz um “terceiro elemento, o conceito”, deslocando a montagem do lugar de “ação para o da significação”.¹⁰⁵ Assim, com a montagem proposta por Eisenstein, o movimento já não é mais simplesmente a sucessão de acontecimentos ou deslocamentos, mas uma junção dialética de elementos capazes de criar novos sentidos para o já apresentado, elementos esses que, justapostos, são reduzidos a uma unidade, a um novo conceito. Dessa forma, todas as partes já estariam imbricadas de significações que comporiam o todo e seriam, por sua vez, compostas por este. Estabelece-se uma relação intrínseca entre as partículas criadoras dos movimentos de significação e de narrativas. Essa combinação será traduzida e utilizada pelo autor, em suas montagens cinematográficas, para provocar efeitos similares no espectador/leitor, já que concebe a montagem como o meio de composição mais poderoso para relatar uma história e como a sintaxe da construção correta de cada fragmento de um filme.

Como outro exemplo de apropriação desse recurso pela literatura de Julio Cortázar, temos o conto “A auto-estrada do Sul”. Nele, o narrador define o contexto não de forma pronta, apresentada, mas o faz de modo que o próprio leitor monte o engarrafamento. Para isso, exige que este assuma um pacto e, pouco a pouco, vá associando os elementos — frases, palavras — e montando um engarrafamento, com o qual se identifica e que reconhece, a partir de seus detalhes. Pede a seu interlocutor que assuma o papel de associar as representações oferecidas e transformá-las em imagens que trazem significação viva:

[...] ligar o motor, avançar três metros, parar, conversar com as duas freiras do 2HP da direita, com a moça do Dauphine à esquerda, olhar pelo espelho do retrovisor o homem pálido que dirige um caravelle, invejar ironicamente a felicidade avícola do casal do Peugeot 203 (atrás do Dauphine da moça) que brinca com a filhinha, diz piadas e come queijo, ou sofrer de vez em quando as exclamações exasperadas de dois rapazotes do Simca que precede o Peugeot 404...¹⁰⁶

¹⁰⁵ GUIMARÃES, 1997, p. 125.

¹⁰⁶ CORTÁZAR, 1975, p. 12.

Nesse fragmento, que é da primeira referência ao espaço da narrativa, está explícita a associação de elementos que pode fazer um leitor para criar sua imagem do contexto. Um elemento isolado — ligar o motor ou avançar três metros, por exemplo — não configura, sozinho, um engarrafamento. É necessário que o leitor, a partir de uma cooptação das diferentes representações, construa o significado da situação proposta. Combinados em nossa percepção, os diversos elementos se transformam em uma sensação geral, que somos convidados, pelo autor, a experimentar.

O texto de Cortázar extrapola o verbo. O autor chama seu interlocutor a estabelecer, com ele, um jogo de montagem, associação e criação de significados. Cortázar não resolve o texto sozinho; deixa espaços para que o leitor se envolva, seja seu cúmplice. É justamente nesse trabalho conjunto que o verbo se transforma em imagem. Já não é mais uma série de representações isoladas, mas uma imagem que surge a partir desse jogo de inferência e significação proposto pelo autor. “Essa ‘coisa’ significando e alterando *dinamicamente* seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante [neste caso literário, o autor] (...) e o público constituiria a relação triádica”,¹⁰⁷ conformada por Cortázar, sua obra e seu leitor,¹⁰⁸ que será tema de nosso próximo capítulo.

3.4. Cortázar, *Un tal Lucas* e o cinema

Como dito anteriormente, esse processo não diz respeito somente ao cinema, especificamente, mas à obra de arte como um todo. Essa estética dialética perpassará também outras artes; entre elas, a literatura. Cortázar, por sua vez, fará uso desse mesmo recurso. A justaposição de

¹⁰⁷ COHEN, 2007, p. 56. (grifo do autor).

¹⁰⁸ COSTA, 2007.

cenas ou de outros elementos, a fim de criar novos sentidos em sua narrativa, está insistentemente presente em sua obra e, mais especificamente, tratado por nós, em *Un tal Lucas* (1979).

O autor explicita essa relação da montagem com sua escrita em um de seus relatos, intitulado “Lucas, sus críticas de la realidad”:

En un caso como en otro, términos definidos escapan a su definición, Dorita A no es Dorita A, o Lucas B no es Lucas B. Y partiendo de una instantánea relación $A=B$, o $B=A$, la fisión de la costra de lo real se da en cadena. Tal vez cuando las papilas de A rozan delectablemente las mucosas de B, *todo* está resbalando a otra cosa y juega otro juego y calcina los diccionarios.¹⁰⁹

Nesse fragmento, Cortázar aponta a relação entre dois elementos (Dorita A e Lucas B) que, a partir de então, deixam de ser o que eram para se tornarem “outra coisa”, para “jogar outro jogo”. Assim como Eisenstein propõe a justaposição dialética entre os elementos fílmicos para criar outro sentido, Cortázar o faz, em sua literatura, sugerindo um movimento de enriquecimento de conceitos e sentidos mediado pelas relações entre diferentes que, neste momento, vão um em direção ao outro, dialeticamente, dialogando as partes com um conflito que propõe a junção em movimento, gerando um outro elemento, não um objeto, mas um conceito, uma “outra coisa” que cinge os sentidos e “calcina os dicionários”. Com esse recurso, a escrita passa a ser mais dinâmica e possibilita a leitura do movimento. Contando com os elementos decupados e significados, passa-se a narrar a partir da relação estabelecida entre eles, tendendo ao cinético e ao imagético.

Muitos são os recursos da montagem e suas respectivas contribuições para as linguagens cinematográfica e literária. Dentre eles, destacamos alguns que, creio, são de maior relevância para este estudo e que revelam as ideologias políticas compartilhadas por Cortázar e o cinema soviético praticado por Eisenstein. São eles: a direção do olhar entre primeiro e segundo

¹⁰⁹ CORTÁZAR, 2004, p. 39. Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p.29) “Num como em outro caso, termos definidos escapan a uma definição. Dorinha A não é Dorinha A, ou Lucas B não é Lucas B. Então, partindo de uma instantânea relação $A = B$, ou $B = A$, a fissão da crosta do real se dá em cadeia. Talvez quando as papilas de A tocam deleitavelmente as mucosas de B, *tudo* está resvalando para outra coisa e joga outro jogo e calcina os dicionários..”

planos, mantendo o *eixo vertical da narrativa*,¹¹⁰ os jogos de perspectiva temporal, explicitando o papel narrativo da quarta dimensão e a *homocronia*¹¹¹ entre a leitura e a interpretação imagética do texto, abaixo elaborados.

3.4.1. Recursos da montagem aplicados a *Un tal Lucas*

3.4.1.1. Direção do olhar entre primeiro e segundo planos e eixo vertical da narrativa

Observamos que, “em geral, uma das características do cinema é a de dirigir a atenção do espectador para os diferentes elementos que se sucedem no desenvolvimento de uma ação”;¹¹² ou seja, definir, em cada momento, quais são os elementos importantes para o entendimento da ação ou, ainda, centrar a atenção do público ora em um personagem, ora em outro, mesmo que eles apareçam na mesma cena, bem como o uso de foco, de *zoom* ou de closes. Esse direcionamento do olhar do leitor/espectador para o centro de ação que deseja o autor é um recurso cinematográfico que, por vezes, se faz presente também na literatura. Definir o que ganha foco em cada momento é fundamental para se alcançar algumas significações desejadas ao longo da narrativa. Em *Un tal Lucas*, o autor frequentemente joga com a direção da atenção, definindo e diluindo o que seria um primeiro plano (espaço de maior atenção ou atenção central) e o segundo plano (espaço de atenção secundária, com menos importância

¹¹⁰ Criamos este conceito para tratar dos elementos que, sutilmente, perpassam todos os fragmentos — contos — da obra analisada, mas que, ao serem lidos em conjunto, ganham importância maior, por sua frequência e sua presença global. Esses elementos, que, em nosso estudo, são questões políticas e sociais, constituem um elo de identificação comum entre todos os contos, exaltando, dessa forma, sua importância na obra.

¹¹¹ Este conceito, também criado por nós, diz de um tempo da leitura coincidente com o tempo de imaginação da ação. Não mais sendo um texto descritivo, mas baseado em ações, há uma conciliação entre o tempo necessário para sua leitura e sua interpretação imagética.

¹¹² BALAZS *apud* XAVIER, 1983, p. 60.

narrativa). Todo o livro joga com essa oscilação entre o que seria secundário e o que seria central em sua narração.

Un tal Lucas é um livro de relatos que, juntos, constroem um protagonista. Essa construção ocorre de maneira fragmentada, e não explícita, durante todo o livro, fazendo com o que o leitor “monte” o personagem durante sua leitura, a partir de fatos, reflexões e passagens da vida deste. O livro é composto, também, por diversas análises e críticas sociais, morais e políticas que, supostamente, servem como pano de fundo para as histórias de Lucas. Essas análises e críticas, no entanto, são tão freqüentes e necessárias à estrutura dos relatos que, consideradas em conjunto, são o “primeiro plano” e Lucas seria o argumento, o pano de fundo das cenas. Lucas é ‘portador’ do que vai ser analisado e, muitas vezes, criticado. O que parece uma representação de um personagem individualmente, quando lido em conjunto, com toda a obra, torna-se um retrato ou, devido à sua escrita dinâmica, um conjunto de cenas da sociedade contemporânea à obra. Essa interpolação de planos, entre o que está em destaque e passa a servir de pano de fundo e o que está servindo de segundo plano, que, de repente, ganha importância fundamental em determinadas cenas, está, como afirmamos anteriormente, insistentemente presente na linguagem cinematográfica, que tenta dirigir o olhar do leitor/espectador para o ponto de foco pretendido pelo autor.

Esse recurso de trazer elementos que se mostram presentes em vários fragmentos, que, isolados, parecem menos importantes e, quando lidos em conjunto, mostram-se como um tema que perpassa todos as partes desse todo — que é o livro *Un tal Lucas* — faz com que as situações aparentemente simples, apresentadas no livro, possam transcender a um tema maior, indicando questões que geram insatisfações político-sociais. Embora possamos encontrar essas questões em praticamente todos os relatos, apontamos alguns, a título de exemplo, como suas críticas às cadeias de consumo, em “Lucas, sus estudios sobre la sociedad de consumo” – “como el progreso no-conoce-límites”¹¹³ –, ou uma breve discussão relacionada à situação de países da América Latina, em “Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias”:

¹¹³ CORTÁZAR, 1979, p. 139. Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p. 119): “como o progresso não-conhece-limites”.

(...)esforcémonos por admitir la realidad de un presente e incluso de una historia que nos sitúa colectivamente con las suficientes garantías como para proyectar sus elementos estables y sobre todo sus factores dinámicos con miras a una visión del porvenir de Honduras en el concierto de las democracias latinoamericanas.¹¹⁴

Ou, ainda, reflexões sobre o papel do escritor revolucionário, em “Lucas, sus discusiones partidárias”:

(...)pero en algún momento los militantes no literarios se dirigirán amablemente a los militantes literarios y les plantearán por archienésima vez la cuestión del mensaje, del contenido inteligible para el mayor número de lectores (o auditores o espectadores, pero sobre todo de lectores, oh sí)¹¹⁵

Esse elemento, que chamamos *eixo vertical narrativo* — conceito criado por nós e já explicado em nota —, encontra bases teóricas em Eisenstein, quando este afirma que, “durante a criação de uma obra de arte, sua imagem total, única, reconhecível, é gradualmente formada por seus elementos”, sendo que cada um desses fragmentos “já não existe mais como algo não relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral”.¹¹⁶ Assim, por meio desse eixo vertical de narrativa, cada um dos fragmentos tem sua individualidade e sua independência, mas mantém uma identidade com a obra, como um todo, como uma coletividade de um mesmo objeto que obtém seu efeito total “através da *sensação de combinação de todas as peças de um todo*”.¹¹⁷

¹¹⁴¹¹⁴ CORTÁZAR, 1979, p. 45. Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p. 39): “(...)esforcemo-nos por admitir a realidade de um presente e inclusive de uma história que nos situa coletivamente com as suficientes garantias a ponto de projetar seus elementos estáveis e sobretudo seus fatores dinâmicos objetivando uma visão do futuro de Honduras no concerto das democracias latino-americanas.”

¹¹⁵ CORTÁZAR, 1979, p. 157. Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982 p. 132): “(...)mas em dado momento os militantes não literários vão e dirigir amavelmente aos militantes literários e lhes proporão pela arquienésima vez a questão da mensagem, do conteúdo inteligível ao maior número de leitores (ou ouvintes ou espectadores, mas sobretudo leitores, oh sim.)”

¹¹⁶ EISENSTEIN, 2002a, p. 21.

¹¹⁷ EISENSTEIN, 2002a, p. 56. (grifos do autor).

Assim, esse elemento de insatisfação política e social, embora pareça pequeno, ao ser lido em cada conto, ganha dimensões de uma inquietação reentrante, sempre presente na vida cotidiana de nosso personagem. Esse feito cria uma sensação de unidade com o todo, ao mesmo tempo em que mantém sua independência de sentido para cada conto. Um efeito dilatador de uma questão recorrente e, também, unificador de toda a obra, já que compõe seu personagem por um mesmo tema.

Com praticamente todos os relatos intitulados com o nome de seu protagonista — Lucas —, deixa entrever uma unidade, um elo que une suas partes. Não é difícil reconhecer que, embora multifacetados, todos os relatos reitam a Lucas e, a partir da junção desses fragmentos, seja possível remontar o personagem. Ao ser escrito de forma fragmentada, e não como um romance, permite-se que esses fragmentos sejam lidos com certa independência, isoladamente, criando novos jogos de construção, pois, a cada nova ordem de leitura, permite a elaboração de um personagem com nuances diferentes. Assim, cada representação em *Un tal Lucas* é, no que diz respeito à imagem, individual, diferente e, no entanto, idêntica, tematicamente, porque os elementos dados pelo autor são os mesmos, mas, em cada leitor, surge uma imagem própria, com lembranças próprias.

Em uma indefinida e infinita reconstrução, cada leitor pode eleger, à sua maneira, como organizar e construir seu personagem. Em um jogo que brinca com o acaso da escolha, por começar ou continuar com este ou aquele conto, pode apresentar um Lucas escritor, como em “Lucas, sus métodos de trabajo” ou em “Lucas, sus sonetos”, um Lucas atormentado pelo passado, como em “Lucas, sus sueños”, ou, ainda, um Lucas que opta por rememorar e saborear suas lembranças nos três relatos “Lucas, su patriotismo”, “Lucas, su patrioterismo” e “Lucas, su patiotismo”.

Esse mesmo processo, no qual são as rupturas e os cortes que formam a força do contínuo, pode ser utilizado, também, como meio de aproximar o leitor à obra, criando momentos de

aproximações emotivas e distanciamentos racionais e gerando um movimento dialético de leitura e reflexão, à maneira de Eisenstein.¹¹⁸ Isto porque somos levados a um circuito fechado — como os elétricos — de um choque sensorial de cada parte, cada conto, que nos eleva da emoção ao pensamento consciente dos elementos que se repetem — neste caso, as questões sociais apontadas pelo autor — que, por sua vez, fazem-nos retornar às imagens do todo — de suas várias facetas ao longo da obra — desse personagem, causando-nos um choque afetivo. Um movimento circular/espiral do racional ao afetivo, por meio da percepção do todo e das partes que sugere ao leitor, sempre, um novo plano de percepção e fruição do personagem e daquilo que ele aponta. Isso, juntamente com o apontamento de críticas às questões sociais que passam a ter maior importância na leitura conjunta dos relatos, pode ser apontado como um fator ideológico da escrita de Cortázar posto em relevo pelo recurso apresentado.

3.4.1.2. Jogos de perspectiva temporal

Um mérito do cinema é multiplicar e abrandar imensamente os jogos da perspectiva temporal, “levando a inteligência pra uma ginástica que lhe é sempre penosa: passar do absoluto arraigado a instáveis condicionais”.¹¹⁹ O cinema, ao criar esse recurso, cinge outra lógica para a compreensão da quarta dimensão (tempo), já que “esta máquina que estica ou condensa a duração, demonstrando a natureza variável do tempo, que prega a relatividade de todos os parâmetros, parece provida de uma espécie de psiquismo”.¹²⁰ Ao propor uma “câmera lenta” ou um movimento “acelerado”, ou, ainda, quando mostra uma tarde passando em minutos ou um minuto que se transforma em dez, devido à tensão da cena projetada na tela branca, o cinema desconstrói e reconstrói as noções temporais da vida cotidiana e a aproxima da relatividade psíquica de significação. Assim, todas as estimativas da dimensão tempo só têm

¹¹⁸ Conferir sobre o *Encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925) na página 56 desta dissertação.

¹¹⁹ EPSTEIN *apud* XAVIER, 1983, p. 289.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 289.

um valor particular; ou seja, só fazem sentido para criar a significação de um momento específico de uma narrativa particular. É um tempo próprio do filme ou do conto, que servirá para criar as devidas tensões planejadas pelo autor.

No relato “Lucas, sus regalos de cumpleaños”, Cortázar expõe esses jogos com a subjetividade da perspectiva temporal. Enquanto o protagonista passa toda uma tarde preparando um bolo de aniversário com cuidado e aparente carinho, o narrador apresenta a cena com detalhes de seus movimentos, mas de maneira rápida, obedecendo às várias etapas de preparação — fazer a massa folhada, recheá-la com geléias, amêndoas e coco ralado e decorar com um cuidadoso ‘solamente para ti’¹²¹ — resultando em um espaço de meia página. No momento de entrega do presente, porém, que culminará na revelação das verdadeiras intenções do protagonista (uma vingança), o tempo de narração é dilatado, pois são explicitadas diversas reações, passo a passo — desde afastar os outros presentes, observar a reação dos pais da aniversariante, percorrer todo o salão a, finalmente, jogar torta no rosto de Gladis —, aumentando o suspense, a tensão, e ocupando também um espaço de meia página. Esse segundo momento, que deveria durar poucos minutos, tem o mesmo espaço destinado a outro que durou toda uma tarde. Dessa forma, o narrador consegue criar uma perspectiva temporal que foge dos padrões do relógio, mas que respeita a subjetividade do momento e as tensões requeridas pela narrativa.

¹²¹ CORTÁZAR, 2004d, p. 151: “Lucas posee experiencia en la materia y además la torta es para Gladis, lo que significa varias capas de hojaldre (no es fácil hacer un buen hojaldre) entre las cuales se van disponiendo exquisitas confituras, escamas de almendras de Venezuela, coco rallado pero no solamente rallado sino molido hasta la desintegración atómica en un mortero de obsidiana; a eso se agrega la decoración exterior, modulada en la paleta de Raúl Soldi pero con arabescos considerablemente inspirados por Jackson Pollock, salvo en la parte más austera dedicada a la inscripción SOLAMENTE PARA TI, cuyo relieve casi sobrecogedor lo proporcionan guindas y mandarinas almibaradas y que Lucas compone en Baskerville cuerpo catorce, que pone una nota casi solemne en la dedicatoria.” Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p. 128-129): “Lucas tem experiência na matéria e, além disso, a torta é para Gladis, o que significa várias camadas de massa folhada (não é fácil fazer uma boa massa folhada), entre as quais vão se dispoendo deliciosas guloseimas, escamas de amêndoas da Venezuela, coco ralado mas não apenas ralado mas moído até a desintegração atômica em um morteiro de obsidiana; a isso acrescenta-se a decoração exterior, modulada na palheta de Raul Soldi mas com arabescos consideravelmente inspirados por Jackson Pollock, salvo na parte mais austera, dedicada à inscrição SOMENTE PARA VOCÊ, cujo relevo quase surpreendente é conseguido com cerejas e mandarinas confeitadas e que Lucas compõe em Baskerville corpo quatorze, o que empresta uma nota quase solene à dedicatória”

É na montagem que podemos perceber o contraste entre os tempos objetivo e subjetivo. Ao contrapor duas maneiras tão discrepantes de lidar com a duração dos atos — a preparação da torta, detalhada, porém rápida, e a entrega que, com uma duração objetiva da ação muito menor, ocupa o mesmo tempo/espço destinado ao primeiro momento —, o autor explicita o processo de subjetivar a temporalidade para criar as tensões e significações desejadas para cada momento e descondiciona a percepção objetiva de seu interlocutor, abrindo espaço para racionalizações posteriores já sob nova ótica. Com esse recurso, ao alargar o tempo, à maneira do cinema soviético, também cria um momento em que nós, leitores, podemos andar juntos com os personagens, sofrer o drama deles, criando a possibilidade de sermos um só, o filme e os espectadores, um coletivo.

3.4.1.3. Homocronia entre leitura e interpretação imagética

O cinema é um sistema sígnico no qual sua matéria não é mais a do contar e, sim, a do ‘mostrar’, sugerir. Sua função não é descrever, mas imprimir sentidos, iconicamente. Epstein assim define o fazer do cinema:

Não olhamos a vida, nós a penetramos. Esta penetração nos permite todas as intimidades. Um rosto sob a lupa, rodopia, exhibe uma geografia febril (...) é o milagre da presença real, a vida manifesta, aberta como uma bela granada; liberta da sua capa, assimilável, bárbara.¹²²

A Literatura aprenderá com o cinema a narrar por imagens e por movimentos. Buscará, no verbal, o que mais se assemelhe ao icônico para mostrar algo, não mais para descrevê-lo, e

¹²² EPSTEIN *apud* XAVIER, 1983, p. 270.

aprenderá que uma história pode ser construída sobre os intervalos; isto é, não mais pela descrição explícita de algo, mas pela sugestão dada sobre o movimento entre as imagens, sobre a correlação visual das imagens geradas por seus signos verbais, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso ao seguinte, já que, analogamente, “o principal, o essencial é a cine-sensação do mundo”.¹²³ Assim como outros escritores de seu século, Cortázar narra não a partir de descrições prontas do que deveria estar em cena, mas por uma sucessão de imagens e movimentos que, juntos, construirão sentidos. O autor não apresenta uma idéia pronta, mas pede ao leitor que perceba, entre uma ação e outra, entre uma imagem e outra, as sensações que experimentam seus personagens e os sentidos gerados por essas correlações.

O texto de Cortázar apresenta uma escrita que mostra mais os movimentos do que a descrição. O significado não está exatamente no que é escrito ou descrito, mas na junção, na correlação dos elementos. É na montagem dos movimentos que reside a significação. Sua arte dinamicamente entendida é “absorvida no processo à medida que este se verifica”, tendo dois estágios fundamentais: o primeiro a reunião de imagens, enquanto o segundo é o resultado “desta reunião e seu significado na memória” (Eisenstein, 2001). Em Cortázar, as imagens suscitadas de seus textos são simultâneas ao momento de leitura, gerando uma *homocronia* — conceito também criado por nós e já definido nesta dissertação — entre esses dois processos. Os elementos são dados pouco a pouco, para que o próprio leitor possa montar os significados. Ele não determina o contexto *a priori*, como algo fixo e já pronto, mas o constrói, elemento por elemento, para que o leitor crie sua representação e interpretação. Um trabalho conjunto — de leitor e escritor —, trazendo significação viva, revelando-se diante dos sentidos do leitor. A montagem dirige a sutileza de seus métodos para o processo. É importante não entregar o resultado pronto, mas construí-lo diante do seu interlocutor, fazer “os sentimentos surgirem, se desenvolverem, transformarem-se em outros sentimentos: viverem diante do espectador”.¹²⁴ Como exemplo, temos o relato “Amor 77”: “Y después de

¹²³ VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 264.

¹²⁴ EISENSTEIN, 2002a, p. 21.

hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son”.¹²⁵

Nesse conto, temos as diversas ações praticadas por seus personagens para se ‘recomporem’: levantar, tomar banho, passar talco e perfume, pentear-se e vestir-se. Cortázar opta por não descrever as ações, mas sugeri-las ao seu leitor que, rapidamente, em seu tempo de leitura, as apreende e as compõe como um ato global, maior. Cada elemento funciona como uma representação de uma situação típica do pós-ato sexual. Cada elemento isolado — levantar-se ou pentear-se, por exemplo — não responde, por si só, a essa idéia, sendo necessária a junção deles para se alcançar o conceito proposto pelo autor, de que os personagens voltam “a ser o que não são”. Em outro relato, “Lucas, sus intrapolaciones”, o autor usa do mesmo artifício: “Lucas contempla antropomórficamente las imágenes: el pulpo *decide* protegerse, *busca* las algas, las *dispone* frente a su refugio, se *esconde*”.¹²⁶ Ou ainda em “Lazos de Familia” – “Lee las tarjetas, admira las fotografías y vuelve a leer los saludos. De noche saca su álbum de recuerdos y va colocando con mucho cuidado la cosecha del día, de manera que se puedan ver las vistas pero también los saludos.”¹²⁷

Nesses três relatos, aqui indicados, temos uma narração composta por uma junção de ações que se propõe a suscitar uma cena em seu leitor, trabalhando em um âmbito de uma linguagem mais gerativa do que normativa de suas informações, injetando na “irrealidad de la

¹²⁵ CORTÁZAR, 2004d, p. 103. Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p. 87): “E depois de fazer tudo o que fazem, levantam-se, tomam banho, cobrem-se de talco, perfumam-se, penteiam-se, vestem-se, e assim, progresivamente, vão voltando a ser o que não são”.

¹²⁶ CORTÁZAR, 2004d, p. 29. Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p. 25): “Lucas contempla antropomórficamente as imagens: o polvo *decide* proteger-se, *procura* as algas, *arruma-as* na frente do seu refúgio, *esconde-se*”. (grifos do autor)

¹²⁷ CORTÁZAR, 1979, p. 67. Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p. 59): „Lê os cartões, admira as fotografias e torna a ler os cumprimentos. À noite pega seu álbum de lembranças e vai colocando cuidadosamente a colheira do dia, de modo que se possam ver as vistas mas também os cumprimentos.

imagen la realidad del movimiento”.¹²⁸ Ao escolher uma forma em que não descreve por adjetivos, mas sim por ações, o autor consegue uma escrita mais dinâmica, tendendo ao movimento e que, por sua vez, explicita a seu leitor o método escolhido: o de compor por justaposição de ações. A montagem inclui “no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem”.¹²⁹ Essa revelação do artifício da montagem convida seu leitor a que o acompanhe no processo de escrita, diluindo as barreiras da autoria, revelando-se um processo criativo coletivo, democrático e inclusivo que divide com o leitor/espectador o mérito de criação. Essa conformação de uma literatura que compactua com outra arte e que dilui as barreiras da autoria é capaz de ser, em si, uma reflexão ideológica em sua estética.

¹²⁸ METZ, 2002, p. 42: “irrealidade da imagem a realidade do movimento”. (tradução nossa).

¹²⁹ EISENSTEIN, 2002a, p. 29.

IV. PERFORMANCE EM *UN TAL LUCAS*

*A literatura não tem leis, a não ser a de impedir que a lei da gravidade
entre em ação e o livro caia das mãos do leitor.*¹³⁰
Julio Cortázar

4.1. Performance

Neste capítulo, pretendemos analisar o livro *Un tal Lucas* de Julio Cortázar, como texto performático. Para isso, tomamos as teorizações de Graciela Ravetti (2002 e 2003), Renato Cohen (1989), Patrice Pavis (1994), Diana Taylor (2002) e Richard Schechner (1985), sobre performance, e de Paul Ricoeur (2000) e Márcio Seligmann-Silva (2003), sobre memória. Baseamo-nos em suas teorias, relacionando-as ao texto como construção performática da memória, estabelecendo diálogos entre eles para tratar da escrita de Julio Cortázar. A performance, neste trabalho, é entendida como movimento de transição e ruptura, aplicado, aqui, especificamente, às fronteiras temporais e biográficas, entre o cinema e a literatura e as margens da forma narrativa. Por meio dessas quebras, cria-se um espaço de mescla, convivência e transparência entre o passado e o presente, entre a ficção e a biografia, entre duas artes que se visitam e compartilham recursos e entre as formas orais e escritas.

Trataremos de como a literatura pode dar saltos que ultrapassam sua disciplina, tocar esferas de outras artes e levar à margem sua própria forma narrativa.¹³¹ Como dissemos, a performance está no entre-lugar, entre fronteiras. Assim também se dá a escrita de Cortázar em *Un tal Lucas*: caminha no “entre”, utilizando-se das linguagens da literatura e do cinema,

¹³⁰ CORTÁZAR, em entrevista a Ernesto Gonzáles Bermejo (BERMEJO, 2002, p. 73).

¹³¹ Escolhemos separar a hibridéz de artes da relação vida/ficção e temporalidade por questões didáticas, embora saibamos que são elementos correlacionados.

sendo essa uma proposta de “uma arte integrativa, que escape das delimitações disciplinares”.¹³² Cohen (2007) também atribui à performance o caráter híbrido e a define como um espaço onde diversas linguagens podem relacionar-se, de forma a criar objetos/sujeitos multi-artísticos. Com o uso de fragmentos, recursos e linguagens próprias das diversas artes mescladas em uma mesma obra, o artista estaria dando a esta um caráter performático que, aplicado às diversas artes — tanto no cinema, teatro ou literatura —, pretende ultrapassar os limites dos suportes tradicionais.

Abordamos também como se dão os processos da memória e da relação entre a vida e a obra de Julio Cortázar, em *Un tal Lucas*, como movimentos performáticos que ultrapassam os limites entre o biográfico e o ficcional e entre o passado e o presente. Apontamos ainda o que pode caracterizar um escritor como *performer* e uma escrita como performática, partindo do histórico dessa manifestação artística e dos elementos dessa arte de fronteiras que podem ser encontrados em *Un tal Lucas*.

Conceito escorregadio, híbrido, poético, a performance apresenta muitas faces de variadas e intrincadas questões: “É imagem translúcida, ubíqua (...) possui a qualidade do etéreo, ainda que palpável, vazio de materialidade, mas cheio e transbordante de substância inatingível”.¹³³ Para nos ajudar com a definição do termo performance, tomo, como referências principais, as abordagens de Renato Cohen, que a considera como uma “linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares”¹³⁴ e um “topos divergente que atravessa fronteiras”,¹³⁵ e de Graciela Ravetti, que a entende como algo móvel, e “não imagem congelada, é ato dentro de uma imagem em espetáculo de natureza diversa”.¹³⁶ A performance evita se constituir como arte institucionalizada e, por sua porosidade e difícil classificação, foge ao estabelecido. É lugar de mescla de elementos de diversas artes, utilizando-os para congregá-los ou contrapô-los em uma manifestação única e presente aos olhos de seu espectador. A performance tem como princípio a experimentação e, por conseguinte, a ruptura com a arte já estabelecida.

¹³² COHEN, 2007, p. 50.

¹³³ RAVETTI, 2003, p. 31-32.

¹³⁴ COHEN, 1989, p. 116.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 160.

¹³⁶ RAVETTI, 2003, p. 32.

Tem a liberdade de criação como força-motriz, provocando um questionamento da arte e de sua relação com a vida e a cultura. Por sua amplitude de atuação, como aponta Goldberg, a performance passeia por diversas disciplinas: “literatura, poesia, *slides*, música, dança teatro, arquitetura, pintura, assim como vídeo e filme”.¹³⁷ Os pontos de interseção com essas disciplinas são razões para pensar a performance como conceito que se estende à arte de maneira geral e não se aplica somente ao teatro ou à dança. A performance é múltipla em seus meios, híbrida, podendo transitar pelos vários campos da arte, em diferentes direções, favorecendo um texto multifacetado e não-linear e, por isso, tão caro ao nosso estudo de *Untal Lucas*.

Como manifestação fluida e de caracterização resvaladia, tem o início de suas principais teorizações na década de 70. É importante ressaltar, no entanto, que elementos presentes na performance podem também ser encontrados em produtos de outras épocas, seja na vontade de resgatar costumes e memórias para tentar ressignificá-los no presente (SCHECHNER, 1985), ou no desejo de romper as barreiras entre as artes, criando espaços privilegiados para essas convivências (COHEN, 1989), ou, ainda, o impulso biográfico que teima em ganhar força nos projetos artísticos, revelando traços de um indivíduo que desliza em direção ao coletivo (PAVIS, 1994).

4.1.1. Histórico

A *performance* é um processo de uma tendência de mutação da arte contemporânea. Nos anos 50, artistas plásticos começaram a registrar em suas telas seus processos de criação. Essa característica das artes plásticas se manterá por algumas décadas, tendo seu ápice com o

¹³⁷ GOLDBERG, 1988, p. 21.

artista plástico norte-americano Jackson Pollock, nos anos 70 e 80, com a técnica da *action painting*, que propõe a função do artista tanto como sujeito quanto como objeto de sua obra.¹³⁸ Dessa prática, a performance herda como característica essa dupla função do artista e a valorização do momento de criação.

Já nos anos 60, surge o *happening* — prática também formadora do que conceituamos hoje como performance —, uma forma de arte que, por não ter por objetivo contar uma história, dispensa o texto ou programa pré-estabelecido e investe no acaso, no aleatório, no imprevisto e na improvisação, na livre associação de idéias e na espontaneidade. Em 1965, em uma declaração assinada por 50 artistas dessa manifestação, o *happening* foi definido como algo que:

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 ferres atrás das grades como no zoológico.¹³⁹

Dessa forma, embora tenha surgido posteriormente, a performance, como conceito, também valoriza a interação e o processo vivenciado, apresentando forte caráter de experimentação:

De uma forma estrutural, happening e performance advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apóiam no *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição (...)¹⁴⁰

O *happening* já trazia em sua prática grande parte do que na década seguinte foi elaborado como performance, mas, embora muito semelhantes, Renato Cohen propõe algumas diferenças entre essas duas artes, como o caráter mais conceitual, o aumento da estetização e a

¹³⁸ COHEN, 2007, p. 44.

¹³⁹ KAPROV *apud* GLUSBERG, 1987, p. 32.

¹⁴⁰ COHEN, 2002, p. 135.

maior possibilidade de repetição presentes na performance, entre outras.¹⁴¹ Essas diferenciações hoje se apresentam mais como históricas que como atuais, pois a performance assumiu um caráter mais abrangente como manifestação artística e como conceito e o centro de interesse do fenômeno atualmente não reside mais na expressão individual ou numa preocupação conceitual, mas, principalmente, no que Carlson (2004)¹⁴² aponta como o ‘fazer cultural’. A *performance*, tomada como um conceito amplo, pelo qual transitam diversas manifestações artísticas, pode misturar as artes visuais, o teatro, a dança, a música, o vídeo, a poesia e o cinema. É uma arte integrativa, que escapa das delimitações disciplinares, colando, justapondo e relendo o maior leque possível de formas artísticas. Assim, a *performance* aponta para uma de suas características essenciais: a hibridização¹⁴³ de várias formas e linguagens artísticas, o que gerou uma grande dificuldade na definição dessa forma de arte.

Atualmente, a performance tem alguns operadores conceituais comuns: um caráter político determinado (ao estabelecer um diálogo crítico com a realidade em que se inserem os indivíduos, criadores e espectadores, como participantes na construção de sentidos), o *performer*, o participante, a corporeidade, o tempo-duração. Por isso, a performance pode ser entendida, de uma maneira ampla, como uma ação que modifica o tempo-espço no qual se insere, modificando os participantes e chamando-os a que participem da ação, tendo essa força modificadora como um de seus principais pontos: o ato performático. Ato esse que insere o espectador na história e “o transforma em agente social, agente de uma produtividade que se faz no agenciamento coletivo da enunciação e que propicia ao participante vivenciar a importância da ação, muitas vezes obliterada no cotidiano”.¹⁴⁴ Pois a performance é “uma mediação e intervenção nos planos de realidade, superando os limites entre os campos do real

¹⁴¹ Renato Cohen (2007) também aponta o caráter mais coletivo e utópico dos *happenings*, devido ao momento mais social e integrativo de suas produções, em contraposição às performances dos anos 80, que davam certa ênfase ao niilismo e ao individualismo.

¹⁴² CARLSON, 2004, p.178.

¹⁴³ Consideramos a hibridização como o que faz as junções mantendo as tensões dos elementos, que, ao contrário do homogêneo, traz em si também as contraposições das partes em diálogo.

¹⁴⁴ PEDRÓN, 2006, p. 33.

e da ficcionalidade, entre sujeito e receptor da obra, dando complexidade e polissemia a produção do evento, que passa a ser culturalizado”.¹⁴⁵

Para nossa pesquisa, pareceu-nos importante ressaltar, como um dos elementos citados da performance, o *performer* para tratar da constituição de um escritor como agente e agenciador desse ato performático.

4.2. Performer

Em sentido amplo, o *performer* é um realizador que pode assumir os lugares de atuante, de acordo com sua situação de enunciação da performance. “O que diferencia o *performer* do ator é que, na performance, não existe papel a ser representado, o *performer* não finge ser outra pessoa, não empresta seu corpo à personagem, ele está no aqui e agora da enunciação”,¹⁴⁶ e age de acordo com seu lugar como artista que propõe, vivencia e/ou conduz à experiência. Para COHEN (1989), o *performer* representa uma "máscara ritual" em cima de suas próprias características. Mais do que uma representação de si mesmo, o *performer* traz uma representação *a partir* de si mesmo. Apontamos, com isso, uma vez mais, para a estreita relação entre arte e vida, na performance, em que o autor/*performer*, muitas vezes, assume e explora seu lugar de enunciação para fazer sua arte sem, com isso, deixar de tocar questões envolvidas com seu tempo e espaço. Assim também o Cortázar contido no *Lucas* brinca com os limites do ficcional e, como *performer*, insere-se na realidade social que ajuda a construir. Afinal, não seria esse o papel do *performer* (ou do texto performático): de ser como um veículo para a representação das transformações sociais, chamando às mudanças, ao deslocamento ou à ruptura com o já estabelecido? O *performer* serve de guia, mas apenas orienta, sugere sem determinar, de modo a deixar livre o espaço de atuação e intervenção dos participantes ou, como define Pavis, “em vez de representar e de interpretar uma situação

¹⁴⁵ COHEN, disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/textorede.htm>>.

¹⁴⁶ PEDRÓN, 2006, p. 34.

exterior e um referente estável, o *performer* se declara como um ser fugitivo e inapreensível, disposto a percorrer somente um pedaço de caminho com o espectador”.¹⁴⁷

Pode-se dizer, portanto, que a construção sógnica da performance é constituída pela sucessão de ações e imagens no seu tempo de duração, cujo sentido flutuante é constituído pelos participantes no momento do acontecimento. O mesmo ocorre em *Un tal Lucas*, um efeito já explicitado no capítulo anterior: em que cada ordem de leitura, realizada pela escolha de cada leitor, definirá uma compreensão diferenciada. Essas escalões de seqüência dos relatos, que trazem o leitor/espectador para dentro da ação de significar, são presentes ao momento da leitura e podem mudar de leitor para leitor e de tempo para tempo. Cortázar, nesses jogos de significação, é, à maneira de um *performer*, um guia que percorre somente “um pedaço do caminho” — pois o outro é designado a seu interlocutor — com seu leitor/espectador.

4.3. Hibridismo de artes

A *performance* se caracteriza como uma “arte de fronteira no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado ‘arte-estabelecida’”.¹⁴⁸ Tomando técnicas de outras disciplinas e buscando em várias artes suas afirmações e características, essa manifestação constrói um espaço de hibridez e convivências múltiplas, fazendo-se cara ao nosso estudo de *Un tal Lucas* como texto que se apropria de técnicas desenvolvidas pelo cinema — em destaque, a montagem — como elaborado no capítulo anterior.

¹⁴⁷ PAVIS *apud* ROJO, 2005, p. 55.

¹⁴⁸ COHEN, 2007, p. 38.

O recurso da montagem, que trabalha com o fragmento e aproxima o fazer do leitor com o do autor é também valorizado pela performance, pois esta abre caminho para uma narrativa fragmentada, que lida com a abertura do sentido a ser construído pelo leitor/espectador, em ação direta. Os espetáculos performáticos costumam usar uma linguagem fragmentada, em uma referência aos séculos XX (segunda metade) e XXI, nos quais a televisão e sua linguagem atingiram um lugar de destaque na sociedade, com imagens efêmeras, fragmentadas e sem memória. Assim, também na literatura, a fixidez da escrita ordenada é incompatível com a performance, pois o que está em jogo é “o próprio sentido da existência”¹⁴⁹ e esta ressalta-se como organismo vivo e pulsante disposto a constante mudança, uma identidade em permanente construção, que dialoga com seu entorno. A linguagem em *Un tal Lucas* é fragmentária, pois também o são a realidade e os sujeitos dessa realidade. Desse modo, a destruição de uma forma contínua, em favor do aparecimento do fragmentário, pode ser entendida como o resultado de uma arte aberta, de significações mutáveis, de identidades de construções infindas, ou, em outras palavras, uma arte em movimento — cinética. Assim, Lucas, como personagem também fragmentado pela forma como é apresentado, faz movimentos de sua construção identitária entre tempos e espaços diversos. Moraes indica que esta é uma característica da escrita de Cortázar como um todo, quando afirma que:

O texto de Cortázar, pode-se dizer, caracteriza-se por ser uma colagem de espaços e tempos (cronótopos) narrativos. Sonho, realidade empírica, elementos fantásticos, todos alinhados num mesmo nível de enunciação: diversas falas, com direito garantido ao aparecimento na superfície do discurso textual.¹⁵⁰

Para o entendimento dos textos de Cortázar e, em especial de *Un tal Lucas*, é necessário que o leitor possa lidar com os diversos ‘cronótopos’ envolvidos e justapostos, criando sentidos narrativos por meio do uso da *collage* (COHEN, 2007) ou montagem (como a chamamos). Ressaltamos que o cerne da *collage*, como define o próprio Cohen, está intrinsecamente relacionado com a montagem cinematográfica:

¹⁴⁹ ROJO, 2005, p. 62.

¹⁵⁰ MORAES, 2002, p. 77.

A essência da *collage* é promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram. O mesmo raciocínio, aliás, que preside a montagem cinematográfica: um filme nada mais é do que a colagem de milhares de pedaços aproveitados de outros milhares que foram jogados fora.¹⁵¹

Esse recurso rompe com o discurso normativo,¹⁵² trabalhando com o fragmento e entrando em um discurso gerativo, pois a performance dissolve a linguagem normativa e propõe a busca da utilização de uma linguagem gerativa, em que “a composição das diversas formas e idéias não se fecha pela síntese, e sim por justaposição, por collage”.¹⁵³ Ao optar por uma linguagem gerativa, para um texto performático, aberto, não somente é permitido, como também proposto que o leitor faça inferências múltiplas, capazes de dialogar com seu universo de experiências e expectativas, muitas vezes ignorado pelo autor, pois “esse tipo de construção de cenas, estruturado por *collage* e ao mesmo tempo trabalhando com a ‘re-signagem’, vai criar (...) a obra aberta, labiríntica, acessível a várias leituras”.¹⁵⁴ O recurso da montagem, portanto, convida o leitor/espectador a participar ativamente na construção de sentidos. Com isso, o autor consegue diluir as barreiras entre os espaços do leitor/espectador e do autor/escritor. A partir dessa ruptura, o leitor deve assumir um papel quase tão responsável (se não tanto quanto) pela criação de sentidos quanto o próprio autor.

Ao usar a montagem — recurso elaborado principalmente no cinema — em um texto literário, quebra-se também a barreira entre disciplinas e mescla-se a arte dos signos icônicos com a dos verbais. *Un tal Lucas*, como texto que se utiliza dessa ruptura entre disciplinas, é um exemplo do que Graciela Ravetti chama de transgênero performático, por

¹⁵¹ COHEN, 2007, p. 64.

¹⁵² Cohen afirma que “a linguagem normativa está associada à gramática discursiva, à fala encadeada e hierarquizada (sujeito, verbo, objeto, orações coordenadas, orações subordinadas, etc.). Isso tanto ao nível do verbal quanto ao nível do imagético.” (COHEN, 2007, p. 64).

¹⁵³ COHEN *apud* PEDRÓN, 2006, p. 75.

¹⁵⁴ COHEN, 2007, p. 66.

trazer signos provenientes de outras linguagens convocadas, de tecnologias não escriturais que se introduzem de algum modo na escrita [...]. O transgênero performático privilegia a voz, quer mostrar o movimento, registrar a ação e produzir efeitos de sensações.¹⁵⁵

Ainda de acordo com essa autora, como já explicitado na introdução, o termo *transgênero* é utilizado por sua estreita relação com o sentido de movimento, já que o prefixo *trans* sugere o sentido de “ir mais além”,¹⁵⁶ retomando o caráter performático de romper as barreiras — neste caso, as disciplinares —, propondo a criação de uma arte mais integrativa, que tende ao movimento.

4.4. Memória

*Aqui, tudo parece que era ainda construção e já é ruína.*¹⁵⁷
Caetano Veloso

Partindo de que “é totalmente impossível de se viver sem o esquecimento”,¹⁵⁸ mas que também “a memória é tão necessária e impossível”¹⁵⁹ quanto este, discorreremos sobre a importância desses dois mecanismos da rememoração — que funcionam sempre no movimento entre o “tecer e destecer”, no “*double bind*”¹⁶⁰ — em *Un tal Lucas* como texto performático.

¹⁵⁵ RAVETTI, 2003, p. 40.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 40. Relembrando que a autora explica: “Por que transgênero? O prefixo *trans* refere-se a ‘movimento para mais além de’; ‘posição ou movimento de passagem’; ‘intensidade’. Neste caso, o utilizo no sentido de ‘ir mais além’”.

¹⁵⁷ VELOSO, Caetano. Encarte do disco *Circuladô*, música ‘Fora da ordem’, 1991.

¹⁵⁸ NIETZSCHE *apud* SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 60.

¹⁵⁹ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 83.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 62.

Seguindo uma tendência da historiografia de “deixar de ser a narração de uma história de sucessos (e do sucesso)” e explodir “em fragmentos e estilhaços — vale dizer: em ruínas (e estas “representam aqui justamente a síntese paradigmática entre tempo e espaço; a ruína é uma *imagem-tempo*”¹⁶¹) — e a da arte contemporânea, que tomou como seu centro de gravidade o trabalho com a memória, este texto de Cortázar funciona, ao mesmo tempo, como criação artística e como construtor de uma memória atomizada, que parte do individual em direção ao coletivo de quem teve que negociar entre ser latino-americano, lidar com o exílio e habitar a Europa. Pessoas que tiveram que exercitar a memória o bastante para manter a ideologia e a origem, mas que tiveram que esquecer o suficiente para não sucumbir à saudade ou à inadequação de novos tempo e espaço.

Observa-se, nesse conjunto de relatos, uma ascensão do registro da memória que é “fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos”, mas que “não tem como meta a tradução integral do passado”.¹⁶² Em “Lucas, sus lustradas 1940”, e a série “Lucas su patriotismo”, “Lucas su patiotismo” e “Lucas su patrioterismo”, são relatados fragmentos mnemônicos do que constitui um tempo e um espaço de Buenos Aires do passado para o personagem. São lembranças avulsas, sem pretensões de totalizar a definição da época ou da cartografia da capital argentina:

Del país me queda un olor de acequias mendocinas, los álamos de Uspallata, el violeta profundo del cerro de Velasco en La Rioja, las estrellas chaqueñas en Pampa de Guanacos yendo de Salta a Misiones en un tren del año cuarenta y dos, un caballo que monté en Saladillo, el sabor del Cinzano con ginebra Gordon en el Boston de Florida,(...) la lectura de *Sur* en los años dulcemente ingenuos, las ediciones a cincuenta centavos de *Claridad*, con Roberto Arlt y Castelnuovo, y también algunos patios, claro, y sombras que me callo, y muertos.¹⁶³

¹⁶¹ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 394. (grifos do autor)

¹⁶² *Ibidem*, p. 65.

¹⁶³ CORTÁZAR, 1979, p. 21. Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p. 18): “Do país ficou em mim um cheiro de canais mendocinos, dos álamos de Uspallata, o violeta profundo do cerro de

Este espaço destinado a recordar e a trazer elementos próprios do autor para a narrativa volta-se para o caráter híbrido da performance, pois admite a mescla de tempos e espaços. O texto que faz coexistir o presente e o passado aponta para uma construção deste último de uma forma não pura, mas já impregnado pelo primeiro, porque sabe que “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente”¹⁶⁴ e é neste onde “convivem imagens que se entrecruzam, se refletem e se apagam novamente”:¹⁶⁵ ambiente privilegiado para a performance.

Quem rememora sabe que esse árduo e nunca totalizado processo se faz com o entrecruzamento de imagens não-lineares ou consecutivas, mas todo o contrário: apresentam-se como partículas de agora e de antes, do passado e do presente, já modificadas pelo processo mesmo de lembrar. Dessa forma, um escritor *performer*, assim como afirmado por Seligmann-Silva sobre o historiador materialista, “deve visar à construção de uma *montagem*: vale dizer, de uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço”.¹⁶⁶ Na impossibilidade de lembrar tudo, a lembrança se dá de forma descontinuada e é necessário que o escritor que lida, performaticamente, com suas lembranças possa trabalhar com os fragmentos, a fim de criar sentidos. Assim também se apresentam os relatos de *Un tal Lucas*, que, ainda não montados, tornam-se então trabalho conjunto entre o autor e seu leitor-cúmplice.

Velasco em La Rioja, as estrelas chaquenhas em Pampa de Guanacos indo de Salta a Missões em um trem do ano 42, um cavalo que montei em Saladillo, o sabor do Cinzano com genebra Gordon no Boston da Florida (...), a leitura de *Sur* nos anos docemente ingênuos, as edições a cinquenta centavos de *Claridad* com Roberto Arlt e Castelnovo, e também alguns pátios, claro, e sombras de que não falo, e mortos.”

¹⁶⁴ HALBWACHS *apud* SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70.

¹⁶⁵ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 407.

¹⁶⁶ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70.

4.4.1. Entre a memória individual e a memória coletiva

O autor traz elementos de sua própria vida ao texto, ainda em uma esfera pessoal, mas que, ao ser elaborada como narrativa, atinge, também, uma esfera pública.¹⁶⁷ O que acontece é que essa mesma vida particular também apresenta pontos de intersecção com a vida de vários outros que estavam em situação similar — escritores latino-americanos exilados na Europa e escrevendo sobre a América.

A vivência de Cortázar como estrangeiro é pessoal, mas não é única. O autor responde a duas coletividades distintas, em dois momentos diferentes de sua vida: ao princípio, em um exílio voluntário, responde ao desejo e à escolha de diversos outros intelectuais latino-americanos de viver na Europa; em especial, na França. Depois, à avalanche de outros que, impelidos por um regime com o qual não concordavam e pelo qual eram perseguidos, tiveram que viver no Velho Mundo — o exílio das ditaduras.¹⁶⁸ E, como afirma Ricouer, “é assim que a fenomenologia do mundo social penetra sem dificuldades no regime do viver juntos, o qual os sujeitos ativos e passivos são de imediato membros de uma comunidade ou de uma coletividade”.¹⁶⁹ Assim, Cortázar representa, também, inúmeros outros que se viam na mesma situação, sendo latino-americano que vivia na Europa; alguns, voluntariamente; outros, por imposição, mas que olhavam para seus países de origem por meio da memória.

¹⁶⁷ RICOUER, 2007, p. 138-139. O autor “se esforça por levar à linguagem sintomas, fantasias, sonhos, etc. para reconstruir uma cadeia mnemônica compreensível e aceitável aos próprios olhos”.

¹⁶⁸ Cortázar, como exposto no capítulo I, decide morar na França, em 1951, assim como diversos intelectuais de seu tempo. Em 1976, é oficialmente proibido de voltar à Argentina, tendo seus livros censurados no país, até o término da ditadura, em 1983. Esses são os dois momentos de exílio do autor — o voluntário e o imposto.

¹⁶⁹ RICOUER, 2007, p. 139.

Un tal Lucas é, portanto, ao mesmo tempo, memória individual e coletiva. É memória de seu autor em particular, mas pode ser aplicada a todo um grupo, saltando, portanto, a uma memória de uma coletividade, pois, ainda de acordo com Ricouer, as memórias individuais e coletivas não são opostas, mas sim estão em “universos de discursos que se tornaram alheios um ao outro”.¹⁷⁰ Este salto que faz um particular em direção ao coletivo e, ainda, de uma vivência em direção ao ficcional tem sua caracterização como movimentos performáticos particularmente valorizados neste trabalho e exemplificados abaixo.

4.5. Relações vida/ficção/temporalidades

*Os minutos cobrem o homem como flocos de neve.*¹⁷¹
Walter Benjamin

Un tal Lucas é um dos últimos trabalhos de Cortázar, publicado em 1979 — o autor morre em 1984 — e, portanto, foi escrito já em sua maturidade. Seu personagem principal, Lucas, é apresentado, em cada conto, em uma situação distinta e suas possíveis identidades¹⁷² são construídas aos poucos, como pistas deixadas a cada narrativa. Alguns pontos, no entanto, são comuns a todos os fragmentos de Lucas. É um personagem introspectivo, sempre tendo que lidar com seu mundo interior e, principalmente, com seu deslocamento. Lucas não se sente completamente adaptado às pessoas e ao mundo e, frequentemente, explicita também seu deslocamento em relação a uma mudança geográfica: é argentino, mas escolhe viver na França. O livro, como um todo, é um momento de negociação entre sua origem, Buenos Aires, e sua escolha, Paris. Oscilando entre um espaço e outro, Lucas relembra a Argentina e olha para a França, ora contrapondo-as, ora aproximando-as. Utiliza traços, costumes e características lingüísticas típicas da Argentina — como, por exemplo, o “voseo” e o ‘che’ —, para falar do seu lugar atual, Paris.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 106.

¹⁷¹ BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 397.

¹⁷² O próprio nome do livro *Un tal Lucas*, faz referência a uma quebra de identidade por trazer em tensão uma forma que ao mesmo tempo especifica – através da palavra *tal* – e generaliza – através do uso da palavra *un*.

O narrador revisita, por meio da memória, sua terra natal, ressignificando as lembranças e negociando-as com seu presente. São referências às vezes explícitas, como, por exemplo, na série “Lucas, su patriotismo”, “Lucas, su patrioterismo”, “Lucas, su patiotismo”, em que evoca lugares, cheiros, gostos, pessoas e costumes, numa tentativa de resgatar e descrever sua origem. Em outros, o narrador dá preferência à sutileza e, aos poucos, deixa entrever um elemento argentino que salta à paisagem européia; é o caso, por exemplo, de “Lucas, sus clases de español”, onde, primeiramente, nosso personagem já se depara com um “nada de argentinismos”¹⁷³ ou em “Lucas, sus estudios sobre la sociedad de consumo” no qual, para fósforos, variante latino-americana, há uma indicação para os espanhóis (“*léase cerrillas*”¹⁷⁴).

Mas não é somente Lucas, personagem fictício, quem deve negociar origens. O autor igualmente fez esse deslocamento geográfico e, a todo o momento, teve que lidar, interna e externamente, com essa mudança. Julio Cortázar, também argentino, muda-se a Paris e afirma que teve muitos problemas práticos e burocráticos, por ser estrangeiro. Foi muito mal-falado por críticos, chamado “afrancesado” e “franco-argentino”. Diz-se, no entanto, incompreendido, já que essa mudança e o tempo passado na França foram de grande importância para sua vida pessoal e para sua literatura:

Foram anos catalisadores, anos em que houve uma espécie de coagulação das minhas experiências anteriores na Argentina. Produziu de repente, em muito pouco tempo, uma condensação de presente e passado. O passado em suma se conectou ao presente e o resultado foi uma sensação de desconforto que me exigia escrever.¹⁷⁵

¹⁷³ CORTÁZAR, 2004d, p. 35.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 139.

¹⁷⁵ BERMEJO, 2002, p. 15.

Cortázar ainda sustenta que esse deslocamento trouxe uma repercussão positiva para o campo literário do seu país, já que “estava fazendo literatura argentina, escrevendo em castelhano e olhando diretamente para a América Latina”.¹⁷⁶ E, tendo que negociar essas mudanças e esses julgamentos consigo mesmo e com seus críticos, foi justamente na literatura que tentou resolver essa junção constante e conflituosa entre Argentina e França, e entre passado e presente. Essa escrita, portanto, passa a ser lugar privilegiado para o aparecimento do elemento performático, porque consegue, dinamicamente, criar um espaço que une os dois países e um tempo que reúne suas lembranças com suas vivências e imaginários atuais. Dessa forma, sua escrita, especialmente em *Un tal Lucas*, situa-se no “entre”, sempre em movimento, deslocando-se entre um ambiente e outro, entre um tempo e outro, e, por vezes, cria um terceiro espaço e um terceiro tempo que reúnem todas essas localizações tempo-espaciais. A vida e a obra de Julio Cortázar se mesclam, rompendo os limites entre o biográfico e o ficcional, criando um ambiente de transparência entre os dois âmbitos, em que sua vida atravessa a obra e permeia sua escrita. Ressaltamos, aqui, que não consideramos *Un tal Lucas* uma obra autobiográfica; no entanto, percebe-se que a vida de Cortázar, nesse livro, transpassa o ficcional, principalmente nas negociações espaço-temporais, ressignificando essas experiências, ou, como afirma Ravetti, “quando um objeto da biografia ou do local de enunciação do autor, pertencente ao espaço privado, é conduzido ao âmbito público da representação ficcional, os fatos e lugares resultam dotados de novos significados políticos e culturais”.¹⁷⁷

O livro estudado é um jogo que ora revela lembranças de Buenos Aires, ora reafirma sua escolha por Paris. Ora mostra o biográfico, ora o esconde e, frequentemente, mescla os diferentes âmbitos. Nesse texto, como um todo, o que temos é a re-visita ao passado, para discuti-lo no presente, e a negociação entre uma origem e uma escolha. A partir desses elementos, discutimos como se dá essa apropriação performática do passado para a construção do tempo e do espaço atuais. Para isso, tomo, para análise mais detida, o relato “Lucas, sus hospitales II”.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷⁷ RAVETTI, 2002, p. 47.

Lucas, nesse conto, reconstrói Marselha pelas lembranças que tem do ambiente. Já havia estado na cidade há muito tempo e, agora, devido a problemas de saúde de sua mulher, Sandra, tem que retornar e caminhar pelas ruas. Ao passar por certos lugares, esquinas, prédios, Lucas *evoca* a lembrança que tem desses espaços. Esses elementos funcionam como índices, ou, como denomina Paul Ricoeur, “huellas”, sendo re-significados, fazendo um paralelo/diálogo com o presente. As “pegadas”¹⁷⁸, como define Ricoeur, são pura presença, são vestígios físicos que permanecem — como os prédios ou esquinas, que são os mesmos. No entanto, é trabalho de quem rememora dotá-las de novos significados, lembrando que são polissêmicas e, portanto, assumem diferentes sentidos, em cada contexto. É exercício de quem relembra criar o movimento entre o que aquilo significou no passado e como será significado neste instante da memória. Ricoeur assim define o movimento da rememoração:

É no movimento propriamente da rememoração, por tanto, na progressão da ‘recordação pura’ à recordação imagem, onde a reflexão se esforça por desfazer o que o reconhecimento faz, recuperar o passado no presente, a ausência na presença.¹⁷⁹

É a partir dessa ressignificação que a recordação-pura salta à recordação-imagem; ou seja, passa do estado virtual para o estado atual, gerando um movimento de novos sentidos que perpassam os sentidos antigos, mas que geram uma nova imagem ou uma nova sensação. Ou, ainda, como afirmado por Ravetti, esse movimento performático funciona “não para recuperar o passado e fundar uma história, e sim, para ancorar a necessidade de instaurar novos valores que outorguem sentidos ao presente”,¹⁸⁰ num esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema de tempos recobrados. Sendo, assim, uma reinvenção do passado como tomada de posse do presente.

¹⁷⁸ RICOEUR, 2002, p. 545. O autor afirma que “Todas las huellas están en el presente. (...) hay que dotar a la huella de una dimensión semiótica, de un valor de signo, y considerar la huella como un efecto-signo, signo de la acción del sello sobre la impronta.” (“Todas as pegadas estão no presente. (...) temos que dotá-la[s] de uma dimensão semiótica, de um valor de signo, e considerar a pegada como um efeito-signo, signo da ação do selo sobre a estampa.”) (tradução nossa).

¹⁷⁹ RICOEUR, 2002, p. 558.

¹⁸⁰ RAVETTI, 2002, p. 55.

Lucas está em um momento difícil. Tem que lidar com as preocupações da doença de sua companheira, o sono acumulado e a necessidade de lembrar como andar pela cidade e encontrar os utensílios de que precisa. Por todos esses motivos, encontra-se em um estado que já não é mais totalmente dominado por seu consciente, permitindo que estabeleça um lugar em que as memórias possam flutuar pelo presente, criando outro cenário de fronteiras e de transparência entre essas. “Un vértigo, una brusca irrealidad. Es cuando la otra, la ignorada, la disimulada realidad salta como un sapo en plena cara, digamos en plena calle (¿pero qué calle?).”¹⁸¹

É nesse estado que Lucas reconstrói esses tempo e espaço suspensos, no entre, que redefinirão essa cidade, permitindo a criação de uma realidade narrativa que foge dos padrões pré-estabelecidos pela normalidade do cotidiano. Nesse momento, memória, realidade e cidade se (con)fundem (“como un sapo en plena cara, digamos en plena calle (¿pero qué calle?).”¹⁸² O personagem realiza, assim, um movimento de atravessar os dois tempos — presente e passado — ao mesmo tempo em que redefine a cidade e um elemento re-significa o outro, ao mesmo tempo em que é ressignificado por esse. Lucas atravessa a cidade com a memória e atravessa a memória com a cidade.

Dessa forma, é por meio da memória que a Marselha atual é construída por Lucas. Para cada prédio, esquina e rua por onde passa, Lucas desenha uma cartografia carregada de lembranças e acontecimentos que ganham novos sentidos, que ancoram os acontecimentos atuais. Existe, portanto, uma construção de um espaço que reúne dois tempos (o passado e o presente) e que suporta em si o que significou antes e o que significa agora. É a criação, na verdade, de um terceiro espaço, de uma terceira cidade: não somente aquela que existiu no passado, nem a

¹⁸¹ CORTÁZAR, 2004d, p. 177: Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p.147): “Uma vertigem, uma súbita irrealidade. É então quando a outra, a ignorada, a dissimulada realidade salta como um sapo em plena cara, digamos em plena rua (mas qual rua?)”. Neste caso específico da tradução de Remy Gorga, que estamos utilizando para as citações de *Un tal Lucas*, infelizmente não foi mantido o jogo fonético entre ‘cara’ e ‘calle’, tão caro ao nosso estudo, por apontar a relação entre o corpo do personagem e a cidade mnemônica. A tradução é de Remy Gorga. p. 147

¹⁸² CORTÁZAR, 2004d, p. 177.

que existe agora, como se fosse vista pela primeira vez, mas sim uma que faz coexistir os dois espaços de significação. Trata-se, então, de um movimento performático que, dinamicamente — já que acontece em um processo constante de rememoração e reflexão —, reforça os sentidos. Ravetti afirma que, nesses movimentos performáticos, é comum que:

O que se destaque sejam os corpos representados em ação, as palavras saindo dos corpos mostrados ou sendo inspiradas nos mesmos, a voz e o sentido inscritos em um corpus sempre a salvo da interpretação, ou melhor, sempre passíveis de novas interpretações.¹⁸³

E, com o destaque de corpos em ação e da voz e do sentido, o verbal deixa de ser somente verbal e passa a ser também imagético e polissêmico, passível de atingir um leitor, também performático, que, a partir de suas próprias vivências e horizontes, passa a tomar aquilo como seu e a ressignificá-lo à sua maneira. Sua escrita (entendendo aqui a leitura também como uma escrita) atinge outros âmbitos, outras linguagens, por tocar no icônico e no cinético. Ao estabelecer com o leitor outro espaço de cumplicidade e usar de recursos que mostram mais o movimento e criam sensações, consegue extrapolar o verbo. É um texto quase não pontuado, como o ritmo próximo ao da confusão mental na qual se encontra o personagem. Informações diversas se mesclam, desde regras do hospital até reflexões sobre a cidade, passando pelas preocupações com Sandra.

Sua escrita, rápida e fragmentada, assemelha-se, também, à fala e, de acordo com Luís Alberto Santos, “a forma oral é a forma de expressão da língua que mais se aproxima da música” e tem “o poder de transmitir todo um conjunto de referências culturais, de preservar a tradição, manter a identidade de um povo”. Já que “narram para que o passado não morra”.¹⁸⁴ Lucas, em sua linguagem oral, trata seu interlocutor, inicialmente, de “vos” — a maneira mais aproximativa do castelhano rio-platense. Evidencia sua origem latino-americana, co-existindo

¹⁸³ RAVETTI, 2003, p. 50.

¹⁸⁴ SANTOS, 2000, p. 62.

com sua vivência francesa. Além disso, chama seu leitor a que sinta com ele — é uma forma aproximativa —, a partir das próprias experiências, o momento retratado no texto.

A associação de todos esses elementos — pontuação, *voseo*, etc. — leva o texto à outra dimensão, na qual o movimento prevalece e, uma vez mais, se volta para as sensações, atingindo mais os sentidos do que o racional. Sente-se a aflição da busca de Lucas e de suas preocupações. O texto roça delicadamente o indecifrável que não está no verbal e, como afirma Cohen, a performance “tem uma leitura que é antes de tudo emocional. Muitas vezes o espectador não ‘entende’ (porque a emissão é cifrada) mas ‘sente’ o que está acontecendo”.¹⁸⁵

“Escreve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos”.¹⁸⁶ Considerando-se, então, que esse texto de Cortázar estabelece uma relação com uma linguagem que não é somente a verbal, por ser tão criadora de sentidos de sensações, poderíamos, novamente, considerá-lo como o que Graciela Ravetti chama de transgênero performático, já que “privilegia a voz, quer mostrar o movimento, registrar a ação e produzir efeitos de sensações”.¹⁸⁷

Esse efeito produzido pelo texto de Cortázar impulsiona a experiência de construção desse espaço terceiro; um lugar inexistente no mundo material, racional, mas que o toma para a sua constituição. É um local de reconhecimento e, ao mesmo tempo, de adaptação e negociação entre dois tempos e dois mundos. É um espaço, portanto, privilegiado para a construção de identidades, sempre em processo, sempre inacabadas.

Un tal Lucas, dessa forma, pode ser entendido como memória, saudade, afastamento e deslocamento. É um processo de despedida de Buenos Aires e adaptação a Paris, não só de

¹⁸⁵ COHEN, 2007, p. 66.

¹⁸⁶ RAVETTI, 2002, p. 63.

¹⁸⁷ *Idem*, 2003, p. 41.

seu personagem, mas também de seu autor, por se tratar de uma obra em que a fronteira entre o ficcional e o autobiográfico foi claramente rompida, criando espaços de permeabilidade que permitem a criação de um lugar no “entre”, no “limiar”. Recinto de convivência entre a memória, a saudade e a vivência atual, entre a vida e a escrita e entre duas cidades, reconstruídas por esses elementos.

E, se Ravetti afirma que

Escreve-se como *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real ‘indomável’ convocando os agenciamentos coletivos, quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medo e desejos inter-culturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética nesta ‘escura era da globalização’¹⁸⁸

então podemos considerar Cortázar como um escritor *performer*, que usa da sua obra para tratar de elementos específicos de sua biografia, mas que recebem novas dimensões, ao serem transportadas ao âmbito público. É uma escrita em que o corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, dando-se a exposição das marcas da vida pessoal, sem, para tanto, esquecer que esse corpo já ganha uma função não somente tão pessoal, mas propulsora de identificações e mudanças, posto que “o tema obsessivo do *performer* é o de se propor como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade”.¹⁸⁹

¹⁸⁸ RAVETTI, 2002, p. 63.

¹⁸⁹ RAVETTI, 2002, p. 66.

4.6. Texto performático

Com base nos apontamentos anteriores, podemos definir, então, os operadores da performance presentes na escrita; em especial, em *Un tal Lucas*. Na escrita performática, o escritor *performer* assume seu lugar de enunciação, fazendo uso de suas memórias e vivências para a constituição de seu texto. E, ao se implicar como **sujeito e objeto** de sua própria criação, dialoga com os contextos social e político nos quais se insere, tendo um papel de construir não somente mais um texto de ficção, mas também uma literatura crítica de realidades. Como exemplo, cito “Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias”, em que o autor utiliza um formato — conferência — muito usado por ele em seus últimos anos de vida, associados ao compromisso explícito com a política de alguns países americanos, para tratar, ao mesmo tempo, de uma urgência política (as questões latino-americanas de então, com “miras a una visión del porvenir de Honduras en el concierto de las democracias latinoamericanas”¹⁹⁰) em um texto que joga com os formatos literários (um relato que se utiliza de didascálias e da oralidade típica de uma conferência; neste caso, apenas imaginada pelo narrador). Ou seja, o autor mescla as referências de sua própria vivência, com as fabulações da ficção, tocando questões próprias de sua época, tais como as ditaduras e opressões políticas na América Latina, às quais se opôs fortemente.

Outro ponto do performático na literatura é o **corpo**. Ao escrever a partir de sua vivência e explicitar as sensações, os desejos, as intensidades e os fluxos de pensamento, a literatura estabelece forte relação com a performance, que tem no corpo de seu atuante seu meio de trabalho, chamando o leitor a participar não somente com sua racionalidade, mas também com seu próprio corpo ativo e a força sensorial da palavra. A presença insistente do sensorial na escrita reforça a leitura como experiência perceptiva, lugar de significação aberta, construída na inter-relação dos corpos da escrita, do escritor *performer* e de seu leitor. Assim se dá a leitura de “Lucas, sus pudores”, em que o leitor compartilha momentos de intimidade escatológica com o personagem, em contraposição às discussões filosóficas mencionadas, que

¹⁹⁰ CORTÁZAR, 2004d, p. 45. Na tradução brasileira (CORTÁZAR, 1982, p. 39): “Objetivando uma visão do futuro de Honduras no concerto das democracias latino-americanas”.

ocorrem no cômodo vizinho. O corpo posto em evidência nesse relato propõe a aproximação com o humano e o orgânico de seu personagem, tirando o leitor de seu lugar racional. Outro exemplo do uso desse elemento performático em *Un tal Lucas* se dá no relato “Lucas, sus hospitales (II)” — já tratado por nós —, que marca o corpo ora por sua fragilidade (daí estar em um hospital, pois o corpo de Sandra está debilitado), ora por sua possibilidade de gerar fluxos não controlados, como os pensamentos de seu protagonista que, enquanto caminha pela cidade, é acometido por uma profusão de pensamentos e lembranças confusas, como um influxo orgânico, uma vazão que chama a que se sinta o texto não só pela razão.

Por último, um dos pontos destacados da performance aplicados à literatura é a possibilidade de ultrapassar os limites das disciplinas, tal como categorizadas. Ao estar nesse lugar de indeterminação, a performance torna-se lugar privilegiado para a coexistência e a relação criadora das artes que, ao se imbricarem, subvertem a linguagem e criam outras formas de lidar com o texto. *Un tal Lucas*, ao se utilizar de elementos também compartilhados com o cinema e tornar seu leitor um participante na construção de suas montagens de sentidos, dá um salto em direção ao híbrido espaço performático.

O texto performático, portanto, afirma-se na imprecisão, na indeterminação, na dúvida e no híbrido, e “sua leitura ativa tem o poder de abrir uma suspensão na temporalidade que transporta o leitor para o lugar da resistência política e da subversão da linguagem”,¹⁹¹ proporcionando experiências cúmplices de criação fora da ordem do cotidiano. Assim, o leitor cúmplice, participante, é chamado a se perceber também como corpo imerso na experiência do seu próprio presente e a construir o texto ativamente, pois “o texto performático afeta o leitor e na ação presentificada da leitura gera a própria escrita”.¹⁹²

¹⁹¹ PEDRÓN, 2006, p. 117.

¹⁹² *Ibidem*, p. 116.

V. CONCLUSÃO

Várias são as motivações que podem levar à escolha de um tema de pesquisa: ideológicas, estéticas e até afetivas. Este estudo pôde dar voz a inquietações de várias naturezas. A primeira, uma vontade de descoberta de como a literatura de Cortázar consegue passear por diferentes caminhos e tempos, e que, assim como faz com seu leitor, também segue um trajeto labiríntico entre os vários elementos que a constituem. Pudemos pensar, a partir de um tema específico, como duas artes — literatura e cinema — que coexistiram durante todo o século XX se visitaram e se modificaram, trazendo uma à outra não somente novas técnicas, mas também novos processos poéticos. E, finalmente, o estudo respondeu a uma necessidade de encontrar um *topos* diferente que nos permitisse pensar nessas duas artes — a performance — lugar esse, onde esses encontros possam se dar sem as amarras “condicionantes” das disciplinas, como afirmaria Cohen (2007).

Aliás, descondicionar, para nós, foi mote em todo o processo deste estudo. Perder-nos em meio às leituras, para encontrar-nos novamente, já modificadas pela experiência. Mais que alcançar um fim, tentamos fazer do nosso próprio processo de leitura um lugar onde as descobertas estavam muito mais no caminho percorrido que em um arremate por si mesmo. À maneira da construção de *Un tal Lucas*, também não pretendíamos chegar a uma conclusão total e única, não esperava dizer que a história terminou de um jeito ou de outro, mas sim encontrar caminhos possíveis de serem trilhados e, de preferência, percorridos novamente, com outras escolhas e novas descobertas.

Iniciamos os caminhos pelo estudo partindo das relações entre a vida de Cortázar, sua obra e suas descobertas sociais e políticas (capítulo I), visando analisar como um elemento consegue ‘contaminar’ o outro em movimentos sucessivos e espiralados de influências. Pensar a literatura de Cortázar é pensar, também, seu contexto de produção, seja este artístico ou ideológico. O autor, ao longo de sua produção literária, manifestou também sua vida política e suas predileções artísticas, como o *jazz* — e a música em geral — e o cinema, em contos

como “Nicaragua tan violentamente Dulce” (1983), “El Perseguidor” (1959), “Lucas, sus pianistas” (1979), “Queremos tanto a Glenda” (1980), entre outros. Pois, se, como afirma Culler:

Uma vez que a literatura tem como matéria toda a experiência humana e, particularmente, a ordenação, interpretação e articulação da experiência, não é por acidente que os mais variados projetos teóricos encontram instrução na literatura e, que seus resultados são relevantes para pensar sobre a literatura.
193

foi-nos sumamente importante abarcar também alguns pontos desse escritor que se envolveu tanto com as questões humanas e seus direitos em países submetidos à violência, com a dor da saudade causada pelo exílio, ao mesmo tempo em que ousava no seu fazer literário, propondo formas e experimentando técnicas provenientes de outras artes. Pode-se perceber essas características que, longe de estar isoladas — muito ao contrário, o político, muitas vezes, motivava o fazer estético e vice-versa — em textos como *Libro de Manuel* (1973), *Rayuela* (1963), o próprio *Un tal Lucas* (1979), ou nas várias tentativas no cinema, como co-roteirista, como, por exemplo, em *Circe*, de Manuel Antín (1964).

Cortázar viveu grandes modificações ao longo da vida e pôde, por meio de deslocamentos territoriais, deslocar-se, também, em direção ao outro. Ser estrangeiro, oriundo de um país de menos prestígio que o escolhido para habitar, o aproximou do que antes negava. Foi preciso sair para longe, para chegar mais perto do que estava ao lado: a partir da vivência européia, pôde enxergar melhor as questões latino-americanas. Kristeva, em “Tocata e fuga para o estrangeiro”, assim define esse movimento:

Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de ser o outro. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de

¹⁹³ CULLER, 1982, p. 17.

nossa aptidão em aceitar o outro, mas de estar em seu lugar — o que aqui equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo.¹⁹⁴

Na tentativa de viver fora, mas escrever sobre a América, ou, ainda, de equilibrar o fazer político e o literário, Cortázar teve que lidar com as críticas, tanto de quem pretendia uma literatura sem política quanto de quem insistia em uma literatura pela política, enquanto buscava um equilíbrio entre os dois elementos para seus textos: não se eximir dos acontecimentos sociais, mas estar também a serviço da estética.

Esse diálogo criativo entre o político e o estético — entre as motivações ideológicas e de experimentação e confluências com outras artes — pôde ser compreendido por nós por meio da dialética aplicada à estética de Cortázar, principalmente no que tange à linguagem cinematográfica abordada neste estudo: entender que uma maneira de significar o texto do autor se faz como no cinema proposto por Eisenstein, criando sentidos na justaposição de partes. Como peças que se encontram e criam novos significados, chegamos ao ‘fragmento’ como um elemento constitutivo de suas narrativas¹⁹⁵ e fundamental para se compreender as relações que propomos entre *Un tal Lucas* e a política, o cinema e, mais adiante, a performance. Se, como afirma Cohen, essa “linguagem fragmentada diz respeito ao nosso tempo. O século XX (segunda metade) é o século do fragmento”¹⁹⁶ e se, conforme afirma Calvino que “o tempo voa em lascas, não podemos viver ou pensar senão em fragmentos de tempo que se distanciam, cada qual segundo sua trajetória própria, e logo desaparecem”,¹⁹⁷ então essa escolha estética, mais uma vez, vai ao encontro com a escolha do autor de fabular tendo em consideração o mundo em que vive, aceitando suas condições e jogando com elas. Ainda mais ao se escrever sobre uma América que, por sua vez, é constituída de cacos. Se, em sua primeira denominação como tal, já foi feita em processo de colonização e conseqüente violenta ruptura de uma cultura pré-colombiana, mais tarde teve que lidar com os estilhaços de influências européias e norte-americanas, constitutivas de nossa literatura e cultura, como um todo e, por fim, alguns países sofreram com ditaduras capazes de romper com o que

¹⁹⁴ KRISTEVA, 1994, p. 21.

¹⁹⁵ Pode-se perceber o uso incisivo do fragmento, por exemplo, em *Rayuela, Libro de Manuel*, 62 *modelo para armar* e em seus vários contos.

¹⁹⁶ COHEN, 2007, p. 88.

¹⁹⁷ CALVINO *apud* GUIMARÃES, 1997, p. 188.

estava sendo construído (projetos pessoais e sociais, utopias), corte de relações (pessoas que desapareceram ou morreram, famílias e/ou amigos que são separados pelo exílio), e a cesura da história e das memórias (documentos, fatos e lembranças que são apagados durante e pós-ditadura, ou pelo trauma do que foi vivido ou pelo próprio governo em um ato de opressão). Esse caráter fragmentário da América Latina ganha formas em sua literatura.

A escrita de Cortázar propõe uma leitura labiríntica, na qual o que se destaca é a possibilidade de seguir vários caminhos, dependendo das escolhas de cada leitor. Para tal efeito, conta, principalmente, com o uso de fragmentos e, conseqüentemente, com o papel cúmplice de seu leitor para montá-los e re-significá-los, criando uma leitura ativa, dinâmica e sempre passível de mudanças. Cabe ao leitor dispor as diferentes partes, em busca de continuidade, coesão, de modo a encontrar sentidos, assim como no método usado por Eisenstein para o cinema. Diante de uma maneira de ordenamento, dentre várias outras possibilidades, esse leitor persegue uma unidade, respeitando, porém, as diversas frações. Isso, elevado ao máximo, permite que Cortázar, em *Un tal Lucas*, passeie por dois gêneros textuais — o romance e o conto —, sem definir, exatamente, em que campo se encontra. Ao mesmo tempo em que não propõe uma seqüência dos fragmentos, indicando uma linearidade de leitura, também não os isola totalmente, como acontece em um livro comum de contos, pois apresenta todos os relatos com o mesmo protagonista. Cortázar não define se cada Lucas é uma parte de um relato maior, como os capítulos de um romance, ou se seriam apenas lampejos de Lucas diversos, que não estabelecem relação direta um com o outro, embora compartilhem algumas características: a velhice, a escrita, a origem argentina e as tentativas de adaptação na França etc. Dessa forma, o autor, ao não definir o gênero, também permite que o leitor passeie entre os dois tipos textuais e possa fazer coexistir as duas possibilidades: a de ler os relatos isoladamente, na ordem que escolher, sem compromisso com uma continuidade ou linearidade, e a de, simultaneamente, criar relações entre um relato e outro, gerando um (ou vários) personagem(ns) e contextos.

É na montagem das diferentes partes ou ações que o leitor pode encontrar as sensações, “afetos, paisagens e rostos, visões e devires”¹⁹⁸ que, juntos, são capazes de criar uma imagem, privilegiando esse caráter icônico na narrativa. É nesse elemento, na montagem, considerada como um dos principais procedimentos do cinema — que está presente em qualquer produção audiovisual —, que encontramos as proximidades dos modos de narrar da literatura e do cinema. E, respeitando as diferenças semióticas entre um e outro sistema, sabendo que cada arte funciona com signos diferentes e regras próprias, podemos estabelecer confluências entre um e outro. Não podemos afirmar, exatamente, que Cortázar trouxe a montagem para a literatura diretamente do cinema, mas podemos perceber que ele compartilha esse recurso — a montagem — com o sistema sógnico da imagem-movimento, seja por uma escolha primeiramente ideológica ou que parta da necessidade de romper as barreiras disciplinares e misturar as artes.

Essa escrita, que caminha sempre no “entre” — entre a política e a estética, entre o biográfico e o ficcional, entre dois gêneros textuais, entre a literatura e o cinema —, encontra subsídios e ecos nas teorias de performance, termo tão fluido e poroso quanto a literatura de Cortázar. Assim, em *Un tal Lucas*, podemos perceber como tantos elementos aparentemente opostos podiam juntar-se e coexistir a fim de somar e romper barreiras tradicionais de enquadramentos de disciplinas. Pelo caráter fluido e potencializador de desejos e de experimentação, a *performance* permitiu associar, em uma mesma análise, fatores que, na prática de escrita, já se fazem juntos: as vivências políticas, pessoais e estéticas.

Cortázar, entendido como escritor *performer* (explicado no capítulo III, ‘Performance em *Un tal Lucas*’) consegue uma escrita capaz de unir elementos que, a princípio, poderiam parecer contraditórios, tais como o biográfico e o ficcional, ou, ainda, fazer dos signos verbais propulsores de imagens. E, para este último, a performance foi um campo privilegiado, por ser arte híbrida e trabalhar com discurso e apropriação sobre (e de) elementos de outras linguagens, atingindo, com frequência, o caráter multimídia; ou seja, associação de vários meios ao estilo colagem.

¹⁹⁸ GUIMARÃES, 1997, p. 63.

Outras das possíveis pesquisas que poderiam ser desenvolvidas, e que não tivemos tempo para realizar no período deste estudo, seriam as referentes à memória que, “se com a imaginação ela compartilha esse caráter imagético ela mesma constitui, graças a esse aspecto, um ‘espaço’ nas nossas mentes onde plantamos nossas paisagens mnemônicas e escrevemos com os *imagines agens*”.¹⁹⁹ E ainda essa “arte da memória tem como um de seus movimentos básicos a transformação da história em uma escrita imagética e a sua legibilidade posterior”.²⁰⁰ Esses movimentos entre o imagético e o escrito, provocados pela memória e gerados por esta para satisfazer a uma necessidade de pulsão do biográfico em direção ao literário — já que “a obra reabr[e] a cicatriz do passado”²⁰¹ —, avança em direção a essa escrita performática que nos é tão cara nesse estudo. Outra possibilidade seria a questão da negociação cultural e identitária pela qual teve que passar Cortázar e, conseqüentemente, as análises de sua escrita. Assim como a constituição do personagem Lucas, a identidade — de uma literatura ou de um escritor — é um processo contínuo, nunca acabado, de construção e desconstrução, muito afetado pelos movimentos afetivos, geográficos e ideológicos de seu autor. E, se como afirma Bernd, “a literatura, que é feita de entrecruzamento de linguagens, é um lugar privilegiado de construção/desconstrução de identidades”,²⁰² faz-se, então, um campo excepcional de análises.

As negociações culturais, esse vai-e-vem entre duas heranças — a francesa e a argentina —, geram uma escrita e uma proposta identitária que se situa no entre-lugar, que se constrói a partir do olhar voltado ora para uma margem, ora para outra, sempre tendo em consideração a existência das duas. Assim, o autor se dilacera entre a necessidade de guardar e escrever a memória do seu passado e a urgência de refazer o presente. Isso porque “é na *encruzilhada* dos caminhos (...), das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridação distinta das culturas, bem como onde se reencontrarão os tortuosos caminhos da

¹⁹⁹ SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 99.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 99.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 104.

²⁰² BERND, 2002, p. 36.

antropologia, da sociologia e das práticas artísticas”.²⁰³ Podemos, assim, pensar essas possibilidades para uma futura pesquisa.

Por fim, despedimos-nos desse estudo, deixando ao nosso leitor o gosto que teve, para nós, sua realização. O prazer de estudar a literatura e o cinema em diálogo, buscando contextualizar e relacioná-los com as ideologias que permeiam nosso *corpus* de estudo, transforma-se em vontade de buscar novos temas de pesquisa. Finalizamos este trabalho com a sensação de cumprir nosso objetivo e já com o desejo de novas investigações, que esperamos poder satisfazer em breve.

²⁰³ PAVIS, 2008, p. 6.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime (Org.). CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 2*. Buenos Aires, Argentina: Punto de Lectura, 2000.

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

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Tradução de Eloísa Ribeiro. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

AMÍCOLA, José. *Sobre Cortázar*. Buenos Aires: Escuela, 1969.

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

BAKHTIN. *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora F. Bernadini *et alii*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.

BAKHTIN. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BANDEIRA, Roberto. *A Literatura no cinema*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1962.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Tradução de Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, 1985.

BARTHES, Roland. *O obvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo: Hacia una nueva modernidad*. Tradução de Jorge Navarro, Daniel Jiménez e Maria Rosa Borrás. Barcelona: Paidós, 1998.

BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott (Orgs.) *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. La tarea del traductor. In: ÁNGEL VEGA, Miguel (Ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Tradução de H. P. Murena. Madrid: Cátedra, 1994. p. 285-97.

BENJAMIN, Walter *et al.* *Idéia do cinema*. Seleção, tradução e prefácio de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BERMEJO, Ernesto Gonzáles. *Conversas com Cortázar*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BERND, Zilá. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.). *Poéticas da Diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Poslit, 2002.

BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura: Choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.

CAMARA, Leônidas; FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO. *O duplo registro na ficção de Cortázar*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.

CARLSON, Marvin. *Performance a critical introduction*. New York: Routledge, 2004.

CARRIERI, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CARONE, Modesto. *Montagem e metáfora*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates, 102)

CARONTINI, E.; PERAYA, D. *O projeto semiótico: elementos de semiótica geral*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1979.

CASULLO, Nicolás. *Pensar entre épocas: memoria, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

CÉDOLA, Estela. Cortázar. *El escritor y sus contextos*. Buenos Aires: Edicial, 1994. (Colección "Edicial universidad. Lengua, lingüística, comunicación".)

CHIMAPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance latino-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates. Literatura, 160)

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COHEN, Renato. *Performance e rede: mediações na era da tecnocultura*. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/textorede.htm>>. Acesso em: 04 dez. 2008.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COLLAZOS, Oscar; CORTÁZAR, Julio; LLOSA, Mario Vargas. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México, DF: Siglo XXI Editores, 1970.

CORTÁZAR, Julio. *Cortázar lee a Cortázar*. Buenos Aires, Argentina: Laberinto, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos 1*. Buenos Aires, Argentina: Punto de Lectura, 2004a.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos 2*. Buenos Aires, Argentina: Punto de Lectura, 2004b.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos 3*. Buenos Aires, Argentina: Punto de Lectura, 2004c.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos de película*. Buenos Aires, Argentina: RBA, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *Julio Cortázar por él mismo*. Buenos Aires, Argentina: AMB, 1970.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Tradução de Gloria Rodriguez. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

CORTÁZAR, Julio. *Um tal Lucas*. Tradução de Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CORTÁZAR, Julio. *Un tal Lucas*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004d.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópios*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates. Crítica.)

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

COSTA, Júlia Morena Silva. Movimentos da Performance em 'A auto-estrada do sul' de Julio Cortázar. *Revista de Letras UNESP*, São Paulo, v. 47, n. 2, p. 159-168, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=letras&page=issue&op=view&path%5B%5D=152>. Acesso em: 04 dez. 2008.

COUTINHO, Mário Alves. Escrever com a Câmera. In: Mediações. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 8., 2002, Belo Horizonte. [*Anais eletrônicos...*] Belo Horizonte: UFMG, 2002. 1 CD-ROM. p. 26

COUSTE, Alberto. *Julio Cortázar - el lector*. Buenos Aires, Argentina: Océano, 2001.

CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIOGO, Rita de Cássia M. *A Literatura Hispano-Americana como via de tradução cultural*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-01.html>. Acesso em: 14 jan. 2008.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Annamaria Fabris. São Paulo: Ática, 1991.

ECO, Umberto. *The Role of the Reader*. Explorations in the Semiotics of Texts, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

ECO, Umberto. *Tratado geral da Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.

EISENSTEIN, Sergei. *Memórias imorais: uma biografia*. Tradução de Carlos Eugênio Marconde de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

EISENSTEIN, Sergei. O princípio cinematográfico e o Ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: Lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Carta y coloquio: cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968.

FILER, Malva E. *Los mundos de Julio Cortázar*. Nueva York. Las Américas Publishing Co, 1970.

GARFIELD, Evelyn Picón. *Cortázar por Cortázar (entrevistas)*. México: Universidad Veracruzana, 1981.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the present*. New York: Thames and Hudson, 1988.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: Entre o Legível e o Visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HALPERIN DONGHI, Túlio. *História da América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

HEGEL, G. W. Friedrich. *Enciclopédia das ciências filosóficas*. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995.

HEGEL, G. W. Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Orgs.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

HEINEMANN, Fritz. *A filosofia no século XX*. Tradução de Dias Palmeira. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KONDER, Leandro. *O que é Dialética?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

KRISTEVA, Julia. Tocata e fuga para o estrangeiro. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. In: _____. *Estrangeiros por nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAGMANOVICH, David. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Estudios Hispam, 1974. (Colección Blanquerna)

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*; seleção e edição de textos de Érika Savernini e Heitor Capuzzo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*: sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MACHADO, Arlindo. *Geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MAQUEIRA, Enzo. *Cortázar, el perseguidor de la libertad*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2004.

MARTÍNEZ, Manuel Díaz. *Heberto Padilla (1932–2000) Documentos Intrahistoria abreviada del caso Padilla*. Disponível em: <<http://www.literatura.us/padilla/diaz.html>>. Acesso em: 21 dez. 2007.

MARX, Karl. *O Capital*. Tradução de Régis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Tradução de Omar de Barros Filho. 2. ed. São Paulo: Versus, 1979.

MARX, Karl. *Teses sobre Feuerbach*. Disponível em <<http://www.vermelho.org.br/img/obras/feuerbach.asp>> Acesso em: 15 dez. 2008

METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*: volumen 1. Barcelona: Paidós, 2002.

MONTANARO, Pablo. *Cortázar de la experiencia histórica a la revolución*. Buenos Aires: Homo sapiens ediciones, 2001.

MORAES, Alexandre. *Notas sobre o teorikon visto de dentro e uma observação sobre Cortázar*. Disponível em: <<http://www.revistaipotese.ufjf.br/volumes/3/cap07.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2008.

MORAES, Alexandre. *O outro lado do hábito: modernidade e sujeito*. Vitória: Edufes, 2002.

PAVIS, Patrice. *O teatro no entrecruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PEDRÓN, Denise. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Manuscrito, LETRAS/UFMG, 2006.

PELARDO, José Júlio. Una ventana en el tiempo: Julio Cortázar –1983 – Entrevista inédita (24 de maio de 1983). *Especulo*, Madri, n. 2, mar. 1996. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm>>. Acesso em: 07 nov. 2008.

PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas Culturais na América Latina*. Belo Horizonte: PosLit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000.

PETERS, Michael. *Estruturalismo e filosofia da diferença* (uma introdução). Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2000.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente*. São Paulo: Cultrix, 1979.

PINHEIRO, Cleusa Rios. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. Passos, São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

RAVETTI, Graciela, Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org). *Performance, exílio, fronteiras*. Errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Org). *O corpo em performance: imagem.texto. palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

REIA-BAPTISTA, Vitor. *O valor pedagógico do Cinema: os casos Edison e Lenin*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/reia-baptista-valor-pedagogico-cinema.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RICHARD, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada*. A barulhenta história do cinema mudo. São Paulo: Lemos Editorial, 1997.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Línguas estranhas. In: SANTOS, Luís Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas Culturais*. Belo Horizonte: Poslit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Lógica e dialética*. São Paulo: Livraria e Editora Logos, 1959.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

SCHECHNER, Richard. *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SEDLMAYER, Sabrina. *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens In: *TERCEIRA MARGEM: Revista da Pós-Graduação em Letras*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano VI, n. 7, p. 91-107, 2002.

SILVA-CACERES, Raul. *El arbol de las figuras: Estudio de los motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997.

SOSNOWSKI, Saúl (Org.). CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 3*. Buenos Aires, Argentina: Punto de Lectura, 2000.

SOSNOWSKI, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Espanha: Edhasa, 1975.

TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. Tradução de Dulce Salvato de Meneses. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1985.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal:Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

YURKIEVICH, Saul (Org.). CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

VIDEOGRAFIA

A GREVE, Direção: Serguei Eisenstein. URSS, 1924. 1 DVD (82 min.) preto e branco, mudo.

A SEXTA PARTE DO MUNDO. Direção: Dziga VERTOV. URSS, 1926. 1 DVD (60 min.), preto e branco, son.

CIRCE. Direção: Manuel Antin. Buenos Aires, 1964. 1 DVD (80 min.), color., son.

CORTÁZAR (DOCUMENTAL). Direção: Tristan Bauer. Buenos Aires, 1994. 1 DVD (80 min.), son., color.,

CORTÁZAR: APUNTES PARA UN DOCUMENTAL. Direção: Eduardo Montes-Bradley. Buenos Aires: Contrakultura, 2002. 1 DVD (73 min.), son., color.

INTIMIDAD DE LOS PARQUES. Direção: Manuel Antin, Buenos Aires, 1965. 1 DVD (65 min.), son., color.

IVÃ, O TERRÍVEL PARTE I. Serguei Eisenstein. URSS, 1942-1945. 1 DVD (99 min.) preto e branco.

JULIO CORTÁZAR A FONDO. Entrevistador: Joaquín Soler Serrano. Realização: Ricardo Arias. Série RTVE: a fondo. TRASBALS S.A., Espanha 1998. 1 DVD (123 min.), son., preto e branco.

L'INGORGO, UNA STORIA IMPOSIBILE. Direção: Luigi Comencini, Itália, 1979. 1 DVD (121 min.), son., color.

O ENCOURAÇADO POTESKIN. Direção: Serguei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. URSS, 1925. 1 DVD (75 min.) preto e branco, mudo.

OUTUBRO. Direção: Serguei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. URSS, 1927. 1 DVD (95 min.) preto e branco, mudo.

WEEKEND. Direção: Jean-Luc Godard, França/Itália, 1967. 1 DVD (105 min.), son., color.