

A textura da desanatomia: o mal e o corpo em *Último Round*, de Júlio Cortázar

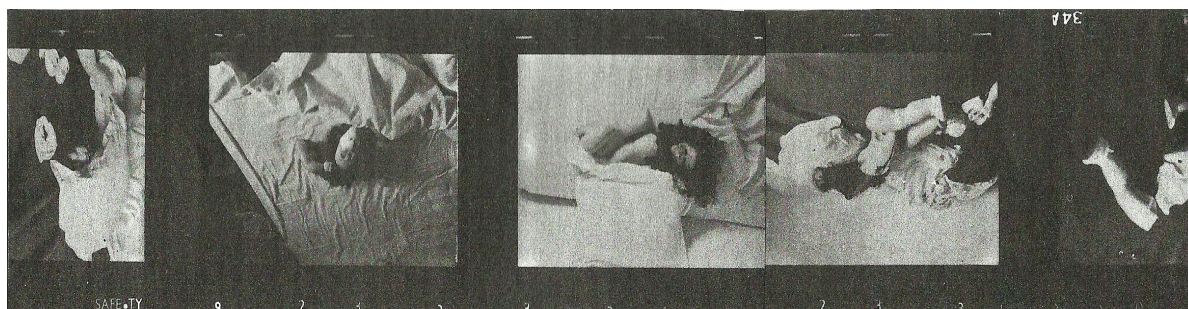
Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessoa¹ (UFF/Cnpq)

Resumo:

O gesto vanguardista de ruptura com os limites da obra de arte enquanto instituição desligada da práxis vital engendra uma estética do corte e do radical que lida com o excesso. Situando-se no marco da recuperação dos princípios da arte de vanguarda, “Último Round” (1969), de Júlio Cortázar, se arma como livro colagem no qual tanto as cenas de erotividade e crime como as práticas de esquartejamento textual provocam nossa reflexão sobre a transgressão do corpo erótico na fronteira do desumano e a simultânea transgressão do Livro em sua unicidade e caráter de obra de arte. Nosso olhar quer se deter no mal como impulso desestabilizador e de desejo que, através do princípio do informe, mina a arquitetura do texto, dando-lhe uma configuração acéfala. Nossa leitura pretende vincular as práticas de desanatomização e, até, aniquilamento do corpo, humano e textual, com o horizonte utópico da literatura como lugar de desvio do logos e felicidade.

Palavras-chave: Júlio Cortázar, colagem, crime, surrealismo, Georges Bataille

1 *La muñeca rota*



Fonte: CORTÁZAR, Júlio. *Último Round* (2010, p.109).

Lençóis desfeitos, travesseiros, uma boneca que, ao passar das fotos, vai mudando de posição, jogando com os lençóis, com o despir de uma calcinha e uma meia. Este pequeno corpo, que vai sendo desarticulado e mutilado, aparece sem braço, sem uma perna, com um braço entre as pernas e, já desfeito, acena sua quase ausência, mal podemos vê-la no último instantâneo.

A sequência fotográfica está presente em *Último Round* (1969), livro-colagem, de Júlio Cortázar. Cortázar sonda aqui as possibilidades do corpo, das desarticulações possíveis, numa lição de desanatomia. O corpo, revirado, desdobrado, fragmentado por fim, termina sendo quase suprimido. Esse desaparecimento do corpo e do orgânico e a simultânea sugestão de sua erotividade, criam a aliança entre destruição, o sentido de morte e erotismo. A boneca semi-nua torna-se vítima de um esquartejamento encenado. O avesso do corpo, o corpo despedaçado, mostram a reviravolta da forma, tão buscada na linguagem cortazariana, através da repetição do gesto do artista alemão Hans Bellmer em “Variações sobre a montagem de uma menina desarticulada” cujas primeiras fotos aparecem publicadas na revista *Minotaure*.



Fonte: BELLMER, Hans. *Notes sur la Jointure à la Boule* (1979, p.27).

Mais do que a crítica ao culto ao corpo perfeito da Alemanha nazista, as bonecas de Bellmer se direcionam a esta busca de ruptura dos limites da forma na qual “o corpo é comparável a uma frase que nos convida a desarticulá-la para que ela recomponha, através de uma série infinita de anagramas, seus conteúdos verdadeiros” (BELLMER, p.136). Desarticular, romper, é, antes de mais nada, exercício de escritura, de produção de uma textura particular, uma textura de “alfombra abigarrada”, de textos de caráter diverso que resistem a uma classificação genérica. A imagem da “muñeca rota” volta, então, no título de um texto em que Cortázar defende uma escritura “texture not text”: “La conciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser éste quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio” (CORTÁZAR, 2010, p.78).

Cortázar deixa sua sequência fotográfica sem título para reiterar aqui, num ensaio sobre sua escritura, a idéia de um corpo quebrado, rompido, num exercício constante de ruptura dos “ligamentos” textuais, das conjunções previsíveis. Esta “exploración de lo exploratorio, experimento de la experimentación” (idem), essa perseguição contínua do que não está, do que não se sabe ainda¹, aparece nas entranhas de um texto que constantemente busca este fora do texto. É este fora que acusa o princípio de insuficiência do ser e do sentido, gerando uma configuração textual que também é muñeca rota, desarticulado e disperso. A forma desta dispersão é dada pela colagem de fragmentos heterogêneos que não se submetem a um discurso reitor nem as coordenadas cartesianas de tempo e espaço. Liberar os fragmentos do jugo da totalidade é configurar uma escritura acéfala na qual as partes se libertam do todo e estabelecem relações imprevistas.

Em Bataille, o vínculo entre destruição e a ruína das fronteiras do princípio de identidade gera uma defesa do transtorno do objeto como caminho de desestabilização do próprio sujeito:

el trastorno del objeto –la destrucción– no tiene valor sino en la medida en que nos trastorna, en que trastorna al mismo tiempo el sujeto. No podemos sacar directamente de nosotros mismos (el sujeto) el obstáculo que nos “separa”. Pero si eliminamos el obstáculo que separa al objeto (la víctima del sacrificio), podemos participar de esa negación de toda separación. Por así decir, lo que nos atrae en el objeto destruido (en el momento mismo de la destrucción) es que tiene la capacidad de revocar –y arruinar– la solidez del sujeto² (BATAILLE, p.123, 2008).

¹ A “lição” vem de Felisberto Hernández e é citada neste mesmo texto: ““No creo que solamente deba escribir lo que sé”, decía Felisberto, sino también lo otro”” (CORTÁZAR, 2010, p.108).

² O transtorno do objeto – a destruição – não tem valor senão na medida em que nos transtorna, em que transtorna ao mesmo tempo o sujeito. Não podemos tirar diretamente de nós mesmos (o sujeito) o obstáculo que nos “separa”. Mas se eliminamos o obstáculo que separa o objeto (a vítima do sacrifício), podemos participar dessa negação de toda separação. Por assim dizer, o que nos atrai no objeto destruído (no momento mesmo da destruição) é que tem a capacidade de revogar – e arruinar – a solidez do sujeito (BATAILLE, p.123, 2008).

A destruição funciona aqui como um processo de dissolução do princípio de identidade, que tem como utopia última a vontade de romper as barreiras entre a vida e a arte. Cortázar defende tal prática através do que ele chamou de “conhecimento osmótico”, via de conhecimento que, contrário à postura hostil do homem racional, calcada na diferença entre o eu e o mundo, se baseia exatamente na suspensão da diferença, recuperando, assim, o “*Je est un autre*” rimbaudiano. No mesmo texto, “El arte, ejercicio de crueldad”, Bataille ainda celebra o aspecto efêmero da destruição: “La fiesta infinita de las obras de arte existe para decirnos, a pesar de una voluntad resuelta a no darle valor a lo que perdura, que se le promete un triunfo a quien salte en la resolución del instante” (BATAILLE, 2008, p.123). A arte aqui é o próprio espaço do mal, identificado com o gasto, com o improdutivo e com a morte. É esta que reduz o contínuo do tempo ao instante, vinculado ao reino da infância e retomado nas fotos de Cortázar pelo objeto da boneca, objeto que conjuga o lúdico e o erótico, mas também cria uma incomodidade por localizar no seio deste tempo primordial fantasias eróticas “perversas”, como nos diz o autor. Se ao ligar literatura e mal Bataille afirma que “La parte maldita es la de del juego, la de lo aleatorio y la del peligro” (BATAILLE, 2008, p.124), é sob esta tríade, aqui também esquartejada, que nos propomos entender como se realiza tal potência maligna em Cortázar.

2 “La parte maldita es la del juego”

Último Round é um livro guilhotinado em duas partes desiguais que permitem a permuta dos papéis, o jogo entre os textos e as imagens. O princípio do aleatório na configuração da colagem retira do Livro seu caráter de projeto, sua dimensão de obra. A arbitrariedade dos papéis assegura a desordem, o discurso fragmentário, que, agora liberado, encontra ou desencontra errantemente outros fragmentos. É sob a perspectiva do conceito de obra vanguardista, teorizado por Peter Bürger, que podemos entender este ataque ao orgânico:

O artista que produz uma obra de arte orgânica (passaremos a denominá-lo “clássico”, sem querer com isso introduzir um conceito de obra de arte clássica) manipula seu material como algo vivo, cuja significação, advinda de situações concretas de vida, ele respeita. Para o vanguardista, ao contrário, o material é apenas material. Sua atividade, afinal, não consiste senão em matar a “vida” do material, isto é, arrancá-lo ao seu contexto funcional, que é o que lhe empresta significado. Onde o clássico, no material, reconhece e respeita o portador de um significado, o vanguardista vê tão-somente o signo vazio, ao qual ele se acha habilitado a tão-somente emprestar significado. Em conformidade com isso, o clássico trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o. Assim como é distinta a postura frente ao material, a constituição da obra também o é. O clássico produz sua obra com intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade. (...) O vanguardista, ao contrário, junta fragmentos com a intenção de atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido). A obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos (BÜRGER, 2008, p.144).

Mais do que um modo de composição, a colagem se situa como um modo de percepção que pretende desfilar e cortar a trama cerrada das categorias tradicionais literárias. A de unidade, objeto de atenção de Bürger, indica como a organicidade é desmantelada pelo vanguardista, uma vez que sua estética assume o informe como um princípio que ativa o recomeço constante, o jazz da escritura, seus *takes* contínuos. A crítica ao Livro, enquanto produto orgânico final da prática literária, já anunciada nos começos da escritura cortazariana, em seu ensaio *Teoría do Túnel* (1947), é levado aqui à radicalidade da colagem que se materializa na própria física de páginas feitas para serem permutadas. Em tal ensaio Cortázar se dedica ao estudo do livro desde o século XIX até as vanguardas do princípio do século XX, observando, assim como Bürger, duas diferentes atitudes do

escritor frente aos seus instrumentos: a de aperfeiçoamento, pertencente ao que ele denomina escritor vocacional e que corresponde à postura do romancista do século XIX, e a de crítica frente à linguagem, pertencente ao que ele denomina escritor rebelde. Esta última será identificada com a sua própria e a do vanguardista, tal como o faz Bürger. Para ele, o escritor rebelde:

(...) se ve precisado a apartarse a la vez del libro como objeto y fin de su tarea, rechazar el fetichismo del Libro, instrumento espiritual, y considerarlo por fin como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios (...) La forma exterior de esta incomodidad, de esta fricción entre el escritor y sus instrumentos literarios, se manifiesta con fuerza creciente a partir del dadaísmo y el surrealismo (CORTÁZAR, 2002, p.39)³.

Desarticular os usos já prefigurados da linguagem forja a reversibilidade própria de uma forma em constante vir a ser, uma forma que se desenforma e informa com a mesma facilidade. O alhures, o fora, funciona aqui não só como um horizonte utópico, mas ainda como um horizonte formal porque sustenta toda a convulsão das formas, estas formas de beleza convulsiva que estão prontas para o explosivo, para implosão. A beleza surrealista provoca porque há algo nela que está prestes a explodir ou explode.

2 “La parte maldita es la del peligro”

La noche del transgresor

cuando volvías con las marcas de la sombra
vestido de morado, de vómitos, quemado
de asedios mercenarios, de los tráfico
que dejan moscas muertas por moneda,
oh corazón empecinado en ser tú mismo
contra viento, marea y alcahuetes,

(...)
En la esquina final, pisando todavía una acera de tierra,
te parabas temblando, sucio de amor sin nombre,
y algo como un contento sigiloso
como un perro de sombra fiel haciendo fiestas
te consolaba, y también más arriba
tu cómplice luna,
errante corazón de las estatuas⁴.
(CORTÁZAR, 2010, p.102)

O contento sigiloso do transgressor tem algo de “danzar con el tiempo que nos mata” (BATAILLE, 2008, p.8), uma dança macabra que rompe as últimas resistências do proibido e da lei, um riso que afronta e “contempla la muerte y se regocija ya no es más el individuo destinado a la putrefacción del cuerpo, puesto que la mera puesta en juego de la muerte lo había proyectado para

³ (...) Vê a necessidade de afastar o livro, ao mesmo tempo objeto e fim de sua tarefa, rejeitar o fetichismo do Livro, instrumento espiritual, e considerá-lo por fim como produto de uma atividade que escapa simultaneamente a todo luxo estético e a toda docência deliberada, instrumento de auto-manifestação integral do homem, de auto-construção, veículo e sede de valores que, em última instância, não são mais literários (...) A forma exterior desta incomodidade, desta fricção entre o escritor e seus instrumentos literários, se manifesta com força crescente a partir do dadaísmo e do surrealismo (CORTÁZAR, 2002, p.39).

⁴ Noite do transgressor/ Quando voltavas com as marcas da sombra/vestido de roxo, de vômitos, queimado/de assédios mercenários, dos tráfico/que deixam moscas mortas por moedas,/oh, coração obstinado em ser tú mesmo/contra vento, maré e delatores, /Na esquina final, pisando ainda num passeio de terra,/paravas tremendo, sujo de amor sem nome,/e algo como um contento sigiloso/como um cachorro de sombra fiel fazendo festa/te consolava, e também, mais acima tua cúmplice lua,/errante coração das estátuas (CORTÁZAR, 2010, p.102).

fuera de sí mismo, riéndose de todas las miserias en el seno de la comunidad gloriosa” (BATAILLE, 2008, p. 9). Há aqui uma alegria que surge de uma obstinação, contente de si, de enfrentar a própria aniquilação neste jogo limite, dado pelo crime.

É em “Relaciones sospechosas” que Cortázar retoma o crime, desta vez um crime que não chega a realizar-se, mas que se define como o “encontro com o mal” e solidariza os que o temem “En esa alianza por debajo de toda inteligencia, esa aterrada comunicación por la boca del estómago y el pelo de la nuca, cualquier ruptura parecía aún más insoportable que la lentísima carrera del 92 en la noche” (CORTÁZAR, 2010, p.159). Durante todo o percurso do ônibus 92, o pressentimento do crime hipnotiza, instaurando uma união silenciosa e paralizada entre os viajantes. Este tempo em suspensão, no registro do ralentando, aponta não só a percepção perturbada do terror, mas seu poder de posse, uma absorção do sujeito em um “sistema donde el juicio y la consciencia comunes son como tragados por el horror sin nombre que mueve al mismo tiempo al criminal y a la víctima”. (CORTÁZAR, 2010, p.161). Cortázar descreve o aspecto cerimonial da “danza encadenada del victimario y la víctima” (idem) na qual poderíamos dizer que a passividade da vítima, expressa por esta paralização, por esta negativa a fugir, funda a base da vitimologia, como o que ele chama de “antimatéria da criminologia”, essa aliança profunda entre o algoz e sua vítima. A aura de fatalidade e consentimento mostra a suspensão das defesas, uma espécie de apagamento do sujeito. O poema que termina o texto, Jack the Ripper, nos fala dessa submissão prazerosa ao algoz:

Jack the Ripper

Como no he conocido la intimidad, como
las manos
me muestran solamente su comercio con
peniques y anillos,
y puesto que el día es una lavabo donde flotan
pelos, y la noche
inalcanzablemente es otra vez el vientre
de donde me arrojó mi madre antes de que
nos ahogara la cerveza,

necesito este espejo triangular,
algo que me hunda en el misterio
para después, oculto en niebla
y respetabilidad,
mirar su roja nube,
lamerla sollozando
(CORTÁZAR, 2010, p.167)⁵.

Jack de Ripper concentra o mal numa operação melodramática que, inclusive, ecoa bem os textos da série de letras de tango que Cortázar escreveu. O mal outra vez aparece como este elemento no qual o sujeito se perde, se afunda e é empurrado, irredutivelmente. A estética do melodrama, que aparece em *Último Round* e *La vuelta al día en ochenta mundos*, fundamentalmente através dos poemas, faz com que Cortázar justifique sua presença com um certo pudor, pois se tratam de textos guardados, preservados na intimidade⁶. Entretanto, Cortázar explica que a decisão de publicá-los em *La vuelta al día...* responde à fidelidade da proposta de seu livro, a de combater a senhora “seriedade” através da consideração da arte como divertimento, no duplo

⁵ Como não conheci a intimidade,/ como as mãos/ me mostram somente seu comércio de/ pennys e anéis,/ e posto que o dia é um lavabo onde flutuam/ pelos, e a noite/ inalcançavelmente é outra vez o ventre/ de onde me lançou minha mãe antes de que/ nos afogasse a cerveja,/ necessito este espelho triangular, / algo que me afunda no mistério/ para depois, oculto na névoa/ e respeitabilidade,/ mirar sua nuvem vermelha/ lamê-la soluçando (CORTÁZAR, 2010, p.167).

⁶ “En los últimos tiempos me he preguntado por qué casi nunca quise publicar versos, yo que he escrito tantos; será pienso, porque me siento menos capaz de juzgarme por ellos que por la prosa, y también por un placer perverso de guardar lo que quizá es más mío” (CORTÁZAR, 1994, p.195).

sentido de desvio e jogo, antídoto à institucionalização do Livro e da Literatura. “Milonga” e “Las tejedoras” serão publicados posteriormente na antologia poética “Salvo el Crepúsculo”, de 1984, dentro da seção intitulada “Con tangos”. Também em *Último Round* está o texto “1950 año del Libertador, etc”, que figuraria em outra parte da mesma antologia, intitulada “Razones de la Cólera”. Este último texto, ainda que conste fora do “cancioneiro” tanguero de Cortázar, também repete o tom nostálgico e febril das letras de tango.

4 “La parte maldita es la de lo aleatorio”

Poemas de *bolsillo*, como os denomina Cortázar, estes instantâneos poéticos, que apenas surgem e são registrados para logo serem guardados e esquecidos, como um impulso de uma outra ordem mais sentimental, parecem não receber o mesmo tratamento formal dos outros textos, afinando-se à idéia da “arte do instante”, que é a colagem. São poemas de “rato libre en el café, de avión en plena noche, de hoteles incontables” (CORTÁZAR, 2004, p.63), poemas portáteis de percurso urbano, de irrupções sentimentais passageiras e fidelidade a uma necessidade íntima. Mas será justamente aqui que surge um Cortázar cuja nostalgia abre as comportas de uma dicção exacerbada: “Extraño la Cruz del Sur/ cuando la sed me hace alzar la cabeza/ para beber tu negro vino medianoche./ Y extraño las esquinas con almacenes dormilones/ donde el perfume de la yerba tiembla en la piel del aire”⁷(CORTÁZAR, 2010, p.196). Em “1950, año del Libertador, etc” Cortázar repete a imagem de uma sede de lágrimas, que quer tragar o próprio choro: “Y si el llanto te viene a buscar agarrálo de frente/ bebé entero el copetín de lágrimas legítimas”⁸ (CORTÁZAR, 2010 p.196), num excesso de cena que potencializa a entrega à dor. É ela que embriaga, conduzindo a uma espécie de lucidez turva, numa supra consciência da fatalidade da vida.

O choro e a nostalgia poderiam ser lidos como estes momentos limites no qual a tristeza coagula uma experiência dilacerada. O tango é capaz de revelar a face maligna da vida, presentificando o instante numa vontade deliberada de sorver o “negro vino medianoche”. Não é à toa que a “borrachera” é tão recorrente nos tangos nos quais aparece não só como fuga de uma realidade insuportável, mas como acesso outro a esta mesma realidade, uma submersão no fatídico.

Da mesma forma, não é por acaso que “Las tejedoras”, essas figuras feitas de “tangos y discursos” trazem à tona esta ordem que parece correr subrepticamente a ordem das coisas, pois tecem sem descanso uma rede de “olvido, estupidez y lágrimas” (CORTÁZAR, 2010, p.102) que invade com suas múltiplas mãos todos os espaços. A qualidade invasiva e dominadora assume o modo melodramático do tango, pois se a forma exige o contorno, a separação de fronteiras, o melodramático assume o informe porque é, por sua vez, o transbordamento que apaga os limites e torna o texto disforme e “monstruoso”.

Conclusão

Ali onde o real parece sustentar-se em uma arquitetura firme e plana, o melodrama incute seu veneno, mostrando as fendas de uma arquitetura prestes a desmoronar-se. O mal não é só a face oculta, mas a escamoteada, a qual através do crime, do erotismo e do tango, é preciso revelar. É, deste modo, que as várias formas da “alegria do aniquilamento”, à que se refere Bataille, vão se fazendo presentes ao longo do texto. A forma do corpo desarticulado, o crime pressentido, a nostalgia insistente de um tango *llorón* e a configuração acéfala de um livro de colagens repetem sempre o impulso implosivo de uma estética convulsiva, que se situa sempre na perseguição, na provocação de sua busca para além de si mesma.

Na perspectiva de uma literatura de vanguarda, Cortázar abre mão aqui do tratamento

⁷ Sinto saudade da Cruz do Sul/ quando a sede me faz alçar a cabeça/ para beber seu negro vinho meia-noite./ Sinto saudade das esquinas com armazéns dorminhocos/onde o perfume do mate treme na pele do ar (CORTÁZAR, 2010, p.196).

⁸ E se o choro vem te buscar, agarra-o de frente/ bebe inteiro seu drinque de lágrimas legítimas (CORTÁZAR, 2010 p.196).

“diurno do sonho” que defendia Artaud, da racionalidade que dará forma ao irracional⁹. A idéia de um sujeito que se deixa possuir pelo objeto, numa recuperação romântica que advém não só da leitura de Keats, mas, ainda mais, da de Bataille, gera um sensualismo que não quer agradar os sentidos, mas, ao contrário, perturba-los, transtorna-los.

Das dobras da boneca, da fricção de novas articulações, deste tratamento corpóreo do irracional, abandonado à embriaguez do terror, do álcool, do erotismo e da própria tristeza, surge um tremor de texto. Como se este “vapor de tango que hace mal” pudesse também ser sua própria cura, “una canción que mate la tristeza, que me duerma, que me aturda”, Cortázar cede a este escuro caminho para descobrir da realidade sua “más profunda piel”.

Referências Bibliográficas

- 1] ADAMOWICZ, Elsa. *Surrealist Collage in Text and Image: dissecting the exquisite corpse*. London: Cambridge University Press, 2005.
- 2] BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- 3] BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada*. Ensayos 1929-1939. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
_____. *La literatura y el Mal*. Madrid: Taurus, 2009.
_____. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- 4] BELLMER, Hans. “Notes sur la Jointure à la Boule”, *Obliques*, 1979.
- 5] BERMEJO, González. *Conversas com Cortázar*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- 6] CORTÁZAR, Júlio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
_____. *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.
_____. *Último Round*. Madrid: Siglo XXI, 2010.

i Bárbara Pessôa, Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense
Universidade Federal Fluminense
barbara_nayla@hotmail.com

⁹ Em entrevista a González Bermejo, Cortázar afirma: “Há, por um lado (...) a tentativa de dinamitar a razão excessivamente intelectual ou intelectualizada. (...) É uma operação dialética: uma coisa não pode ser feita sem a outra. Não pense você que eu não tinha consciência de estar combatendo o inimigo com suas próprias armas. Mas é que o escritor não possui outras” (BERMEJO, 2002, p.54).