

MOVIMENTOS DA PERFORMANCE EM “A AUTO ESTRADA DO SUL”, DE JULIO CORTÁZAR

Júlia Morena Silva COSTA¹

- **RESUMO:** O presente ensaio pretende estabelecer as relações entre a performance – atualmente mais conhecida nos âmbitos do teatro e das artes plásticas – e a literatura. Para isso, toma-se para análise um conto de Julio Cortázar (“A auto estrada do Sul”), para o estudo da escrita performática. Neste texto, defino esta escrita performática e reflito sobre o caráter performático do já citado conto, aportando conceitos como os de “transgênero performático”. Para tanto, utilizam-se, principalmente, as teorizações de Renato Cohen e Graciela Ravetti.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Performance. Escrita performática. Julio Cortázar.

Este ensaio pretende fazer uma análise do conto “A auto estrada do sul”, de Julio Cortázar, enquanto texto performático. Para isso tem como base as teorizações de Renato Cohen e Graciela Ravetti sobre a performance. Estes dois teóricos, que tomam caminhos diferentes para tratar de seu objeto em comum, por muitas vezes também se aproximam, criando diálogos de uma teoria em construção. Por isso me parece pertinente tratar de seus encontros

¹ UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras – Mestranda do Programa de pós graduação em Teoria da Literatura (POSLIT) – Minas Gerais – E-mail: juliamorena@hotmail.com

e desencontros, durante a análise do caráter performático deste texto.

A performance, neste trabalho, é entendida como movimento de transição e ruptura entre fronteiras. Podendo ser estas entre leitor e escritor, entre as diversas linguagens artísticas, entre o estabelecido e o proposto, entre o presente, o passado e o futuro.

No conto “A auto estrada do sul”, Cortázar apresenta o contexto de um engarrafamento às beiras de Paris, entre Fontainebleau e a Cidade das Luzes. As pessoas estão obrigatoriamente paradas em uma estrada, entre as duas cidades, um espaço que a princípio não é lugar algum. Seus personagens estão em um tempo suspenso, onde o guia temporal já não é mais o relógio. Ou nas palavras do próprio narrador:

Era como se esse tempo, amarrado ao pulso direito ou ao do *bip-bip* do rádio, medisse outra coisa que não o tempo dos que fizeram a estupidez de querer voltar a Paris pela auto-estrada do sul. (CORTÁZAR, 1975, p.11).

Este tempo e espaço suspensos, sempre no entre, indefinidos e quase infinitos, é o que permitirá a criação de uma realidade/narrativa que foge dos padrões pré-estabelecidos pela normalidade do cotidiano, passando do mais coloquial ao mais inusitado. Cortázar, neste conto, passeia entre uma situação rotineira, o engarrafamento, e uma possibilidade utópica, o estabelecimento de uma comunidade democrática e quase socialista. É preciso que o autor desloque, no espaço e no tempo, sua narrativa, para também desviá-la dos lugares comuns impostos pelo sistema, “[...] visando libertar o homem de suas amarras condicionantes” (COHEN, 2007, p.45).

Assim como a performance está no entre-lugar, entre fronteiras, a escrita de Cortázar também

caminhará no entre, utilizando-se das linguagens da literatura e do cinema, sendo essa uma proposta de “[...] uma arte integrativa, que escape das delimitações disciplinares” (COHEN, 2007, p.50). De acordo com Ravetti (2003, p.63), “[...] 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.”

O narrador de auto-estrada do sul 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 reconhece a partir de seus detalhes. Cortázar não apresenta uma imagem pronta, não expõe simplesmente como o leitor deve entender o engarrafamento. Pelo contrário, pede a seu interlocutor que assuma o papel de associar as representações oferecidas e transformá-las em imagens vivas, imagens que trazem significação viva. A título de exemplo, veja o trecho a seguir:

[...] 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...(CORTÁZAR, 1975, p.12).

Neste fragmento, retirado 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 configuram sozinhos um engarramento. 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 que estabeleça 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 neste trabalho conjunto que o verbo se transforma em imagem. Já não é mais uma série de representações isoladas, mas sim uma imagem que surge a partir deste jogo de inferência e significação proposto pelo autor. “Essa ‘coisa’ significando e alterando *dinamicamente* seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante [...] e o público constituiria a relação triádica” (COHEN, 2007, p.56, grifo do autor) conformada por Cortázar, sua obra e seu leitor.

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)” (ISMAEL apud COHEN, 2007, p.64).

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 (COHEN, 2007, p.64).

Cohen (2007), entre outras definições, atribui à performance o caráter híbrido, um espaço onde diversas linguagens podem relacionar-se de forma a criar objetos/sujeitos multi-artísticos. Através 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 Ravetti (2002, p.66), “[...] 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”.

Cortázar propõe-se a escrever literatura, mas nesta linguagem mescla também recursos próprios do cinema, como, por exemplo, a montagem. Este recurso é usado também como meio de aproximar o fazer do escritor ao leitor, já que este último é convidado a participar ativamente na construção de sentidos. Com isso, o autor consegue diluir as barreiras ente o espaço do leitor/espectador e do autor/escritor. Estabelece um pacto com o leitor que o obriga a sentir o texto, a percebê-lo por outros meios que não somente o do sentido explícito. E este caráter performático da escrita “[...] é visível apenas ao olho, também performático, de quem compartilha a experiência.” (RAVETTI, 2003, p.33). A partir deste pacto, o leitor deve assumir um papel quase tão responsável (se não tanto quanto) pela criação de sentidos quanto o próprio autor. No entanto, não devemos confundir este leitor de Cortázar, o leitor performático, com o leitor modelo. Este leitor performático se diferencia do leitor modelo proposto por Umberto Eco, uma vez que este último deve interpretar o texto de maneira análoga à do autor que o gerou:

O autor deve, portanto, prever um modelo do leitor possível (daqui por

diante leitor-modelo), que se supõe capaz de enfrentar as expressões de maneira interpretativa, do mesmo modo que o autor as encara de maneira gerativa. (ECO, 1995, p.7).

Já o leitor performático conta com outras possibilidades, muitas vezes não pressupostas pelo autor, mas que são tão válidas quanto, e não simplesmente consideradas “erros” (como seriam consideradas as do leitor modelo). Para Eco, as não previstas não são “lícitas”. Em outras palavras, um texto fechado, como seria o proposto por Umberto Eco, somente prevê uma forma de decodificação. Já 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. Ou 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” (BERMEJO, 2002, p.69), mantendo assim, a interação com seu leitor.

Voltando às fronteiras entre as linguagens, este texto seria um exemplo do que é chamado por Graciela Ravetti (2003, p.40) de transgênero performático, por

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.

Lembrando que de acordo com a autora, este 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”².

Elaborando um pouco mais o conceito de transgênero performático, Ravetti (2003) afirma que este “[...] nos oferece entre outras coisas, um registro de experiências que permite, primeiro, um reconhecimento; logo, alguma recuperação para, por último, permitir fazer projeções.” (RAVETTI, 2003, p.42).

No conto de Cortázar, o reconhecimento seria a já mencionada situação rotineira, o engarramento, estabelecendo um primeiro momento de aproximação do leitor ao texto, pois nisso ele reconhece uma situação de sua vida e se identifica. O segundo momento, o de recuperação se daria nos primeiros traços de uma comunidade imaginada por Cortázar. Uma comunidade onde existe a solidariedade, onde seus “habitantes” se organizam para buscar água para os demais, compartilham seus poucos recursos e cuidam uns dos outros, pois “[...] compreendiam que em semelhante situação era necessária a ajuda mútua” (CORTÁZAR, 1975, p.24). No entanto, há que ressaltar que o autor não é ingênuo na constituição dessa comunidade. Também inclui atos mesquinhos, roubos, brigas e reconciliações. Mas propõe um lugar onde essas questões são resolvidas sem uso da violência, com a redistribuição dos bens, dos recursos, propondo uma relação relativamente pacífica entre as células através de soluções que são encontradas em conjunto. A partir dessa constituição o autor descreve um lugar onde seus “habitantes” podem ter sentimentos de segurança, onde “[...] poucos se incomodando que outras pessoas passassem entre os

² “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’.” (RAVETTI, 2003, p.40).

carros e se esgueirassem até a beira da estrada para aliviar-se”(CORTÁZAR, 1975, p.26).

Não seria esse ambiente criado pela literatura de Cortázar um resgate de um tempo, ainda que imaginado, idealizado onde seria possível a vida em conjunto, os amores desinteressados? Um espaço no qual as pessoas compartilhariam o que têm, cuidariam uns dos outros e se sentiriam seguros, a ponto de encontrarem soluções não violentas e democráticas para os conflitos.

Não seria a escrita de Cortázar uma maneira de restaurar o que um dia foi idealizado pelo autor como comunidade? O resgate de uma possibilidade perdida, já que a comunidade em que vive o autor não permite mais uma convivência tão pacífica e democrática, tão passível de compartilhamento e cuidados. O resgate de um tempo em que o autor não viveu, mas que se localizaria antes das contingências e da pressa que levaram a sociedade ao estado atual. Como afirma Ravetti (2002, p.62, grifo do autor) “[...] a performance ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta”. O fazer do escritor então, seria o de trazer como possibilidade para a literatura uma construção de sua vontade e uma recuperação de seu desejo, ambas sociais, neste caso. Este seria o que Graciela Ravetti (2003) chama de segundo momento, o de recuperação.

E para um terceiro momento, o de projeção, temos a possibilidade apresentada pelo narrador em contraste com a realidade vivida pelo autor e seus leitores. A partir deste confronto, se faz possível o debate de uma situação que encaramos como normal e que pode ser questionada com a apresentação dessa nova perspectiva.

O autor explicita esse estranhamento nas cenas finais, quando o engarrafamento se desfaz e se desintegra também o que havia sido construído ali. As relações criadas são perdidas pesarosamente. Os amantes que uma vez haviam feito planos de continuidade se vêem separados pela contingência da pressa e do fluxo de carros. As pessoas que haviam construído uma sociedade juntas e compartilhado sua sobrevivência já não se reconhecem mais. Cabe ao leitor, neste momento, aceitar as contingências ou indignar-se com elas. Nestes últimos parágrafos, o autor chama o leitor para estranhar e não aceitar as condições que levam essa realidade mais próxima do nosso cotidiano a ser tão diferente da criada pelos personagens. Não seria esse o papel do performer, (ou do texto performático) o de “[...] se propor como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade” (RAVETTI, 2002, p.66), chamando às mudanças, ou ao deslocamento, ou à ruptura com o já estabelecido?

COSTA, Júlia Morena Silva. Performance´s movements in “The Southern Thruway” (La Autopista Del Sur) by Julio Cortázar. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.2, p. 169–183, jul./dez. 2007.

- **ABSTRACT:** *The present essay intends to investigate the relations between performance and literature through the example of Julio Cortázar’s short story “La autopista del sur, with theoretical support of Renato Cohen’s and Graciela Ravetti’s performance concepts.*
- **KEYWORDS:** *Performance. Performative writing. Julio Cortázar.*

Referências:

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

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

CORTÁZAR, J. **Todos os fogos o fogo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

ECO, U. **The role of the reader**: explorations in the semiotics of texts. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

RAVETTI, G. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas UFMG, 2002. p.47-38.

_____. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara. (Org.). **O corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p.31-62.