

O amor e a morte dos corpos em contos de Julio Cortázar

Valdenides Cabral de Araújo Dias

(UFRN/ CERES/ DCSH)

O corpo existe como parte de um mundo que nele penetra re-ativando todo o seu interior que se deixa expor em forma de emoções as mais diversas, nas mais variadas épocas. Edgar Morin (1988, p. 11) nos explica que a crise cultural que se instaurou na década de 60 fez ressurgir “os grandes Recalcados”, dos quais o último foi a morte. E, pela forma como foi tratada, fez aparecer uma nova espécie de “tanatófagos”, na qual incluímos aqui Cortázar, pelo modo como ressignificou o tema em seus contos, entrelaçando-o à vida e a tudo que lhe é inerente. O amor, a angústia, a (in)certeza e o medo da morte faz com que corramos para a vida como um caminho de salvação. Planells (1979, p. 79-80), estudioso de Cortázar, nos diz que em seus contos não conseguimos encontrar um sentimento amoroso verdadeiramente intenso. Ao sentimento amoroso está sempre ligada a idéia da morte. Para ele,

en ninguno de esos variados textos es posible encontrar un sentimiento amoroso intenso. El amor que presenta Cortázar está siempre en función de la carne o del arte; la crítica ya ha señalado que en su obra “no se encuentra el motivo del amor, que suele ser una tabla de salvación para los personajes de muchos autores”. Aparecen, sí, el deseo sexual desprovisto de ternura, o bien el sentimiento intelectualizado carente de profundidad afectiva, como resultado de la soledad y la incomunicación. Los personajes de Cortázar son incapaces de amar, sólo pueden desear.

E aqui acrescento ao pensamento de Planells: se o amor em Cortázar está sempre em função da carne, da morte e da arte, nos contos ditos comprometidos diria que está em função do político-ideológico. De modo que o corpo na narrativa cortazariana nunca se encontra em repouso, está sempre conflitivo, insatisfeito, incompleto, correndo riscos, tentando eternizar o instante presente pelo jogo da vida,

da sedução e, no caso de muitos dos contos analisados, pelo desejo de uma realidade melhor ou pela fuga da realidade presente e, por fim, dá-se a completa insatisfação. Enfim, geralmente acaba por bater de frente com a morte.

Em “Un tal Lucas” (1979, p. 282), o narrador afirma que, após os cinquenta anos, começamos a morrer pouco a pouco, em outras mortes, como na lembrança dos antepassados, na própria morte dos contemporâneos e em cada vez que adoecemos. Seus contemporâneos vão, cada um, morrendo sucessivamente, e ele, por seis vezes vai burlando a morte, apesar de cada vez sair dessa burla menos vivo. Morin (1988, p. 199), citando Agostinho e a idéia de que o homem morre desde o seu nascimento, declara que o homem “morre em cada instante, não só porque se aproxima da morte, mas também porque em cada instante traz consigo a corrupção e a podridão”. Significa dizer que, na impossibilidade do narrador suprimir a morte, vai adiando-a já por seis vezes, ainda que o corpo esteja corruptível e putrefato pela doença, ainda que a corrupção e a podridão humana também o faça morrer um pouco. Um caso desses é o conto “Liliana llorando” (1974, p. 43-49), de *Octaedro*. O corpo do narrador deveria estar em repouso, posto que se encontra doente, em um leito de hospital. No entanto, burla o momento presente para eternizá-lo num futuro ainda por vir, sem perspectiva de nele estar. Nesse conto, a morte é considerada dentro da vida, não é algo que lhe é externo, uma vez que a vida, convertida em seu contrário de forma consciente, transporta o narrador para um futuro vislumbrado. Ele, vendo-se morto, vê surgir para a mulher a chance de uma nova vida nos braços de seu melhor amigo. O que o protagonista imagina parece servir-lhe como catarse: recupera a saúde. E isso se dá pelas conversas com o médico e pela escrita salvadora:

Che, y decile a la enfermera que no me joda cuando escribo, es lo único que me hace olvidar el dolor aparte de tu eminente farmacopea, claro. [...]; me veo desde las palabras como se fuera otro, puedo pensar cualquier cosa siempre que enseguida lo escriba, deformación profesional o algo que se empieza a ablandar en las meninges (p. 43).

Como num filme, o narrador vai detalhando toda a vivência de cada membro da família, especialmente a de sua mulher Liliana, até perceber que se curou e o que havia escrito tinha acontecido de fato, tendo que se convencer disso. Aqui a morte se concretiza no plano da escrita e, no plano da realidade, com o fim de seu casamento.

No mesmo livro, o conto “Los pasos en las huellas” (p. 50-64) traz uma história, a de Jorge Fraga, dentro de outra história, a de Cláudio Romero. O primeiro biografava a vida do segundo já morto. Com a tal biografia de Cláudio Romero, escritor muito lido na Argentina, com prestígio maior até que Carriego e Alfonsina Storni, Fraga torna-se conhecido e prestigiado, atingindo grande êxito editorial, que era o desejado. Entretanto, nesse tempo de contato com a história de Cláudio Romero, ele passa por uma despersonalização que o deixa angustiado: acredita e refuta ao mesmo tempo a idéia de estar se deixando conduzir por algo superior que o leva para o caminho não verdadeiro da história. Para que ele se livre dessa suposta possessão, torna-se necessário abrir mão de sua ascensão como escritor. Esse passo ele deixa em aberto para que o leitor imagine a decisão tomada por ele. Temos, portanto, uma morte a despersonalizar uma vida, a tomar posse de uma vida, cuja decisão futura imprecisa-se no instantâneo do presente.

Em “Manuscrito hallado en un bolsillo” (p. 65-73) nos deparamos com um ritual amoroso que se passa em um metrô, onde o protagonista estabelece regras para um jogo de busca da felicidade e escolhe uma moça que aceita segui-las. Antes de se aproximar da moça imagina vários nomes para ela que sempre via pelo reflexo do vidro da janela e nunca diretamente. O metrô funciona nesse conto como o espaço do imprevisível, do obscurantismo, pois nada nele é garantia do cumprimento de tais regras. Temos, em vez do encontro com a felicidade, o encontro com a fatalidade. Ana, Paula, Magrit, Ofélia, Marie-Claude, são faces de uma única mulher que ele

multiplica e visualiza pelo reflexo num jogo de adivinhação e suspense. O metrô parisiense que ele transforma numa gigante árvore mondrianesca, num labirinto que comporta jogo de sedução amorosa e jogo do seu próprio ato de escrever, suas rupturas e malabarismos com a linguagem, a sua tentativa de tomar o melhor ângulo, a escolha da palavra certa para o jogo certo. A velha de verde, o homem magro, um negro, todos personificando a morte, todos fazendo parte desse mundo subterrâneo e de subterfúgios metonímicos para melhor expressar as regras de um jogo narrativo que, para o autor-narrador, precisam ser quebradas, distendidas e até adivinhadas, enquanto não chega ao final da estação, ao final do conto, à morte.

No conto “Ahí, pero dónde, cómo” (p. 81-88), o narrador faz uma evocação, reproduzindo oniricamente a morte de seu amigo Paco. O autor-narrador convoca o leitor a responder a suas indagações sobre um sonho que volta insistentemente. Estamos diante de um conto dentro de outro: um, que é o sonho, outro, realidade. No primeiro temos o sonho com Alfredo e Paco, ambos já mortos, mas que permanecem vivos em suas lembranças, principalmente Paco, que para ele continua vivo. A realidade vem com a necessidade de escrever esse sonho que se repete e de saber se com outras pessoas acontece o mesmo.

Faz parte também da realidade o seu cotidiano presente, os encontros com tradutores e redatores, o tempo passado, “trinta e um anos”, a difícil tarefa de transpor o sonho para as palavras, de vencer o abismo quase intransponível que separa a fantasia da realidade. E mesmo sabendo escrever sobre o inexplicável, sabe que é impossível esquecer seu amigo Paco, que é impossível qualquer um esquecer seus mortos, ainda mais aqueles mais queridos. Nesse caso, a dor sentida pela perda do amigo encontra eco no pensamento de Morin (*Idem*, p. 31), para quem “a dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é ‘único’, mas a dor é violenta”.

A escrita funciona para o autor-narrador como uma espécie de aplacamento da dor causada por essa ausência-presença, um sonho acordado, uma zona superposta que, na sua cotidianidade, não o abandona, mas sublima a dor da perda pelo sonho. Na verdade, temos planos superpostos ou sobrepostos. Há um convite ao leitor para que perceba o ato involuntário a que está submetido que é, pelo sonho, sentir a presença viva do amigo morto após trinta e um anos. A zona do sonho é o espaço da possibilidade da transposição para o real, zona esta que será compreendida mais adiante, onde, vivo e morto, o narrador e Paco se encontram para celebrar e questionar uma vida que não mais se revitaliza:

¿Por qué vivís si te has enfermado otra vez. Si vas a morirte otra vez? Y cuando te mueras, Paco, ¿qué va a pasar entre nosotros dos? ¿Voy a saber que te has muerto, voy a soñar, puesto que el sueño es la única zona donde puedo verte, que te enterramos de nuevo? (p. 85).

Em “Lugar llamado Kindberg” (p. 89-97) delinea-se um surpreendente relacionamento entre uma jovem chilena, Lina, que está percorrendo a Europa e pega carona com o protagonista, Marcelo, que é corretor de materiais pré-fabricados, numa de suas viagens de trabalho. Para ele, Lina ainda é uma menina, despertando-lhe instintos paternos. Após o jantar e hospedados no mesmo hotel, dividindo o mesmo quarto, o instinto paternal de Marcelo se transforma em instinto sexual e tem com Lina uma noite de amor. No dia seguinte, ela quer seguir viagem com ele, embora seu itinerário seja diferente. Idéia logo descartada por Marcelo que a deixa em um grande cruzamento, seguindo, cada um o seu destino: ela, o inicial; ele, o fatal. Adolescência e maturidade confrontam-se. O mundo de liberdade que Lina pretende, Marcelo nunca conseguiu desfrutar. A frustração não o deixa ser atingido pelo amor de Lina que funcionaria como válvula de escape para a recuperação do tempo perdido. Entretanto, ele prefere seguir covardemente com o estilo de vida que escolheu e encontra uma saída: a morte.

Em “Las fases de Severo” (p.98-105) é narrada a visita de quatro amigos (Bebe Pessoa, Carlos, Inácio e o narrador) a um quinto para testemunharem as curiosas transformações pelas quais este passa, antes da hora de dormir. Esse quinto amigo é Severo, trabalhador de um escritório, antes de dormir, passa por seis fases estranhas: a fase do suor, dos saltos, das traças, dos números, dos relógios e, finalmente, a do sono. Cada fase é presenciada pelos companheiros de trabalho, pelos parentes e por uma mulher de cara vermelha, provavelmente, também parenta, ou personificando a morte. As fases vão se desenvolvendo e, em cada uma delas, todos os que as presenciam são afetados por elas, direta ou indiretamente. Em toda a história o narrador não se refere à família de Severo pelo nome. Num tratamento impessoal, ele se reporta ao filho mais velho de Severo, à mulher de Severo, à irmã de Severo, aos irmãos de Severo, ao filho mais moço de Severo.

Todas as fases de passagem de Severo fazem retomar o pensamento de Herbert Marcuse (1998, p. 202), para quem

o instinto de morte opera segundo o princípio do nirvana: tende para aquele estado de gratificação constante em que não se sente tensão alguma — um estado sem carência. Essa tendência do instinto implica que as suas manifestações destrutivas seriam reduzidas ao mínimo, à medida que se aproximasse de tal estado.

Completando o pensamento de Marcuse, Morin (1988, p. 210) nos oferece a possibilidade de pensar que Severo está passando por uma das vias do êxtase, que são muitas. Trata-se aqui da via da “rarefação da vida”, em que o ser em questão atinge a ascese através de uma mortificação hipnótica, muda. Severo passa por diversas provas, calado, até aceitar e entrar para o reino dos mortos. Tais provas são insólitas e realizadas em presença de expectadores de um ritual fúnebre, onde vêem o moribundo definhando a cada fase concluída, da mais difícil para a mais fácil. Cada

fase é esperada passivamente por todos que, de certa forma, ajudam-no, com seus silêncios, a suportar a proximidade delirante da hora inevitável.

Em “Cuello de gatito negro” (p. 106-116), o protagonista, Lucho, conhece uma mulher negra, “uma luvinha preta”, no metrô de Paris. Após percorrerem oito estações, vai até o apartamento dela, protagonizando uma história com final trágico. O narrador conta todos os incidentes pelos quais passam o casal no apartamento dela, Dina: ela e Lucho descem na estação Corentin Celton e se dirigem a um café, mas ela sugere, mostrando a janela do apartamento, que tomem um café em casa, onde conta toda a sua história de psicopata sexual que depois de fazer amor com Lucho puxa-lhe o sexo para impedi-lo de levantar-se e acender a luz. Após uma série de embates sadomasoquistas, sem conseguir se livrar dela, ele aperta o pescoço de Dina “como se apertasse o pescoço de um gatinho preto” e a joga para trás. Sai nu para rua, cheio de sangue, quando o prédio começa a acordar. Ele tenta em vão que Dina abra a porta, mas não consegue e se desespera porque vão se separar e ela vai procurar outra luva, vai arranhar outro cara.

Nesses contos, o amor e a morte caminham de forma que o último sempre vence. E mesmo o ato de morrer se configurando em cada conto de maneira diferente — término da existência, suicídio, homicídio, destruição, ruína ou acidentalmente — ele está lá, presente, ainda que do jeito cortazariano, sorrateiramente irônico e contraditório. O amor, nem o que se dispõe a princípio a capturar o objeto amoroso, a subjugar-lo, esse está longe de ser uma das realizações dos personagens criados por Cortázar. O que predomina é um sentimento excessivamente violento, um desejo frustrado, um sofrimento ao qual os personagens se submetem ou são submetidos sem nenhuma resistência aparente. Amor e morte se entrelaçam à vida nesses contos através do desejo de uma vida plena para a esposa junto a outro, após sua morte, em “Liliana llorando”, do resgate da individualidade em “Los pasos en las huellas”, do jogo de sedução em “Manuscrito hallado en un bolsillo”. Em síntese, o amor nos contos de

Octaedro representa as relações familiares complexas, sendo a morte a única saída delas.

Referências

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos/ 2*. México: Alfaguara, 2002.

_____. *Obra crítica*. Edição de Saul Yurkievich. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v. 1.

_____. *Obra crítica*. Edição de Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2.

_____. *Obra crítica*. Edição de Saul Sosnowski. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 3.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara KOOGAN, 1999.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-América, LDA, 1976.

PLANELS, A. *Cortazar: metafísica y erotismo*. Madrid: Porrúz, 1979.