UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

ALANA RÚBIA STEIN ROCHA

JOGO DE ESPELHOS:
REALIDADE FANTÁSTICA E REVOLUÇÃO EM CORTÁZAR

VITÓRIA
2012

ALANA RÚBIA STEIN ROCHA

JOGO DE ESPELHOS:
REALIDADE FANTÁSTICA E REVOLUÇÃO EM CORTÁZAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral.

VITÓRIA
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Rocha, Alana Rúbia Stein, 1985-
R672j Jogo de espelhos : realidade fantástica e revolução em Cortázar / Alana Rúbia Stein Rocha. – 2012.
123 f.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Cortazar, Julio, 1914-1984. 2. Realidade. 3. O fantástico. 4. Linguagem. 5. Literatura. I. Amaral, Sérgio da Fonseca. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

ALANA RÚBIA STEIN ROCHA

JOGO DE ESPELHOS:
REALIDADE FANTÁSTICA E REVOLUÇÃO EM CORTÁZAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 26 de março de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Leonardo Mendes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro/FAPERJ
Membro Titular

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Prof^a. Dr^a. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Membro Suplente

Prof^a. Dr^a. Fabíola Simão Padilha Trefzger
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

Agradeço

A Jorge Luiz do Nascimento, primeiro cronópio que fui capaz de reconhecer e que, por oposição à sua natureza tão escorregadia quanto livre, mostrou-me a crueza dos caminhos dos famas e as possibilidades de caminhos outros.

A Elimário Jussim Júnior, que, a cada noite de conversa regada a café e cigarro, adicionava doses consideráveis de literariedade à minha realidade imediata;

A minha mãe, Maria da Penha, que, a despeito da força de pedra que carrega no nome e no seio, ensina-me a enxergar o mundo com olhar de criança;

À CAPES, que permitiu que, durante dois anos, eu me dedicasse exclusivamente àquilo que me apraz.

RESUMO

Este estudo busca a abordagem de três narrativas cortazarianas (“Recortes de Prensa”, “Apocalipsis de Solentiname” e “Continuidad de los parques”) sob a ótica de outras produções literárias e extra literárias (cartas, críticas e ensejos teóricos) de Julio Cortázar. Trata-se da experimentação de um estudo lúdico, condizente com a proposta literária do autor argentino, arraigada à ideia do jogo enquanto forma diversa de se enxergar a realidade e de, através dessa forma, operar mudanças efetivas no mundo moderno, sejam estas de cunho político, ou relativas a um comportamento individual. Pretende-se, com isso, verificar o teor crítico e autocrítico da literatura cortazariana, de modo a sublinhar seus aspectos políticos e pragmáticos no que tange à revolução da perspectiva e do comportamento humano por meio da arte escrita. Para tanto, confrontaram-se os textos eleitos como *corpus* com outros escritos, também da autoria de Cortázar, no intuito de que estes últimos atuassem como elemento iluminador de sua literatura. Em outras palavras, este trabalho avalia os textos do autor em sua qualidade ambígua, que abarca tanto literatura, quanto crítica (e, em muitos castos, teoria) literária. Os contos trabalhados neste estudo são analisados sob três vieses interpretativos distintos, a ver, a questão da responsabilidade política do escritor latino-americano, a *escrita de si* e a ficção em suas relações com o factual e o fictício, e, por fim, a posição do leitor e do autor ante o texto literário. Ambas as discussões suscitadas ao longo das análises apresentam um ponto temático comum, que converge para a problematização da construção comum de uma realidade imediata enraizada nos moldes filosóficos e científicos do mundo ocidental moderno. Por fim, o estudo empreende um olhar revolucionário sobre o texto literário, no que tange sua construção, sua interpretação e seus efeitos sobre a realidade.

Palavras-chave: Realidade – Fantástico – Revolução – Linguagem

ABSTRACT

This study aims to approach three Cortázar's narratives (“Recortes de Prensa”, “Apocalipsis de Solentiname” e “Continuidad de los parques”) from the perspective of other literary and extra literary productions (letters, critics and theory texts) by Julio Cortázar. This is an experimentation of a ludic study, according to the proposal of the Argentine author's literature, embedded in the idea of the game as a different way of seeing reality and, through this way, make effective changes in the modern world, being they political, or personal. By using this method, we plan to verify the critical and self-critical content of Cortázar’s literature, to emphasize its political and pragmatic aspects when it comes to the revolution of human perspective and behavior through written art. To do so, we confronted texts chosen as *corpus* with other writings, also written by Cortázar, trying to make the latter to act as an enlightening component to his literature. In other words, this study evaluates the texts by the author in his ambiguous quality, which embraces both literature and critical (and, in many cases, theoretical) literature. The tales approached by this study are analyzed under three different perspectives, which are: the question of political responsibility of the Latin American writer, the *self-writing* and the fiction in their relations with the factual and its writing and literature itself in its relations with the factual and imaginary, and, finally, the position of the reader and author before the literary text. Both discussions raised during the analysis have a common thematic point, which converges to problematization of the common construction of an immediate reality rooted in philosophical and scientific manner of the modern Western world. Finally, the study experiments a different look at the literary text, regarding its construction, its interpretation and its effects on reality.

Keywords: Reality – Fantastic – Revolution – Language

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: AS REGRAS DO JOGO.....10

2. SOBRE O HOMEM DE NOSSO TEMPO: JOGADOR E PEÇA DO TABULEIRO.....20

2.1 TEMOS FÉ NA RAZÃO.....22

2.2 O INSÓLITO NO REAL – O FANTÁSTICO QUE, SOB NOSSOS OLHOS, RECUSAMO-NOS A ENXERGAR.....25

2.3 *RAYUELA* E REVOLUÇÃO: SALVAÇÃO PARA OS INGÊNUOS REALISTAS..27

3. SOB O PRISMA DA VIOLÊNCIA: O JOGO DE CABRA-CEGA.....31

4. O REAL POLÍTICO NA FICÇÃO: JOGO DE ESCONDE-ESCONDE.....61

5. CONTINUIDAD DE LOS PARQUES: A CIRANDA DA INTERPRETAÇÃO.....80

6. CONCLUSÃO.....102

7. REFERÊNCIAS.....105

8. REFERÊNCIA DE NORMALIZAÇÃO DO TRABALHO ACADÊMICO.....109

1. INTRODUÇÃO: AS REGRAS DO JOGO

Frente ao aspecto ficcional da literatura, é de fácil assimilação a ideia do lúdico, do jogo, como convenção de um universo paralelo, elaborado às margens da realidade imediata. Essa concepção do lúdico nos remete direta ou indiretamente à proposta de fuga, de alhear-se das cruezas de um universo estável – ainda que submetido a um funcionamento complexo –, com regras rígidas e ordens legitimadoras. A proposta da arte escrita, sob esse ponto de vista, encampa a absorção do leitor nessa realidade outra, passível de mudanças bruscas e insólitas, de possibilidades livres, desregradas, mesmo (e, talvez, de forma potencializada) quando se trata da compreensão de seus bastidores, do entendimento de seu funcionamento e dos artifícios retóricos e imagéticos que constituem seu aspecto lúdico.

> [...] essa visão dos bastidores da literatura acaba nos arrastando ainda mais depressa para o interior da ficção. É que, própria da essência de todo jogo, como assinalou Johan Huizinga, no *Homo Ludens*, a consciência do artifício, do "faz de conta", não impede o arrebatamento total do jogador. Ao contrário, propicia juntamente com esse arrebatamento, a visão lúcida da intensa *diversão* (enquanto prazer e enquanto "desvio"; de *divertere* = desviar) que o jogo envolve como atividade que se realiza num "reino" *diverso* da vida "normal", em espaço e tempo também *diversos*, onde funcionam regras especiais e se cumpre a imaginação do jogador. O jogo instaura seu próprio mundo, um mundo extraordinário, à imagem do que se toma habitualmente por realidade. O mundo da *ilusão*, que, como indica o sentido etimológico lembrado ainda por Huizinga, significa "em jogo" (*ilusione* –, ou seja, *in-lusione* –; *illudere*, *in-ludere*) (ARRIGUCCI, 1973, pp. 179-180).

Também na literatura cortazariana, o lúdico se faz instrumento indispensável de elaboração de um universo. A proposta e o funcionamento do jogo, porém, distanciam-se por completo do intuito de alheamento seguro do leitor em relação à obra, à realidade ficcional que se descortina por trás das palavras. Ao contrário, o texto cortazariano põe sua construção à disposição do leitor, dotando-o das mais

diversas ferramentas sintáticas, estruturais, intelectivas. Como observa David Arrigucci Jr., em *O escorpião encalacrado* (1973), em Cortázar, “o jogo parece implicar uma possibilidade de passagem, uma abertura à participação” (ARRIGUCCI, 1973, p. 57).

Se a intenção do jogo literário cortazariano recai sobre o leitor, impedindo-lhe o desfrutar passivo da narrativa, o lúdico, em consequência, distancia-se, pouco a pouco, palavra a palavra, da imersão no “faz de conta”, e passa a compor o novo pano de fundo para a atuação do leitor na obra; perde sua inconsistência de ilusão pronta e acabada, ao passo que se constitui como ferramenta concreta, entregue em mãos ao leitor, no processo de desnudamento do texto literário. Renuncia, assim, à sua função enganadora, de absorver o leitor – com seu próprio consentimento – em uma realidade ficcional, e converte-se no artifício de desvelamento, de denúncia da ficcionalidade literária. Se a literatura é um jogo, no texto cortazariano, o leitor é convidado a abandonar seu lugar de espectador e passa efetivamente a jogar.

> [...] o jogo aparece na obra de Cortázar como uma experiência imantada de potencialidade reveladora, uma ‘diversão’ que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente. O que é importante frisar desde já é a possibilidade de tudo entrar nesse jogo: um anagrama, uma revolução, a busca de um sentido para a existência, a própria vida. Tudo pode entrar nessa dança lúdica e, de repente, remeter a uma outra coisa, como um elemento *epifânico*. Desde um momento espiritual privilegiado da existência até a vida inteira, tudo pode ser visto “como el comentario de otra cosa que no alcanzamos”, conforme se diz em *Rayuela*. (ARRIGUCCI, 1973, p. 57).

A referência ao jogo, em Cortázar, encontra já nos títulos de grande parte de suas obras as possibilidades de seu funcionamento: *Final del juego* (1956), *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963), 62/*Modelo para armar* (1968), *Divertimento* (1986) são propostas abertas ao leitor não de imersão, mas de participação, de construção, de

enredamento nas teias do universo ficcional. Nesses termos, o lúdico, já convertido em ferramenta de edificação de uma nova realidade, a ficcional, transcende o propósito da pura fruição e ganha o peso de uma postura, a manifestar-se também – e principalmente – no contato do leitor com sua realidade imediata.

> Lo lúdico no es un lujo, un agregado del ser humano que le puede ser útil para divertirse: lo lúdico es una de las armas centrales por las cuales él se maneja o puede manejarse en la vida. Lo lúdico no entendido como un partido de truco ni como un match de fútbol; lo lúdico entendido como una visión en la que las cosas dejan de tener sus funciones establecidas para asumir muchas veces funciones muy diferentes, funciones inventadas. El hombre que habita un mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de invención combinatoria, está creando continuamente formas nuevas. (CORTÁZAR *apud* PREGO).[1]

Artifício de construção e de manutenção de uma realidade diversa da empírica, o lúdico é o fundamento pelo qual se fará viável a inserção do fantástico na narrativa cortazariana, um fantástico que deverá, segundo as regras do jogo, atuar menos na fruição estética e passiva do leitor que no despertar de um outro ponto de vista sobre a própria realidade imediata; um ponto de vista mais voltado para as possibilidades e para as exceções que para regras e convenções.

A intenção de fazer da obra literária um instrumento de questionamento e investigação da realidade imediata implica, contudo, na desconstrução e na ressignificação de uma série de convenções, modelos, métodos, discursos e perspectivas que guiam (e limitam) nossa capacidade de percepção e compreensão

---

[1] CORTÁZAR, Julio *apud* PREGO, Omar. *La fascinación de las palavras*. Retirado de http://www.literatura.org/Cortazar/escritos/charla.html, acessado em 31/01/2012, às 23:40.
O lúdico não é um luxo, algo agregado ao ser humano, que pode ser útil para se divertir: o lúdico é uma das armas centrais pelas quais o ser humano se conduz ou pode se conduzir pela vida afora. O lúdico, não entendido como um jogo de cartas ou uma partida de futebol: entendido como uma visão na qual as coisas deixam de ter suas funções estabelecidas para assumir muitas vezes funções bem diferentes, inventadas. O homem que habita um mundo lúdico é um homem colocado dentro de um mundo combinatório, de invenção combinatória, que está continuamente criando novas formas (CORTÁZAR *apud* PREGO, 1991, p. 126).

do universo e relegam as possibilidades ao plano do inaceitável. A primeira dessas convenções consiste justamente na palavra, no código que recai sobre as coisas, designando-lhes um conceito, uma função, uma ordem restrita e intransponível.

> La cuestión de la unidad lo preocupaba por lo fácil que le parecía caer en las peores trampas. En sus tiempos de estudiante, […] había comprobado con (primero) sorpresa y (después) ironía, que montones de tipos se instalaban confortablemente en una supuesta unidad de la persona que no pasaba de una unidad lingüística y un prematuro esclerosamiento del carácter. Esas gentes de montaban un sistema de principios jamás refrendados entrañablemente, y que no eran más que una cesión a la palabra, a la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones avasalladoramente desalojadas y sustituidas por su correlato verbal. Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, caridad, lo europeo y lo americano, el día e la noche, las esposas, las novias y las amigas, el ejército y la banca, la bandera y el oro yanqui o moscovita, el arte abstracto y la batalla de Caseros pasaban a ser como dientes o pelos, algo que aceptado y fatalmente incorporado, algo que no se vive ni se analiza porque es así y nos integra, completa y robustece. La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del proprio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir […] hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. (CORTÁZAR, 1995, pp. 48-49).

Em *Rayuela*, Oliveira encontra seu grande dilema na consolidação da palavra enquanto instrumento comunicativo que, em vez de significar amplamente a existência dos seres e das coisas em sua complexidade, esvazia-lhes o sentido e firma, através do código, uma função alienante, repleta de noções abstratas que devem ser aceitas pelo falante e incorporadas a sua visão de realidade, sem que, ao menos, sejam questionadas, postas em crise, investigadas. Uma vez instituída e convencionada essa ordem comunicativa, a subversão da linguagem constitui o único meio do qual se pode valer o indivíduo a fim de empreender uma nova concepção do mundo acessado pelo código. Por isso, Oliveira vê-se obrigado a usar o próprio inimigo como instrumento de superação e transcendência de uma ordem linguística que viola o homem com valores absurdos, noções abstratas e compreensão restrita da realidade.

Usar o código para desconstruir e ressignificar o próprio código é transformar a literatura em uma fonte de renovação de si mesma, de tudo e de todos sobre quem ela incida. Esse movimento incisivo e paradoxal passa a constituir a intenção última da literatura cortazariana que, por meio do lúdico, propõe a ruptura das ordens fechadas, das convenções realistas e do modo limitado de perceber e entender a realidade, partindo primeiramente da palavra.

> Una tentativa de este orden parte de una repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra, pero que debe velar en cada operación que emprendan autor y lector. Así, usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo. Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado e el ensayo sólo permite entre especialistas (CORTÁZAR, 1995, p. 228).

Diante de uma proposta literária de caráter tão revolucionário, é compreensível que a literatura de Cortázar se volte para si mesma, num movimento escorpiônico que, como destaca Arrigucci Jr., reclama não sua morte, mas sua constante renovação.

> [...] Uma literatura de invenção, marcada na essência pela busca e pela experimentação contínua de novos rumos. Uma obra em rebelião permanente, em constante transformação. [...] a obra de Cortázar se transfigura sempre pela motivação interna da busca que retesa sua linguagem em função de um foco transcendente. Já desta primeira perspectiva, ela caracteriza-se pelo inconformismo em relação a si mesma. (ARRIGUCCI, 1973, p.17).

Uma vez transformado em seu próprio objeto de análise, o texto cortazariano dilui discussões de cunho crítico e teórico na ficcionalidade da literatura, num jogo que frequentemente confunde, reverte e até mesmo anula os limites entre realidade imediata e ficção literária. A fruição imaginativa, na literatura de Cortázar, transpõe sua função convencionada de refúgio, no qual se pode confortavelmente alhear-se do real, e atua como espaço válido e profícuo para uma investigação da realidade, de novas possibilidades de enxergá-la e compreendê-la.

> Alguna vez he pensado si la literatura no merecía considerarse una empresa de conquista verbal de la realidad. No por razones de magia, para la cual el nombre de las cosas (el nombre verdadero, oculto, ése que todo escritor busca aunque no lo sepa) otorga la posesión de la cosa misma. Ni tampoco dentro de una concepción de la escritura literaria según la entendía (y preveía) Mallarmé, especie de abolición de la realidad fenomenal en una progresiva eternización de esencias. Esta idea de la conquista verbal de la realidad es más directa y por supuesto menos poética; nace sobre todo de la lectura de tantas novelas y también, probablemente, de la necesidad y la ambición de escribirlas. Tan pronto se pasa la etapa adolescente en que se leen novelas para desmentir con un tiempo ficticio los incesantes desencantos del tiempo propio, y se ingresa en la edad analítica en donde el contenido de la novela pierde interés al lado del mecanismo literario que lo ordena, descubre uno que cada libro lleva a cabo la reducción a lo verbal de un pequeño fragmento de realidad, y que la acumulación de volúmenes en nuestra biblioteca se va pareciendo cada vez más a un microfilm del universo; materialmente pequeño, pero con una proyección en cada lector que devuelve las cosas a su tamaño mental primitivo. Es así que mientras las artes plásticas ponen nuevos objetos en el mundo, cuadros, catedrales, estatuas, la literatura se va apoderando paulatinamente de las cosas (eso que después llamamos 'temas') y en cierto modo las sustrae, las roba del mundo; así es como hay un segundo rapto de Helena de Troya, ése que la desgaja del tiempo. (CORTÁZAR, 1994a, p. 117).

A palavra, quando observada sob uma ótica distinta da função meramente comunicativa, pode constituir, através de seu arranjo literário, um empreendimento de conquista da realidade, em vez de conformismo e alienação; pode representar o meio pelo qual se faz possível acessar o inacessível, entender o incoerente, aceitar o irracional e questionar as convenções. Se a realidade imediata nos fornece elementos cuja existência independe de nossas perspectivas e juízos, por meio da palavra, apoderamo-nos desses elementos, que passarão a constituir temas de nossa realidade, espaços sobre os quais podemos efetivamente atuar, tempos entre os quais podemos nos movimentar.

A palavra como uma das maiores ferramentas para a introdução do lúdico na perspectiva sobre a realidade cabe, ainda, como mote para a exposição de um dos maiores norteadores do presente estudo. Em 24 de maio de 1982, acompanhado da então esposa e companheira de aventuras Carol Dunlop, Cortázar empreendeu uma viagem lúdica – a que preferiu chamar "expedição" – que consistia em cruzar a

autopista que corta Paris até Marselha sob algumas regras próprias e consistentes. A empreitada, conforme planejado, resultou na obra *Los autonautas de la cosmopista*, escrito, em grande parte, a duas mãos. A obra é uma ode à opção lúdica da existência, um tributo ao jogo como lente pela qual se pode enxergar o mundo, a realidade. As regras desse jogo, em particular, são sutilmente apresentadas ao leitor por uma carta que, sem resposta, Cortázar dirigiu ao Diretor da Sociedade das Autopistas. A correspondência visava a apresentar aos responsáveis do governo as propriedades da "expedição", bem como a solicitar autorização para a empreitada.

> *Me dirijo ahora a usted para solicitar a mi vez una autorización de naturaleza muy diferente. Junto con mi esposa Carol Dunlop, igualmente escritora, estudiamos la posibilidad de una "expedición" un tanto alocada y bastante surrealista, que consistiría en recorrer la autopista entre París y Marsella a bordo de nuestro Volkswagen Combi, equipado con todo lo necesario, deteniéndonos en los 65 paraderos de la autopista a razón de dos por día, es decir empleando algo más de un mes para cumplir el trayecto París-Marsella* sin salir jamás *de la autopista* (CORTÁZAR; DUNLOP, 1996, pp. 17-18).

Para além da apresentação da proposta, com vistas à autorização da viagem por parte dos responsáveis, o grifo em "sin salir jamás" configura uma forma de conduzir o jogador à mais importante regra do jogo, frisando sua condição. Já o capítulo seguinte é aberto por uma citação de Charcot que, precedida do título que a ela se refere como "buen consejo", soa como um ritual de boa sorte, comum entre os jogadores antes do início da partida.

> UNA CITA QUE LOS EXPLORADORES
> INTERPRETAN COMO UN BUEN CONSEJO A LA HORA DE INICIAR SU DIARIO DE VIAJE
>
> *Pierre, nuestro guía alpino,*
> *que se ha curado de su penoso mareo*
> *y ha recomenzado a escribir*
> *sus memorias, viene a pedirme*
> *que le preste "la que aleja*
> *las palabras". Me lleva un tiempo*

> *comprender que se trata de una goma*
> *de borrar. (CHARCOT apud CORTÁZAR; DUNLOP, 1996, p. 21).*

No jogo da escrita, a borracha, mais do que um utensilio prático e necessário, é um amuleto da sorte, um instrumento que garante as idas e vindas da escrita segundo a vontade do jogador.

Logo em seguida, aos leitores é dado conhecer os personagens-jogadores dessa experiência lúdica: Carol, la Osita, o próprio Cortázar, el Lobo, e a Kombi Fafner, el Dragon. Os jogadores, ao longo da expedição, teriam direito a recorrer a um auxílio externo, uma ajuda logística de dois casais amigos, em dois momentos específicos da viagem: "... una en París y la otra en el Mediodía, los cuales podrían acudir a abastecernos en productos frescos en el undécimo y en el vigésimo primer día de viaje" (CORTÁZAR; DUNLOP, 1996, p. 39). Desse modo, deu-se a aventura que resultou num diário de bordo lúdico, repleto de relatos maravilhosos que só se atingem através de uma experiência que leve em consideração o lúdico como uma postura ante ao mundo que se apresenta como realidade imediata e arbitrária. Mais do que uma narrativa dada sobre fatos ocorridos (ou não), *Los autonautas de la cosmopistas* é uma sugestão, um convite em aberto para o jogo com a realidade.

Com base em tudo o que acima expusemos, esclareceremos aqui o intuito de nosso estudo: propor um jogo em forma de análise, um estudo lúdico que consista na investigação dos limites entre realidade e ficção em três narrativas cortazarianas ("Recortes de Prensa", "Apocalipsis de Solentiname" e "Continuidad de los parques"). A condição que constitui o desafio desta aposta é *usar como base teórica e crítica escritos cortazarianos* como chave elucidativa dos *corpus* eleitos em cada um dos capítulos. Entre esses, são válidos desde cartas, críticas e ensejos

teóricos até obras ficcionais, contanto que utilizadas como instrumento de elucidação das obras *corpus*, e de validação do viés interpretativo que deverá se dar ao longo das abordagens. Frisamos: a adoção de escritos do próprio autor como base analítica, em detrimento da rica e extensa fortuna crítica cortazariana, não consiste na "eleição de um melhor aparato para o estudo das obras designadas", mas sim na *regra do jogo*, na opção lúdica que, de acordo com o que indiretamente nos propõem Cortázar e Carol Dunlop em *Los autonautas de la cosmopista*, resolvemos adotar para uma realidade essencialmente acadêmica.

As análise desenvolvidas neste estudo remetem semanticamente a jogos particulares, cujas enunciações se fazem nos títulos de cada capítulo. É importante salientar que a menção a esses jogos diz respeito a aspectos do *conteúdo* analítico, não à sua *forma*. Ou seja, a regra (utilizar textos cortazarianos na análise de textos cortazarianos) não se altera durante todo o estudo-jogo; as brincadeiras a que remetem os títulos desvelam-se apenas na dimensão *semântica* conduzida pelas análises.

Por vezes, aparatos teóricos externos (textos não cortazarianos) são aplicados no sentido de legitimar a pesquisa de determinado *corpus* sob a ótica analítica em questão. Essas inserções não dizem respeito ao jogo em si, ao exame da obra; operam antes como um julgador, um elemento externo (porém não alheio) do jogo, com poderes para validar ou invalidar os lances e jogadas propostos.

Os jogadores e as peças do jogo devem também ser apontados, abordados e definidos para que este estudo lúdico prossiga de forma clara. Por isso, o capítulo a

seguir, “Sobre o homem de nosso tempo”, delineia e esclarece o perfil dos jogadores (não apenas desta rodada, mas de todos os jogos que partem de uma leitura da realidade) e das ferramentas que lhes são permitidas no decorrer das partidas que empreendem.

O jogo aqui proposto não visa à acumulação de pontos ou à determinação de um vencedor específico. Trata-se de um exercício lúdico livre que busca investigar de forma “diversa” – como designa Arrigucci Jr., ao referir-se à raiz etimológica de *diversão* (1973, p. 180) – uma literatura que se faz “diversa” sobre si mesma, que se constitui e clama pelo jogo. Poder-se-ia investigar tal literatura sem dar início a uma partida? Talvez sim. Contudo, se é num tabuleiro imaginário que a literatura de Cortázar é concebida, se é sobre o leitor que recai seu convite à participação, jogar, como propomos agora, é ceder ao seu apelo.

2. SOBRE O HOMEM DE NOSSO TEMPO: JOGADOR E PEÇA DO TABULEIRO

Ao analisarmos a fortuna crítica cortazariana, é comum observarmos leituras que convergem e problematizam a condição humana, contemporaneamente cotejada, em relação à realidade, bem como a necessidade de ruptura com uma dada percepção de mundo, hipostasiado a partir de ideias e conceitos racionalmente formuláveis. Tal leitura é frequentemente aquiescida pelas próprias palavras do autor tanto em textos literários, a exemplo de *Rayuela*, como em obras não literárias. Em *La fascinación de las palabras*, por exemplo, onde o jornalista uruguaio Omar Prego entrevista o escritor argentino, Cortázar ressalta sua contrariedade à aceitação de uma realidade racionalmente forjada e aquiesce os vínculos dessa recusa com sua literatura.

> Desde muy pequeño, hay ese sentimiento de que la realidad para mí era no solamente lo que me enseñaban la maestra y mi madre y lo que podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas. Esa ha sido la iniciación de mi sentimiento de lo fantástico […]. Es decir, no es un fantástico fabricado, como el fantástico de la literatura llamada gótica, en que se inventa todo un aparato de fantasmas, de aparecidos, toda una máquina de terror que se opone a las leyes naturales, que influye en el destino de los personajes. No, claro, lo fantástico moderno es muy diferente (CORTÁZAR *apud* PREGO).[2]

Essa renúncia a uma realidade imediata, a qual o acesso se limita à frágil percepção dos sentidos e ao entendimento realista do universo, ensejou o sentimento do

---

[2] CORTÁZAR *apud* PREGO. *La fascinación de las palavras*. Extraído de http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/prego.htm, acessado em 02/01/2012, às 21:22hs.
Desde muito pequeno, existe esse sentimento de que a realidade para mim não era apenas o que a professora ou minha mãe me ensinavam e que podia verificar tocando ou cheirando, mas que existiam, além disso, contínuas interferências de elementos que não correspondiam, no meu sentimento, a esse tipo de coisa. Essa foi a iniciação do meu sentimento do fantástico [...] Quer dizer, não é um fantástico fabricado, como o fantástico da literatura chamada "gótica", em que se inventa todo um aparato de fantasmas, de espectros, toda uma máquina de terror que se opõe às leis naturais, que influi no destino dos personagens. Ora, é claro que o fantástico moderno é muito diferente. (CORTÁZAR *apud* PREGO. 1991, p. 49).

fantástico cortazariano, traço mais evidente de sua literatura. Entretanto, uma leitura mais cuidadosa dos textos de Cortázar nos conduz ao caráter político dessas obras que, diferente do que se percebe na literatura de escritores engajados numa causa política específica ou geograficamente circunscrita, focaliza-se na condição humana determinada pela tradição ocidental, tomando como ponto de partida sua perspectiva limitada da realidade enquanto motivadora mor de seus atos. Essa postura de assumir em sua escrita um compromisso político, sem que, no entanto, considere a si mesmo um "escritor comprometido" (PREGO, 1991, p. 118), faz-se evidente em contos como "Recortes de Prensa" (1980), "Apocalipsis de Solentiname" (1976) e, mesmo de forma mais sutil, em "Continuidad de los parques" (1956). Esses contos constituem justamente o *corpus* deste estudo, no qual pretendemos apontar, entre outros motes, a diluição da responsabilidade política cortazariana na busca por uma (re)constituição histórica do ser humano, bem como de sua condição passiva de lançar uma perspectiva limitada sobre a realidade, quando, na verdade, é agente construtor e constituinte dela. "El que solamente ve, solamente ha de ser visto; moraleja melancólica y prudente que va, me temo, más de allá de las leyes de la óptica" (CORTÁZAR, 1984, p.37). O comprometimento político de Cortázar em sua literatura trata, assim, de sublinhar sua investida contra a limitada capacidade comum de percepção da realidade a partir de norteadores realistas (como o espaço e o tempo).

Incomoda-nos, contudo, que uma afirmação de tamanho peso seja calcada em um agente tão pouco sólido, tão indefinido e inconstante como o "ser humano": que ser humano é esse? Como, exatamente, é a sua percepção da realidade e que contextos o inserem nesse modo de entendimento do universo e de seu

funcionamento?... “Hay que ver el juego que le puede sacar la gente la palabra humano” (CORTÁZAR, 1995, p. 104). Nossa investigação da literatura cortazariana seria, sem dúvida, vedada a qualquer espécie de sucesso, caso nos omitíssemos de tais questionamentos.

2.1 TEMOS FÉ NA RAZÃO

Em *Valise de Cronópio* (1974)[3], obra que a tradição literária classifica como crítica, Cortázar nos dá alguns subsídios para que entendamos de que ser humano trata em suas obras. Em capítulo intitulado “Do sentimento de não estar de todo”, o escritor chama esse ser humano de “o homem de nosso tempo”, o que, de certa forma, já nos situa espacial e temporalmente na condição de seres guiados pelo pensamento e pela prática ocidentais modernos. Mas, Cortázar completa:

> El hombre de nuestro tiempo cree fácilmente que su información filosófica y histórica lo salva del realismo ingenuo. En conferencias universitarias y en charlas de café llega a admitir que la realidad no es lo que parece, y está siempre dispuesto a reconocer que sus sentidos lo engañan y que su inteligencia fabrica una visión tolerable pero incompleta del mundo. Cada vez que piensa metafísicamente se siente “más triste y más sabio”, pero su admisión es momentánea y excepcional mientras que el continuo de la vida lo instala de lleno en la apariencia, la concreta en torno de él, la viste de definiciones , funciones y valores. Ese hombre es un ingenuo realista más que un realista ingenuo. (CORTÁZAR, 1984, pp. 21-22).

[3] A obra em questão consiste numa reunião de textos cortazarianos de cunho crítico, organizada por Davi Arrigucci Jr. e Haroldo de Campos e traduzida por Arrigucci e João Alexandre Barbosa. Os textos nela presentes são originalmente encontrados em outros livros de Cortázar, no entanto, como a manipulação da organização brasileira dos textos conduziu grande parte deste estudo, julgou-se pertinente manter aqui a referência direta a ela. Neste caso, a citação em idioma de origem foi retirada de *La vuelta al día en ochenta mundos* (4 ed. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 1984. Tomo I, pp. 21-22).

A partir do trecho supracitado, podemos entender a relação de Cortázar com as instâncias científicas e intelectuais, produtoras dos conhecimentos que hoje empregamos em nossas concepções e adotamos – ainda que de forma inconsciente – em nossa compreensão do mundo. Essas veemências intelectivas, frutos de um racionalismo que nos torna "ingênuos realistas, mais do que realistas ingênuos", aponta para o entendimento limitado de eventos e de efeitos, que adotamos até mesmo na constituição de nossos hábitos, na constante e falha tentativa de esgotarmos a realidade a partir de um modo tão restrito de compreendê-la. Isto posto, fica clara a contribuição do advento do pensamento filosófico-científico ocidental para a constituição de um homem desencantado.

Uma vez invalidada a forma mágica de compreensão de mundo, a crença numa realidade que não se pode ver, tocar, cheirar e ouvir, ao homem de nosso tempo foi necessário suprir esse hiato intelectivo, colocar uma nova perspectiva sobre a realidade, que cobrisse o buraco deixado pela remoção das tradições milenares. Assim, a racionalidade erigida pela tradição moderna – científica, técnica, capitalista – veio a se tornar a nova fé do homem, veementemente defendida.

A realidade imediata, unificada por um forte senso racionalista e cientificista, é, com isso, alijada de seu caráter diverso no que se refere a formas outras de apreendê-la, que não as eleitas pela tradição iluminista. Em contexto assim, a trivialidade, a banalidade, a normalidade passaram a constituir as lentes pelas quais atua a perspectiva moderna da realidade, do mundo, do funcionamento das coisas; a relação de causa e efeito passou a fundar o crivo de sentido pelo qual, uma vez submetido qualquer fato, este ganha o plano da aceitação comum. Em outras

palavras, o realismo assenhorou-se como o único modelo autêntico de falar do mundo.

Esse modo racionalista de enxergar o mundo construiu vetores que situassem o homem na realidade, no tempo e no espaço, que, numa relação lógica interdependente, constituem os grandes norteadores da realidade contemporânea. Para além das motivações socioeconômicas que corroboram a manutenção dessa forma de entendimento da realidade, essa crença cega na razão abre espaço para uma série de questionamentos no que toca a sua abrangência e, principalmente, sua eficácia em explicar os mais diversos fenômenos não abarcados por ela. Estes que, num outro momento histórico, eram compreendidos e explicados no âmbito do sobrenatural, do místico ou do divino, passaram a ter sua existência deliberadamente negada, ou reduzida a fenômenos oníricos ou psicológicos. É justamente nesse plano que a literatura fantástica cortazariana atua em nossa realidade, de modo a questionar a fé cega do homem contemporâneo na lógica racional.

> Basta observar su comportamiento frente a lo excepcional, lo insólito; o lo reduce a fenómeno estético o poético […] o renuncia en seguida a indagar en la entrevision que han podido darle un sueño, un acto fallido, una asociación causal o verbal fuera de lo común, una coincidencia turbadora, cualquier de las instantáneas fracturas del continuo. Si se lo interroga, dirá que no cree de todo en la realidad cotidiana y que sólo la acepta pragmáticamente. Pero vaya se cree, es en lo único que cree. (CORTÁZAR, 1984, p. 22).

A observação, feita de forma mais clara e objetiva em *Valise de Cronópio*, encontra, na maior parte das obras de Cortázar, uma forma literária de manifestação que enseja mais do que uma estética ou uma revelação no plano linguístico: trata-se da anulação natural desses norteadores da realidade deliberados pelo consenso

racional que, uma vez empregada em suas narrativas, obrigam ao leitor, ao menos, uma reflexão sobre sua perspectiva ante o mundo, levando-o a um questionamento de sua própria realidade.

2.2 O INSÓLITO NO REAL – O FANTÁSTICO QUE, SOB NOSSOS OLHOS, RECUSAMO-NOS A ENXERGAR

O fantástico, no contexto da realidade forjada, da fé cega na razão, instaura-se nas narrativas cortazarianas como forma de despertar o leitor do estado de aceitação condicionada em que ele se encontra. Sabemos de antemão que o insólito, nesses textos, não remete ao metafísico, nem ao sobrenatural; é, antes, concebido no seio da tradição racionalista, pois, é justamente aí que ele reside, isento da percepção de olhares descuidados e viciados na dogmática relação lógica de causa e efeito.

A "perseguição ao humano", ocidentalmente considerado, como acima exposto – ainda possível de ser despertado de um estado inercial produzido pela civilização tecnocientífica –, tão frequentemente mencionada pelas críticas cortazarianas, dá-se, então, por meio de uma recusa à realidade imediata, a esta realidade instituída e convencionada pelo pensamento metafísico e científico de que nós, homens deste tempo, somos subsumidos. Daí a manifestação de um universo estranho, que irrompe de contextos banais, das trivialidades do cotidiano, nas narrativas de Cortázar. Esse movimento, que num primeiro momento pode nos parecer puro artifício estético-literário, encontra, de fato, fundamento no choque entre a realidade imediata, tal qual a conhecemos, e o insólito, próprio dessa mesma realidade, o qual

deveríamos estar preparados a encarar: não há nada de trivial na realidade que nos cerca; o estranho, o monstruoso, o fantástico são elementos não menos presentes nessa mesma realidade comum, que nos passam despercebidos a todo momento. Trata-se apenas de submeter a verdade cotidiana a uma análise mais atenta para entendermos que o insólito não emerge dela, mas já constitui parte dela.

> Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. (CORTÁZAR, 1994a, p. 208).

Não se trata, pois, de criar um insólito que, sem maiores espantos, irrompe da realidade imediata, mas de apontar a necessidade de se pensar constantemente tal realidade, ao ponto de dissolver a banalidade viciosa, a fácil aceitação de algo que, em si mesmo, já é insólito e inquietante.

Essa dimensão do fantástico em Cortázar nos é dada abertamente em seus esclarecimentos a respeito do conto “Casa Tomada” (*Bestiário,* 1951). Aquilo a que Omar Prego chama “revalorização do pensamento mágico” (PREGO, 1991, p. 48) é apontado por Cortázar como forma de trazer aos nossos olhos todo estranhamento, todo horror que se esconde sob a ótica da normalidade em nosso cotidiano:

> […] el clima fantástico se instala no a partir de esos ruidos que los hermanos escuchan, sino de la actitud que adoptan, del ciego acatamiento de esa ‘presencia’ y de su retirada, de su fuga. En ningún momento se les

> ocurre ir a investigar. Los hermanos acatan las reglas del juego y es ese acatamiento lo que instala lo fantástico en el cuento (PREGO).[4]

Desse modo, a literatura, enquanto forma de transgressão da realidade imediata, bem como o fantástico, num movimento desconstrutivo ainda mais evidente, operam, para Cortázar, a tentativa de revolução, de reformulação do homem de nosso tempo e de sua realidade. Em sua postura política, o escritor se empenha em transformar a "verdade" a partir da palavra, arma mesma da qual esta se vale, com signos, conceitos e códigos que se propõem, a todo instante, a esgotar um universo inesgotável, por meio da lógica e da razão.

2.3 *RAYUELA* E REVOLUÇÃO: SALVAÇÃO PARA OS INGÊNUOS REALISTAS

A invalidação do mágico enquanto possibilidade de entendimento de mundo deixa sintomas claros no homem de nosso tempo, amplamente retratados, por exemplo, em Oliveira, protagonista do romance *Rayuela*. A personagem, imersa na cultura acadêmica dos grandes pensadores, artistas e teóricos das mais diversas áreas do conhecimento, encontra sua inquietação justamente na perseguição da metafísica. Quanto maior é seu conhecimento do mundo pelo viés científico, maior é também seu descontentamento no que toca à sua condição existencial:

---

[4] PREGO. *La fascinación de las palavras*. Extraído de http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/prego.htm, acessado em 02/01/2012, às 21:22hs.
[...] o clima fantástico se instala não a partir desses ruídos que os irmãos escutam, mas da atitude que adotam, do acatamento cego dessa 'presença' e de sua retirada, sua fuga. Em nenhum momento eles pensam em investigar. Os irmão acatam a regra do jogo, e é esse acatamento que instala o fantástico no conto (PREGO, 1991, p. 51).

> Lo que él persigue es absurdo en la medida en que nadie sabe sino lo que sabe, es decir una circunscripción antropológica. Wittgensteinianamente, los problemas se eslabonan *hacia atrás*, es decir lo que un hombre sabe es el saber de un hombre, pero del hombre mismo ya no se sabe todo lo que se debería saber para que su noción de la realidad fuera aceptable. Los gnoseólogos se plantearon el problema y hasta creyeron encontrar un terreno firme desde donde reanudar la carrera hacia delante, rumbo a la metafísica. Pero el higiénico retroceso de un Descartes se nos parece hoy muy parcial y hasta insignificante, porque en este mismo minuto hay un señor Wilcox, de Cleveland, que con electrodos y otros artefactos está probando la equivalencia del pensamiento y de un circuito electromagnético (cosas que a su vez cree conocer muy bien porque conoce muy bien el lenguaje que las define, etc.). Por si fuera poco, un sueco acaba de lanzar una teoría muy vistosa sobre la química cerebral. […] Ya ves como el *cogito*, la Operación Humana por excelencia, se sitúa hoy en una región bastante vaga, entre electromagnética y química, y probablemente no se diferencia tanto como pensábamos de cosas tales como una aurora boreal o una foto con rayos infrarrojos. Ahí va tu *cogito*, eslabón del vertiginoso flujo de fuerzas cuyos peldaños en 1950 se llaman *inter alia* impulsos eléctricos, moléculas, átomos, neutrones, protones, potirones, microlxitones, isótopos radioactivos, pizcas de cinabrio, rayos cósmicos: Words, words, words. *Hamlet*, acto segundo, creo. Sin contar – agregó Oliveira suspirando – que a lo mejor es al revés, y resulta que la aurora boreal es un fenómeno *espiritual*, y entonces sí que estamos como queremos… (CORTÁZAR, 1995a, p. 262).

Minuciosamente elaborado em todos os seus aspectos (desde a forma e a estrutura ao conteúdo e ao sentido), *Rayuela* aponta as problemáticas do “homem de nosso tempo” e propõe, a partir delas, uma reconstrução, uma reformulação constante e infinita, que consiste na desconstrução dos valores, das verdades, dos saberes. Essa destruição (de si e do outro, do romance e do pensamento), contudo, não visa ao nada, à não existência; visa, antes, como percebe David Arrigucci Jr. em *O escorpião encalacrado*, à experimentação, à rebelião permanente, à constante reinvenção do ser, dos modos de dizer e de significar, do universo. (ARRIGUCCI, 1973, p.17).

Cortázar entende que a palavra, instância constituinte do pensamento, é a responsável direta pela condução da perspectiva humana sobre a realidade, limitando-a a conceitos rígidos e fechados. Logo, a mudança do homem deve partir da mudança do código, da forma como ele se dá, do modo como é concebido,

direcionado e acatado, do meio em que se propaga, dos moldes, categorias e estruturas a que é submetido. Esse é seu posicionamento e atuação política, a partir desse princípio, é compreensível o porquê de sua responsabilidade, no que concerne a esse âmbito, não se dar de forma direcionada e engajada, mas difusa e comprometida.

> Lo que el kantismo postula en el entendimiento humano nuestro escritor lo traslada esperanzadamente al orden verbal; esperanzadamente, porque se libera en parte de esa carga, se presume capaz de trascender limitaciones sólo impuestas por un uso imperfecto, tradicional, deformante de las facultades intelectuales y sensibles creadoras del lenguaje. Sospecha que el hombre ha alzado esa barrera al no ir más allá del desarrollo de formas verbales limitadas, en vez de rehacerlas, y que cabe a nuestra cultura echar abajo, con el lenguaje 'literario', el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad. (CORTÁZAR, 1994b, p. 28).

Se é através da linguagem que se manifesta a realidade – em seu primeiro e último momento –, é também por meio dela que se deve dar sua transformação. A linguagem, moldada, limitada, submetida a padrões e formas, resultou na formação de um homem cuja perspectiva da realidade é confinada nos moldes realistas, racionais e científicos. E essa perspectiva, restrita diante da infinidade de fenômenos que não abrange, acende no homem de nosso tempo a angústia de sua existência, que, ao mesmo tempo que nega o entendimento encantado do universo, vê-se órfão de uma tradição ou, ao menos, de uma intelectividade que o contemple de forma plena.

Problematizado tão claramente o "homem de nosso tempo", faz-se necessária sua desconstrução para que um novo projeto de homem tome o seu lugar. A revolução é, então, a palavra-chave para mensurar a proposta de Cortázar em *Rayuela*.

> A lo largo de un decenio, problemas considerados como capitales en *Rayuela* pasaron a ser para mí algunos de los muchos componentes de la problemática del "hombre nuevo". [...]Así, en mi visión personal de la realidad, *Rayuela* sigue siendo una primera parte de algo que traté y trato de completar; una primera parte muy querida, seguramente la más honda de mi ser, pero que ya no acepto con la exclusividad que la conferían los propios protagonistas del libro, hundidos en búsquedas donde el egoísmo de tanta introspección y tanta metafísica era la sola brújula. [...] Diez años después, mientras yo me distancio poco a poco de *Rayuela*, infinidad de muchachos aparentemente llamados a estar lejos de ella se acercan a la tiza de sus casillas y lanzan el tejo en dirección al Cielo. A ese cielo, y eso es lo que nos une, ellos y yo le llamamos revolución. (CORTÁZAR, 2009, pp. 173-174).

As palavras de Cortázar deixam clara a sua aposta no homem como agente ambíguo que, ao mesmo tempo em que cria sua própria realidade imediata, sofre com a condição limitada de sua existência em meio ao mundo tecido pelo crivo da razão; é este, também, o mesmo agente que, passivo das limitações que impõe a si mesmo, atua na revolução, na elaboração do novo; agente ativo e passivo de sua própria destruição, bem como de sua renovação, de sua redenção. A realidade é uma estrutura na qual jamais estamos de todo, onde "somos a la vez araña y mosca" (CORTÁZAR, 1984, p. 21). Nessa mesma realidade, tabuleiro lúdico onde fatos são *jogadas*, o homem é simultaneamente jogador e peça do tabuleiro.

3. SOB O PRISMA DA VIOLÊNCIA: O JOGO DE CABRA-CEGA

A violência no contexto ditatorial latino-americano inspirou e fomentou o surgimento de uma série de obras literárias, provenientes dos diversos países do Novo Mundo: Alejo Carpentier, em Cuba, Vargas Llosa, no Peru, Gabriel Garcia Marques, na Colômbia, e Carlos Fuentes, no México, são outros dos nomes que, além de Cortázar, desafiaram o silenciamento da censura e fizeram da arte escrita um instrumento de contestação política na Latino América. Trata-se do "Boom Literário", quando, nas décadas de 60 e 70, a literatura latino-americana passou a repercutir amplamente na Europa e em todo o mundo.

> [...] a lo largo de las últimas décadas la noción de literatura ha asumido un matiz deferente tanto para la mayoría de los autores como de los lectores latinoamericanos. Para empezar, en esas décadas se ha producido la gran eclosión de una literatura resueltamente orientada hacia una búsqueda de nuestras raíces autenticas y de nuestra verdadera identidad en todos los planos, desde el económico hasta el político y el cultural. Si la ficción sigue siendo ficción, si las novelas y los cuentos continúan dándonos universos más o menos imaginarios como corresponde a eses géneros, es más que evidente que en la segunda mitad del siglo los escritores latinoamericanos han entrado en una madurez histórica que antes sólo se daba excepcionalmente. En vez de imitar modelos extranjeros, en vez de basarse en estéticas o en 'ismos' importados, los mejores de entre ellos han ido despertando poco a poco a la conciencia de que la realidad que los rodeaba era su realidad, y que esa realidad seguía estando en gran parte virgen de toda indagación, de toda exploración por las vías creadoras de la lengua y la escritura, de la poesía y la invención ficcional. Sin aislarse, abierto a la cultura del mundo, empezaron a mirar en torno más que del otro lado de las fronteras, y comprendieron con pavor y maravilla que mucho de lo nuestro no era todavía nuestro porque no había sido realmente asumido, recreado o explicado por las vías de la palabra escrita (CORTÁZAR, 1994c, pp. 228-229).

A percepção de que a apropriação do que é nosso – nossa identidade, nossos valores, nossa terra – não se fazia valer sem sua efetiva exploração pela via linguística culminou na explosão da literatura latino-americana mundo a fora. Uma identidade cultural com traços fortes e marcados, entretanto, não aflora na ausência

de adversidades, sem a luta que instiga as vozes, num coro uníssono, a reclamar um bem comum como a liberdade. Tal qual era necessário falar da América Latina enquanto espaço nosso, sob uma perspectiva cultural centrífuga e não centrípeta, era preciso apontar, fazer emergir e ficcionalizar também as arestas da nossa realidade social e política, as ameaças que nos situavam histórica e culturalmente no Novo Mundo. As ditaduras latino-americanas serviram, dessa maneira, como mola propulsora de um fazer literário imbuído de compromisso cultural e político, como uma voz que pudesse contestar ao mundo o direito de tantas outras vozes silenciadas.

No caso de Cortázar, seu exílio espontâneo para a França lhe concedeu a possibilidade de abordar o tema das ditaduras latino-americanas de forma direta, livre das metáforas e alegorias impostas pela censura a que estavam submetidos seus colegas, ainda em seus países de origem.

> [...] resulta tristemente irónico verificar que los escritores exilados en el extranjero, sean jóvenes o veteranos, se muestren en conjunto más fecundo do que aquellos a quienes las condiciones internas acorralan y hostigan muchas veces hasta la desaparición o la muerte, como en los casos de Rodolfo Walsh y de Haroldo Conti en la Argentina. Pero en todas las formas del exílio la escritura se cumple dentro o después de experiencias traumáticas que la producción del escritor reflejará inequívocamente en la mayoría de los casos (CORTÁZAR, 1994c, p. 166).

A título especulativo, poder-se-ia designar esse fato como um dos possíveis motivos pelos quais a temática da ditadura e de suas atrocidades, mais que recorrentes, são constantes das narrativas cortazarianas, nas quais o contexto de violência ganha a dimensão do fantástico, sem que se esvaia seu caráter político, mas, ao contrário, de modo a dilatar-se na figura do homem de nosso tempo, de forma generalizada.

Essa diluição de uma postura política no horror do comportamento humano faz-se clara a nós frente ao conto “Recortes de Prensa” – constituinte da obra *Queremos Tanto a Glenda* (1980) – sob a forma geral da luta pela emancipação dos povos latino-americanos e, mais especificamente, da denúncia às atrocidades da ditadura argentina.

Esse conto não nos cabe como exemplo pleno ou absoluto da responsabilidade política cortazariana, ou mesmo enquanto obra que apresenta diálogo mais evidente com as outras obras do autor de que faremos uso para sua elucidação. Mas, conforme fora anteriormente esclarecido, nossa proposta é simples e, para efetivá-la, não precisamos ir além da literatura cortazariana sob um ponto de vista político. Contos diversos como “Reunión”, “Graffiti” e “Segunda vez”, entre outros, contemplariam igualmente nosso propósito. O que justifica a escolha desse nosso *corpus* é não sua questão funcional dentro do universo das obras “políticas” de Cortázar, mas, antes, a relação propositalmente estabelecida (uma vez que deve ser questionada) entre denúncia da “realidade” e fato jornalístico.

Instaura-se, nesse conto, o questionamento implícito de verdades categóricas de que a nossa realidade previamente estabelecida lança mão, velada por recursos e instâncias que carregam consigo o predicado do “real” e da “verdade” (a exemplo, neste caso óbvio, da imprensa). Em “Recortes de Prensa”, Cortázar nos lembra que os limites da realidade que nos é oferecida (ou, antes, imposta) é a raiz de toda e qualquer questão política.

A palavra – mais especificamente, a subversão da palavra – como ferramenta válida de denúncia e, até mesmo, de luta política ganha, no contexto do conto, uma dimensão inusitada no que se refere ao viés literário, e eficaz no que tange à dimensão política das ditaduras latino-americanas. A questão da responsabilidade política de um escritor alijado de suas origens ante as atrocidades que acometem seu país, implicitamente tematizada em "Recortes de Prensa", encontra na voz de um escultor, personagem da narrativa, um exemplo da perspectiva cortazariana quanto à necessidade de uma postura política frente a problemáticas tão complexas quanto a violência. "Es cierto que un escritor puede argumentar que si su inspiración le viene de la realidad, y incluso de las noticias de policía, lo que él es capaz de hacer a eso lo potencia a otra dimensión, le da un valor diferente." (CORTÁZAR, 2008a, p. 217).

A postura política de Cortázar em "Recortes de Prensa" se vale da tão pregada dicotomia entre ficção literária e realidade imediata para problematizar a questão da violência. Nesse sentido, o jornal, enquanto forma escrita que deve comunicar verdades de uma realidade imediata, é posto em xeque frente à literatura, forma ficcional de escrita que, supostamente, por sua fácil entrega ao lúdico e ao imaginário, em nada corroboraria para a denúncia e o trato de problemas políticos.

Essa perspectiva da responsabilidade política é igualmente colocada em questão em "Acerca de la situación del intelectual latino-americano", sob o signo da sondagem do ser humano lançado em sua complexidade histórica e social:

> A salvo por el momento de toda coacción, de la censura o la autocensura que traban la expresión de los que viven en medios políticamente hostiles o condicionados por las circunstancias de urgencia, mi problema sigue

> siendo, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que le socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber. (CORTÁZAR, 1994c, p. 40).

Em “Recortes de Prensa”, Cortázar faz da distinção cínica entre fato verídico e fato ficcional a carta de apresentação do conto que nos propõe: “Aunque no creo necesario decirlo, el primer recorte es real y el segundo imaginario.” (CORTÁZAR, 2008a, p. 205). O ponto de vista político, neste caso, nos permite associar a advertência inicial de Cortázar à temática que se estende ao longo da narrativa, como partes do quebra-cabeça literário que constitui o conto. A epígrafe contraditória enseja o questionamento: por que dizer e, mais que isso, registrar por escrito, algo que já foi julgado de antemão como desnecessário? Entre a suposta inutilidade do que foi dito e a (des)necessidade de dizê-lo, deparamo-nos com duas possibilidades complementares: 1) É necessário dizer para que não deixemos escapar o recado “de nada contribui a distinção entre realidade e ficção se os horrores do que segue escrito, ainda que na ficção, baseiam-se tão somente numa realidade efetiva.”; 2) Se a ficção, ainda que de modo representativo, reproduz a realidade, o horror de uma corresponderá ao horror da outra, sendo desnecessário recorrer à confirmação do que é real e do que é ficcional.

Mas, se retrocedermos um pouco em relação à epígrafe, perceberemos que o caráter contraditório do conto se manifesta logo no título: “Recortes de Prensa” sugere um relato verídico. E a despeito do aparente paradoxo que nos é proposto em forma de leitura, questionamos: até que ponto uma ficção pode se afastar dos

predicados da realidade? Ou melhor: até que ponto pode a realidade se afastar de uma ficção tão angustiante quanto a própria realidade?

> Hace unos años me tocó participar en una polémica cuyo eje era el concepto de realidad, y a partir de ahí, cuál era la forma en que un escritor revolucionario debía enfrentar y tratar la realidad en sus obras. En esa ocasión hice lo posible pos mostrar algo que me parecía cada vez más claro, y es que todo empobrecimiento de la noción de realidad en nombre de una temática restringida a lo inmediato y concreto en un plano supuestamente revolucionario, y también en nombre de la capacidad de recepción de lectores menos sofisticados, no es más que un acto contrarrevolucionario, puesto que todo empobrecimiento del presente gravita en el futuro y lo vuelve más penoso y lejano. Por el contrario, nada me parece más revolucionario que enriquecer por todos los medios posibles la noción de realidad en el ánimo del lector de novelas o de cuentos; y es ahí donde la relación del intelectual y la política se vuelve apasionada en América Latina, porque precisamente este continente proporciona la prueba irrefutable de que el enriquecimiento de la realidad a través de los productos culturales ha tenido y tiene una acción directa, un efecto claramente demostrable en la capacidad revolucionaria de los pueblos (CORTÁZAR, 1994c, pp. 122-123).

O problema político das ditaduras latino-americanas é, antes de tudo, para Cortázar, um problema de realidade; e a realidade, por sua vez, concerne à perspectiva lançada ao mundo pelos indivíduos, em geral, imbuídos de noções abstratas e valores limitados, que alimentam apenas a si mesmos e a um sistema que faz do homem de nosso tempo seu próprio carrasco. Como anteriormente observado, a palavra comporta, concomitantemente, veneno e antídoto para a conservação de um tal *status quo*. Em “Recortes de Prensa”, o mote da relação entre fato verídico e fato jornalístico, cinicamente estabelecido na epígrafe, recobra uma breve passagem de “Acerca de la situación del intelectual latino-americano”, onde Cortázar relata a Retamar sua reconciliação com as raízes e com as causas políticas latino-americanas:

> Si tuviera que enumerar las causas por las que me alegro de haber salido de mi país (y quede bien claro que hablo por mi solamente, y de ninguna manera a titulo de parangón) creo que la principal seria el haber seguido desde Europa, con una visión desnacionalizada, la revolución cubana. Para

> afirmarme en esta convicción me basta, de cuando en cuando, hablar con amigos argentinos que pasan por Paris con la más triste ignorancia de lo que verdaderamente ocurre en Cuba; me basta hojear los periódicos que leen veinte millones de compatriotas. Me basta y me sobra sentirme a cubierto de la influencia que ejerce la información norteamericana en mi país y de la que no se salvan, incluso creyéndolo sinceramente, infinidad de escritores y artistas argentinos de mi generación que comulgan todos los días con las ruedas de molino subliminares de la United Press y las revistas "democráticas" que marchan al compás de *Time* o de *Life*. (CORTÁZAR, 1994c, p. 34).

Cortázar explica a Retamar o paradoxo de um intelectual argentino que, para descobrir sua verdadeira condição de latino-americano, precisou viver mais de uma década no Velho Mundo e, de lá, acompanhar o fato que operou sua transformação política, a revolução cubana. A hermenêutica nos ensina que a distância (temporal e mesmo espacial) de um fato pode ampliar nosso horizonte interpretativo. E sob essa perspectiva, a contradição inicialmente proposta por Cortázar quanto a sua distância espacial da revolução cubana parece se dissolver lentamente. O que Cortázar relata, contudo, inclui um elemento preponderante para nossa percepção da realidade que, nesse caso, coincide com a função atribuída à imprensa enquanto formadora de opinião. A influência norte-americana na imprensa rendeu aos latino-americanos, segundo Cortázar, uma visão distorcida sobre o que, de fato, deu-se em Cuba. A modalização discursiva é a ferramenta de que se utiliza a imprensa para relatar um fato de forma parcial, ao passo que simula imparcialidade. A mesma estratégia linguística é utilizada por Cortázar na epígrafe de "Recortes de Prensa", justamente para denunciar a farsa realista que constitui a imprensa. O paradoxo da necessidade de dizer algo desnecessário, a exemplo da epígrafe, dialoga com o paradoxo de proferir juízos de valor simulando ausência valorativa, a exemplo do jornal.

A tentativa de exprimir de forma plena os horrores da ditadura argentina numa ficção não seria viável, mesmo que sobre o tema fossem escritos longos romances. De mesmo modo, nem a reunião de todas as notícias a respeito das mortes causadas pelas ditaduras latino-americanas seriam suficientes para nos transportar à dimensão do que realmente aconteceu. O esgotamento da realidade é igualmente inviável numa ficção literária ou num recorte de jornal. E, ciente disso, Cortázar joga com as palavras e desafia o leitor ao entendimento de que a realidade que se nos apresenta é tão insuficiente quanto a própria ficção. Nesse sentido, a contradição que a princípio nos parece recurso estético ou poético configura-se, na verdade, como postura política, como recusa àquele "realismo ingênuo", notado, observado e discutido em *Valise de Cronópio*, que tem como vítimas os "ingênuos realistas", "homens de nosso tempo" que, guiados pela lógica racional, confortam-se na crença em um realismo linguístico (CORTÁZAR, 1984, p. 22).

Conforme ponderamos anteriormente, o capítulo "Do sentimento de não estar de todo", de *Valise de Cronópio*, para além da rejeição da realidade limitada à convenção de uma perspectiva racionalista, comporta a dimensão do enclausuramento humano do qual Cortázar se faz investigador e combatente. O homem ocidental, historicamente situado entre as verdades herméticas da razão iluminista e o desmantelamento ético, moral e político no mundo moderno, fundamentado em "subjetividades", precisamente se faz objeto exploratório e investigativo da literatura cortazariana. Essa discussão parece traduzir o ponto de partida comum da literatura de Cortázar citado na carta a Retamar. O ser humano de que se trata não é generalizado em sua natureza ou constituição física e biológica;

é, antes, marcado por uma tradição racionalista que aflora negativa e diversamente em contextos específicos.

No conto em questão, dois artistas argentinos residentes em Paris, a escritora Noemi e um escultor, discutem a proposta de um texto que acompanhe as obras do artista plástico, cujo tema é a violência: "[...] una serie de pequeñas esculturas cuyo tema era la violencia en todas las latitudes políticas e geográficas que abarca el hombre como lobo del hombre" (CORTÁZAR, 2008a, p. 205). A proposta do escultor se funda na temática da violência humana de modo geral. Entretanto, o vínculo de um contexto político ditatorial entre Noemi e o escultor é acionado a partir de uma memória comum, uma memória pertinente à nacionalidade de ambos, recobrada por um recorte de jornal que relatava a morte de parte de uma família por militares.

O mote da distância espacial se desenvolve tanto na carta a Retamar, quanto em "Recortes de Prensa". A distância temporal é também assinalada: "En realidad, nos conocemos mal, desde pedazos de tiempo que abarcan ya veinte años." (CORTÁZAR, 2008a, p 205). A memória (a memória da violência) é o fio condutor da perspectiva de ambos: "[...] – Yo sé que no es fácil, llevamos tanta sangre en los recuerdos que a veces uno se siente culpable de ponerle límites, de manearlo para que no nos inunde del todo." (CORÁZAR, 2008a, p. 206). A partir da memória comum entre Noemi e seu amigo escultor, a temática da violência se afunila até os efeitos atrozes das ditaduras latino-americanas. Os recortes de jornal, convenientemente achados por Noemi momentos antes de seu encontro com o escultor, corroboram também para o assunto em pauta. A distância espacial das personagens em relação ao seu país de origem parece fortalecer a discussão, a

temática da violência num contexto tão específico quanto se mostra ao longo do conto. A situação de Noemi no Velho Mundo e as circunstâncias que a impelem a assumir o compromisso com o tema da violência (estreitando-o até o contexto específico das ditaduras latino-americanas) parece desenhar também os passos de Cortázar na França, no que se refere ao seu sempre latente (apesar de tão questionado) compromisso com a condição política e literária do seu país. A distância espacial, nesses casos, funciona como intensificador de um compromisso político a respeito do qual Cortázar foi ampla e constantemente questionado em seu país, uma vez adotada a cidadania francesa por parte do autor.

> Como estrangeiro, minhas possibilidades no campo da ação estavam restritas ao máximo na França, pois os relatórios oficiais argentinos somados aos da inteligência americana (neste último caso tratava-se concretamente da minha solidariedade com a Revolução Cubana) me apresentavam às autoridades locais como alguém que se aproveitaria da nacionalidade francesa para incentivar a solidariedade com os países do Cone Sul submetidos às ditaduras que nós conhecemos, coisa que nem sempre convinha aos interesses políticos e econômicos da França. A cidadania me foi negada duas vezes, e minhas atividades a favor dos povos da Argentina, Chile, Uruguai e Paraguai tiveram que circunscrever-se a uma ação voltada apenas para o exterior, sem poder enriquecê-la com uma ação interna que se traduziria em movimentos de opiniões mais amplos, numa solidariedade muito mais útil para os oprimidos. [...] Que alguém tenha provado tantas vezes sua fidelidade aos movimentos de libertação latino-americanos, sua presença solidária nos processos socais de Cuba, do Chile em tempos de Unidade Popular, da Nicarágua sandinista e da Argentina camporista, ao mesmo tempo que combatia os regimes militares do Cone Sul por todos os meios ao seu alcance, parece menos importante para alguns que uma caderneta com capa azul e carimbos da alfândega. (CORTÁZAR, 2010b, pp. 334-335).

Embora o estreitamento da temática da violência configure as barbáries contra presos políticos na América Latina como tema aparentemente central do conto, em “Acerca de la situación del intelectual latino-americano”, Cortázar esclarece sua recusa a um debate político arraigado a circunstâncias nacionais específicas:

> En última instancia, tu y yo sabemos de sobra que el problema del intelectual contemporáneo es uno solo, el de la paz fundada en la justicia social, y que las pertenencias nacionales de cada uno sólo subdividen la

> cuestión sin quitarle su carácter básico. Pero es aquí donde un escritor alejado de su país se sitúa forzosamente en una perspectiva diferente. Al margen de la circunstancia local, sin la inevitable dialéctica del challenge and response cotidianos que representan los problemas políticos, económicos o sociales del país, y que exigen el compromiso inmediato de todo intelectual consiente, su sentimiento de proceso humano se vuelve por decirlo así mas planetario, opera por conjuntos y por síntesis, y si pierde la fuerza concentrada en un contexto inmediato, alcanza en cambio una lucidez a veces insoportable pero siempre esclarecedora. Es obvio que desde el punto de vista de la mera información mundial, da casi lo mismo estar en Buenos Aires que en Washington o en Roma, vivir en el propio país o fuera de él. Pero aquí no se trata de información sino de visión. Como revolucionario cubano, sabes de sobra hasta qué punto los imperativos locales, los problemas cotidianos de tu país, forman por así decirlo un primer círculo vital en el que debes obrar e incidir como escritor, y que ese primer círculo en el que se juega tu vida y tu destino personal a la par de la vida y el destino de tuyo pueblo, es a la vez contacto y barrera con el resto del mundo, contacto porque tu batalla es la de la humanidad, barrera porque en la batalla no es fácil atender a otra cosa que a la línea de fuego. (CORTÁZAR, 1994c, pp. 32-33).

Ante o trecho da carta a Retamar, parece instaurar-se novo paradoxo no ponto de vista político cortazariano. Enquanto a carta coloca como perspectiva política adequada a ampliação do campo de atuação do nacional para o global, o movimento exercido pelo conto parece ser justamente o contrário, indo da temática da violência humana em geral (o homem como lobo do homem) para o contexto ditatorial latino-americano. É então que o recurso ao insólito, ao fantástico, presta, na obra cortazariana, uma função política: o desdobramento espacial com o qual nos deparamos em “Recortes de Prensa” trabalha de modo a exceder o contexto específico da discussão sobre a violência, inicialmente estabelecido pela comum nacionalidade das personagens. É a partir dessa fissura no espaço narrativo que o tema da violência sai de um contexto latino-americano, ganha abrangência e é posto em contingência simétrica (provocada por humanos nas mais diversas longitudes). É necessário, contudo, antes de firmarmos essa proposição, investigar a forma como essa ruptura se dá no conto e de que modo se faz, nesse contexto, ferramenta contributa para uma perspectiva política.

De volta ao texto de Cortázar. Ao sair da casa do escultor, numa rua do subúrbio parisiense, Noemi caminha absorta em seus pensamentos, onde pairam imagens de mulheres torturadas e mortas, lançadas em uma cova comum, mãos em frascos de vidro rotulados com números, enfim, tudo o que relatava o segundo recorte de jornal que, segundo o que nos fala a epígrafe do conto, é imaginário. A atmosfera sombria do cenário constrói uma situação ambígua entre um momento de perturbação mental da personagem e um efetivo desdobramento espacial que se inicia quando Noemi encontra, ainda na mesma rua, uma pequena menina chorando, abandonada em frente a um antigo edifício. Nesse momento, volta-nos à mente um trecho do segundo recorte de jornal mostrado pela personagem ao seu amigo escultor:

> Hecho: El día 11 de marzo de 1977, a las 6 de la mañana, llegaron al departamento donde vivían fuerzas conjuntas del Ejército y la policía, llevándose a la pareja y dejando a sus hijitos: Victoria, de dos años e seis meses, y Hugo Roberto, de un año y seis meses, abandonados a la puerta del edificio. Inmediatamente hemos presentado recurso de habeas corpus, yo, en el consulado de México, y el padre de Mario, mi consuegro, en la Capital Federal. (CORTÁZAR, 2008a, p. 211).

Noemi decide seguir a menina e tudo o que se passa em seguida remete a uma efetiva transposição espaço-temporal da personagem para a situação descrita no segundo recorte de jornal. Esse deslocamento, contudo, dá-se de forma distorcida, com elementos que ora se aproximam do relato e ora se distanciam. Vale lembrar aqui que a justaposição do onírico com o insólito é outra característica comum na obra cortazariana, trabalhada de formas diversas ao longo de seus textos. Em “Recortes de Prensa”, a referência do que se passa com Noemi em relação à notícia há pouco lida apresenta, justamente, esse caráter onírico, com recursos descritivos da ação e do cenário, que remetem a um sonho. Assim, o insólito da transposição espaço-temporal assume uma atmosfera onírica que envolve personagem e leitor em um cenário obscuro, incerto:

> Quise tomarla en brazos mientras mi levantaba, pero ella se apartó, mirando hacia la oscuridad del corredor. Me mostraba algo con un dedo, empezó a caminar y la seguí, vislumbrando apenas un arco de piedra y detrás de la penumbra, un comienzo de jardín. Silenciosa salió al aire libre, aquello no era un jardín sino más bien un huerto con alambrados bajos que delimitaban zonas sembradas, había bastante luz para ver los almácigos raquíticos, las cañas que sostenían plantas trepadoras, pedazos de trapos como espantapájaros. […] La nena había ido directamente al estrecho paso entre dos canteros que llevaba a la puerta del pabellón; se volvió apenas para asegurarse de que la seguía, y entró en la barraca. Sé que hubiera debido detenerme ahí y dar media vuelta, decirme que esa niña había soñado un mal sueño y se volvía a la cama, todas las razones de la razón que en ese momento me mostraban o absurdo y acaso de meterme a esa hora en casa ajena. (CORTÁZAR, 2008a, pp. 213-214).

Desenvolve-se ante a personagem uma cena de tortura, num cenário que se assemelha a um cativeiro ou a um campo de concentração, onde a mãe da pequena menina, deitada sobre uma cama, é torturada pelo pai da criança. Apesar da alusão distorcida à notícia do jornal e do caráter onírico da cena, o final do conto vem a confirmar esse estranho deslocamento da personagem, esse duplo espacial aberto entre o subúrbio parisiense e um recôndito cenário de tortura. O texto solicitado a Noemi pelo escultor, escrito após e com base em sua estranha experiência, vem a coincidir exatamente com parte do segundo recorte de jornal que, sem se dar conta, a personagem havia deixado escapar e perdido, antes mesmo de lê-lo ou de levá-lo ao amigo escultor. Tratava-se de um crime sádico que se deu num subúrbio de Marselha. A notícia era seguida de uma foto do local do crime o qual Noemi reconheceu como o lugar onde havia estado naquela noite. A personagem decide, então, voltar ao cenário do acontecimento estranho:

> Tomé un taxi y me bajé en la calle Riquet, sabiendo que era una estupidez y haciéndolo porque así se hacen las estupideces. En pleno día eso no tenía nada que ver con mi recuerdo y aunque caminé mirando cada casa y crucé a la acera opuesta como recordaba haberlo hecho, no reconocí ningún portal que se pareciera al de esa noche, la luz caía sobre las cosas como una infinita máscara, portales pero no como el portal, ningún acceso a un huerto interior, sencillamente porque ese huerto estaba en los suburbios de Marsella. Pero la nena sí estaba, sentada en el escalón de una entrada cualquiera jugaba con una muñeca de trapo. (CORTÁZAR, 2008a, p. 218).

Certa da realidade de sua experiência incomum, Noemi não espera reconhecer o lugar que extraordinariamente se abrira ante si naquela noite, um lugar em Marselha, que surgiu (e, de mesmo modo, desapareceu) em plena rua de um subúrbio parisiense. A menina, entretanto, fora ali reencontrada e reconhecida. Tratava-se da mesma criança com quem havia estado naquela noite.

Fatos confundidos e fatos esclarecidos à parte, o que nos interessa reside no insólito duplo espacial que leva Noemi a iniciar sua caminhada numa rua suburbana de Paris e a se deparar sequencialmente com a cena de um crime ocorrido em Marselha. Preocupam-nos, pois, os atributos políticos que ensejam a manobra do fantástico num conto cujo próprio título reclama realismo. Um esclarecimento significativo quanto ao recurso do fantástico nas narrativas cortazarianas nos é oferecido em *Valise de Cronópio*:

> Se ha dicho que en mis relatos lo fantástico se desgaja de lo 'real' o se inserta en él, y que ese brusco y casi siempre inesperado desajuste entre un satisfactorio horizonte razonable y la irrupción de lo insólito es lo que les da eficacia como materia literaria. Pero entonces, ¿qué importa que en esos cuentos se narre sin solución de continuidad una acción capaz de seducir al lector, si lo que subliminalmente lo seduce no es la unidad del proceso narrativo sino la disrupción en plena apariencia unívoca? Un eficaz oficio puede avasallar al lector sin darle oportunidad de ejercer su sentido crítico en el curso de la lectura, pero no es por el oficio que esas narraciones se distinguen de otras tentativas; bien o mal escritas, son en su mayoría de la misma estofa que mis novelas, aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nasa es sólido apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso e sostenido (CORTÁZAR, 1984, p. 25).

Se o fantástico constitui parte do jogo, do pacto de participação estabelecido entre o autor e o leitor, constitui também a ferramenta essencial à tensão que a literatura deve suscitar: pôr em crise, desconfiar e questionar aquilo que se apresenta arbitrariamente como realidade, eis a faceta do compromisso político de Cortázar assinalado em "Recortes de Prensa". A irrupção de um portal espaço-temporal numa

narrativa que se mantém à beira de uma verossimilhança plástica é, para além de um recurso estético, de uma técnica que visa a "eficácia da matéria literária", um acordo tácito entre o escritor e seu leitor, um acordo que se funda na quebra das regras, na subversão das normas, no rompimento do contrato estabelecido entre escritores quaisquer e leitores quaisquer para uma literatura qualquer. O compromisso político na literatura só se configura, de fato, enquanto compromisso quando submetido à participação da parte produtora e da parte receptora, de forma a extinguir o modo passivo de leitura:

> Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. Detención forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político. Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos (CORTÁZAR, 1995, p. 228).

Há de se reconhecer o duplo paradoxo (paradoxo que se desdobra no duplo por ser entendido como possível) da proposta cortazariana, que converge justamente para o "desalinhamento", para a subversão dos gêneros e da própria função literária: usar a palavra como arma contra si mesma, a fim de um questionamento, de uma crítica constante, que force a literatura a ressignificar-se a cada instante, não como modo de autodestruição, mas como forma de renovação permanente e constante.

O desdobramento espacial que se configura em "Recortes de Prensa" se desenvolve, ainda, nas palavras de Cortázar a Retamar: do ponto de vista da informação, pouco importam os espaços geograficamente cartografados; pouco importa se se vive em Washington ou em Roma; diante da notícia de tortura e morte contida no recorte de jornal, não interessa se se vive em Paris, em Marselha ou em Buenos Aires. Dadas as circunstâncias ou os espaços, a violência é fatalmente operada por mãos e mentes humanas, ingenuamente realistas e racionais, capazes

de compor e de romper com a discursividade a qual chamamos história. Sob essa ótica, a verdade, a realidade extraível de um recorte de jornal verdadeiro, de uma notícia imaginária, ou de uma narrativa ficcional é a violência. Em Buenos Aires, em Paris ou em Marselha, a violência é a realidade, tanto efetiva quanto ficcional, "¿Qué diferencia hay después de todo entre el horror de la Argentina, Chile, Uruguay y tantos otros países?" (CORTÁZAR, 1994c, p. 156). Prender-se a um contexto de violência específico significa ignorar a violência generalizada, a violência que parte, não do europeu, do branco, do macho, do heterossexual, mas do ser humano com suas heranças históricas determinadas; significa mascará-la com um rosto particular.

> La revolución debe triunfar y se debe hacer la revolución porque sus protagonistas son los hombres, lo que cuenta son los hombres. [...] Entonces, en muy poco tiempo (el símbolo son estos dos cuentos) se produce la aparición de lo que actualmente se llama el compromiso. Es decir, que yo empiezo a darme cuenta, a descubrir un territorio que hasta entonces apenas había entrevisto. Lo cual no quiere decir que yo vaya a ser un escritor de obediencia, un escritor que se limita únicamente a defender su causa y a atacar a la contraria, sino que voy a seguir viviendo en plena libertad, en mi terreno fantástico, en mi terreno lúdico […] (CORTÁZAR *apud* PREGO).[5]

Se tal leitura do conto pode soar de forma generalizante, cabe, neste momento de nosso estudo, lembrar-nos da fala de Noemi quanto à proposta da obra de seu amigo escultor, sintetizada pela personagem logo no início do texto: "[...] la violencia en todas las latitudes políticas e geográficas que abarca el hombre como lobo del hombre." (CORTÁZAR, 2008a, p. 205). Esse pequeno diálogo entre Noemi e o escultor, uma espécie de "profecia" que vem a se efetivar ao longo e ao fim do

---

[5] CORTÁZAR *apud* Prego. *La fascinación de las palavras*. Retirado de http://www.literatura.org/Cortazar/escritos/charla.html, acessado em 13/12/2012, às 11:37.
A revolução deve triunfar e deve ser feita porque seus protagonistas são os homens, são eles o que conta. [...] Assim, em muito pouco tempo [...] produziu-se o que atualmente se chama de compromisso. Ou seja, eu comecei a perceber, enfim, um território que até aquele momento havia apenas deslumbrado. Isso não quer dizer que eu seja um escritor de obediência, um escritor que se limita unicamente a defender a sua causa e a atacar a contrária. Vou continuar a viver em plena liberdade, no meu terreno fantástico, no meu terreno lúdico [...] (CORTÁZAR *apud* PREGO, 1991, p. 121).

conto, abre-nos espaço para uma leitura panfactual da violência. Esse viés interpretativo da obra de Cortázar ganha acedência mais uma vez nas palavras do próprio autor em “Acerca de la situación del intelectual latino-americano”. Os valores culturais, nacionais, situacionais não devem ser exaltados, execrados ou vitimizados em particular. Trata-se do todo humano, historicamente situado, e o recorte das especificidades, estejam elas em condição de adoração ou de abominação, comportam, para além de um nacionalismo simplista, um efetivo risco à humanização e à humanidade:

> Aquí quiero agregar que de ninguna manera me creo un ejemplo de es “vuelta a los orígenes” – telúricos, nacionales, lo que quieras – que ilustra precisamente una importante corriente de la literatura latinoamericana, digamos *Los pasos perdidos* y, más circunscritamente, *Doña Bárbara*. El telurismo como lo entiende entre ustedes un Manuel Feijó, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor “de zona”, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, al país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas. [...] hay circunstancias de la vida de los pueblos en que ese sentimiento del retorno, ese arquetipo casi junguiano del hijo pródigo, de Odiseo al final del periplo, puede derivar a una exaltación tal de lo propio que, por contragolpe lógico, la vía del desprecio más insensato se abra hacia todo lo demás. Y entonces ya sabemos lo que pasa, lo que pasó hasta 1945, lo que puede volver a pasar (CORTÁZAR, 1994c, pp. 35-36).

Ao atribuir à temática da violência um caráter global, Cortázar afasta as atrocidades dos crimes ditatoriais da Latino América das noções abstratas como as de “nação” e “raça”. Ao universalizar a questão, o autor nos aponta os perigos dos nacionalismos arraigados. Em cada circunstância específica, os algozes são também dotados dos laços culturais das vítimas: o que os distingue são a circunstância, a hierarquia e o lado do poder em que estão alojados. Assim, construções abstratas, como nação, povo, raça, democracia, segurança, comunismo, etc., são perigosas o suficiente

para determinar papéis como os de vítima e algoz, servo e senhor, ordem e desordem.

> El horror se acentúa porque se vuelve una especie de latencia omnímoda, una atmósfera que flota, en donde no se pueden conocer caras ni responsabilidades directas. Una especie de superestructura. Yo creo que la máquina del horror tiene en el campo de la novela dos ejemplos extraordinarios. Uno de ellos es *El proceso*, de Kafka. [...]Ahí ya se da el caso de ese destino que se va cumpliendo inexorablemente, paso a peso, sin que jamás se sepa hasta la última línea, sin que se llegue a saber jamás cuáles eran las motivaciones que determinaban ese destino. Muchas veces yo he pensado, leyendo casos típicos de desaparecidos y torturados en Argentina, que ellos han vivido exactamente *El proceso* de Kafka, porque han sido detenidos muchas veces por ser sólo parientes de gente que tenía una actuación politica [...],y han sido torturados, han sido detenidos y finalmente muchas veces ejecutados. Y esa gente, en cada etapa de su destino, ha debido preguntarse quién era el responsable, de dónde le venía esa acumulación de desgracias, y no lo ha podido saber nunca porque lo único que ha conocido es a los ejecutores, a los torturadores. Quienes, por otra parte, tampoco sabían quiénes eran los jefes (CORTÁZAR *apud* PREGO).[6]

As vítimas, aqui, não figuram nas minorias, nos grupos desfavorecidos, nos mortos e torturados pela ditadura, ou nas mulheres ainda violadas pelas noções de fragilidade e subserviência. As vítimas, embora não abstratas ou despersonalizadas representam a dubiedade da condição humana e de sua situação histórica que, a partir de noções relativistas (estas sim abstratas) situam o homem, como peças, nos lugares do jogo. Depreende-se daí que a condição da violência seja perene. As vítimas, aqui, tanto da ficção kafkiana quanto da ditadura argentina desfiguram, de

---

[6] CORTÁZAR *apud* Prego. *La fascinación de las palavras*. Retirado de http://www.literatura.org/Cortazar/escritos/charla.html, acessado em 13/12/2012, às 11:37.
O horror se acentua porque se transforma numa espécie de latência ilimitada, numa atmosfera que flutua, onde não podemos conhecer rostos nem responsabilidades diretas. Uma espécie de superestrutura. Acho que a máquina do horror tem no campo do romance dois exemplos extraordinários. Um deles é O Processo, de Kafka. [...] Neste livro surge o caso do destino que vai se cumprindo inexoravelmente, passo a passo, sem que jamais se saiba a última linha, sem que se chegue jamais a saber quais eram as motivações que determinaram esse destino. Muitas vezes pensei, lendo esses casos típicos de desaparecidos e torturados na Argentina, que eles viveram exatamente O Processo de Kafka, porque em muitos casos eles foram detidos só por serem parentes de gente que tinha atuação política [...], e foram torturados, presos e muitos, executados. Essas pessoas, em cada etapa de seu destino, devem ter se perguntado quem era o responsável, de onde vinha aquele acúmulo de desgraças, e não puderam saber nunca, porque a única coisa que puderam conhecer foram seus torturadores, seus executores. Que, por sua vez, tampouco sabiam quem eram os chefes (CORTÁZAR *apud* PREGO, 1991, p. 122).

certo modo, a ordem do Estado, e configuram-se, dessa maneira, nos grupos desfavorecidos pela sorte. Assim como a venda no jogo de cabra-cega, que aponta a vítima lúdica, bem como seus carrascos, por ela desconhecidos, as circunstâncias que culminam na violência contra determinado grupo são transitórias; contudo a máquina que a produz, a necessidade da ordem, da segurança e das divisões sociais internas continua perene até os dias de hoje.

A antropologização do ato violento, do fato da violência na literatura de Cortázar, ganha o caráter político conforme deposita na máquina humana de degradação a responsabilidade pela realidade, seja essa forjada, sentida, estabelecida ou escrita. Uma vez colocada em questão a responsabilidade política na literatura, Cortázar aponta para a necessidade de (não apenas por ela) produzir um diálogo tão intenso o quanto possível para inocular procedimentos outros na tarefa de criação de um mundo em que a violência se torne apenas coisa da literatura de um passado remoto. Essa mesma literatura, contudo, ao apontar as circunstâncias que situam os homens em um ou outro papel, torna-se possibilidade de redenção, de revolução e de transformação, pois que opera, com a subversão da palavra, o esvaziamento das noções abstratas que geram a violência apesar (acima) de vítimas e de algozes.

> Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber. Pero no creo como pude cómodamente creerlo en otro tiempo, que la literatura de mera creación imaginativa baste para sentir que me he cumplido como escritor, puesto que mi noción de esta literatura ha cambiado y contiene en sí el conflicto entre la realización individual como la entendía el humanismo, y la realización colectiva como la entiende el socialismo […]. (CORTÁZAR, 1994c, pp. 40-41).

Cortázar completa, ainda:

> Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea; y sin embargo hoy sé que escribo para, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro. [...]. porque se alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se pude escribir sin esa participación que es responsabilidad y obligación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunte directamente a esa participación, solo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía. (CORTÁZAR, 1994c, p. 41).

Cortázar não se aflige na busca pela segurança do fim (fim da realidade e início da ficção; fim dos espaços geograficamente definidos; fim de uma era, de uma geração, de um tempo). Ao contrário, sua perseguição atroz pelo inseguro, pelo insondável, pelo movediço, é o que garante que sua escrita coloque sob suspeita a secular interpretação da literatura como mímesis, embora, evidentemente, não se possa furtar a tal conceito quando se pensa na literatura cortazariana como uma discussão de pertinência matemática: contém realidade, contém ficção; está contida na realidade, está contida na ficção.

Nesse sentido, a transgressão do espaço, que marca o aspecto fantástico de “Recortes de Prensa”, enseja também o tema do distanciamento espacial. Esse tema dialoga abertamente com a carta a Roberto Fernandes Retamar e, cinicamente, extrai todo conteúdo político da ficção (o exílio, espontâneo ou forçado, tanto do autor quanto da personagem do conto) para situá-lo justamente no terreno inseguro da “realidade” de nossos tempos. E o ciclo, que aos olhos de nossos historiadores deveria fechar-se de forma segura, desdobra-se, espirala-se, repete-se sem se repetir, pois é constantemente ressignificado pela “inqualificação” do momento histórico: ao fim de “Recortes de Prensa”, Noemi retorna ao lugar onde se deu sua experiência fantástica, seu contato com a violência absoluta. Há, ali, a

mesma menina da noite anterior, um elemento que lhe assegura a conexão com a realidade da(s) violência(s), mas o espaço já não é mais o mesmo, porque o tempo já não é mais o mesmo – e, seja na realidade ou na ficção, como dissociar tempo e espaço? Não há certeza, senão a do desaparecimento, não há espaço, senão o de um tempo ainda inacabado.

A ideia do "homem como lobo do homem", que, neste conto, estende a questão da violência das ditaduras latino-americanas até os crimes cotidianos no Velho Mundo é também abordada por Cortázar em um fragmento de publicação póstuma, intitulado "Três notas complementares" (1976). Nesse contexto, o autor discute algumas faces da violência (e do medo suscitado por essas violências), variadas, rotuláveis, generalizadas ou contextuais. A nota aponta justamente para a (inútil) necessidade humana de mascarar a violência com rostos específicos e sucessíveis, embora as circunstâncias em que se dê sejam consideravelmente desimportantes ante o veículo que a hospeda e a efetiva: o homem.

> Eu me interesso em acompanhar de perto, reunindo toda a informação possível, os grandes processos criminais dos últimos vinte anos na França; esse interesse, baseado a princípio em razões tão simples como as do doutor Samuel Johnson ("sou um observador da natureza humana, senhor"), foi se afastando rapidamente dos atores principais do caso, vítimas ou assassinos, para concentrar-se naqueles que por sua vez se concentravam em torno do processo [...]. Depois de ter vivenciado as reações públicas a processos célebres [...], é possível fazer um esboço de síntese que confirma uma velha e conhecida certeza: neste país e em qualquer outro país, a execução legal não é um ato de justiça e sim de medo. [...] Um medo que quase sempre se ignora como medo e que se manifesta no plano consciente como vontade de ordem, de disciplina, de respeito a valores axiomáticos. O homem é o lobo do homem, o homem tem medo do lobo e seu medo o leva a ser lobo, leva-o a uivar em francês ou em italiano ou em espanhol e a reivindicar, com perfeita racionalidade, com total sujeição às leis e aos direitos humanos, que um assassino seja decapitado ou enforcado para que essa noite a cidade durma mais tranquila, mais segura, mais fascista. [...] Assistimos mais uma vez ao escamoteamento total da verdade, a um jogo de baralho em que cada carta substitui outra e dissimuladamente altera seu valor. Essas cartas são máscaras de caras que são máscaras de caras e assim até o mais fundo, e no mais está o homem numa sociedade que faz dele um lobo e o joga na

> rua com cara de homem que deve denunciar e exterminar lobos para que os homens possam dormir tranquilos (CORTÁZAR, 2010, pp. 280-281).

Convém lembrarmos, neste ponto, da ambiguidade da experiência fantástica de Noemi no que se refere aos rostos que estampam a máscara da violência contida no cenário de tortura visitado: o homem que, a princípio, violava um frágil corpo feminino repentinamente é transformado em vítima da violência que a mesma mulher, ajudada por Noemi, passa a exercer contra ele; "Cómo saber cuánto duró, cómo entender que también yo aunque me creyera del buen lado, también yo […]" (CORTÁZAR, 2008a, p. 216). Sob esse ponto de vista, a dualidade "potência/impotência", assinalada no início do conto pelo escultor, amigo de Noemi, ("No sirve de nada, Noemi...") sai da dimensão da responsabilidade política e adentra o plano da efetivação da violência, do torturado que, uma vez munido da potência que antes lhe faltava, assume a condição de seu algoz, passa ele, afinal, de vítima a torturador. Nesse sentido, a condição de algoz que Noemi vivencia em sua experiência estranha exprime de forma bastante precisa seu sentimento sobre o tema das esculturas de seu amigo: "Si escribo el texto que me pedís, le dije, será un texto como estas piezas, jamás me dejaré llevar por la facilidad que demasiado abunda en este terreno" (CORTÁZAR, 2008a, p. 206). A fala de Noemi diz respeito à difícil tarefa de escrever sobre um tema tão complexo quanto a violência, sem se deixar levar pelas facilidades maniqueístas de um problema ontológico que se esconde sob rostos circunstanciais.

A situação é mesclada, ainda, ao contexto das barbáries cometidas durante as ditaduras latino-americanas, também abordado no início do conto. O estado mental de Noemi, após a leitura do recorte de jornal que relatava a denúncia feita por Laura Beatriz Bonaparte Brischtein – familiar de vítimas da ditadura argentina – sob uma

atmosfera onírica, confunde as situações apreendidas pela leitura do artigo e um contexto particular que ela vivenciava com a mãe da menina que encontra numa rua de Paris. Sua condição confusa é bem marcada ao longo do relato, o que sugere ao leitor a irrealidade da experiência. No final do conto, entretanto, a confirmação da situação estranha vivida pela protagonista é marcada pela outra metade do recorte de jornal apresentada a Noemi por seu amigo escultor.

Ambas as "desordens narrativas" merecem ser avaliadas no sentido levantado pelo trecho citado acima: o medo transforma homens em seus próprios lobos, subverte os papéis, circunstanciais e específicos, e se estende até as convenções da razão, criando monstros racionais – possivelmente ainda mais perigosos que os destituídos de uma capacidade intelectiva tão legítima. Tal qual o simulacro das máscaras, que sucessivamente forjam rostos e valores para cada lado da violência, o medo, fruto da violência, constitui também uma de suas causas. Os lugares do jogo se invertem, os valores se subvertem e as histórias (partidas) repetem-se em tempos e espaços diversos.

O que parece estar em pauta, entretanto, a despeito da temática da violência que parte de um contexto micro e se alarga ao macro, é a realidade enxergada, constituída e recriada a partir da palavra. Somos frequentemente levados à ideia de que o signo é a instância de representação e expressão de uma realidade que a nós se apresenta por meio dos sentidos. Deixamos escapar, contudo, que o arranjo discursivo é o configurador do real, na medida em que realoca nossos pontos de vista, potencializa, reduz e modaliza nossa perspectiva, nossos atos e nossos "eus", gerindo o *status quo*. A retórica, enquanto ornamentação discursiva, é a ferramenta

mais valiosa de conservação desse modelo de realidade, de modo que garante, por meio de um discurso recheado de adereços, a manutenção dos lugares onde devem se colocar maiorias e minorias, e os pesos e medidas atribuídos a cada um destes.

É essa mesma retórica que, apropriada pela imprensa, deu azo ao nosso conto *corpus*; que, num artifício cínico de Cortázar, é usada em forma de epígrafe para que, voltada a si mesma, torne-se sua própria arma de desconstrução. Quanto a esse pensamento, uma outra obra de Cortázar, *Rayuela*, nos permite, a partir das considerações presentes no capítulo 79, mais que uma alegoria que relaciona de modo muito pertinente literatura e política, uma proposta de redenção, tanto na figura de linguagem, quanto ao pé da letra literária:

> Nota pedantísima de Morelli: "Intentar el 'roman comique' en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible. Parecía que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. […] Intentar en cambio un texto que no agarre el lector pero que le veulva obligadamente cómplice al murmurarle, por bajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos. […] Como todas las criatura de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación a servicio de nadie (CORTÁZAR, 1995, p. 228).

Na tradição literária, assim como na política, fez-se comum, ao longo dos anos, o resguardo de papéis e posições definidas. E, com as posições demarcadas, fechadas, vem também a hierarquia, a maioria e a minoria, o *autor* e o *leitor*. Se, na relação entre o político e a comunidade, a *democracia* constitui o simulacro que assegura a manutenção de um *status quo* segregativo e hierarquizante, também na literatura, durante muito tempo, o romance tradicional assegurou ao autor a posição de metonímia da obra literária, da qual desfrutava passivamente o leitor.

> Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un 'mensaje' (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actué como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara. […] hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. […] Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencias (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela 'cómica', lo *anticlímax*, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro) (CORTÁZAR, 1995, pp. 228-229).

Assim, a retórica, o discurso ornado e atraente como canto de sereia, foi (e é) instrumento que firma, afirma e reafirma a hierarquia, os papéis definidos, as funções designadas e resignantes, a ordem fechada, os lugares comuns da política e da literatura. A redenção, prenuncia Cortázar, surgirá apenas do "imediatismo vivencial", da "palavra menos estética possível", que incida, antes de tudo, sobre o enunciador, sobre o proliferador de discursos; que opere a transformação do leitor passivo em leitor cúmplice.

O caráter messiânico da leitura das passagens supracitadas parte de uma necessidade emergencial de resgatar a literatura. Resgatá-la da condição puramente estética e recreativa em que foi lançada.

> Por lo que toca la literatura puramente imaginaria, no seré yo quien me oponga a ella puesto que reincido todos los días, me encanta escribir sonetos lúdicos o eróticos, poemas permutantes e toda clase de experimentos; pero bien claro se va viendo en América Latina que aquellos que sólo trabajan y trabajan dentro de vasos non comunicantes producen hoy en día una obra cada vez más reseca, cada vez más reducida a las técnicas del texto sobre el texto, la reflexión abstraída de su correlato objetivo, etcétera. Estoy más que de vuelta de eso elitismo vergonzante que muestra su verdadera cara, como ahora rechaza la presencia de la realidad inmediata en la obra de acción (CORTÁZAR, 1994c, p. 157).

Não cabe na proposta cortazariana a defesa categórica de uma literatura engajada, que se volta às maiorias ou às minorias, que milita abertamente. Constituiria, não obstante, grave desatenção e ingenuidade de nossa parte observar a proposta do *roman comique* enquanto sugestão de uma nova estética narrativa, que insiste em relegar a obra literária a utensílio de puro deleite, destituindo-lhe de seu potencial e de seu poder político. A alegoria de que aqui lançamos mão parte da própria proposta literária cortazariana, que vê na literatura um genuíno instrumento de transformação da realidade.

Em Cortázar, a supressão das possibilidades de transgressão da realidade e das ordens fechadas assume caráter claustrofóbico: aceitar o real tal qual nos é dado implica aceitar a impossibilidade criativa e transformadora. Assim, o fantástico torna-se sua arma de recreação, criação, recriação; torna-se a possibilidade de descortinar possibilidades:

> Si el mundo nada tendrá que ver con las apariencias actuales, el impulso creador de que habla el poeta habrá metamorfoseado las funciones pragmáticas de la memoria y los sentido; toda la 'ars combinatoria', la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son modalidad natural del que vive *para esperar lo inesperado*. La extrema familiaridad con lo fantástico va todavía más allá; de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye no nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas (CORTÁZAR, 1984, p. 44).

Mas, tal qual questiona as convenções e as ordens fechadas (o realismo da imagem e a "normalidade"), o autor exercita sua suspeita quanto ao fantástico e prossegue:

> Alguna vez he podido temer que el funcionamiento de lo fantástico fuese todavía más férreo que la causalidad física; no comprendía que estaba frente a aplicaciones particulares del sistema, que por su fuerza *excepcional* daban la impresión de la fatalidad, de un calvinismo de lo sobrenatural.

> Luego he ido viendo que esas instancias aplastantes de lo fantástico reverberaban en virtualidades prácticamente inconcebibles; la práctica ayuda, el estudio de los llamados azares va ampliando las bandas del billar, las piezas del ajedrez, hasta ese límite personal más allá del cual sólo tendrán acceso otros poderes que los nuestros. No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están a tapar agujeros (CORTÁZAR, 1984, pp. 44-45).

O estabelecimento do "real" com base no estatuto da conformidade, do aceitável, do plausível, é dissolvido no texto cortazariano quando o insólito se instaura, como um estatuto – ainda que insondável – tão patente quanto as leis da convenção realista. Assim, em "Recortes de Prensa", quando Noemi retorna ao lugar onde se deu sua experiência fantástica e encontra ali um elemento que vincula seu suposto devaneio à realidade (a menina), o extraordinário da fissura espaço-temporal funde-se ao realismo dos recortes de jornal, cria-se a possibilidade do impossível. Munido da Literatura, Cortázar traz aquilo que, aos olhos da história é inconcebível. A leitura de "Recortes de Prensa" sugerida neste estudo aponta, dentre outros temas, para a questão do fato, explorado pela imprensa como mecanismo de sustentação de uma verdade possível e verificável, que corrobora para a manutenção do *status quo*.

Se os fatos históricos sustentam a verdade, no texto cortazariano, esta é tensionada, esticada, esgarçada, até que se dilate, tocando o campo da impossibilidade. Se a ficção, de modo geral, nos permite conceber o irreal possível, Cortázar apresenta a nós o real impossível: "[...] si la realidad no es tangencial al la literatura, la literatura está ahí para mostrarla en sus formas más vertiginosas y insospechas." (CORTÁZAR, 1994c, pp. 158-159).

A literatura é posta, mais uma vez, por Cortázar, como instrumento de investigação e de mudança do homem em sua identidade e, consequentemente, em sua

realidade. É concebida como a ferramenta existencial que situa o homem na história, fazendo-o leitor de seu passado, personagem de seu presente e autor de seu futuro.

> Lo literario se propone como mero recurso; el novelista existencial adopta la novela desde que le permite concitar en un discurso verbal el entero habitat del hombre como él lo ve o lo quiere, el status histórico en su multiplicidad y su omnipresencia. Novela es posibilidad expresiva de comunicar una antropología sin demasiada mediatización o parcelamiento; el hombre en su ámbito, su diálogo, su dialéctica vital continua y relativa a cuanto lo rodea, lo acecha y lo exalta. Siempre me ha irritado el reparo puesto a Jean-Paul Sartre por derivar (debería decirse: 'acceder') de la dialéctica existencialista […]a la novela y el teatro. Como si, luminosamente, Sóren Kierkegaard no estuviera ya señalando que lo existencial sólo se da, se cumple y expresa inmerso en la realidad, la realidad toda; como si él mismo no hubiera sido, a su extraña manera, novelista de lo existencial. Sartre proyecta sus intuiciones y su antropología en el ambiente que las incluye, porque sólo así las expone con fidelidad; tiene el valor de romper una línea insuficiente de reducción a lo inteligible, se atreve a personificar lo que, despersonificado, se desrealiza (CORTÁZAR, 1994b, p. 52).

Ao apontar a literatura sartreana e o modo literário existencialista como práticas adequadas de uma arte escrita que se propõe tão imanente quanto o próprio homem, Cortázar destaca também o embrião temático de sua literatura e seu compromisso com o alcance desse fazer artístico na realidade: individualidade, responsabilidade e subjetividade são os espectros temáticos de uma obra que situe o homem na história "em sua multiplicidade", e que, para além disso, o atinja em sua forma de dialogar com sua realidade e com sua existência.

> Propongo el término existencialismo libre de toda implicación tópica – venga de Dinamarca, Alemania o Francia –. Aludo a un estado de conciencia y sentimiento del hombre de nuestro tiempo, antes que a la sistematización filosófica de una concepción y un método. En la línea de creación verbal del siglo, la actitud profana, libre de consignas y manifestándose en fecundos antagonismo espirituales – como cabe columbrar si enumeramos uno tras otro a Gide, Malraux, D. H. Lawrence, Kafka, Valéry, Chestov, Unamuno y Sartre –, ha tenido por denominador común el cuidado, la preocupación angustiosa emanante de un valeroso e implacable cateo de la condición humana. El intuir existencialista de la soledad resulta producto – más o menos aceptado, más o menos entendido – de esta inmersión en el hombre mismo: rechazo de sostenes tradicionales, teologías auxiliares y esperanzas teleológicas. La soledad, vivencia de esos 'solos que no son únicos en estar solos' se ha mostrado como una soledad de Dios (hasta el ateísmo expreso de la forma dialéctica: Sartre), junto a la luciferina conciencia de que soledad de Dios no es última palabra ni liquidación de una Historia humana,

> sino que exige ser compartida […] para fundar el legítimo comienzo del hombre (CORTÁZAR, 1994b, p. 48).

A temática das violências ditatoriais na Latino-América e sua posterior expansão ao contexto europeu configuram, assim, não uma forma de reduzir o problema da violência a um relativismo estéril, mas de situar o problema ôntico em seu (vasto) alcance. Trata-se de "concitar num discurso verbal todo o hábitat do homem como ele o vê ou o quer".

> Desde luego no creo en los universalismos diluidos y teóricos, en las 'ciudadanías del mundo' entendidas como un medio para evadir las responsabilidades inmediatas y concretas – Vietnam, Cuba, toda Latinoamérica p en nombre de un universalismo más cómodo por menos peligroso; sin embargo, mi propia situación personal me inclina a participar en lo que nos ocurre *a todos*, a escuchar las voces que entran por cualquier cuadrante de la rosa de los vientos. A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo porque no sirvo para otra cosa, pero a juzgar por lo que llevaba hecho hasta el momento de macharme de mí país, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía del escapismo intelectual, que eta mía hasta entonces y sigue siendo la de muchísimos intelectuales argentinos de mi generación y mis gustos (CORTÁZAR, 1994b, pp. 33-34).

Já no que toca à expressão escrita dessa forma existencial e poética de traduzir e transformar o homem, o reconhecimento de que a linguagem é instrumento insuficiente de imersão na realidade (a já existente e também a que se deseja construir), coloca o fantástico da literatura cortazariana na situação de fidelidade tanto para com seu leitor, quanto para com seu objeto, o próprio homem, na medida em que não o engana com fórmulas prontas e confortáveis, mas mostra-lhe a necessidade e a emergência da realização e da mudança.

A literatura, aqui, bem como a linguagem eleita para seu fazer, ganha fundamento não apenas por consistir no propósito de nosso jogo analítico, mas principalmente porque reside nela a transformação redentora que se deseja operar no homem; por

se tratar de um fazer literário que busca transcender o código meramente informativo e atingir a transformação que reside no ato, no agir, a partir de um pensar sempre outro, sempre superado por si mesmo.

> Es probable que nadie resuelva nunca la cuestión del fondo y la forma puesto que tan pronto se demuestra que es un falso problema las dificultades reaparecen desde otro ángulo. Si es verificable que la expresión acaba siempre por reflejar cualitativamente, y que toda elección maniquea en pro de la una o del otro lleva al desastre en la medida en que no hay dos términos sino un continuo (lo que no impide, como estamos viendo hoy, que ese continuo sea más complejo de lo que parecía), también cabe decir que para alcanzar el estado de la escritura que merece llamarse literario no basta con haber llenado resmas blancas o azules sin otro cuidado que la corrección sintáctica o, a lo sumo, un vago sentimiento de las exigencias eurítmicas de la lengua. […] ¿Cómo no ver que la única *situación* del escritor autentico es el centro del átomo literario donde partículas conocidas y otras por conocer se resuelven en la perfecta intencionalidad de la obra: la *extremar* todo lo que la suscita, la hace y la comunica? […] porque decir como los reos, *che Toto emprestame mil mangos*, o como en los periódicos, *el planteo gubernativo impacta los sectores bursátiles*, o como en una novela, *la hidra del deseo se le aglutinaba en la psiquis convulsa*, no son ni conquistas ni pérdidas lingüísticas, no son rebelión o regresión o alteración, sino pasividad de lapa sometida sin remisión a la circunstancia (CORTÁZAR, 1984, pp. 95-96).

O texto de Cortázar nos leva, então, como leitores de nossa realidade, ao óbvio (porém não assumido) arremate de que a violência não tem rosto. A venda que, no jogo de cabra-cega, cobre o rosto da vítima, impedindo que esta venha a conhecer seus algozes, pode vestir também o rosto dos carrascos, deslocando e desconstruindo as realidades do jogo e as funções, os papéis dos jogadores. Sobre isso, fica clara a aposta de Cortázar em seus mensageiros: fraturar a realidade é desnudá-la de sua convenção, de sua frágil segurança; é evidenciá-la, a todo tempo, como ficção a se construir.

4. O REAL POLÍTICO NA FICÇÃO: JOGO DE ESCONDE-ESCONDE

Desnudados os impasses literários da obra de Cortázar quanto à dicotomia entre realidade e ficção, a distinção entre autor e narrador ganha também certa relevância para este estudo, na medida em que separa categoricamente dois elementos imprescindíveis à narrativa, associando-os indiretamente à realidade imediata e à ficcionalidade do texto literário.

A discussão sobre a morte do autor, amplamente ressaltada na crítica moderna, bem como a questão do retorno dessa figura, em voga no contexto contemporâneo onde o voyeurismo e o narcisismo ganham maiores espaços na literatura, parecem não afetar a produção cortazariana, sempre alheia à categorização e ao enquadramento formal em gêneros. Nesse sentido, o conto "Apocalipsis de Solentiname" (*Nicaragua, tan violentamente dulce* – 1983) propõe um interessante embate entre uma certa tradição literária – que sempre se prendeu à distinção clara entre as figuras do autor e do narrador – e um texto literário que, longe de se fundar no realismo da autobiografia, apresenta elementos inquietantes, tanto do real quanto do ficcional. Sintetizada a grosso modo, a proposta do conto parece convergir para o gênero da autoficção, no qual elementos da realidade se misturam às ficcionalidades próprias da literatura. Contudo, essa proposição, se atenciosamente investigada, mostra-se também insuficiente para qualificar o texto cortazariano em questão.

Diana Klinger, em um pequeno estudo acerca da *escrita de si*, desvela sobre o tema algumas questões muito pertinentes, que convergem para as peculiaridades da autobiografia e da autoficção, sem deixar de observar, de forma muito cuidadosa, seus pontos comuns, suas possibilidades e inviabilidades, não apenas no que se refere a características de gêneros, mas principalmente no que diz respeito aos traços elementares da literatura. Assim, os debates que tocam os delineamentos da ficção, da realidade, e o possível enquadramento de textos em um ou outro gênero (quando balanceadas suas medidas de ficção ou de realidade) ganham, na abordagem de Klinger, uma discussão e uma reflexão amplas e profícuas, que nos fazem pensar possível a análise de uma obra como "Apocalipses de Solentiname" no âmbito da *escrita de si*.

Antes de iniciarmos nosso debate sobre o tema, contudo, é necessário que apontemos, ainda que breve e superficialmente, a distinção entre autobiografia e autoficção. Apesar de nossa proposta de estudo se referir inicialmente à busca de elementos autobiográficos e autoficcionais no texto cortazariano com o propósito de testá-las na narrativa fantástica, e não de adequá-lo a um ou outro gênero, acreditamos ser esta uma distinção necessária, mesmo para nos salvaguardarmos das contradições e inconsistências teóricas, tão comuns aos debates acerca de gêneros.

A autobiografia, segundo coloca Phillipe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (1975), pressupõe a coincidência onomástica entre personagem, narrador e autor. A identificação entre essas três figuras fundará com o leitor o que Lejeune chama de *pacto autobiográfico*. Assim, em contato com uma autobiografia, o leitor saberá se

tratar de uma narrativa no passado (uma espécie de recapitulação histórica), que reúne fatos “verídicos”, protagonizados e narrados pela mesma pessoa que apresenta seu nome impresso na capa do livro, o autor. Apontados os pressupostos básicos a uma autobiografia, segundo Lejeune, fica nítida a impossibilidade de se obterem, em uma narrativa, graus diversos de autobiografia. Uma vez fundado o pacto, não existem espaços para um meio termo: ou há identificação entre as três vozes responsáveis pelo que se apresenta escrito (autor, narrador e protagonista) – e, neste caso, o relato coincidente (ou, antes, condizente) com a realidade também se faz pressuposto; ou se trata, seguramente, de algo que não a autobiografia (LEJEUNE, 2008, pp. 13-46).[7]

Não é difícil identificarmos brechas no delineamento do autobiográfico apresentado por Lejeune. Sua abordagem lógica, quase matemática, do tema se fia em elementos determinados do texto literário e na combinação limitada dos mesmos, que implicaria numa certa quantidade de gêneros ou “resultados” possíveis. O próprio teórico assume a insuficiência de seu estudo, dada a dinâmica da literatura que inviabiliza a postulação de uma teoria que a esgote de forma precedente ao próprio texto literário.

É justamente a partir dessa constatação e pelo desafio teórico que sugere o tratamento de Lejeune sobre o tema que Serge Doubrovsky, em 1977, cunha o termo *autoficção* na confecção de um romance, *Fils*, cujo tema é o próprio autor. A autoficção surge, então, no cenário literário como uma espécie de ficcionalização de fatos reais, como

[7]Texto não encontrado em idioma original.

> […] une variante 'post-moderne' de l'autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire de fragments épars de mémoire. (DOUBROVSKY *apud* VILAIN, 2005, p. 212).[8]

Assim como a autobiografia, a autoficção também pressupõe a identificação onomástica entre autor, narrador e personagem; prescinde, no entanto, das referências indubitáveis que fundam o "fato real", sua transposição e esgotamento na palavra escrita. Desse modo, a narrativa perde também o caráter bio-histórico, como se apresenta na autobiografia, e assume a forma do romance, inclusive no que se refere à sintaxe, com artifícios que permitam a reformulação e a deformação dos acontecimentos reais, evitando a simples descrição do desenrolar de fatos (Doubrovsky *apud* Vilain, 2005, pp. 205-212).

A suspeita de Doubrovsky diante da possibilidade de se esgotar um fato em sua realidade por meio da escrita levou-o a conceber a ficção como um processo de cura e construção no qual o autor se constitui, enquanto sujeito, a partir da ficcionalização e da narração de fatos entendidos como reais (KLINGER, 2007, pp. 51-52). É também com base nessa impossibilidade de esgotamento do real que se funda nossa proposta de estudo, de modo que a ficcionalização de um acontecimento não inviabiliza a narração do mesmo enquanto fato real, ainda que recortado sob dada perspectiva.

Nosso intuito, aqui, consiste no desvelamento do real político na obra de Cortázar a partir da análise de um conto em que o autor se revela também narrador (em 1ª pessoa) e protagonista. É importante sublinharmos que, diferente de Doubrovsky,

---

[8] *"[...] uma variante 'pós-moderna' da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória"* (tradução nossa).

não pretendemos defender a ideia de constituição do sujeito a partir da escrita ficcional dos fatos, ou seja, a defesa da existência efetiva de uma noção de "verdade", ou de um processo de autoconhecimento e cura por meio da ficção (KLINGER, 2007, pp. 51-52). Pretendemos, antes, descortinar as possibilidades do real, ainda que imerso na atmosfera da ficção, principalmente quando se trata de uma realidade política em um universo ficcional fantástico.

Esse delineamento temático deixa claro, logo a princípio, que esta análise se funda antes em traços políticos da obra cortazariana do que em uma subjetividade autoral ensimesmada. Diante disso, parece frágil nossa proposta, uma vez que o foco mais comum da *escrita de si* aponta, quase que direta e invariavelmente, para um sujeito singular e sua trajetória de vida. Aqui, apesar da particularidade da experiência, o foco narrativo é, inicialmente, político e até a forma do relato, o conto, não parece convergir muito à proposta do autobiográfico. Diana Klinger, entretanto, em *Escritas de si, escritas do outro* (2007), ressalta um importante momento da *escrita de si*, um momento que aponta para a formação de uma identidade não pessoal, mas coletiva, a exemplo da recuperação democrática de certos países latino-americanos.

> Nesse contexto, aparecem inúmeros relatos memorialistas das experiências dos jovens políticos ou dos exilados [...] que, de alguma maneira, podem ser considerados como testemunho de uma geração [...]. Silviano Santiago avalia essa produção em termos de um neo-romantismo e argumenta que "o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, detrás da escrita" (2002, p. 36). Mas ele assinala também que o aspecto autobiográfico nos romances dos anos 70 e 80 não responde a uma autocontemplação narcisista, senão a experiência pessoal relatada que traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política: o testemunho autobiográfico se pretende como testemunho de uma geração. (KLINGER, 2007, p. 24).

A ressalva de Klinger ante a possibilidade de uma *escrita de si* que responda a uma literatura de cunho político e social abre um precedente para a abordagem de nossa

obra *corpus* no contexto da escrita autobiográfica ou autoficcional. Contudo, as observações de Santiago apontadas por Klinger dizem respeito a um tipo de escrita ainda bem distante do modelo cortazariano em questão, a narrativa curta e ficcional. Na passagem acima, Klinger se refere a romances-reportagens ou romances-depoimentos, testemunhos autobiográficos que correspondem aos relatos de acontecimentos históricos procedentes, relatos nos quais a subversão da linguagem e dos fatos em função dos elementos literários se faz escassa, ou mesmo nula.

> Dado que esses relatos visam à conscientização política do leitor, tanto Flora Sussekind (2002 [1986]) quanto Wander Melo Miranda argumentam que o valor literário desses textos não é especialmente relevante, uma vez que a "informação veiculada nos relatos importará mais do que o cuidado com as formas de veiculação" (Melo Miranda, 1992, p. 19). (KLINGER, 2002, p. 24).

"Apocalipsis de Solentiname" não se encaixa nos moldes da literatura de testemunho ou do romance-reportagem. O conto também se afasta da ideia de retorno do autor, do narcisismo narrativo e do exibicionismo da cultura de massa. Além disso, aquilo que chamaríamos de "episódio que funda o autobiográfico" (KLINGER, 2007, pp. 19-20), ou seja, a pressuposta transformação do narrador, que serve de mote ao relato, é fantástico, o que, num primeiro momento, poderia desqualificar nosso *corpus*, uma vez que, ficcionalizado ao ponto do insólito, o fato, teoricamente, foge à proposta de verossimilhança, comum à autobiografia e à autoficção. Neste caso, o que nos impele a lançar mão de uma narrativa fantástica cortazariana no trato de um tema que, em relevante medida, clama pelo flerte com o real, o histórico e o factual? A resposta a essa indagação se encontra na concepção de Cortázar a respeito do real e na responsabilidade política que permeia sua literatura, de modo a abordar o sujeito como ponto de partida da investigação do homem ocidental e seu realismo. Aqui, recobramos novamente a carta de Cortázar a

Roberto Fernández Retamar, em “La situación del intelectual latino-americano”, citada em capítulos anteriores deste estudo: “Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber.” (CORTÁZAR, 1994c, p. 40).

A busca pela libertação do olhar humano dos crivos da razão ocidental, assumida enquanto dever e compromisso, revela-se, ainda, sob outra ótica particular de Cortázar, a defesa da eficácia do “irracionalismo”:

> Sé que este crudo corte: razón-irracionalidad, es apenas aceptable, y me incomoda manejarlo tanto aquí; pero como lo que sigue ha de plantearse en un terreno histórico y de conducta, será posible entenderse en términos generales si digo que la irracionalidad no ha sido jamás *peligrosa.* Peligrosa en este terreno, el histórico, donde se juega la suerte colectiva y social de la humanidad. […] Perogrullescamente invito a pensar, en un solo proceso histórico, de consecuencias negativas capitales, que emane de un desborde irracional. Lo que ocurre es todo lo contrario. Las persecuciones, las reacciones más abominables, las estructuras de la esclavitud, la servidumbre y el envilecimiento, los desbordes raciales, la fabricación despótica de imperios, todo lo que cabe agrupar en el lado en sombras del proceso histórico, se cumple conforme a una ejecución por lo menos tan racional y sistemática como los procesos de signo positivo. Tocamos lo vivo del asunto al señalar que si los impulsos conducentes a esas fases negativas son o pueden ser producto ‘de la peor y más inhumana’ irracionalidad, su cumplimiento fáctico e histórico es racional, en un grado de razón tan lúcido y manifiesto como la razón que lleva a América, a la imprenta, al *Discurso del Método,* a 1789, a Stalingrado (CORTÁZAR, 1994a, pp. 108-109).

O “irracionalismo”, conforme exposto por Cortázar, flerta, aqui, de forma indireta, com o fantástico, enquanto possibilidade anestesiada pelo crivo do racionalismo, que nos torna realistas ingênuos, atuantes ineficazes de nossa própria realidade. Em complemento à busca pela subversão de tal ordem como traço essencial de sua literatura, Cortázar sonda também as possibilidades do real, não como forma de incluir nele elementos metafísicos ou mágicos, mas como desdobramento da visão, da ação e da reação humana ante o que de fato se apresenta a nós.

> Así, pues, cuando escribía historias fantásticas, mi sentimiento frente a lo que los alemanes llaman *das Unheimliche*, lo inquietante o lo sobrecogedor, surgía y siegue surgiendo en un plano que yo clasificaría de ordinario. Lo fantástico nunca me había parecido excepcional, ni siquiera de niño, y en ese momento lo sentía como una vocación o quizá mejor como un aviso originado en unas zonas de la realidad que el *homo sapiens* prefiere ignorar o relegar al desván de las creencias animistas o primitivas, de las supersticiones y de las pesadillas. […] Todo esto, que es más que un ejemplo de lo que yo entiendo como fantástico, no se presenta de una manera tradicional, es decir con avisos y premoniciones, guiones adecuados y ambientes apropiados […]. Repito que la erupción de lo otro se produce en mi caso de una forma marcadamente trivial y prosaica. Consiste por encima de todo en la experiencia de que las cosas o los hechos o los seres cambian por un instante su signo, su etiqueta, su situación en el reino de la realidad racional (CORTÁZAR, 1994c, pp. 97-98).

O fantástico cortazariano assume dimensão política conforme aponta para os modos humanos de ver, pensar e agir de maneira passiva e limitada, que convergem, por fim, para "processos históricos de consequências negativas capitais". Funciona como o desvelar de novas possibilidades, oriundas de novas posturas, de outros pontos de vista.

> Como pueden ustedes ver, para mí la idea de lo fantástico no significa solamente una ruptura con lo razonable y lo lógico o, en términos literarios y sobre todo de ciencia ficción, la representación de acontecimientos inimaginables dentro de un contexto cotidiano. Siempre he pensado que lo fantástico no aparece de una forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo, como tan significativamente aparece en ciertos textos orientales. Hay quien vive satisfecho en una dimensión binaria y prefiere pensar que lo fantástico no es más que una fabricación literaria; hay incluso escritores que solo inventan temas fantásticos sin creerle en modo alguno en ellos. En lo que a mí se refiere, lo que me ha sido dado inventar en este terreno siempre se ha realizado con una sensación de nostalgia, la nostalgia de no ser capaz de abrir por completo las puertas que en tantas ocasiones he visto abiertas de par en par durante unos pocos fugaces segundos. En ese sentido la literatura ha cumplido y cumple una función que deberíamos agradecerle: la función de sacarnos por un momento de nuestras casillas habituales y mostrarnos, aunque sólo sea a través de otro, que quizá las cosas no finalicen en el punto en que nuestros hábitos mentales presuponen (CORTÁZAR, 1994c, pp. 99-100).

Tendo o conto em questão o foco numa circunstância política, e não individual, faz-se necessário que validemos nosso estudo ainda sob esse aspecto. O argumento de

defesa de nossa obra *corpus* no contexto da *escrita de si* recebe, então, apoio também nas considerações de Klinger acerca da noção de sujeito e de seu desdobramento na identidade de um coletivo:

> É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um "para além de si mesmo". [...] Não é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução: "Eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade, uma família, uma nação, a humanidade cultural" (Bajtin *apud* Arfuch, 2005, p. 108). No entanto, cada *narrativa de si* se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exalação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva. (KLINGER, 2007, p. 25-26).

Se o interesse da *narrativa de si* recai, segundo observa Klinger, na ênfase que se dá à identidade, tenha ela abordagem subjetiva ou coletiva, no texto cortazariano, essa questão parece convergir para o levantamento de outro mote, ainda mais abrangente na literatura: a visão dualista do real e do ficcional.

Sob o ponto de vista de Cortázar, a entrega a um "realismo ingênuo", a crença num real único, convencionado e pré-estabelecido, consiste em uma das maiores limitações humanas, de modo que o fantástico em sua obra, longe de ser um instrumento de floreios e enfeites, funciona como choque entre realidades, como desdobramento, ao mesmo tempo insólito e possível de uma realidade familiar e "efetiva". E, a partir desse choque, somos levados a considerar a possibilidade desse estranho em nossa própria realidade, uma vez que é justamente dela que ele emerge.

Em "Apocalipsis de Solentiname", esse fenômeno se dá de forma ainda mais singular. Conforme observamos anteriormente, o conto é narrado em 1ª pessoa,

sendo esta o próprio Cortázar, também protagonista da trama. A narrativa trata de uma viagem do escritor à Nicarágua, em 1976, num período que precede a reconstrução democrática do país. A viagem, porém, não é apenas parte ficcional da narrativa. A publicação do livro *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1983) é resultado das viagens que Cortázar fez ao país entre 1976 a 1983 – período de transição política nicaraguense – e dispõe, ainda, de relatos sobre a situação política e social do país, num total de 15 textos. "Apocalipsis de Solentiname" é o texto que abre o livro e, segundo confirma o texto seguinte, trata-se de um conto, de uma narrativa ficcional. Apesar disso, o teor de verossimilhança em relação ao que se passará na ilha de Solentiname algum tempo após a escritura do conto, compete, em termos de fatos, com qualquer reportagem jornalística ou relato não ficcional sobre o acontecimento.

No conto, Cortázar, em visita à Nicarágua, é abordado pelo amigo poeta Ernesto Cardenal, que o convida a conhecer seu trabalho social e revolucionário, desenvolvido com os camponeses na ilha de Solentiname. Lá, o escritor se depara com as pinturas *näif*, fruto do trabalho de Cardenal em parceria com os solentinamenses. O escritor decide, então, fotografar os quadros, de modo que as pinturas preenchessem todo o visor da câmera. De volta a Paris, Cortázar converte as fotos em slides e resolve projetá-las na familiaridade de sua casa, para que pudesse vê-las com tranquilidade. O que se vê na projeção das fotografias, entretanto, em lugar das pinturas bucólicas dos camponeses, são cenas de violência, massacre, guerra. Atordoado, o narrador procura fugir das cenas e vai em direção ao banheiro, onde se deixa estar por algum tempo, até que seu mal estar

passe. De volta à sala, depara-se com a companheira Claudine, que se admirava com as fotos projetadas das belas pinturas *näif* de Solentiname.

O conto foi escrito em 1976, quando a Nicarágua ainda vivia a ditadura de Anastácio Somoza. Em 1977, as tropas do ditador invadiram a comunidade de Solentiname e promoveram um verdadeiro massacre. Além do que se dará em 77, fato que, curiosamente, sucede o conto, a narrativa é ainda permeada por outras informações e elementos condizentes com a realidade. Além da identificação entre personagem, narrador e autor estabelecida pela referência do nome próprio (Julio Cortázar), os aspectos mais evidentes da vida do narrador-personagem condizem com detalhes da vida do autor Cortázar, a exemplo de sua postura enquanto escritor e do comportamento da mídia jornalística ante ele, na abordagem e questionamento das mesmas temáticas.

> Hacia uno de esos calores e para peor todo empezaba enseguida, conferencia de prensa con lo de siempre, ¿por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento, te parece que lo escritor tiene que estar comprometido? A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas, y si por caso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, ¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo? (CORTÁZAR, 2008b, p. 523).

É justamente esse caráter paradoxal do texto, no que se refere a um alto teor de ficcionalidade conjugado a uma forte verossimilhança, que nos impulsiona à análise do conto sob o ponto de vista da *escrita de si*. De acordo com o que observa Klinger, esse comportamento ambíguo do texto não deve ser esquecido enquanto característica inevitável tanto da autobiografia, quanto da autoficção:

> A “constelação autobiográfica” está rodeada de certa polêmica que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica

> até o fato de que a autobiografia "pura" não existe. A posição de Paul de Man sintetiza ambas as visões, pois ele indica que "assim como afirmamos que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que por isso mesmo nenhum deles o é ou pode ser. (De Man, 1991, p. 113). Assim, a distinção entre autobiografia e ficção não seria para ele uma polaridade ou/ou, mas um indecidível. (KLINGER, 2007, p. 39).

Esse "indecidível" de que fala Paul de Man, e que Klinger arguciosamente aponta como característica também da autoficção, consiste no paradoxo que aponta a ficção como constituinte da realidade e a realidade como constituinte da ficção. O debate a respeito dessa polaridade real/fictício, que se desfaz a partir de investigação mais profunda, se estende até (e principalmente) à questão do sujeito e à "absoluta coincidência" entre autor, narrador e personagem.

> Esses indicadores do pacto referencial aparecem como elementos do paradoxo segundo o qual a diferença entre o verdadeiro e o falso se torna indecidível. [...] considero que o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então, não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma "coincidência" entre "pessoa real" e personagem textual, mas *dramatização* supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*. (KLINGER, 2007, pp. 52-54).

Conforme notamos anteriormente, entretanto, a questão do sujeito autoral conta aqui apenas como um detalhe que vem a confundir ainda mais ficção e realidade, de forma a contribuir para a dissolução de uma visão polar entre uma e outra.

Nesse sentido, nosso conto *corpus* compreende bem os dois extremos que se apresentam à situação da autoficção: se, por um lado, o fantástico constitui o ficcional presente em qualquer texto (uma vez dada a inviabilidade de esgotamento da realidade por meio da escrita) de forma mais acentuada, por outro, é justamente nesse fato insólito que se descortina a realidade mais contundente do conto (ao ver suas fotografias das pinturas *näif* transformarem-se em cenas de guerra, morte e

tortura, Cortázar descreve o que efetivamente acontecerá em Solentiname). Assim, o fato fantástico, o que há de mais ficcional no texto, paradoxalmente funciona de modo a reforçar a realidade daquilo que o próprio insólito narra. Se as imagens do massacre não condizem com as imagens de fato capturadas, elas dizem respeito a uma realidade muito mais forte de Solentiname do que as pinturas *näif* dos camponeses, máscaras que ocultavam a opressão e a violência que já se fazia realidade aos olhos de Cortázar, conhecedor dos contextos ditatoriais latino-americanos.

> Al otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del Evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y vida de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia. (CORTÁZAR, 2008b, pp. 525-526).

Em carta a um de seus críticos que aborda justamente "Apocalipses de Solentiname" e seu suposto enfraquecimento literário ante a tematização de um contexto político ("Para Solentiname", de 1983, presente em *Obra crítica/3*, 2001), Cortázar reafirma seu pressentimento sobre a comunidade de Solentiname, com base nos contextos ditatoriais de toda a América Latina:

> [...] allí sentí la amenaza y el peligro, yo mismo llegué clandestinamente después de un pintoresco viaje en avioneta, yip y lancha de que se hablaba en e l cuento, y no me costó nada darme cuenta de que la comunidad estaba en el peligro, como de sobra lo sabían Cardenal y sus amigos. Precisamente por eso, por una esperanza ingenua pero necesaria, en ese relato no se incluye ninguna imagine premonitoria de lo que ahora acaba de ocurrir, y las fotos que el protagonista ve desfilar en una pantalla se refieren a otros países latinoamericanos (CORTÁZAR, 1994c, p. 156).

A fotografia também aparece nesse conto como um ponto a ser debatido no que se refere à “dualidade” realidade/ficção. O envolvimento de Cortázar com a fotografia é outro elemento biográfico do autor, abordado inúmeras vezes em sua literatura. Seja enquanto tema, ou como recurso estético estrutural, a fotografia é recorrente em muitas de suas obras – *Las babas del diablo* (1959), *Prosa del observatorio* (1972), trechos de *Rayuela* (1963), entre outras – e, em certa ocasião, chega a ser abordada em ensaio do escritor, em comparação com formas narrativas:

> En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un ‘orden abierto’, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. […]Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassaï definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara (CORTÁZAR, 1994a, p. 210).

Já no conto, a relação do Cortázar personagem com a fotografia serve de pretexto àquilo que corresponderia ao “episódio que funda o autobiográfico” (KLINGER, 2007, p. 19), em outras palavras, à reviravolta, ao ponto de tensão da trama. A relação comumente estabelecida entre fotografia e imagem da realidade denuncia, desde o princípio do relato, a relevância desse elemento para a narrativa:

> Me acordé que tenía un rollo de color en la cámara y salí a la veranda con una brazada de cuadros; Sergio que llegaba me ayudó a ponerlos parados en la buena luz, y de uno en uno los fui fotografiando con cuidado, centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor. Las casualidades son así: me quedaban tantas tomas como cuadros, ninguno se quedó afuera y cuando vino Ernesto a decirnos que la panga estaba a lista le conté lo que había hecho y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágines. Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jodete. (CORTÁZAR, 2008b, p. 526).

Aqui, o jogo realidade/ficção se estabelece, primeiramente, com a efetiva relação do Cortázar autor com a fotografia (uma relação que procede no mundo real e se estende à realidade ficcional). Num segundo momento, entretanto, Cortázar brinca com a confiança que comumente se deposita na fotografia enquanto retrato da realidade, em contraposição às formas plásticas da arte, a exemplo da pintura. Em termos de realidade, somos frequentemente levados a conceber a imagem fotográfica como expressão de um real veiculado pelos meios de comunicação, sem nos darmos conta de se tratar, antes de mais nada, de um recorte imagético, muitas vezes descontextualizado em função de sua reprodutibilidade.

> Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de ao perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. *Retirar um objeto do seu invólucro, destruir sua aura é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.* Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição. (BENJAMIN, 1994, p. 170).[9]

Ora, assim observada, a fotografia não constitui um meio de esgotamento da realidade conforme ingenuamente a concebemos. É, antes, um enquadramento, a seleção de partes da realidade, em detrimento de outras, o que consiste, claramente, num artifício de exclusão que, sob as mais variadas formas, corrobora para a manutenção das limitações humanas no trato com a realidade. No conto, entretanto, o fantástico permite a subversão desse papel que ordinariamente a

[9] Texto não encontrado em idioma original.

fotografia exerce em nossas perspectivas do real. Uma vez distorcidas as imagens fotográficas projetadas pela personagem, a realidade se descortina de forma mais ampla do que, em seu estado normal, a fotografia deixaria aparecer.

Em “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959) a fotografia serve também de mote para essa fissura que, diferente do que se enxerga na concepção realista da captura de imagens, abre-se ante um recorte brusco da realidade. Nesse conto, a fotografia parece ser o par da escrita, num duplo de códigos, nomes e funções que se assomam ao personagem-narrador durante todo o texto: “Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas [...]” (CORTÁZAR, 2008c, p. 285). Roberto Michel, personagem e narrador ora em primeira, ora terceira pessoa, entre suas divagações (de pensamentos e de andanças), aponta a fotografia como um exercício indispensável de perspectiva:

> Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier repórter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche. Michel sabia que el fotógrafo opera siempre con una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa [...] (CORTÁZAR, 2008c, pp. 285-286).

Chama a atenção de Michel o proceder de um casal incomum numa pequena praça à beira da Ilha Saint-Louis: o menino, visivelmente mais novo que a bela mulher loira, parecia aterrorizado com o desenrolar do flerte. Ao fotografá-los, fica claro ao narrador-personagem que aquele gesto, mais que uma simples captura da “realidade” é, de fato, uma atuação que interfere diretamente na sucessão dos acontecimentos. A moça, contrariada pela atitude de Michel em fotografá-los,

reclama para si o rolo de filme, o que abre espaço para a vergonhosa fuga do rapaz amedrontado. Mais tarde, contudo, quando o narrador revela e amplia a imagem, a verdade dos fatos sobre aquela circunstância registrada se abre de forma terrível aos seus olhos, mostrando a realidade que a foto em seu estado comum esconde. Nessa realidade, contudo, Michel é incapaz de interferir, senão na vivência do horror que aquela fotografia, ampliada quase ao tamanho de um pôster, exprime em movimento.

Ironicamente, a passagem de “Apocalipsis de Solentiname”, que citamos acima, abre espaço para uma espécie de profecia ou premonição em relação tanto ao que se dará no fim do conto, quanto ao que efetivamente acontecerá à ilha de Solentiname: “Sí, [...], me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos” (CORTÁZAR, 2008b, p. 526). Iluminadas pelo brilho do fantástico, as fotografias dos quadros *näif* estarão aptas a mostrar sua redundante e verdadeira realidade: morte, tortura, massacre e todos os horrores das ditaduras.

O caráter auto-referencial do conto constitui, ainda, outro mote para a dissolução do real/fictício enquanto bipolaridade. Essa questão, na qual fundamentamos nosso estudo, é frequentemente abordada na obra cortazariana sob os mais diversos artifícios e panos de fundo. Particularmente em “Apocalipsis de Solentiname”, os traços autoficcionais do texto, conforme pudemos observar até aqui, corroboram também para a abordagem auto-referencial da narrativa, à medida que a distinção entre arte e realidade é sutilmente colocada em pauta.

Essa metalinguagem aparece no texto cortazariano sob diversas formas, como no trecho que segue:

> Siempre me sorprende, siempre me conmueve que alguien como Ernesto venga a verme y a buscarme, vos dirás que hiervo de falsa modestia pero decilo nomás viejo, el chacal aúlla pero el ómnibus pasa, siempre seré un aficionado, alguien que desde abajo quiere tanto a algunos que un día resulta que también lo quieren, son cosas que me superan, mejor pasamos a la otra línea.
>
> La otra línea era que Ernesto sabía que yo llegaba a Costa Rica y dale, de su isla se había venido en avión porque el pajarito que le lleva las noticias de que los ticas me planeaban un viaje a Solentiname [...] (CORTÁZAR, 2008b, pp. 523-524).

Observamos, contudo, outro tipo de auto-referência textual que diz respeito não ao artifício sintático, mas ao jogo entre a temática e a forma eleita para abordá-la:

> Anochecía y yo estaba solo, Claudine vendría al salir del trabajo para escuchar música y quedarse conmigo; armé la pantalla y un ron con mucho hielo, el proyector con su cargador listo y su botón de telecomando; no hacía falta correr las cortinas, la noche servicial ya estaba ahí encendiendo las lámparas y el perfume del ron; era grato pensar que todo volvería a darse poco a poco, después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirarse primero las pinturas de Solentiname si son también la vida, si todo es lo mismo. (CORTÁZAR, 2008b, p. 527).

No contexto de sua narrativa, diga-se de passagem, ficcional, Cortázar levanta uma temática que, sob a ótica de nossa análise, apresenta-se como central: a distinção entre vida real e arte. Se avaliarmos mais cuidadosamente essa questão no conto, observaremos a argúcia do jogo cortazariano que, a todo momento, mistura elementos da ficção a elementos da realidade, de modo a dissolver o olhar dualista que a tradição literária lança sobre essa questão.

> Lo ocurrido en Solentiname me prueba irrefutablemente que nunca fue más necesaria esa permeabilidad, esa ósmosis continua que tiene que haber entre la escritura y la realidad, entre el arte y la realidad; y si eso no es la vida, ¿me dirá usted qué es? ¿De qué le sirve la ‘vida’ a la literatura si el

> que vive no quiere mirar en torno, no quiere ir a Solentiname? (CORTÁZAR, 1994c, pp. 156-157).

Essa osmose necessária, essa intervenção contínua da literatura na realidade, e da vida na literatura, é a explicação tardia do questionamento lançado pelo Cortázar protagonista de “Apocalipses de Solentiname, “porque primeiro a arte e depois a vida?”. E, por meio de uma “despretensiosa” indagação, nos é entregue “o ponto x” do conto, o mapa da mina que se esconde sob nossos olhos.

> Mis eruditas lecturas del correo científico *Le Monde* (sale los jueves) tienen además la ventaja de que en vez de sustraerme al absurdo me incitan a aceptarlo como el modo natural en que se nos da una realidad inconcebible. Y esto ya no es lo mismo que aceptar la realidad aunque se la crea absurda, sino sospechar en el absurdo un desafío que la física ha recogido sin que pueda saberse cómo y en qué va a terminar su loca carrera por el doble túnel del tele y del microscopio (¿será realmente doble ese túnel?).
>
> Quiero decir que un claro sentimiento del absurdo nos *sitúa* mejor y más lúcidamente que la seguridad de raíz kantiana según la cual los fenómenos son mediatizaciones de una realidad inalcanzable pero que de todas maneras les sirve de garantía por un año contra toda rotura (CORTÁZAR, 1984, p. 18).

A indagação que o Cortázar personagem faz a si mesmo parece se estender a nós, leitores, com relevância ímpar. A resposta, contudo, nos é dada de forma menos explícita, sutilmente, ao fim do conto, num sussurro quase silencioso: a arte primeiro, porque é na ficção que enxergamos a realidade com o olhar admirado que cabe a ela. Pois, através da arte nos é dada a possibilidade de descobrir a realidade que, cotidianamente, nos passa despercebida como algo trivial. O insólito do conto opera, assim, o choque que nos deve causar não o fantástico, mas a própria realidade, que, se devidamente observada, tem o poder da surpresa e do estranhamento, acima de qualquer ficção.

5. CONTINUIDAD DE LOS PARQUES: A CIRANDA DA INTERPRETAÇÃO

Os limites entre realidade e ficção na obra de Cortázar, tão discutidos ao longo deste estudo, encontram em "Continuidad de los Parques" (*Final de juego*, 1956) um exemplo singular. O menor dos contos cortazarianos apresenta em seu pequeno corpo uma gama enorme de elementos e possibilidades sintáticos, semânticos e intertextuais que apontam direta ou indiretamente para o assunto de nossa pauta.

Desenvolvido segundo os critérios cortazarianos de concisão textual – "eliminando todo lo eliminable, que es mucho" (CORTÁZAR *apud* PREGO)[10], "Continuidad de los parques" faz da falta o signo de seu próprio conteúdo. A narrativa tem início com uma informação objetiva significativa: "Había empezado a leer la novela unos días antes." (CORTÁZAR, 2008c, p. 391). A enunciação, ainda que sutilmente, dá-se de forma metatextual: a ação começa a partir do ato de leitura. Neste caso, a ação da trama condiz com a ação do leitor cortazariano. A informação a respeito do envolvimento da personagem com a trama do livro é subsequente e sua importância – de teor inquestionável, como poderemos comprovar mais adiante – disfarça-se sob a atmosfera de trivialidade que acompanha todo o conto:

> se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. [...] volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una o otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. (CORTÁZAR, 2008c, p. 391).

---

[10] CORTÁZAR *apud PREGO*. *La fascinación de las palavras*. Retirado de http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/prego.htm, acessado em 31/01/2012, às 23:40.
"eliminando tudo o que é eliminável, e que acaba sendo sempre muito" (CORTÁZAR *apud* PREGO, 1991, p. 55).

Com exceção de alguns detalhes que compõem o cenário do espaço narrativo, nossa atitude em relação à leitura do conto de Cortázar vai-se, pouco a pouco, manifestando em conformidade com a imersão do leitor-personagem na trama em que desavisadamente se envolve. A ilusão romanesca e o modo como a personagem se dispõe a recebê-la configuram uma espécie de força que culmina na sua entrega ao romance. Para além disso, entretanto, as condições de conforto e prazer, exteriores à trama que lê, determinam seu distanciamento progressivo em relação a sua realidade. Justamente aí, incorre-se no risco (e, como se constata posteriormente, a efetivação) da absorção do homem pelo "mundo da ilusão".

> Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que le rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire de el atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concentraban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte (CORTÁZAR, 2008c, p. 391).

O prazer quase perverso observado na narração diz respeito a um "vertimento" progressivo do leitor-personagem na trama, o que, teoricamente, assegura-lhe uma posição confortável tanto em sua realidade imediata, quanto na realidade ficcional na qual se envolve. Sente-se alheio – e, por isso, seguro – em ambos os universos: ao dispensar o capataz, ausenta-se de suas obrigações triviais na realidade e prepara um ambiente confortável para sua leitura, com a cabeça recostada no alto respaldo da poltrona, os cigarros ao alcance das mãos e o ar do entardecer que adentra os janelões com vistas para o parque de carvalhos; já na ficção, pensa poder desfrutar da trama como um elemento tão estranho quanto inatingível, pois participa da realidade ficcional apenas como espectador.

Num movimento sutil, o leitor-personagem abdica dos elementos que o rodeiam e que lhe permitem a cômoda segurança da leitura de seu romance. Repentinamente, não é mais o leitor, é a testemunha de um encontro, o último, dos herói da trama que lê. Nesse ponto do conto, a conversão do leitor-personagem em um personagem duplo (da narrativa que a nós se apresenta e da narrativa que ele mesmo lê), embora já consumada, não salta a nossos olhos. Tal qual o leitor-personagem, deixamo-nos levar pela sintaxe concisa e natural do texto, sem rupturas, sem sobressaltos, sem floreios ou movimentos acrobáticos.

> Para mí, la escritura es una operación musical. Lo que he dicho ya varias veces: es la noción del ritmo, de la eufonía. No de la eufonía en ele sentido de las palabras bonitas, por supuesto que no, sino la eufonía que sale de un dibujo sintáctico (ahora hablamos de idioma) que al haber eliminado todo lo innescesario, todo lo superfluo, muestra la pura melodía. Imagínate una melodía de ópera italiana que a veces, después de oír la melodía tal cual es, hay una segunda parte en que el cantante hace variaciones. Lo que yo podría considerar como mi estilo al escribir es la eliminación de las variaciones. Es decir que la melodía tiene que darse en toda su pureza; porque si la melodía se da en toda su pureza, la comunicación de lo intuitivo que yo le quiero dar al lector pasa. Mientras que si no, se pierde en un dédalo del que el lector imaginativo obtendrá algún resultado, claro. Pero no es lo que yo quisiera . […] Lo que pasa es que lo que yo comunico son cosas diferentes. (CORTÁZAR *apud* PREGO).[11]

Na melodia de "Continuidad de los parques", a música prossegue sem variações rítmicas, sem pausas ou quebras. Sem a quebra sequer do parágrafo, o espaço narrativo é deslocado, acompanhando a conversão do leitor-personagem em

---

[11] CORTÁZAR *apud PREGO. La fascinación de las palavras*. Retirado de http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/prego.htm, acessado em 31/01/2012, às 23:40.
"Para mim, a escrita é uma operação musical. Já disse isso várias vezes: é a noção do ritmo, da euforia. Não da euforia no sentido das palavras bonitas, claro que não, mas da euforia que sai de um desenho sintático (agora estamos falando de idioma) e que ao ter eliminado tudo que era desnecessário, supérfluo, mostra a pura melodia. Imagine uma melodia de ópera italiana na qual às vezes, depois de ouvir a melodia como ela é, existe uma segunda parte, onde o cantor faz variações. A melodia está por trás, mas completamente encoberta pelas variações. O que eu poderia considerar como meu estilo de escrever é a eliminação de todas as possibilidades de haver variações. Quero dizer: a melodia tem que acontecer em toda sua pureza. Porque se a melodia acontece em toda sua pureza, eu "passo" ao leitor a comunicação do intuitivo que quero dar. Se não for assim, essa comunicação se perde num labirinto no qual o leitor imaginativo conseguirá algum resultado, é claro, mas não o que eu gostaria. [...] Acontece que o que eu comunico são coisas diferentes [...]" (CORTÁZAR *apud* PREGO, 1991, p. 56).

“personagem-personagem”. Agora, não estamos mais diante de um cômodo confortável da casa de um homem que recosta sua cabeça na poltrona de veludo verde e lê seu romance. Acompanhamos a disjuntiva dos heróis, protagonistas da história de que o homem era leitor e agora é personagem.

> Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos (CORTÁZAR, 2008c, pp. 392-393).

Nesse momento, é interessante analisarmos a estrutura do conto sob o ponto de vista da ficcionalização: a narrativa apresenta graus diversos de ficção, onde, num primeiro plano, no qual o grau de ficção é aquele que poderíamos chamar de mais alto, estão os heróis do romance, que, no ápice da trama, encontram-se numa cabana. Esse primeiro plano constitui a ficção na qual se entretém o nosso leitor-personagem, que, num plano mais externo, constitui também personagem de uma segunda ficção, o conto que lemos. A nossa leitura, enquanto ato, por fim, não constitui (em tese) ficção alguma, somos apenas leitores, agentes finais de uma leitura em *mise en abyme*. Acontece, contudo, que, conforme é absorvido pela ficção, o leitor-personagem adentra essa primeira camada, e, ao assumirmos seu ponto de vista ante o romance que lia (artifício minuciosamente elaborado pela sintaxe melodiosa do conto), adentramos, nós também, essa camada de ficcionalidade que nos separava do leitor-personagem: assumimos seu papel na trama e acompanhamos a aventura dos amantes, que segue.

> El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricia que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo

> dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. (CORTÁZAR, 2008c, p. 392).

A essa altura do conto, não mais se cumpre a presença de um leitor que acompanhe a história dos amantes e o crime que se planeja. O leitor-personagem apresenta-se já diluído no limiar de duas ficções – tendo em vista que sua realidade imediata é também uma ficção. Nós, leitores, assumimos esse posto e acompanhamos o diálogo dos heróis, enunciado pelas palavras concisas de um narrador ao longo das páginas de um romance imaginário, "Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes ..." (CORTÁZAR, 2008c, p. 392). E quanto à sentença seguinte, que insinua uma decisão premeditada ("todo estaba decidido desde siempre"), vemo-nos submersos numa ambiguidade quanto ao destino dos personagens e ao nosso próprio destino de leitores, já absorvidos pela trama e tematizados, como seus protagonistas.

A extinção dos limites entre ficção e realidade, contudo, não se detém ao plano conceitual de personagem e leitor. Estende-se de forma assombrosa quando o espaço-tempo da "ficção ficcional" coincide com o espaço-tempo da realidade ficcional. O amante inicia sua busca ao corpo que julga necessário destruir. Desenha na memória, a partir das palavras da amada, o espaço da casa que deve cuidadosamente adentrar. Avista o parque de carvalhos que cerca a casa.

> Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela. (CORTÁZAR, 2008c, p. 392).

A figura do personagem-leitor só retorna ao conto para anunciar sua conversão por completo em personagem do romance que lia, e sua morte, consequência de uma entrega descuidada ao mundo da ficção. Sua temporária ausência na narrativa é o sutil sinal de que, assim como ele adentra seu romance, adentramos nós também essa pequena narrativa. Sua ausência é preenchida por nós, também convertidos em personagens quando tematizados pelo conto cortazariano.

O recurso estrutural da *mise en abyme* serve aqui como instrumento pelo qual a ficção altera a realidade em múltiplos níveis e em variados aspectos: se o encontro de dois espaços narrativos distintos nos dá a convicção de que o desenrolar dos fatos se configura de forma circular (pois acaba na mesma sala em que começou), ao observarmos pelo ponto de vista temporal, entenderemos que a narrativa se desdobra sobre si mesma, espirala-se e se ressignifica a partir do ato de leitura – o homem que deverá ser assassinado pelo herói do romance que lia não é o mesmo homem que começou a ler o romance; sua leitura (e sua passiva absorção na ficção) transformou-o; tornou-se ele esse homem apenas após a leitura das páginas que o levaram a tal situação, num espaço que é o mesmo, mas num tempo diferente, posterior ao do início do conto. Também nós, leitores, somos transformados pela narrativa cortazariana, somos advertidos sobre os riscos que implicam a realidade ficcional, e o entregar-se à ficção "isentos" da responsabilidade de construí-la, de conferir-lhe, segundo nossas perspectivas, formas e conteúdos para além dos que já se constituem previamente.

A interpretação desse conto como a metáfora de morte do leitor passivo já foi largamente discutida e defendida pela crítica cortazariana, vide *Entre o cristal e a*

chama (2001), de Flávio Carneiro, e *Una mano una mejilla* (1990), de Algidars-Julien Greimas. Sob essa perspectiva, o conto dialoga amplamente com a proposta de redimensionamento da literatura apresentada por Cortázar em *Jogo da amarelinha* sob as palavras de Morelli. Mais especificamente no capítulo 79, Morelli fala sobre o *roman comique*, uma literatura que deve ser constantemente reinventada e que conta, para tanto, com a contínua participação do leitor, correspondendo às expectativas do autor e agigantando suas conquistas na empreitada literária. Portanto, o que propomos aqui é uma leitura de "Continuidad de los parques" com base no ideal do *roman comique* apontado por Morelli.

Passagens anteriores deste estudo mostraram que a entrega passiva do leitor ao romance é objeto de rejeição da literatura cortazariana em seu caráter revolucionário. Para entender essa entrega, contudo, é necessário avaliarmos que uma tal situação se constrói com base em e a partir de *agentes*. São esses, pois, o autor ("realizador" do romance), a obra (o objeto de entrega) e o leitor (permissivo). É interessante que tratemos aqui de cada um desses agentes, de modo a entendermos a problematização da literatura cortazariana que, segundo o que parece nos mostrar "Continuidad de los parques", recai sobre o leitor, mas que, na verdade, é composta por uma tríade.

Se a construção do texto cortazariano recai sobre o leitor em seu dever de participação direta no jogo literário, esse conto tematiza indiretamente a intenção cortazariana de produção de uma literatura que rejeita os padrões convencionais de foco na estética a partir de uma lapidação do texto que incide por completo na figura do autor, apontando a responsabilidade e os riscos do leitor ante a obra que a ele

se apresenta. De forma geral, a defesa desse ponto de vista sobre o texto cortazariano foi utilizada como mote explicativo das ideias defendidas por nós ao longo do primeiro capítulo deste estudo, onde apresentamos as regras deste jogo, bem como no segundo capítulo, que traça um perfil do "homem de nosso tempo" segundo apontamentos do próprio Cortázar. Aqui, entretanto, faz-se necessário adentrar um pouco mais a discussão, levantando também as nuances sobre esse tema que, num primeiro momento, poderiam nos afastar da ideia – já tão defendida e firmada pela crítica cortazariana – de participação necessária do receptor na obra de arte escrita.

Em entrevista a Omar Prego, *O fascínio das palavras* (1985), Cortázar, quando interrogado a respeito de sua preocupação no processo de confecção de seus textos, explica ao jornalista uruguaio que seus contos são escritos, em partes, por si mesmos, numa espécie de epifania. A figura do leitor, nesse momento do processo criativo, não lhe interfere na produção e, sequer, é considerada:

> A verdade é que tudo que escrevi, tanto na minha juventude como anteontem, foi escrito num terreno que não leva absolutamente em conta um eventual leitor. De jeito nenhum. É uma espécie de ajuste de contas entre algo que está nos rondando, que está me exigindo uma expressão literária, e mim mesmo. Quero dizer que estamos sozinhos no ringue *mesmo*, o tema que eu quero transformar em conto ou romance ou poema num canto, e dou outro eu como a pessoa que tem que tratar de conseguir isso. Isso sobre o qual não se tem uma ideia precisa, porque no meu caso as ideias são muito confusas quando começo um trabalho. O trabalho vai se fazendo um pouco por sua própria conta, por si mesmo, enquanto eu o escrevo (CORTÁZAR *apud* PREGO, 1991, p. 29).[12]

Uma afirmação desse tipo, se recortada de seu contexto específico, poderia indicar uma aleatoriedade da tematização do leitor na literatura cortazariana, impelindo-nos à ideia de que a epifania na criação cortazariana fala por si só, livre de motivações

[12] Texto não encontrado em idioma original.

ou prerrogativas metatextuais que exprimissem o fazer literário como um instrumento de revolução. Embora o fazer literário, o processo de confecção do texto em si, seja raramente levado em conta numa análise consistente sobre o texto ou o conjunto de obras de determinado autor, se tratamos da figura do leitor como tema recorrente (implícita ou explicitamente) na literatura de Cortázar, esse processo criativo pode sim nos dar indícios relevantes para a confirmação ou rejeição de tal hipótese. Trata-se, no entanto, de entender as palavras do autor no contexto específico a que elas se referem. O processo de criação já carrega consigo uma carga de intencionalidades que dizem respeito a um fazer literário imbuído numa concepção de realidade diversa da comum.

> Em suma: desde pequeno, minha relação com as palavras, com a escrita, não se diferencia da minha relação com o mundo em geral. Eu não acho que nasci para aceitar as coisas tal como estão, tal como me são oferecidas... [...] Eu suponho que o que você acaba de dizer seja correto no caso dos meus contos, e nasce como uma conseqüência fatal dessa tomada de posição frente à realidade que eu percebi em mim desde muito pequeno e que além do mais assumi, ao contrário do que fazem outros meninos. (CORTÁZAR *apud* PREGO, 1991, p. 23).[13]

Assim, entendemos que a intencionalidade percorre o fazer literário sem a necessidade de que haja consciência dessa motivação. O clamor à participação do leitor no texto cortazariano permanece enquanto tomada de posição a respeito de uma realidade forjada pelas veemências do racionalismo e que frequentemente obriga ao leitor a passividade diante de duas realidades: a convencional e imediata, a qual vive sem questionar, e a realidade ficcional que, já pronta e acabada, envolve-o e o absorve ao ponto do alheamento de si, da realidade e da própria obra, da qual não participa efetivamente.

> O que eu disse não elimina a ideia do leitor. Muito pelo contrário: a prova é que, no mesmo minuto em que termino um conto, faço a revisão, copio e

[13] Texto não encontrado e idioma original.

> aprovo (por existirem os que não aprovo) e nesse momento meu maior desejo é que haja algum amigo por perto, para mostra-lo. Seria, digamos, meu primeiro leitor. E, ao mesmo tempo, há um segundo desejo: que esse conto seja seguido por alguns outros, que me permitam fazer um livro. Um livro que possa ser dado a todos os leitores conhecidos e desconhecidos. A noção do leitor nunca está ausente, no meu caso. Mas, no absoluto, na batalha da escrita, aí sim, está ausente. Nunca me ocorreu, e tenho certeza de que nunca ocorrerá, vacilar ao escrever uma frase colocando-me o seguinte problema: "Será que vai dar para entender isto?" Porque colocar esta pergunta seria aceitar que o leitor está do outro lado, e, se você ceder a essa questão de que ele vai entender ou não, já estará havendo uma concessão. Há um certo paternalismo em relação ao leitor: escrever a frase para que ele entenda. (CORTÁZAR *apud* PREGO, 1991, p. 29).[14]

A rejeição de uma postura paternalista para com o leitor é justamente o que configura aquilo que poderíamos chamar de comprometimento da literatura cortazariana. Em *Jogo da Amarelinha* (1963), Cortázar fala a respeito do sentimento que o autor espera do leitor na confecção de uma literatura conjunta, na qual o leitor tenha participação direta através do *co-padecimento*.

> En ese sentido la novela cómica debe ser de un pudor ejemplar; no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. Mejor, le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice (CORTÁZAR, 1995, 229).

A efetiva construção do texto literário se dá no plano do sentido, não no momento de escritura da obra. Se ao leitor é aberta a possibilidade de participar da construção do texto, isso se fará a partir de sua intervenção no sentido; será ele o responsável por significar cada palavra que compõe o texto, sentido que era nulo no momento da confecção, antes que a obra tivesse seu primeiro contato com o leitor. Por isso a recusa de Cortázar a uma postura branda e paternalista em relação ao receptor da

[14] Texto não encontrado em idioma original. PREGO, Omar. *O fascínio das palavras*: Entrevistas com Julio Cortázar. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 29.

obra: ele é, em grande parte, também responsável pelo que se apresenta escrito, pois a ele é dada a tarefa de significar. É claro que esse envolvimento direto na composição do texto comporta riscos diversos, e é daí que surge o "co-padecimento": autor e leitor dividem os triunfos e fracassos da obra.

> Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencias (trasmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible […] (CORTÁZAR, 1995, pp. 228-229).

As palavras de Morelli, mais uma vez voltadas à construção de uma literatura que inclua seu leitor como membro ativo desse processo, remete-nos também à sintaxe ardilosa de "Continuidad de los parques": "a palavra menos estética possível", que se desenvolve fluida e (quase) silenciosa, sem adereços e sobressaltos, configura o artifício exato que arrasta o leitor para dentro do conto, que o coloca frente à matéria literária em gestação. A transformação do leitor-personagem não é anunciada, é executada por palavras; a conversão do leitor (seja ele o real ou o ficcional) em personagem da narrativa se dá pela supressão dos verbos de ação ao final da trama: se o leitor é passivo, não há ação, há apenas conformação e assombro.

Essa constatação abre espaço para discutirmos, ainda nesse âmbito, o papel da obra enquanto linguagem na constituição de uma literatura que se faça plena, veículo de participação, de comunicação e até mesmo de redenção de seus agentes, o autor e o leitor.

A linguagem, enquanto mecanismo de construção do pensamento e, consequentemente, enquanto recurso de compreensão e apresentação daquilo que entendemos por “realidade”, constitui a insuficiência, o hiato na compleição dos moldes do pensamento filosófico ocidental. Se essa mesma linguagem, que fixa uma imagem de realidade às coisas, pregando-as a conceitos fechados, é o instrumento do qual se vale a literatura em seu jogo, faz-se necessário investigar, subverter e destruir o código, para que se faça patente sua constante reconstrução e ressignificação; “usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo” (CORTÁZAR, 1995, p. 228).

> [...] está bien claro que Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un Organum falsos o incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad. A él en el fondo no le importa demasiado el lenguaje, salvo en el plano estético. Pero esa referencia al ethos es inequívoca. Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo (CORTÁZAR, 1995, p. 258).

Em “Continuidad de los parques”, a linguagem, menos estética possível, parece ser empregada de modo a desconstruir a distinção binária entre literatura e realidade, tornando a nós, seres da realidade imediata, personagens de uma literatura que põe sua construção também à disposição de seus receptores. Constituímos simultaneamente, a partir de uma tal literatura, jogadores e peças do jogo, conforme nos confrontamos com nosso papel de leitores ativos no fazer literário, reconstruindo a obra e a ressignificando, destruindo o código convencionado e a ordem fechada para empregar-lhe sentido sempre aberto e porvir.

Assim, a concisão textual, aliada ao insólito, produz na literatura de Cortázar um incômodo estranhamento que, silenciosamente, nos diz que a realidade, a qual nos

dá acesso a linguagem, não basta; que precisamos buscar possibilidades que extravasem os postulados da lógica, tão limitados quanto os significantes aos quais nos é permitido atribuir ou compreender um sentido, um significado. Daí o caráter escorpiônico da literatura cortazariana que, na busca de uma constante renovação de sentido, volta-se criticamente a si mesma, desconstrói-se e remonta-se para se desconstruir novamente; pois, se a linguagem é insuficiente, é necessário que a utilizemos como arma contra si mesma. Método: "la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie" (CORTÁZAR, 1995, p. 228).

> Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta […]Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona […] no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo (CORTÁZAR, 1995, p. 259).

Em trecho de *Valise de Cronópio*, Cortázar chama a atenção para a "tendência metafórica" do homem ante a realidade. Essa tendência, se bem observada, comunica a necessidade humana de ir além da linguagem, além das combinações "coerentes" entre elementos do mundo, os quais ousamos reduzir ao ponto de imagens acústicas, de significantes:

> Gaetan Picon alude a una «relación privilegiada del hombre y el mundo», de la que la experiencia poética nos daría sospecha y revelación. No poco privilegiada, en verdad, una relación que permite sentir como próximos y conexos, elementos que la ciencia considera aislados y heterogéneos; sentir por ejemplo que belleza = encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser (Lautréamont). Pero si se mira mejor, en realidad es la ciencia la establecedora de relaciones 'privilegiadas' y, en último término, *ajenas* al hombre que tiene que incorporárselas poco a poco y por aprendizaje. Un chico de cuatro años puede decir con toda espontaneidad: 'Qué raro que los árboles se abriguen en verano, al revés de nosotros', pero

> sólo a los ocho, y con qué trabajo, aprenderá las características de lo vegetal y lo que va de un árbol a una legumbre. Harto se ha probado que la tendencia metafórica es lugar común del hombre, y no actitud privativa de la poesía (CORTÁZAR, 1994a, p. 143).

A observação de Cortázar alude ao caráter simbólico e imagético do homem ante a ideia de mundo, de realidade, de acontecimentos que, se se mostram permanentes (como a ideia de que o sol nasce todos os dias), baseiam-se apenas e exclusivamente numa questão de contingência e não de constatação lógica e provável. O símbolo, entretanto, enquanto figura de linguagem, é fixo, calcado e enraizado numa tradição que lhe confere o status de imagem complexamente significativa e comunitariamente compartilhada. E se, por um lado, os signos são fixos e arbitrários, em sua necessidade de expressão e comunicação, o homem lança mão da imagem significativa livre; de associações circunstanciais; da metáfora. A questão da insuficiência da linguagem se faz sentir principalmente na condição de transitoriedade significativa do conceito, que funda o sentido não numa suposta essência da coisa, mas na circunstância em que ela se apresenta. Desse modo observada, a linguagem deixa de ser instância representativa da realidade, que é múltipla, e não unificada, e passa a ser questionamento, necessidade de transcendência: os parques de carvalho que marcam o *limite* da realidade espacial do personagem-leitor convertem-se, assim, em *continuidade* da ficção na realidade.

Sob esse prisma, “Continuidad de los parques”, na condição de obra, de veículo que comunica, parece constituir exemplo justo do uso da linguagem como contraventora de si mesma, como uma narrativa que toca os mensageiros sem a necessidade de impor uma mensagem; “Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ (no hay mensaje, hay mensajeros, y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama)” (CORTÁZAR, 1995, p. 228).

No que toca à questão do autor, um segundo conto, “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959) aparece como contraponto da arriscada tarefa de participação do leitor na construção da obra. Deixemos claro, logo a princípio, que esse contraponto de que lançamos mão para melhor entender o funcionamento de “Continuidade de los parques” sob a ótica de uma literatura condizente com a proposta do *roman comique* suscitada por Morelli não configura uma polaridade entre uma e outra narrativa. Nossa intenção, ao contrário, é expor a problemática de forma mais abrangente, ou seja, “Las babas del diablo” funcionará aqui como um complemento do problema hermenêutico frequentemente tematizado na literatura de Cortázar, de modo a levarmos em conta todos os elemento – conforme ressaltamos anteriormente – que perfazem essa questão, o leitor, a obra (código) e o autor.

Nesse segundo conto, a metatextualidade aparece de forma mais evidente, se comparada à tematização da leitura em “Continuidad de los parques”. A primeira informação da narrativa refere-se a si mesma, negando qualquer possibilidade de relato fidedigno para a história que se tem a contar.

> Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir al luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos. (CORTÁZAR, 2008c, p. 283).

A insuficiência linguística que, em “Continuidad de los parques” se faz sentir pela escolha de uma linguagem concisa, de supressão e de falta, aqui, em “Las babas del diablo”, transcorre em divagações sobre a voz que deve assumir o comando do relato: que pessoa deveria ser escolhida para tal responsabilidade? Seria possível

misturar todas as pessoas em uma só, que, por sua vez, tivesse suficiente força comunicativa para esgotar em signos uma realidade? Qualquer que seja a escolha do autor para a tomada da voz responsável pelo relato, essa pessoa será resumida a uma condição insatisfatória: a de pessoa pronominal – como ressalta mesmo o narrador, “formas que não servirão de nada”.

A voz narrativa, por fim, acaba por oscilar entre o narrador-protagonista, Roberto Michel, e o narrador-autor – um constante revezamento entre primeira e terceira pessoa, sem que a alternância seja declarada (em certos momentos, quase não se a percebe, pois que se entrelaçam num movimento de ajuda mútua). O estabelecimento dessa voz “dupla”, no entanto, não satisfaz o fazer narrativo que, ao passo que manifesta sua insegurança em narrar o fato, afasta-se progressivamente de sua tarefa de narrá-lo. Aqui entra em questão também o papel do autor, não enquanto o criador, mente mor que inventa mundos para o bel-prazer do leitor. O que parece estar em jogo é a dificuldade também do autor em cumprir com seu dever de transformar signos em realidade, e de transformar a realidade a partir da subversão dos signos.

> Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptuación para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia (CORTÁZAR, 1994a, pp. 209-210).

A postura hesitante do narrador de “Las babas del diablo” traduz o labor do autor nos bastidores do conto (gênero), tematizando, assim, o próprio fazer literário, como

em “Continuidad de los parque”. Dessa vez, contudo, o pêndulo oscila sobre a cabeça do autor, ameaçando-lhe e exigindo-lhe destreza na escolha de sua voz narrativa.

Ante sua sensação de impotência para com o dever do relato, o narrador, ainda na voz do protagonista, divaga sobre a possibilidade de que a máquina de escrever agisse por si só, para que o relato fosse confeccionado sem a necessidade de uma atribuição às palavras de alguém, às suas próprias; cogita a possibilidade da obra se fazer por si mesma. Talvez uma máquina de outra espécie, a fotográfica, pudesse executar a tarefa com mesma precisão, ou, quiçá, melhor.

> Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tu, ella – la mujer rubia – y las nubes. (CORTÁZAR, 2008c, p. 283).

Essa divagação sobre a possibilidade de uma força estranha que se ponha a escrever, compactuando com o narrador e tomando para si sua responsabilidade, aponta diretamente para o momento de concepção da obra no autor. Não podemos, é claro, atribuir a insegurança do narrador à insegurança do autor, uma vez entendido que, tal qual as personagens, o narrador também é uma criação, uma voz que performa. Contudo, quando tratamos da tematização do ato de escrita, seja na performance titubeante de um narrador (sagazmente articulada por um autor seguro de sua façanha), seja pela dificuldade efetiva de discorrer sobre um tema, pressionado pela responsabilidade ante a vida e as palavras, essa insegurança, manifestada pelo desejo de que uma força maior, externa ou alheia, tome para si essa responsabilidade, merece nossa atenção.

> Miremos la cosa desde el ángulo del cuentista y en este caso, obligadamente, desde mi propia versión del asunto. Un cuentista en un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero esto, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial y es que en un momento dado *hay tema*, ya sea inventado o escogido voluntariamente o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es definible. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento. Antes de que ello ocurra, ¿qué podemos decir del tema en sí? (CORTÁZAR, 1994a, p. 212).

O tema existe e deve ser contado. A dificuldade de discorrer sobre o tema – que predomina até o fim do quinto parágrafo – torna-se, inevitavelmente (e intencionalmente), também tema. Tomando para nós a importância desse tópico implícito, que é o ato narrativo, e não a história que esse ato deve tecer, percebemos nas constantes interferências entre as vozes do relato que se revezam, uma dualidade, constituída pela caracterização de propriedades particulares de cada uma das vozes. Quando sob a égide do autor-narrador, a figura Roberto Michel, personagem-narrador, sofre críticas:

> [...] miré un rato el hotel de Lauzum, me recite unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel Lauzum (y eso que debería acodarme de otra poeta, pero Michel es un porfiado) [...] (CORTÀZAR, 2008c, p. 285).

Ou, ainda: “(pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto)” (CORTÁZAR, 2008c, p. 287). Essas duas vozes, discordantes entre si, constituem uma forma narrativa ambígua e titubeante, que admite uma interferência crítica proveniente do próprio texto. Essas vozes travam, no interior mesmo do texto, a chamada “batalha fraternal” de que Cortázar fala, entre “a vida e a expressão escrita dessa vida”. A voz do autor-narrador, que critica a narrativa de Michel, é também uma

manobra autocrítica do texto que, ciente de sua impossibilidade de expressar a vida de forma plena através de um código que fixa e limita, volta-se a si mesmo, num movimento de reconstrução incessante.

De qualquer forma, em ambas as vozes narrativas, não há traços de uma visão onisciente dos fatos, mesmo porque o tema metatextual em pauta é indiferente à exatidão da ciência sobre os acontecimentos: persegue-se, sim, a exatidão de sua descrição. A constante hesitação prossegue, conferindo tensão interna ao relato. Quando, por fim, dá prosseguimento à narrativa que (teoricamente) interessa, o narrador duplo deixa clara, linha a linha, a insuficiência de cada palavra que se agregue ao desenrolar dos fatos: os adjetivos atribuídos à bela mulher loira, delgada e esbelta, não lhe fazem jus; à face do homem de chapéu cinza que, repentinamente, sai do carro fazendo com que Michel entenda sua participação na trama, são atribuídos os "injustos adjetivos" de branca e sombria; e, mesmo ante a exatidão da data do relato, a fugacidade do tempo é frequentemente posta em questão, com a passagem ininterrupta das nuvens, que a todo momento nos são noticiadas pelo narrador, aludindo a suas qualidades quanto a cores e formas. O tempo é posto em xeque, sempre entre parênteses, com as interrupções que anunciam a passagem das nuvens, e com a ressalva do narrador-autor ante o relato de Michel: "Ahora mismo (qué palabra, *ahora*, qué estúpida mentira) podía quedarme sentado en la pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas [...]" (CORTÁZAR, 2008c, p. 286).

Durante todo o conto é possível perceber que a tarefa narrativa não se concentra apenas na escrita: a máquina fotográfica é uma aliada de Michel nesse dever. Mas, como constatamos ao final do conto, a imagem capturada, assim como as palavras

fugidias do narrador-personagem e do narrador-autor, não contempla de forma plena a realidade do fato – a corrupção de um adolescente por uma bela mulher loira a mando de um sinistro homem de rosto pálido que se escondia no automóvel. O próprio fato, conforme relatado e fotografado por Michel, é especulativo, embora sua realidade venha a se confirmar na *distorção* da imagem revelada, ampliada e afixada na parede do narrador-protagonista. Nesse caso, a impossibilidade de esgotamento da realidade é atribuída tanto à tarefa narrativa, quanto à imagem fotográfica. O diálogo entre uma e outra forma de "captura da realidade" (o conto e a fotografia) não se dá de forma aleatória: as duas atividades são equiparadas por Cortázar:

> Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el 'climax' de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos,* que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura,* de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foco o en el cuento (CORTÁZAR, 1994a, p. 210).

A "limitação" da capacidade narrativa, assim como o pequeno recorte de realidade registrado pela câmera de Roberto Michel constituem, pois, a abertura, o espaço de participação efetiva do leitor/espectador na obra. Não em um texto qualquer, não numa fotografia qualquer, mas numa obra que descortine possibilidades. É na *insuficiência* das palavras, bem como na *distorção* da imagem capturada que se projeta a realidade do conto – claro, não se trata de uma realidade empírica e imediata, mas de um acontecimento que se desenrola no universo das possibilidades abertas pelo conto. A fotografia, tal qual revelada, nada nos conta sobre a corrupção do menino, fato que, igualmente sem sucesso, Michel busca relatar ao longo de todo conto. Pelo contrário, é na subversão da imagem e na

confusão do código que se descortina a realidade, regida pela abertura às possibilidades.

> Creo preciso añadir que esta concepción de lo literario tradicional no incluye en modo alguno a la Poesía. Aparte ésta, toda la historia de la literatura occidental, partiendo de las primeras preceptivas clásicas, no ha sido otra cosa que una búsqueda de adecuación de los órdenes que engendran la obra literaria: una situación a expresar, y un lenguaje que la exprese. A ninguno de Los escritores vocacionales parece planteársele la duda que angustia al escritor contemporáneo, reflejo localizado de una angustia general del hombre de nuestros días: la duda de que acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresadle; que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido (CORTÁZAR, 1994b, pp. 22-23).

Os efeitos da obra sobre o autor ganham, em "Las babas del diablo", uma abordagem particular que reflete a rejeição cortazariana da primazia do livro e da palavra enquanto formas redondas e exatas, enquanto uniformidade retórica e verbal que encontra no uso estético do código seu objetivo supremo. Assim, questionar a forma como um fato deve ser narrado, como faz Cortázar no conto em questão, é também pôr em crise a situação do livro, da narrativa, bem como de seus executores, autores subordinados aos ditames de uma estética literária.

> El siglo xix es por excelencia el siglo del Libro, dentro de procesos literarios que merecen consignarse. Importa señalar primeramente que el romanticismo alteró en la práctica el principio teórico al cual debía en buena parte su prestigio inicial y su fuerza interior. Frente al tono alegorizante del clasicismo, su preferencia por los tipos de corte universal, el romantic de la primera hora se había propuesto la literatura como empresa de individuo, de donde el Libro se le volvió objeto inmediato, personal […].Con frecuencia el libro clásico del siglo XVII y XVIII produce la impresión de un capítulo determinado dentro de ese libro total, constituido con los aportes de la generación y el país correspondientes, monografía que integra la Enciclopedia global. Se advierte que el escritor clásico, imbuido de un alto espíritu de universalidad, de arquetipificación, ve en el libró un medio para expresar y transmitir las modulaciones individuales que asumen sin quebrarse las grandes líneas de fuerza espiritual de su siglo. Incluso su estilo tiende a uniformarse retóricamente – y entonces la decadencia se precipita irremissible –, como si el escritor fuese menos individuo que instrumento agente dentro de un orden que lo subordina y lo supera (CORTÁZAR, 1994b, pp. 17-18).

Deste modo observada, a performance narrativa de Cortázar em “Las babas del diablo”, ao tematizar implicitamente a forma, o modo como o relato deve ser contado, confronta o arquétipo clássico de escrita, que sobrepõe sua estética própria à atuação do autor, relegando a segundo plano a “força interior” da narrativa. Ao desviar o foco do relato para sua forma, Cortázar problematiza também o fazer literário clássico, arraigado a padrões verbais e estilísticos uniformizantes.

Se, em “Continuidad de los parques”, o leitor passa a conhecer o destino dos que se entregam passivamente a uma narrativa, “Las babas del diablo” mostra que o autor também não é imune aos efeitos da escrita. Buscar novas formas, subverter a linguagem, o código e a imagem fidedigna, abrir espaço para o co-padecimento e (no caso do leitor) aceitar a consternação e o risco que se lhe impõem mediante a participação de construção da obra: tais são os comandos para uma literatura autocrítica, lúdica e significativa, que envolve leitor e autor enquanto mensageiros, e rejeita a mensagem a partir de uma linguagem fixa e restritiva.

6. CONCLUSÃO

Sobre o rosto do papel, o autor tece uma tela dura de palavras, uma teia fixa de significantes que ali, tela de sinais gráficos, permanecerão inalterados: é o trabalho que concebe o texto. Na composição dessa superfície sólida, entretanto, no final do movimento que entrelaça cada palavra como fios, o autor deve dispor as agulhas do tear de modo que o trabalho, inacabado, ganhe a continuidade de outras mãos-olhares.

Sob o comando da tarefa interpretativa, o leitor toma para si o serviço começado pelo autor e, sobre a teia fixa do texto, põe-se a tecer em significados, uma camada leve de tecido, que flutua na superfície dura de significantes, tornando-a instável, variante, mutável: e, do texto, faz-se a literatura. Esse tecido de revestimento, contudo, embora infinita vezes começado, nunca deverá apresentar-se, por fim, pronto. Como a mortalha de Penélope, a fina rede que veste o texto de sentido e significação é sempre desfeita, linha a linha, a cada leitura. Eterno insatisfeito de sua própria composição, o texto literário desfia-se a cada noite interpretativa, pois que se quer sempre novo, à espera de sentidos múltiplos que o contemplem igualmente na condição de realidade e de ficção.

É nessa operação contínua de composição que o texto cortazariano se apresenta ao leitor: aparentemente acabado, com as palavras dispostas no papel, revolta-se com sua condição de código e espirala-se na interpretação; simula sua própria repetição e morte, mas renova-se no último momento, e nos envolve não apenas em seu

universo ficcional, mas principalmente em seu fazer literário, em sua existência na realidade. Em seu caráter lúdico, parece querer sempre prorrogar o fim da partida e, sob as possibilidades da interpretação, estendê-la ao infinito.

Com base na abertura às possibilidades do jogo, a literatura cortazariana se faz sentir em seu aspecto político mais contundente: a diversidade na forma de se enxergar uma realidade que nos faz mais obedientes e menos atuantes. O texto literário, nesse sentido, enquanto ficção, é uma ferramenta sublime de combate à inércia, de estímulo à investigação de um universo que, sob a égide da razão, quer-se exato e pleno, mas flutua nos ares do insondável; enquanto realidade, é uma tarefa inacabada e eterna, que clama por nossa atuação efetiva.

Mesmo quando desenvolvidos diretamente sob a temática da violência das ditaduras latino-americanas, ou sob temas que se mostram abertamente políticos (a exemplo de “Recortes de Prensa” e “Apocalipsis de Solentiname”), os textos de Cortázar apontam seu viés político na condição restrita do fazer humano, que parte principalmente da rendição à palavra como mecanismo maior de articulação de um pensamento racionalista e estreito, arraigado às condições da ciência e carente de alternativas.

É sobre a palavra que incide a responsabilidade política cortazariana, descortinando ao leitor seu direito e seu dever de participação na construção de uma literatura dinâmica, na transgressão de um código fechado, na renovação de um pensamento legitimista e no questionamento de uma realidade insuficiente. Para tanto, é necessário rescindir o contrato com as ordens estáveis, burlar o método, lançar mão

de paradoxos possíveis, como o de empregar a palavra como instrumento de ressignificação da própria palavra, ou de usar o lúdico como arranjo político de transgressão da realidade.

Chegamos ao fim deste jogo cientes da infinidade de arranjos e combinações que a tarefa interpretativa comporta ante uma literatura que faz cura de seu próprio veneno, ante a palavra utilizada como *pharmakon*, disposta a se sacrificar em prol de um melhor resultado próprio. A literatura cortazariana, crítica de si mesma, nos dimensiona na realidade sob a atmosfera do lúdico, apontando nosso papel ambíguo na vida-tabuleiro: jogadores e peças do jogo, vítimas e algozes, leitores e autores, tudo ao mesmo tempo; e atua de forma contundente na ideia de exatidão da realidade, quando nos mostra que os limites entre uma realidade pronta e uma ficção a ser construída não passam de uma risca de giz sobre o chão, uma linha branca e frágil que separa arbitrariamente céu e inferno.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, Davi Jr. *O Escorpião Encalacrado*: A destruição poética em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: ____ *Magia e técnica, arte e políticas*: ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARNEIRO, Flávio. O leitor e o tempo. In: ____ *Entre o cristal e a chama*: ensaios sobre o leitor. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

CORTÁZAR, Julio*. A volta ao dia em oitenta mundos* Tomo I. 2 ed. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

____. Apocalipsis de Solentiname. In: ____ *Cuentos Completos/2*. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008b, pp. 523-530.

____. Continuidad de los parques. In: ____ *Cuentos Completos/1*. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008c, pp. 391-392.

____. Las babas de diablo. In: ____ *Cuentos Completos/1*. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008c, pp. 283-298.

____.Recortes de Prensa. In: ____ *Cuentos Completos/3*. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008a, pp. 205-219.

____. *La vuelta al día en ochenta mundos* Tomo I. 4 ed. Buenos Aires: Siglo Veinteuno, 1986.

____. *O Jogo da Amarelinha*. 7 ed. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

____. *Obra Crítica*/1. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman, Organização de Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

____. *Obra crítica/1*. Madird: Alafaguara, 1994b.

____. *Obra Crítica/2*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman, Organização de Jaime Alazraki. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

____. *Obra Crítica/2*. Madird: Alafaguara, 1994a.

____. *Obra Crítica/3*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman, Organização de Saúl Sosnowski. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

____. *Obra Crítica/3*. Madird: Alafaguara, 1994c.

____. *Papéis Inesperados*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht, Organização de Aurora Bernárdez e Carlos Álvarez Garriga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010b.

____. *Papeles Inesperados*. España: Punto de Lectura, 2009. Retirado de http://www.puntodelectura.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/201009/primeras-paginas-papeles-inesperados.pdf, acessado em 20/12/2012, às 09:23.

____. *Rayuela*. España: Editorial Sudamericana, 1995.

____. *Valise de Cronópio*. 2. Ed. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa, Organização de Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008d.

CORTÁZAR, Julio; DUNLOP Carol. *Los autonautas de la cosmopista*: o Un viaje atemporal París-Marsella. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 6. Ed. Tradução de Flávio Paulo Meuer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GREIMAS, Algirdas-Julien. Una mano una mejilla In: ____ *De la imperfección*. Périgueux, França: Pierre Fanlac Éuditeur, 1990. p. 61-68.

KLINGER, Diana Irene. João Gilberto Noll: os bastidores da escrita. In: ____. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 19-62.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: ____. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 13-46.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras*: Entrevistas com Julio Cortázar. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

VILAIN, Philippe. L'autofiction selon Doubrovsky. In: ____ *Défense de Narcisse*. Paris: Bernard Grasset, 2005, pp. 169-235.

REFERÊNCIA DE NORMALIZAÇÃO DO TRABALHO ACADÊMICO

SERRA NEGRA, Carlos Alberto; Elizabeth Marinho. *Manual de Trabalhos Monográficos de Graduação, Especialização, Mestrado e Doutorado*. 2 ed. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2004.