

JOGO DE ESPELHOS: UMA LEITURA DE “RECORTES DE PRENSA” SOB A ÓTICA DA PRODUÇÃO CORTAZARIANA

Alana Rúbia Stein Rocha
Mestranda em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Este estudo tem por objetivo a análise do conto “Recortes de prensa”, de Julio Cortázar, sob a luz de outras produções do autor, literárias e “extra-literárias”. Partindo do mote da responsabilidade política como temática central desta análise, pretendemos, aqui, lançar mão de textos cortazarianos avulsos, presentes em *Último round* e *Valise de Cronópio*, para a elucidação do *corpus*, além de explanações de Cortázar concedidas ao jornalista Omar Prego em *O fascínio das palavras*. Apesar do delineamento de nosso material crítico, analítico e teórico, não descartamos a utilização de outras ficções do autor que venham a corroborar com viés interpretativo descortinado ao longo do trabalho. Ressaltamos, com isso, a dissolução do gênero, presente e preeminente na obra cortazariana, de modo a evitarmos demarcações incisivas e absolutas do ficcional e do não-ficcional. Desse modo, nossa intenção se volta à evidenciação do caráter auto-referencial e, principalmente, auto-crítico da literatura do escritor argentino, elucidando, por fim, a postura política cortazariana no que diz respeito a sua obra.

Palavras-chave: Julio Cortázar. “Recortes de prensa”. Ficcional. Não-ficcional. Literatura e Política.

Abstract: This study intend an analysis of the short story “Recortes de prensa”, written by Julio Cortázar, under the perspective of other literary and “extra-literary” productions from the same author. Starting from the mot of politic responsibility as main point of such analysis, we intend, in this work, use several texts, which are in *Último round* and *Valise de Cronópio*, as well some enlightenments concede from Cortázar in an interview to Omar Prego in *O fascínio das palavras*, to elucidate the short story. Although the design of our critical, analytical and theoretical material, we don’t discard the possibility of use others author's fictions which may corroborate interpretation bias curtailed throughout the work. We emphasize, therefore, the dissolution of the genre, present and prominent at Cortázar’s work, in order to avoid forceful and absolute demarcations of fiction and nonfiction. In that way, our intention turns to the evidence of self-referential and, specially, self-critical character of the argentine writer’s literature, explaining, finally, the political stance in his work.

Keywords: Julio Cortázar. “Recortes de prensa”. Fiction. Nonfiction. Literature and Political.

A extensa obra de Júlio Cortazar inclui, para além de sua produção literária, uma considerável fortuna crítica somada a textos independentes, como cartas e ensejos teóricos, que nos remetem, dentre outros temas, ao universo ficcional do próprio autor. Em muitos casos, a tematização da teoria e da crítica nos textos cortazarianos abarca, simultaneamente, literatura e crítica literária em um mesmo texto. Em casos

semelhantes, textos cortazarianos se nos apresentam como chave elucidativa para uma segunda obra do autor. Essas possibilidades, variadas, abissais, quase infinitas, nos são asseguradas pelo caráter lúdico da obra de Cortázar que, conforme assinala Arrigucci, desdobra-se sobre si mesma, num movimento autodestrutivo que reclama, não sua morte, mas sua constante renovação (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 17).

Baseados nesse constante diálogo interno entre as obras do escritor, intentamos, neste estudo, um movimento analítico do conto “Recortes de Prensa” (*Queremos tanto a Glenda*, 1980) na perspectiva da responsabilidade política, que se apresenta, nesse conto, em especial, sob a forma da violência. Nossas considerações partirão, sobretudo, das ponderações de Cortázar, em carta ao amigo cubano, Roberto Fernandes Retamar, em “Acerca de la situación del intelectual latino-americano” (*Último Round – Tomo II*). A eleição dessa carta enquanto texto elucidativo do conto se deve ao marco que a revolução cubana constitui para a postura política de Cortázar e para seu papel de escritor.

É importante salientar que não pretendemos uma distinção clara e categórica da obra cortazariana entre ficção, crítica e teoria. Pretendemos, antes, mostrar que essas três “modalidades” são fluidas e, por vezes, interdependentes no universo literário cortazariano. E no que toca à perspectiva analítica de que lançaremos mão neste estudo, a da responsabilidade política do escritor, é importante também mantermos em mente o caráter de diluição que se mostra característica basilar da obra de Cortázar: suas expectativas, suas insatisfações e suas posturas políticas apresentam-se diluídas no tema central de sua obra, o humano, a agudeza das subjetividades, a insensatez da realidade efetivamente forjada.

Essa diluição de uma postura política no horror do comportamento humano faz-se clara, aos nossos olhos, frente ao conto “Recortes de Prensa”, 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 para o ponto de vista

político. Contos diversos como “Reunión”, “Graffiti” e “Segunda vez”, entre outros, contemplariam igualmente nosso propósito. O que justifica a escolha de 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. Essa perspectiva da responsabilidade política é igualmente problematizada em “Acerca de la situación del intelectual latino-americano”, sob o signo da sondagem do humano em sua complexidade:

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, 2009, p. 277).

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, 2008, p. 205).

O ponto de vista político, nesse 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 dessa ficção tão angustiante quanto a própria realidade?

De volta ao cerne de nosso primeiro passo rumo ao desvelamento do conto, o mote da relação entre fato verídico e fato jornalístico, cinicamente estabelecido na epígrafe de *Recortes de Prensa*, recobra uma breve passagem de “Acerca de la situación del intelectual latino-americano”, onde Cortázar relata a Retamar sua reconciliação com as raíces 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 mí solamente, y de ninguna manera a título de parangón) creo que la principal sería 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 París 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 ejercen 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, 2009, p. 268-269).

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, não exclusivamente, 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. O texto jornalístico, em sua tarefa de tornar o distante um fato palpável, comum, próximo do leitor, utiliza a modalização discursiva como ferramenta dessa aproximação. Ao mesmo tempo, como escolha, tal modalização é regida pelo horizonte histórico-social de seus autores; é a ferramenta de que se utiliza a imprensa para relatar um fato de forma parcial, ao passo que simula imparcialidade. Mesmo que se pretenda imparcial, a literatura jornalística recorta a realidade, deixando de fora fatos então menos pertinentes para disseminar e dar contexto à notícia. Esta mesma estratégia lingüística é utilizada por Cortázar na epígrafe de “Recortes de Prensa”, justamente para denunciar a farsa “realista” que constitui a imprensa. “Aunque no creo necesario decirlo, el primer recorte es real y el segundo imaginario”.

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. Do 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 de um “realismo ingênuo”, notado, observado e discutido em *Valise de Cronópio*:

Pode-se entender isto metaforicamente porém indica, em todo caso, um temperamento que não renunciou à visão pueril como preço da visão adulta, e essa justaposição que faz o poeta e também o criminoso [...] manifesta-se no sentido de não estar de todo em qualquer das estruturas, das teias que a vida arma e em que somos simultaneamente aranha e mosca. [...]. O homem de nosso tempo crê facilmente que sua informação filosófica e histórica salva-o do realismo ingênuo. Em conferências universitárias e em conversas de café chega a admitir que a realidade não é o que parece, e está sempre disposto a reconhecer que seus sentidos o enganam e que sua inteligência lhe constrói

uma visão tolerável mas incompleta do mundo. Cada vez que pensa metafisicamente se sente “mais triste e mais sábio”, mas sua admissão é momentânea e excepcional enquanto que o contínuo da vida o instala de cheio na aparência, concretiza-a em sua volta, veste-a de definições, funções e valores. Esse homem é um ingênuo realista mais que um realista ingênuo. Basta observar o seu comportamento ante o excepcional, o insólito; ou o reduz a fenômeno estético ou poético (“era algo realmente surrealista, te juro”) ou renuncia em seguida a indagar na entrevista que lhe puderam dar um sonho, um ato falho, uma associação verbal ou causal fora do comum, uma coincidência perturbadora, qualquer das instantâneas fraturas do contínuo. Se se lhe pergunta, dirá que não crê de todo na realidade cotidiana e que só a aceita pragmaticamente. Mas vê lá se crê, é só em que crê (CORTÁZAR, 1974, p. 165-167).

O trecho de *Valise de Cronópio*, para além da rejeição da realidade limitada à convenção de uma perspectiva racionalista, comporta a dimensão do humano de que Cortázar se faz atroz investigador e ferrenho combatente. Esse homem ocidental, historicamente situado entre as verdades herméticas da razão iluminista e o desmantelamento moral e metafísico da efemeridade moderna, consiste justamente na “subjetividade” humana que se faz objeto exploratório e investigativo da literatura cortazariana. Esse fragmento 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 diversamente em contextos específicos.

No conto, 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, 2008, 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, 2008, 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 manejarlo para que no nos inunde del todo” (CORÁZAR, 2008, p. 206). A partir da memória comum entre Noemi e seu amigo escultor, a temática da violência se afunila até os efeitos atrozés das ditaduras latino-americanas.

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, 2009, p. 166-168).

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 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 e ganha a abrangência do humano. 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 de 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, 2009, 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. Essa transposição, contudo, se dá 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 entrevista a Omar Prego, em *O fascínio das palavras*, Cortázar esclarece essa faceta do fantástico em sua obra:

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. [...] isso nos leva a outra ‘constante’ – vamos usar a palavra – de muitos contos meus, que é o elemento onírico. [...] Aí (em a *Casa Tomada*) você tem um caso em que o fantástico não é algo que eu comprove fora de mim, mas que vem do meu sonho. Acho que, dos meus contos, uns vinte por cento surgiram de pesadelos (PREGO, 1991, pp. 49-52).

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 raquíuticos, 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, 2008, p. 213-214).

Desenvolve-se ante a personagem uma cena de tortura, num cenário que se assemelha a um cativo ou a um campo de concentração, onde a mãe da pequena menina, deitada sobre uma cama, é torturada pelo pai da mesma 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 com parte do segundo recorte de jornal que, sem se dar conta, a personagem havia deixado escapar e perdido. Tratava-se de um crime sádico que se deu num subúrbio de Marsella. 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 insólito:

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, 2008, p. 218).

Certa da realidade de sua experiência incomum, Noemi não espera reconhecer o lugar que extraordinariamente se abria ante si naquela noite, um lugar em Marsella 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 se deparar sequencialmente com a cena de um crime ocorrido em Marsella. O que nos move são 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*:

Tem-se dito que em minhas narrativas o fantástico se desgarra do “real” ou insere-se nele, e que esse brusco e quase sempre inesperado desajuste entre um satisfatório horizonte razoável e a irrupção do insólito é o que lhes dá eficácia como matéria literária. Mas então que importa que nesses contos se narre sem solução de continuidade uma ação capaz de seduzir o leitor, se o que subliminarmente o seduz não é a unidade do processo narrativo mas a disrupção em plena aparência unívoca? Uma técnica eficaz pode submeter o leitor sem dar-lhe oportunidade de exercer seu sentido crítico no decorrer da leitura, mas não é pela técnica que essas narrativas se distinguem de outras tentativas; bem ou mal escritas, são, em sua maioria, do mesmo estofa que meus romances, aberturas sobre o estranhamento, instâncias de um deslocamento a partir do qual o sólito deixa de ser tranquilizador porque nada é sólito desde que submetido a escrutínio secreto e contínuo (CORTÁZAR, 1974, p. 170-171).

Se o fantástico constitui parte do jogo, do pacto de participação estabelecido entre o autor e o leitor, compõe também a ferramenta essencial à crise 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 à “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 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:

Dir-se-ia que o romance usual falha na procura, ao limitar o leitor ao seu âmbito, tanto mais definido quanto melhor for o romancista. Detenção forçosa nos diversos graus do dramático, psicológico, trágico, satírico ou político. Tentar, em troca, um texto que não prenda o leitor, mas que o torne obrigatoriamente cúmplice, ao murmurar por baixo do enredo convencional, outros rumos mais esotéricos (CORTÁZAR, 2002, p. 456).

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” é abordado, também, e se desenvolve, ainda, nas palavras de Cortázar a Retamar: do ponto de vista da informação, pouco importa se se vive em Washington ou em Roma; diante da informação de tortura e morte contida no recorte de jornal, não interessa se se vive em Paris, em Marsella ou em Buenos Aires. Independente das circunstâncias ou dos espaços, a violência é fatalmente operada por mãos e mentes humanas, ingenuamente realistas e racionais, capazes 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 sua premissa sógnica. Em Buenos Aires, em Paris ou em Marsella, a violência é a realidade, tanto efetiva quanto ficcional. Prender-se a um contexto de violência específico significa ignorar a violência generalizada, a violência que parte, não do judeu, do portenho, do francês, do varão, mas do ser humano; significa mascará-la com um rosto particular. Se

tal leitura do conto pode soar de forma generalizante, cabe, neste momento de nosso estudo, lembrarmos-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, 2008, 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 conto, abre-nos espaço para uma leitura panfactual da violência. Esse viés interpretativo da obra de Cortázar ganha acedência também 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, 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 circunscribamente, 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, 2009, p. 270-271).

Ao atribuir à temática da violência um caráter global, Cortázar dilui a violência dos crimes ditatoriais da Latino América no cerne dos problemas humanos, mundiais, iluminando sua extensão, antes circunscrita a um em contexto histórico-político específico, e estendendo tal temática à pertinência humana geral; “antropologiza” a questão ao dotar a vítima, circunstancialmente, de características mesmas dos “algozes”: vítimas humanas, carrascos humanos. A exemplo do conto “Graffiti”, presente no mesmo livro em que aparece nosso *corpus*, o movimento temático de “Recortes de

Prensa” aflui para a despersonalização, para o anonimato do horror, neste caso, o horror da violência.

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 (PREGO, 1991, p. 122).

A despersonalização do ato violento, do fato da violência na literatura de Cortázar, aponta para a multiplicidade de suas funções nos jogos entre o real e a ficção. Neste aspecto, o humano, foco de qualquer criação ou representação, é, ao mesmo tempo, alvo e ponto de partida da multiplicidade da violência, haja vista sua responsabilidade ante a realidade, e ganha o caráter político conforme deposita no humano a responsabilidade pela realidade, seja esta forjada, sentida, estabelecida ou escrita. Uma vez colocada em questão a responsabilidade política na literatura, uma vez lida a realidade sob a ótica da violência, constroem-se impetradores e impetrados, todos personagens e personas de leituras e releituras dos fatos; uma vez colocada em questão a responsabilidade política na literatura, Cortázar reconhece que a “inqualificação”, própria de nosso tempo, não deixa espaço para máscaras que pintem rostos específicos em situação de vítimas ou de algozes. Ao passo que a história constitui violências – por meio das ausências, das negações, das vitórias heróicas – a tradição torna-se perpetuadora de violências múltiplas, oficializadas pela história, pela literatura, pelas organizações sociais, enfim, por todo aparato narrativo da realidade que requer leitura, seja ficcional ou real. Toda vítima necessita de um algoz; todo protagonista, de um antagonista; todo herói, de um vencido. Ainda que partes dessa dicotomia se façam ausentes – no texto literário, ou na história – é justamente (e, talvez, principalmente) seu silenciamento enquanto subjetividades que configura a violência.

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 entendí el humanismo, y la realización colectiva como la entiende el socialismo [...]. 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 puede 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, 2009, p. 277-278).

É claro que 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 à sua literatura romper com a cíclica discussão sobre a mímesis: a literatura cortazariana, quando confrontada com a realidade, clama, antes, por uma discussão de continência 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 da desterritorialização. 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 nosso tempo. 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.

Há certeza onde não se pode qualificar nada, mas onde se pode sempre enunciar o inqualificável sem forma do tempo terminado: fim dos mitos, fim das ideologias, fim do tempo qualificado. Esse pensamento impensado do tempo liga a figura da certeza ao modo do desaparecimento. O que se vê em toda parte, certamente, é o que não é mais. Essa certeza do desaparecimento já é surpreendente nela mesma. [...] Como pensar a coexistência da tese banal que afirma que o desaparecimento é o que melhor se vê, e a tese escandalosa que declara o desaparecimento impossível porque impossível de provar e, no fim das contas, impensável? (RANCIERE, 1995, p. 228-229).

Mas, se quisermos, a fim de um maior rigor metodológico, dissociar as categorias do tempo e do espaço na busca de um fundamento que relacione tal inqualificação aos elementos da narrativa cortazariana, perceberemos na descrição da memória de Noemi, no momento em que se instaura a situação fantástica (conforme se sobressai aos olhos do leitor), o caráter de confusão, de incerteza da personagem, o que acaba por recriar uma atmosfera onírica na cena, ou, em outras palavras, algo “inqualificável”. Ora, se, ainda que com certa relutância de nossa parte, um suposto rigor metodológico nos persuade a separar tempo e espaço, o mesmo já não se pode exigir na relação entre tempo e memória.

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 idéia 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 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 desses. No conto *corpus* deste trabalho, essa mesma retórica, travestida de discurso jornalístico, é usada em forma de epígrafe para que, voltada a si mesma, torne-se sua própria arma de destruição (sua própria evidência lhe denuncia e lhe destrói). Quanto a esse pensamento, uma terceira obra de Cortázar, *O jogo da amarelinha*, nos permite, a partir das considerações

presentes no capítulo 79, mais que uma alegoria que relaciona de modo muito pertinente literatura e política; permite-nos uma proposta de redenção, tanto na figura de linguagem, quanto ao pé da letra literária:

Nota pedantíssima de Morelli: “Tentar o *roman comique*, no sentido de que um texto consiga insinuar outros valores e colabore, assim, nessa antropofania que continuamos a considerar possível. Dir-se-ia que o romance usual falha na procura, ao limitar o leitor ao seu âmbito tanto mais definido quanto melhor for o romancista. [...] Tentar, em troca, um romance que não prenda o leitor, mas que o torne obrigatoriamente cúmplice ao murmurar, por baixo do enredo convencional, outros rumos mais esotéricos. [...] Como todas as criaturas de eleição do Ocidente, o romance se contenta com uma ordem fechada. Resolutamente contra, procurar também aqui a abertura e, para isso, cortar pela raiz toda e qualquer construção sistemática de caracteres e situações. Método: a ironia, a autocrítica incessante, a incongruência, a imaginação a serviço de nada (CORTÁZAR, 2002, p. 457).

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.

Usar o romance como se usa um revólver para defender a paz, mudando seu signo. [...] Uma narrativa que não seja pretexto para a transmissão de uma ‘mensagem’ (não há mensagens, há mensageiros, e isso é a mensagem, assim como o amor é o que ama); uma narrativa que atue como coagulante de vivências, como catalisadora de noções confusas e malentendidas, e que incida em primeiro lugar sobre aquele que está escrevendo, para o que é preciso escrevê-la como anti-romance, porque toda ordem fechada deixará sistematicamente de fora esses anúncios que podem nos transformar novamente em mensageiros, aproximar-nos de nossos próprios limites, dos quais tão longe estamos cara a cara. Fazer do leitor um cúmplice, um companheiro de viagem. [...] Assim o leitor poderia chegar a ser co-participante e co-paciente da experiência pela qual o romancista passa, *no mesmo momento e da mesma forma*. Todo ardid estético é inútil para conseguir isso: só vale a matéria em gestação, o imediatismo vivencial (transmitido pela palavra, é certo, mas pela palavra menos estética possível; daí o ‘romance cômico’, os *anti-clímax*, a ironia, outras flechas indicadoras que apontam para o outro) (CORTÁZAR, 2002, p. 457-458).

Assim, a retórica, o discurso ornado e atraente como canto de sereia, foi (e é) instrumento que firma, afirma e re-afirma 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. 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 insista 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:

Se o mundo nada terá a ver com as aparências atuais, o impulso criador de que fala o poeta terá metamorfoseado as funções pragmáticas da memória e dos sentidos; toda *ars combinatoria*, a apreensão das relações subjacentes, o sentimento de que os reversos desmentem, multiplicam, anulam os anversos, são modalidade natural de quem vive para *esperar o inesperado*. A extrema familiaridade com o fantástico vai ainda mais longe; de alguma forma recebemos isso que ainda não chegou, a porta deixa entrar um visitante que virá depois de amanhã ou veio ontem. A ordem será sempre aberta, não se tenderá jamais a uma conclusão porque nada conclui e nada começa num sistema do qual somente se possui coordenadas imediatas (CORTÁZAR, 1974, p. 177).

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:

Alguma vez pude temer que o funcionamento do fantástico fosse ainda mais férreo que a causalidade física; não compreendia que estava diante de aplicações particulares do sistema, que por sua força *excepcional* dava a impressão da fatalidade, de um calvinismo do sobrenatural. Logo fui vendo que essas instâncias esmagadoras do fantástico reverberam em virtualidades praticamente inconcebíveis; a prática ajuda, o estudo dos chamados acasos vai ampliando as tabelas do bilhar, as peças do xadrez, até esse limite pessoal para além do qual somente terão acesso outros poderes que não os nossos. Não há um fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é só uma parte e por isso o julgamos fantástico. Já se terá adivinhado que como sempre as palavras estão tapando buracos (CORTÁZAR, 1974, p. 177-178).

O estabelecimento do “real” com base no estatuto da possibilidade, do aceitável, do plausível, é dissolvido no texto cortazariano quando o insólito se instaura, como um estatuto – ainda que insondável – tão rigoroso 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 “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.

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. Não é um problema político-social em si que desencadeia a construção de memórias coletivas machucadas, são as leituras feitas do real, ponto de partida de qualquer decisão, que se empregam ou não como vítimas e vilãs, que se estabelecem, paradigmaticamente, nos lugares do jogo, seja ele ficcional ou real (distinção, a esta altura, desnecessária). 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.

Referências:

ARRIGUCCI, Davi Jr. *O escorpião encalacrado: a destruição poética em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008. v. 3.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. 7. ed. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Último round*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno, 2009. v. 2.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: 34, 1995.

Recebido em 31/03/2011
Aprovado em 06/05/2011