

Alguns contos de Cortázar

André Bueno¹

Resumo: Este artigo aborda a relação entre literatura e estados de exceção, o problema crítico posto pela representação que pode, ou não, estetizar a violência. Apresentado o problema crítico, são analisados alguns contos de Julio Cortázar - Satarsa, Graffiti, Pesadillas e Escuela de noche - em contraponto com o romance Libro de Manuel, também de Cortázar.

Palavras-chave: Literatura; Estado de exceção; Cortázar

Abstract: This article deals with the relation between literature and states of exception, the critical problem put by the representation that may, or may not, aesthetize violence. Presented the critical problem, some short stories by Julio Cortázar are analysed - Satarsa, Graffiti, Pesadillas e Escuela de noche - as a counterpoint to Cortázar's novel Libro de Manuel.

Keywords: Literature; State of exception; Cortázar

O que se lê a seguir é uma análise resumida da representação literária de estados de exceção, partindo de uma formulação geral do problema crítico para, em seguida, chegar a Julio Cortázar. Na obra do escritor argentino, esse tema foi tratado em um romance-Libro de Manuel, de 1972- e em alguns contos- como, por exemplo, Pesadilla, Escuela de Noche, Graffiti e Satarsa. No romance, configurando o material de modo direto e aberto, em que entram tanto as situações narrativas quanto diálogos, comentários e alguns tipos de montagem. Nos contos, em formas breves e cifradas, configurando de modo indireto a máquina impessoal que os estados de exceção criam.

Para dizer o mínimo, é difícil a relação entre literatura e estados de exceção. Como dar forma, sensível e inteligível, ao horror e à barbárie, sem estetizar a violência? De certo modo, se trata sempre de representar o irrepresentável, nomear o inominável, dizer o indizível. É sempre, ao mesmo tempo, um problema estético e político, que o escritor precisa enfrentar. Caminhando na corda bamba, tateando, em meio à opacidade, numa ponta, e na outra precisando evitar a repetição, saturada de lugares comuns, que embotam a percepção, bloqueiam o trabalho da memória e limitam o entendimento crítico.

A exposição direta da violência, de que dá notícia certa parte da literatura e do cinema brasileiros dos últimos tempos, sem dúvida estetiza a

¹ André Bueno - Professor da Faculdade de Letras da UFRJ e Pesquisador do CNPq

violência, tornando-a um espetáculo, que se desfruta e se vende com facilidade. A ninguém deveria causar espanto que também os extremos da violência e do sofrimento humanos possam ser vendidos como simples mercadorias de massa. Mas não é fácil saber que os mesmos extremos de violência e sofrimento sejam consumidos com prazer. Por certo que um prazer perverso, estranho, negativo, mas ainda assim um prazer. Sempre acompanhado do choque que segue a exposição crua e brutal da violência e do horror. No vértice, exposição direta e excessiva que provoca bloqueio cognitivo, impedindo o entendimento crítico e racional dos problemas de fundo que de fato interessam.

Em termos críticos mais precisos, é possível argumentar que a apresentação direta e crua da violência e do horror não vai além da superfície de resultados sociais e históricos complexos e contraditórios. Sem um sistema elaborado de mediações que leve mais longe a inteligência e a imaginação, não é exagero notar que se trata de formas do falso, com ralo ou nenhum teor de verdade, para lembrar aqui Adorno, permanecendo opaca e difusa, dispersa e confusa, a representação do material difícil, às vezes quase intratável, que resulta das rupturas radicais da vida cotidiana, típicas dos estados de exceção. Caso se queira, uma má mimese, que fica na fachada, amplifica a superfície, usando e abusando dos lugares comuns.

O oposto dessas formas falsificadas de representar os estados de exceção tem um precursor forte em Kafka e O processo dá sempre notícia da forma literária cifrada, elaborada e muito mediada, de tratar a violência que acompanha a ruptura da vida comum e cotidiana, destruindo inocentes. Conduzidos ao matadouro como animais. E como animais executados. Inocentes capturados por um horror difuso, impessoal, sem nome, deslocado, diante do qual é inútil fazer perguntas, porque nenhuma será respondida. É assim com Joseph K., o tempo todo fazendo perguntas que jamais serão respondidas. Até ser morto, na periferia da cidade, como um cão. Levando, de quebra, uma vergonha que a ele sobreviverá.

Por certo concordo com os críticos - como Adorno, Gunther Anders e Modesto Carone - que viram em O processo uma prefiguração do estado de

exceção que destruiria em seguida a civilização européia. Uma forma literária realista, não um relato absurdo ou fantástico. Porque nos relatos absurdos ou fantásticos é sempre possível acordar do pesadelo no final da narrativa. Já em Kafka o pesadelo era a própria realidade. O final feliz, a volta tranqüila ao cotidiano pacífico, a vida seguindo seu curso normal, já não eram possíveis. Fique como exemplo oposto, em tudo e por tudo oposto, às formas que falsificam a realidade, estetizam a violência, fazendo do sofrimento alheio mercadoria, vendável e desfrutável. Não por acaso, Cortázar se refere justamente a Kafka e O processo para ilustrar o modo mediado e impessoal de narrar a máquina do horror. O outro exemplo lembrado por Cortázar é 1984, de George Orwell, que não vem ao caso no momento. Embora interesse muito para pensar os sistemas totalitários do século XX.

Feita a apresentação resumida do problema crítico, chego a Julio Cortázar. Ao longo de sua trajetória, o escritor argentino ficou conhecido por contos e romances que escapam à moldura clássica do realismo. Para definir seu estilo, e de outros escritores latino-americanos daquele período, a crítica cunhou rótulos do tipo realismo fantástico, mágico ou maravilhoso. Ao leitor atento não escapa que esses rótulos genéricos, aplicados, por exemplo, a Cortázar, Borges, Garcia Márquez e Alejo Carpentier, ao mesmo tempo, são imprecisos. É certo que Cortázar gostava do gênero fantástico, que comparece de muitos modos em sua obra. No entanto, melhor seria notar o modo como o escritor argentino radicado em Paris cria uma estranheza profunda a partir da vida mais comum e cotidiana.

Os mais entusiastas do fantástico, do mágico e do maravilhoso costumam descartar, por inteiro, o realismo. Muitas vezes, chegando a um novo tipo de folclore em relação à América Latina - que seria justamente mágica e maravilhosa, por oposição ao seco racionalismo europeu. Que isso resulta numa idealização e folclorização do atraso e da miséria na América Latina não é difícil notar. Escritor culto e urbano, leitor incansável e preparado, Cortázar passou longe e ao largo dessas reduções folclóricas. Mais que

folclóricas, regressivas, porque representam a América Latina na forma de cartões postais exóticos, os pobres passeando na paisagem exuberante, a dureza da injustiça diluída em variações idealistas que se pode, ainda e sempre, entender como seqüelas do subdesenvolvimento.

Para resumir o argumento, não é difícil notar que a representação realista está presente nos relatos de Cortázar, com maior ou menor ênfase, justo do ângulo da vida comum e cotidiana. A diferença específica está no modo como a composição contrapõe a esse realismo de base o fantástico, o insólito, o inesperado, o excêntrico, o deslocado, como se queira chamar, criando a força e o alcance do efeito estético. Sobretudo nos contos, nas composições curtas, construídas com muita precisão, formas breves que Cortázar considerava perfeitas, redondas, quase geométricas. De modo que a realidade não é sem mais delongas descartada, mas posta em tensão com ângulos que escapam ao racionalismo estreito, ao que é estabelecido e definido, ao que se apresenta pronto e fechado, integrado e conformado ao rótulo de “realidade”. Daí o desejo, sempre presente em Cortázar, de criar pontes e passagens, jogar com o tempo e o espaço, tomar distância do que se repete e empobrece a imaginação, a vida, a própria percepção da realidade.

A certa altura da vida, empenhado em lutas políticas no campo da esquerda, Cortázar quis juntar as duas águas, as duas vertentes, a fantástica e a realista, a que dá asas à imaginação e a que trata da realidade histórica mais próxima e presente, justo pelo ângulo duro dos estados de exceção. Era um movimento de risco, que se pode ler no romance *Libro de Manuel*, tratando diretamente da luta armada contra a ditadura militar na Argentina.

No conjunto da obra de Cortázar, *Libro de Manuel* ocupa um lugar difícil. Sem exagero, é possível dizer que nessa narrativa o escritor argentino faz uma aposta de alto risco, com plena consciência do movimento que fazia e das reações que poderia desencadear. Ao contrário do escritor famoso que apenas administra sua obra e seu patrimônio, o valor do nome já firmado e consolidado, no começo da década de 1970 Cortázar escreve e publica *Libro de Manuel*. Onde se podem ler as inquietações presentes em *Rayuela*, todo o inconformismo de fundo libertário posto ao lado da dureza da luta armada. A preocupação política do escritor argentino era clara, e foi mais de uma vez

ênfaticamente: em contato com alguns militantes da luta armada que passaram por Paris, notou neles uma secura, uma falta de humor, uma rigidez, um tipo de atitude sem nuances que sugeria, caso vencessem, uma Revolução que não seria a imaginada por Cortázar.

Não havia nada de hostil na crítica, apenas a intenção de um diálogo fraterno, que nunca perdia de vista a coragem e o valor dos que arriscaram suas próprias vidas para lutar contra o estado de exceção. Daí ao problema do próprio empenho político de Cortázar era só um passo. Não é tarefa fácil transferir a imaginação, o desejo, o jogo, o erotismo, a liberdade criadora, os movimentos abertos da vida aos processos revolucionários reais, com suas exigências políticas, demandas pragmáticas e rigores de enquadramento. É com certa melancolia que se percebe, e Cortázar assim o percebeu, revoluções que começam abertas à invenção, à mudança radical dos valores e da vida, para mais adiante se fecharem, tornando-se rígidas e dogmáticas.

Publicado Livro de Manuel, as críticas de fato vieram, várias vezes muito duras, algumas de uma injustiça flagrante. E vieram de dois ângulos muito bem definidos. Numa ponta, os admiradores de Cortázar como grande escritor ligado ao fantástico, à construção da estranheza a partir da vida cotidiana, linha de força que teria sido desperdiçada na intenção de narrar diretamente a história na forma extrema de um estado de exceção. Na outra, críticos muito politizados, que consideraram Livro de Manuel um lamentável equívoco, até certo ponto um exercício fútil e superficial, incapaz de dar conta da complexidade do processo em curso na Argentina. É como se fossem, essas duas linhas fortes, inconciliáveis, sobretudo no tratamento de uma ditadura militar em curso. O que criaria um problema quase insolúvel na própria narrativa, tentando combinar princípios de composição incompatíveis, como que se desautorizando mutuamente.

Como era de se esperar, da ala mais extrema da esquerda vieram críticas que associavam Cortázar à indústria da cultura, um escritor oportunista escrevendo de olho nas demandas do mercado. Injusta e estreita, essa visão crítica pode muito bem ser deixada de lado. Mas permanece, para um estudo mais cuidadoso e detido, o problema crítico acima indicado: a composição da narrativa combinando princípios talvez incompatíveis, com isso desequilibrando

e enfraquecendo *Libro de Manuel*. A ressalva fica por conta de uma dúvida fundada: os contos são mais precisos e bem logrados, mas uma análise detida do romance poderia trazer à tona não apenas defeitos, mas qualidades. Fica para outra ocasião precisar essas diferenças.

Logo na abertura do livro, Cortázar mostra como se dá conta do problema, nos seguintes termos: “Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere ser sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días...” (Cortázar, 1973, p.5). O destinatário do livro é um bebê, Manuel, para quem um grupo de militantes latino-americanos, exilados em Paris, monta uma espécie de álbum para o futuro, onde se pode ler, desde logo, a esperança de um vir a ser, de um mundo diferente, deixando no passado a violência e o medo, a injustiça e a barbárie como vetores da vida social. Vale lembrar que *Libro de Manuel* tem a ver com o gosto de Cortázar pelos álbuns, pelos livros-almanaque, que combinam e misturam materiais os mais diversos, como ainda se pode ler nos volumes de *Último round* e *La vuelta al día en ochenta mundos*, publicados uns poucos anos antes, em 1967 e 1969.

Fiel a si mesmo e a seus empenhos, Cortázar tenta fazer a ponte entre as duas linhas de força de sua vida e de sua trajetória como escritor. De um lado, a herança da revolta romântica, que remonta a Rimbaud e à divisa *il faut changer la vie*. De outro, a herança revolucionária, cuja referência é Marx e a necessidade de mudar o mundo. Sem forçar a nota, Cortázar por certo pende muito mais para o anticapitalismo libertário, de fundo romântico, que para os rigores objetivos da organização política, dos partidos, no limite a própria luta armada. Mas daí a supor e afirmar, como fizeram alguns críticos, que Cortázar nessa matéria foi apenas manipulado, que era não mais que um ingênuo no campo das disputas políticas, vai um exagero que não faz justiça à inteligência, aos propósitos e aos empenhos do escritor argentino.

Na esfera da representação literária, juntar as duas águas, a realista e a fantástica, a que trata de modo direto da história e a que constrói sua

estranheza a partir do cotidiano, era de fato uma tarefa difícil. A seu modo, Libro de Manuel ensaia a necessidade dessa aproximação entre o espírito libertário, lúdico, erótico e alegre, e os processos revolucionários. Não era, sem dúvida, uma aposta pequena. Mas fica claro que para o escritor argentino se tratava de uma aposta fundamental: apoiar as lutas de libertação, sobretudo na América Latina, sem renunciar à liberdade e à imaginação criadora, a pretexto de pragmatismo ou necessidades objetivas ditando a forma e o sentido da arte. Desse ângulo, Cortázar precisava acertar as contas com a pesada herança do stalinismo e do chamado “realismo socialista”. Sem dúvida uma herança pesada e autoritária, que rompeu de vez as produtivas aproximações entre vanguarda estética e vanguarda política.

Fiquem como exemplos, salientes, as tentativas dos surrealistas se aproximarem do movimento comunista e a vanguarda soviética apoiando a Revolução em seu primeiro período. Cabendo lembrar, e frisar, que ambas as aproximações entre estética e política foram cortadas, de modo violento, pela ascensão do próprio stalinismo, que encerrou de vez a conversa. Na forma nada sutil da censura, do exílio ou prisão dos artistas. Tendo como marco, triste de lembrar, o suicídio de Vladimir Maiakovski no final da década de 1920. É certo que Cortázar, assim como muitos intelectuais e artistas, tanto na Europa como na América Latina, viram na Revolução cubana a esperança de um outro modelo, um contraponto ao stalinismo, na forma de um socialismo democrático, que respeitasse e apoiasse a liberdade no campo da cultura e da arte. Um divisor de águas nessa esperança acontece ainda na década de 1960, com o julgamento público do poeta Heberto Padilla. Para muitos que apoiavam a Revolução cubana, ou ao menos eram simpatizantes, pareceu muito incômoda a semelhança do julgamento do poeta com os Processo de Moscou na década de 1930. Como era de se esperar, as simpatias mais superficiais se desfizeram, e os apoios mais fundados e sérios precisaram, de fato, lidar com um problema nada fácil. Cortázar não trata do assunto, mas também não era um problema nada fácil de lidar a perseguição aos homossexuais em Cuba, muitas vezes jogados em presídios comuns, como criminosos. As memórias do escritor Reinaldo Arenas, que morreu de Aids no exílio, dão uma notícia amarga dessa perseguição infame. Não ajuda muito

saber que no presente, já velho, Fidel Castro tenha feito uma autocrítica da perseguição aos homossexuais em Cuba.

No que diz respeito à justiça social e a liberdade, Cortázar foi sempre claro: seu apoio à Revolução, fraterno e leal, jamais levaria a um enquadramento da sua imaginação crítica e criativa. E assim, de fato, aconteceu. O escritor argentino nunca colocou sua literatura “a serviço de”, nem reduziu o alcance do que escrevia ao horizonte estreito e instrumental das disputas imediatas no campo das lutas e dos partidos políticos. Em resumo, quis sempre criar pontes e passagens, manter vivo o espaço que relaciona estética e política. Sabendo que a Revolução nunca é um ameno piquenique ou convescote intelectual, mas acreditando que liberdade e justiça social precisam andar juntas.

Já foi notado, e me parece correto, que Cortázar, em *Libro de Manuel*, leva as indagações de *Rayuela*, de tipo existencial e libertário, para o contexto histórico e social do começo da década de 1970. Para tratar de uma situação extrema- a ditadura militar argentina e a resistência armada ao regime- apenas uns poucos anos depois das revoltas de 1968, das quais participou com entusiasmo e alegria. Na Paris que escolhera para viver. É desse período um longo poema, uma espécie de colagem, intitulada *Noticias del mês de Mayo*, publicado em *Ultimo round*, no ano de 1969.(...) Poema-colagem em que se lê o momento histórico, brevíssimo, em que a utopia ocupou as ruas: “Ahora estas noticias / esta collage de recuerdos / Igual de lo que cuentan/ son la obra anônima: la lucha / de un puñado de pájaros/ contra La Gran Costumbre. / Manos livianas las trazaron / con la tiza que invienta la poesia en la calle / con el color que asalta los grises anfiteatros. / Aqui prosigue la tarea / de escribir en los muros de la Tierra: / El sueño es realidad.” (Cortázar, 1969, p. 88)

O contraponto não poderia ser mais forte, e difícil. Logo depois dessas imagens do Maio de 1968, da poesia na rua, do sonho parecendo realidade, da imaginação ocupando o lugar seco do poder e do costume mais conformista e arraigado, Cortázar precisava tratar de um estado de exceção, com todo seu cortejo de massacres. Do lado de lá, em Paris e na Europa, as esperanças de 1968 foram derrotadas, e as forças conservadoras voltaram a ocupar seu lugar, sem o recurso ao estado de exceção aberto e declarado. Do lado de cá, na

América Latina, já começara, e continuaria ao longo da década de 1970, um ciclo pesado de golpes e ditaduras. É com certa melancolia que se nota a extensão do recuo, em tão breve espaço de tempo. Não poderia ser maior a distância que separava a imaginação e o poder.

.....

Pensando o assunto à distância, longe do calor da hora, parece justa a avaliação dos que consideraram *Libro de Manuel* muito menos logrado que os contos de Cortázar que tratam estados de exceção de modo indireto, mediado, dando forma à máquina impessoal do horror e da violência. De fato, em formas breves, concisas e precisas, o escritor argentino constrói um efeito estético poderoso, de que dão notícia os exemplos citados no começo deste texto: *Pesadilla*, *Escuela de noche*, *Satarsa* e *Graffiti*. Os três primeiros publicados no livro *Deshoras*, o último em *Queremos tanto a Glenda*, todos referidos, aqui e mais adiante, a partir do segundo volume dos *Cuentos completos* publicado pela Alfaguara argentina em 1996. Para encurtar a conversa, faço a seguir um breve comentário sobre *Satarsa* e *Graffiti*, e uma análise mais longa de *Pesadilla* e *Escuela de noche*. Sem exagero, contos de primeira linha, muito concisos e precisos. Trabalhando o material por dentro, Cortázar não corre o risco da abstração que pode, às vezes, resultar de longos comentários e diálogos, com a interferência muito direta do narrador/autor (se me for permitida, no caso, a heresia de colocar lado a lado, sem maiores cuidados e distinções críticas, essas duas figuras, o narrador e o autor).

Satarsa começa tratando de palíndromos, o personagem Lozano apresentado como um maníaco por palíndromos. Como o que se lê na epígrafe do conto - *Adán y raza, azar y nada-*, seguido de outro - *atar a la rata*. Na aparência, um jogo inocente, uma maneira de brincar com a linguagem e o sentido das palavras, criando inversões e simetrias exatas. Ao longo do conto, o que se configura é uma perseguição, que não é de tipo existencial, como no clássico *El perseguidor*, mas política. Como o leitor vai notando, os personagens estão em fuga, acuados, buscando escapar de um perigo. Que não é nomeado, nem definido, ao modo do realismo clássico. Param num vilarejo distante, e acabam se dedicando a caçar ratazanas, montes de

ratazanas, para ganhar algum dinheiro e continuar a fuga. A carga simbólica das ratazanas, das pilhas de ratazanas caçadas e misturadas, vai ganhando força, à medida que Satarsa caminha para seu final, duríssimo e direto. Com uma carga simbólica poderosa, que não escapa ao leitor.

O efeito do horror impessoal é criado dessa forma: os perseguidos terminam acuados, a carga de ratazanas, que planejavam vender, fazendo seus sons infernais, os perseguidores armados, de tocaia, as verdadeiras ratazanas chegando para matar, as rajadas de metralhadoras, todo o grupo de amigos massacrado. O que se lê no final de Satarsa tem a atmosfera de um pesadelo dos piores, no vértice de um estado de exceção, a forma impessoal do aparato de poder, da violência, da hierarquia cega. Como nos outros contos de Cortázar referidos, pesadelo que é sempre a própria realidade, mantendo vivo e aberto, na estrutura do relato, o conflito social, que não é pacificado, diluído ou integrado a qualquer esfera regressiva e consoladora. Sabemos o nome dos personagens em fuga, o nome do vilarejo onde se escondem, e não muito mais de referência direta e objetiva. Porque o conto se concentra na criação da atmosfera sufocante, do perigo que avança, do pesadelo que se aproxima, embora não saiba ainda do final a seco, na forma brutal do massacre. O ponto de fuga da imaginação e da vida está bloqueado porque, como se sabe, desde sempre o lema do fascismo foi Viva la muerte. Não apenas o do fascismo espanhol.

Mas não é difícil notar que se trata de perseguidos políticos, de militantes em fuga, em algum ponto da América Latina. Ao longo do conto, os personagens tratam de palíndromos, brincam uns com os outros, vão levando com humor e determinação a fuga e o perigo que se aproxima. Com essa economia de recursos, em poucas páginas, sem arengas ou discursos, passando longe e ao largo dos clichês e dos lugares comuns, Satarsa deixa muito espaço para a imaginação e o pensamento crítico do leitor. Por certo que o avesso exato de uma utopia, da poesia ocupando as ruas, da imaginação chegando ao poder. Para insistir, ainda uma vez, no contraste extremo que separa as revoltas de 68 e a realidade das ditaduras militares na América Latina. Distância incontornável e difícil de digerir, todos esses anos passados.

Em Graffiti, o modo de mediação aproxima dois personagens anônimos, que se supõe jovens, através dos muros das cidades e dos desenhos que fazem durante a noite - escondidos, rápidos, nas brechas deixadas pelas patrulhas e pelo toque de recolher. Aqui também, máquina cega e impessoal da violência, que não assume o nome de um tirano, nem se encarna na figura de qualquer sujeito histórico identificável. A seu modo, Graffiti é uma história de amor impossível. Há lirismo no conto, há beleza no encontro imaginário desses dois personagens que desafiam o toque de recolher para desenhar nos muros da cidade ocupada pelo medo. Marcando a distância abissal que separa os desenhos nos muros dessa cidade tomada pelo medo e os muitos desenho e cartazes colados nas ruas de Paris na altura do Maio de 1968. Um contraste forte, na justa medida histórica que separou a imaginação do possível e as ditaduras da América Latina no período. No nível mais objetivo e preciso da geopolítica da Guerra Fria, ficou claro que a Revolução na ilha de Cuba fora uma exceção e que nenhuma outra aconteceria no Continente.

Os muros e os desenhos feitos pelos dois jovens anônimos e desconhecidos nas noites vazias da cidade ocupada pelo medo montam o eixo de mediação do conto de Cortázar. Num dos extremos, se lê a inesperada, lírica e amorosa aproximação entre dois jovens desconhecidos, um homem e uma mulher que nunca se encontrarão, e que ousam deixar nos muros sinais da beleza, do jogo e da imaginação. No outro extremo, de novo a representação impessoal da máquina do horror, muito precisamente voltada para o terror e a tortura. Por certo que uma maneira de matar os sonhos e fazer o elogio da morte. O que, em outro tempo e lugar, poderia ser o começo de um romance, de uma história de amor, se torna um pesadelo, uma outra forma do pesadelo chamado realidade.

O ponto de ruptura em Graffiti acontece quando ficamos sabendo que a jovem foi presa, não volta a desenhar, enquanto o jovem a procura e por ela espera, preocupado. Montando o conto sempre de forma mediada, rigorosa e precisa, Cortázar conduz o desfecho através dos muros e dos desenhos. E é através dos muros e dos desenhos, de um deles, do mais difícil dos desenhos, que ficamos sabendo que a jovem foi presa, foi torturada, foi desfigurada, e que a morte, a cara impessoal da morte, venceu outra vez a beleza, o amor e a

vida. O leitor há de notar a combinação de dureza e delicadeza na composição de Graffiti, criando, por assim dizer, um contraste estrutural que é a linha de força central do conto. Uma extrema economia de meios, que acentua o efeito estético, sem jamais estetizar a violência.

.....

Pesadillas parte de uma base realista bem familiar, cotidiana e comum. Como o leitor descobre ao final da leitura, os pesadelos a que alude o título estão dentro e fora, no espaço íntimo do drama familiar e no plano mais geral da história. Na verdade, se trata dos mesmos pesadelos, relacionando de modo também mediado e preciso a dimensão subjetiva e a mais seca realidade objetiva. Uma vez mais, o vértice estrutural do relato é a máquina de horror, impessoal, de um estado de exceção.

O começo do conto é mesmo de todo familiar: Mecha, uma menina argentina de 20 anos, está em estado de coma. Tem um irmão, Lauro, também muito jovem, como ela estudante. Toda a estrutura do conto gravita em torno do estado de coma da menina. Inesperado, toma conta da casa e cria a atmosfera do relato - a mãe sofrendo e chorando, o pai preocupado, o irmão querendo crer que Mecha está brincando, que vai pagar pela brincadeira, o médico que faz suas visitas, avisando que é assim mesmo, não há muito que fazer, há que esperar e torcer pelo melhor, a enfermeira ao lado da cama. Na primeira parte do conto, nada fazendo supor que se trata de algo mais que a doença da menina, o coma inesperado, o drama familiar que se instala, a atmosfera que daí deriva. De vez em quando, a menina se move, agita as pálpebras, fica inquieta, indicando que sonha, ou tem pesadelos. É uma esperança para a família. Mas o médico informa que é assim mesmo, são apenas reflexos, um puro estado vegetativo, comum nesses casos de estado de coma. Não indicam a volta à vida e um final feliz, que desfaça o clima opressivo e devolva a casa e a família a seu cotidiano normal.

A ligação com o mundo da cidade, “lá fora”, é feita pelo garoto e pelo médico. Em torno do menino estudante, vai se criando um clima de mistério, de estranheza. Enquanto a irmã permanece em coma, Lauro vai e volta da Faculdade, e o pai percebe que há algo acontecendo, pressente o perigo, diz

para o filho se cuidar, veja lá o que você está fazendo. Aos poucos, de modo sempre mediado, Cortázar cria o vínculo, absolutamente necessário para seus propósitos em *Pesadillas*, entre o mundo “lá fora”- a cidade, as ruas, as patrulhas, o toque de recolher, os tiros que se ouve ao longe- e o mundo íntimo e particular da casa, da família, da menina doente. Sempre conciso, o conto apresenta ao leitor apenas sinais do estado de exceção. Não há descrições objetivas, referências realistas diretas à época. Não há datas, nomes, análises, comentários, nada que dê ao relato uma dimensão objetiva e situada.

O ponto de virada de *Pesadillas* se dá na noite em que Lauro vai à Faculdade. E não volta. Nessa parte decisiva do conto, que encaminha a força de seu desfecho, o que estava disperso, apenas sugerido, sem maior ênfase, se precipita. O menino não volta e a menina continua em coma. A uma preocupação se soma outra, para piorar o medo e o sofrimento dos pais e da família. No começo, os pais pensam no melhor. Tudo bem, o garoto perdeu a hora, não pode voltar, dormiu na casa de amigos, logo vai ligar, não há motivo para se preocupar. Aos poucos, a inquietação cresce e o pai liga para conhecidos, gente que tenha informações, que possa ajudar. Porque, de fato, o perigo já está claramente apresentado.

Com mão de mestre, Cortázar monta o desfecho de *Pesadillas*. Inesperado, mesmo para o leitor atento aos sinais espalhados ao longo do relato. A menina se agita cada vez mais, o pesadelo aumenta, ela parece se defender de alguma coisa, de algum perigo ou ameaça. O médico não chega para sedar a garota, talvez tenha ficado detido em uma barreira montada pelos militares. No exato momento em que Mecha acorda, olhando ao redor, primeiro para os pais, depois para a porta, o pesadelo se torna um só, apagando a fronteira, na verdade inexistente, entre o “lado de dentro” e o “lado de fora”, o mundo particular da casa, da família e da menina doente, e o mundo da cidade, da rua, das patrulhas, dos tiros que se ouve de vez em quando.

Lá fora as sirenes se multiplicam, soam os golpes na porta, as ordens, os gritos, a porta esraçalhada pelas rajadas de metralhadora, os corpos entrando na casa, aos montes. Os corpos, o horror sem nome, impessoal, o verdadeiro pesadelo invadindo a casa, “todo como a tiempo para el despertar de Mecha, toda tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera

volver por fin a la realidad, a la hermosa vida”. (Cortázar, 1996, p.487) Não escapa ao leitor a amarga ironia do trecho que termina o conto, o acentuado contraste entre o que poderia ser - a menina de vinte anos acorda, volta á vida, à beleza da vida e de sua juventude - e a invasão bárbara que destrói a vida, a beleza, a juventude e a esperança. A menina acorda e a realidade é o próprio pesadelo. O avesso de qualquer final feliz e consolador, que aparasse as arestas, tornando pacífico e habitável o estado de exceção.

Ao leitor informado não é preciso dizer mais nada. É a América Latina. É a Argentina. É a ditadura militar. Os dois irmãos, Mecha e Lauro, são estudantes de esquerda, não se sabendo, e não importando saber, se apenas simpatizantes ou de fato militantes. Interessa a representação da violência cega, da tortura e da morte, da barbárie que destrói os jovens estudantes. Ao mesmo tempo, personagens e símbolos de muitos jovens estudantes argentinos, às vezes apenas adolescentes, atingidos em cheio pela máquina do horror. Nesse nível, o pesadelo é a própria história. Como em Kafka, a personagem do conto de Cortázar acorda do pesadelo para no pesadelo continuar.

Fica configurada, a seu modo, a memória de um estado de exceção na América Latina, um entre tantos outros, a nos lembrar sempre o avesso dos ufanismos fáceis, dos particularismos estéreis, das visões idealizadas do nosso Continente. Não há mesmo por aqui nada de mágico ou maravilhoso, nenhum contraponto sensual e livre à dureza do capitalismo europeu ou norteamericano, nem de longe uma vida sem pecado e sem culpa abaixo do Equador, livre do puritanismo ou dos rigores da realidade mais geral da formação do mundo moderno. Pesadillas – assim como Escuela de noche, Satarsa e Graffiti, para ficar apenas em alguns exemplos salientes - vai direto ao ponto, e o modo conciso e concentrado da matéria social não deixa espaço para divagações, discussões abstratas, desejos e projeções se misturando à secura da realidade. Uma vez mais, dando razão aos que consideram esses contos de Cortázar muito mais logrados que a experiência levada a cabo em Libro de Manuel.

.....

No final da vida, Julio Cortázar deu uma longa entrevista a Omar Prego Gadea, da qual resultou o livro *La fascinación de las palabras*, aqui referido a partir da edição Alfaguara argentina de 2004. Perguntado sobre a composição de *La escuela de noche*, respondeu que não se tratava de um conto baseado em uma realidade concreta, que a narrativa era totalmente imaginária, embora fosse uma espécie de “equivalente simbólico de la realidad”. (Cortázar, 2004, p.48). Em seguida, lembra que estudou sete anos na Escuela Normal Mariano Acosta, quatro dedicados à formação para o magistério, três para ser professor de Letras. No interesse direto da análise que faço a seguir do conto, vale a pena citar o comentário de Cortázar sobre essa renomada escola de Buenos Aires:

“..a lo largo de los siete años de estudio en el Normal Mariano Acosta, a pesar de que yo no tenía ningún sentido político en esa época, me fui dando cuenta de que los planes de educación de esa escuela consistían en ir fabricando maestros y profesores de un corte típicamente nacionalista, con las ideas más primarias y más negativas sobre la Pátria, el Orden, el Deber, la Justicia, el Ejército, la Civilidad. Todo lo que, en el cuento, lleva - sobre todo en el tramo final- a la noción de que en esa escuela se están fabricando fascistas.” (Cortázar, 2004, p.49)

Para acrescentar, na seqüência do comentário, que se tratava mesmo de uma premonição que a realidade se encarregaria de demonstrar:

“Si. Yo lo sé muy bien porque en diversos momentos de esos años tuve profesores que hicieron todo lo posible por agruparnos a los muchachos del curso para formar brigadas, para crear asociaciones, para apoyar determinados actos del gobierno de la época- me acuerdo en particular del gobierno del general Justo- me di cuenta de que en realidad estaban tratando de crear avanzadas del fascismo, de gente de acción de tipo nacionalista. Todo ello sobre la base de frecuentes manifestaciones de antisemitismo y de xenofobia.” (Cortázar, 2004, p.50)

Situado na década de 1930, *Escuela de noche* na verdade também trata da década de 1970 e da ditadura militar argentina. É como se o ovo da serpente, longamente incubado, desencadeasse o inferno décadas depois. O macabro Decálogo que se lê no conto é, ponto por ponto, a formação das personalidades autoritárias que, por ação direta ou por omissão, por convicção ou por medo, põem em movimento e sustentam o estado de exceção. Educação para a máquina impessoal do horror, tanto nos sistemas fascistas da década de 1930, quanto nas muitas ditaduras da América Latina em tempos mais recentes. A nos lembrar que o ovo da serpente não morre fácil, e pode sempre voltar, como um passado que não passa e ameaça sempre retornar.

O ponto de partida de *Escuela de noche* é simples, uma situação das mais simples e banais: dois jovens, Toto e Nito, alunos da Escola Normal, um dia decidem entrar na escola durante a noite, sem qualquer motivação maior que o gosto pelo proibido. Escolhem um final de semana, em que a escola estaria fechada e tornaria a aventura possível. Sem imaginar que a escola de noite seria uma descida ao inferno e que, no dia seguinte, tudo estaria mudado. Não seriam mais amigos e a realidade comum e cotidiana da escola e da vida nunca seria a mesma.

Toda a primeira parte do conto trata da preparação para a aventura, Toto e Nito bebendo, conversando, tratando da entrada na escola num sábado à noite. A base realista está assim situada, no plano mais comum e previsível. Daí, pouco poderia resultar e o alcance do relato seria curto. A passagem para o inesperado se dá aos poucos e vai sendo sinalizada de modo indireto, mas carregado de sentido. Por exemplo, quando Nito, o mais decidido a entrar de noite na escola, conta para Toto que se recordava “de pesadillas donde cosas instantáneamente borradas por un despertar violento habían sucedido en galerias de la escuela, en el aula del tercer año, en las escaleras de mármol; siempre de noche, claro, siempre él solo en la escuela por la noche, y eso Nito no alcanzaba a olvidarlo por la mañana, entre cientos de muchachos y de ruidos.” (Cortázar, 1996, p. 456). É assim que Cortázar vai criando no conto a atmosfera de estranheza, uma vez mais pela via dos pesadelos que acabam se tornando a própria realidade.

Como combinado, os dois amigos entram na escola durante uma noite de sábado. No máximo, o leitor está preparado para algum imprevisto, a chegada inesperada de um vigilante noturno, alguma fuga apressada, quem sabe uma detenção breve, que pudesse resultar em suspensão ou mesmo expulsão da escola, como preço da aventura. O relato continua na pauta simples até a noite da entrada e durante a primeira parte da exploração noturna. O ponto de virada se dá quando os amigos percebem luzes acesas na secretaria e na sala dos professores, de onde chega o som de vozes. Daí em diante, muda por completo o tom do relato, levando os amigos, e o leitor, a uma atmosfera bizarra, grotesca e agressiva, num crescendo de violência que pode mesmo, sem forçar a nota, ser pensado como uma descida ao inferno.

Curiosos, os amigos tentam espiar, para ver o que está havendo lá dentro. Mas são descobertos e empurrados para dentro da sala. A princípio, não enxergam direito. Aos poucos, percebem a atmosfera de bar, de clube noturno, dos casais dançando. Como se sabe em seguida, casais formados por professores e alunos, todos travestidos, de forma grotesca, que o conto só faz acentuar. Lá estão, percebem, os piores alunos e os piores professores, os mais detestados, dançando e bebendo. Com medo, formam eles mesmos um casal e decidem dançar. Não há muito espanto quando são reconhecidos, apenas comentam que se trata de novatos, e perguntam se já passaram pela oftalmologia. O grotesco e a estranheza da cena aumentam um tom, porque se trata de um mais que deslocado exame de olhos, a que Toto é submetido. Exame que consiste em mirar fixamente luzes fortes, enquanto a única mulher dessa noite infernal, a professora Maggi, o toca, o excita e o faz gozar, para recolher seu esperma. É, até onde se pode entender na situação bizarra, um ritual de iniciação, um acesso a essa estranha confraria noturna.

A seqüência do conto acentua a violência da situação. Que não pode ser um pesadelo, como notam os amigos, porque os pesadelos não se sonham a dois. Direta, a violência entra em cena, sob o comando do professor Fiori, vestido de militar e dando ordens. É a cena, cruel, do cachorrinho branco jogado dentro de um aquário para se debater e ser destroçado e devorado pela sanha dos peixes. A atmosfera cruel aumenta e o relato apresenta um jogo que é, na verdade, uma sessão de tortura. Na aparência, um jogo infantil, de pegar

e pular. Na verdade, a crueldade de todos contra um dos alunos da escola - primeiro pulando por cima de seu corpo, depois pulando e chutando, em seguida esmurrando e tirando sangue. Até o garoto não agüentar e ser retirado, enquanto todos aplaudem e comemoram.

No ponto mais alto de Escuela de noche, o mais carregado de sentido premonitório, se procede à enunciação de um Decálogo, uma profissão de fé fascista. No seguinte tom: “-Del orden emana la fuerza, y de la fuerza emana el orden. – Corolário!. – mandó Iriarte. –Obedece para mandar, y manda para obedecer- recito el quadro”. (Cortázar, 1996, p. 467) Quando começa a enunciação, lógica e implacável, da segunda profissão de fé, Toto abre caminho, golpeia a barriga do galego Manolo, e consegue escapar. Nito permanece no pesadelo que era, uma vez mais, a própria realidade. Durante todo o domingo, Toto permanece em casa e tenta, em vão, falar com Nito. Na segunda-feira, volta à escola, e o conto chega a seu final. Vai apressado e ansioso, quer a todo custo falar com Nito, denunciar o que viram e viveram.

Nesse ponto Cortázar, sempre com mão de mestre, cria mais uma ruptura radical no que começara, umas poucas páginas antes, como uma simples aventura noturna de adolescentes. Como se fosse um outro, que de fato se tornara, Nito se esquivava e Toto começa a perceber que tudo mudara, que algo decisivo acontecera, que nada seria como antes. Convidado a subir e denunciar a todos, Nito responde que não, que é perigoso. Toto insiste, e a resposta se torna mais dura: “Porque te conviene - dijo la otra voz de Nito - Porque no sos tan idiota para no darte cuenta de que se abris la boca te va a costar caro. Ahora no podes comprender y hay que entrar a clase. Pero te lo repito. Si decís una sola palabra te vas a arrepentir toda la vida, si es que estás vivo.” (Cortázar, 1996, p.468)

No final do conto, se lê a ligação entre o passado - a década de 1930, em que se passa Escuela de noche - e o futuro - a própria ditadura militar na Argentina da década de 1970. Era “o cumplimiento futuro del decálogo, todo eso que había aprendido y prometido y jurado esa noche y que alguna vez se cumpliría para el bien de la pátria cuando llegara la hora y el Rengo y la señorita Maggi dieran la orden de que se empezara a cumplirse.” (Cortázar, 1996, p.469) Sabemos todos que o decálogo fascista do horror se cumpriu,

levando longe a barbárie. Dos contos de Cortázar, nos ficam as imagens desses jovens destruídos na época em que a vida poderia se tornar bela. Símbolos de muitos outros jovens da América Latina, nos ficam os jovens de Graffiti, de Pesadillas, de Escuela de Noche. Mas também nos ficam as imagens, símbolos muito fortes, dos adultos perseguidos, apossados e massacrados pelas reais ratazanas do horror, como se lê em Satarsa.

Referências bibliográficas

- CORTÁZAR, Julio. Cuentos completos/ 1. Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. Cuentos completos/ 2. Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. La fascinación de las palabras. Buenos Aires, Alfaguara, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. Libro de Manuel. Barcelona, Bruguera, 1973.
- CORTÁZAR, Julio. Rayuela. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALLCA XX, Edición crítica, coord. Julio Ortega y Saul Yuerkievitch, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. Final del juego. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.
- CORTÁZAR, Julio. Ultimo round. México, Siglo XXI Editores, 2 vols., 1ª ed., 1969.
- CORTAZAR, Julio. La vuelta al día en ochenta mundos. México, Siglo Veintiuno Editores, 2 vols., 1ª ed, 1967.
- CORTAZAR, Julio. Alguien que anda por ahí. Buenos Aires, Alfaguara, 1ª ed, 1977.
- CORTAZAR, Julio. Ceremonias. Barcelona, Editorial Seix Barral, 4ª ed, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. Deshoras. Buenos Aires, Alfaguara, 1ª ed, 1983.
- KAFKA, Franz. O processo. São Paulo, Brasiliense, trad. Modesto Carone, 1988.