

O conto na revolução



Por **JÚLIO CORTAZAR***

Conferência pronunciada em Havana na década de 1960

Encontro-me hoje, diante dos senhores, numa situação bastante paradoxal. Um contista argentino se dispõe a trocar ideias acerca do conto sem que seus ouvintes e interlocutores, salvo algumas exceções, nada conheçam de sua obra. O isolamento cultural que continua prejudicando nossos países, somado à injusta incomunicabilidade a que se tem submetido a Cuba na atualidade, determinaram que meus livros, que já são uns quantos, não tenham chegado, senão excepcionalmente, às mãos de leitores tão dispostos e entusiastas como os senhores. O mal em tudo isto não é tanto que os senhores não tenham tido a oportunidade de julgar meus contos, mas que me sinto um pouco como um fantasma que lhes vem falar sem essa relativa tranquilidade proporcionada pelo saber-se precedido pelo trabalho realizado através dos anos.

Afirma-se que o desejo mais ardente de um fantasma é recobrar pelo menos uma aparência de corporeidade, algo tangível que o devolva por um momento a sua vida de carne e osso. Para conseguir um pouco de tangibilidade diante dos senhores, vou dizer em poucas palavras qual é a direção e o sentido de meus contos. Posto que vou me ocupar de alguns aspectos do conto como gênero literário e sendo possível que algumas de minhas ideias surpreendam ou choquem os que as ouvirão, parece-me de uma elementar honradez definir o tipo de narração que me interessa, assinalando minha maneira especial de entender o mundo.

Quase todos os contos que tenho escrito pertencem ao gênero chamado fantástico, por falta de um nome melhor, e, são opostos a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como o dava por sentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmonicamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável e o fecundo descobrimento de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, têm sido alguns dos princípios orientadores de minha busca pessoal de uma literatura a margem de todo realismo ingênuo.

Por isso, se nas ideias que seguem, os senhores encontram uma predileção por tudo aquilo que no conto é excepcional, trate-se dos temas ou mesmo das formas expressivas, creio que esta apresentação de minha maneira própria de entender o mundo explicará minha tomada de posição e minha focalização do problema. Em último extremo se poderá dizer que só tenho falado do conto tal e como eu o pratico. Entretanto não creio que seja assim. Tenho a certeza de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos.

Mas, além desse alto no caminho que todo escritor deve fazer em algum momento de seu trabalho, falar do conto tem um interesse especial para nós, uma vez que quase todos os países americanos de língua espanhola lhe estão dando uma importância excepcional, que jamais teve em outros países latinos como França ou Espanha. Entre nós, como é natural nas literaturas jovens, a criação espontânea precede quase sempre o exame crítico e está bem que seja assim. Ninguém pode pretender que os contos só sejam escritos depois de conhecidas as suas leis.

Em primeiro lugar, não existem tais leis; no máximo pode-se falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável. Em segundo lugar, os teóricos e os críticos não têm porque serem os próprios contistas, e é natural que aqueles só entrem em cena quando já exista um acervo, um volume de literatura que

permita indagar e esclarecer seu desenvolvimento e suas qualidades. Na América, tanto em Cuba como no México, no Chile ou na Argentina, uma grande quantidade de contistas trabalha desde o começo do século sem se conhecerem entre si, descobrindo-se, às vezes, de maneira quase que póstuma.

Frente a esse panorama sem coerência suficiente, no que poucos conhecem a fundo o trabalho dos demais, creio que é inútil falar do conto por cima das particularidades nacionais e internacionais, porque é um gênero que entre nós tem uma importância e uma vitalidade que crescem dia a dia. Alguma vez se farão as antologias definitivas – como as fazem os países anglo-saxões, por exemplo – e se saberá, então, até onde temos sido capazes de chegar. No momento não me parece inútil falar do conto em abstrato, como gênero literário. Se nós fazemos uma ideia convincente desta forma de expressão literária, ela poderá contribuir para estabelecer uma escala de valores para essa antologia ideal que se está por fazer. Existe demasiada confusão, demasiados mal-entendidos neste terreno. Enquanto os contistas levam adiante sua tarefa, já é tempo de falar dessa tarefa em si mesma, a parte das pessoas e das nacionalidades.

Para entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo ao romance, gênero muito mais popular e sobre o qual abundam os preceituários. Assinala, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua parte, o conto parte da noção de limite, e em primeiro lugar do limite físico, a tal ponto que na França, quando um conto excede de vinte páginas toma já o nome de “*nouvelle*”, gênero situado entre o conto e o romance propriamente dito.

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, me dizia que neste combate travado entre um texto apaixonante e seu leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por nocaute. Isto é certo na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem quartel desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos de seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando na realidade estão minando já as existências mais sólidas do adversário.

Tome os senhores qualquer conto que prefiram e analisem sua primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem por aliado o tempo; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja acima ou abaixo do espaço literário. E isto, que assim expressado parece uma metáfora, expressa, no entanto, o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm que estar como condenados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “abertura” a que me referia antes. Basta perguntar-se porque um determinado conto é ruim. Não é mau pelo tema porque em literatura não existem temas bons nem maus, há somente um bom ou um mau tratamento do tema. Tampouco é mau porque os personagens carecem de interesse, já que até uma pedra é interessante quando dela se ocupa um Henry James ou um Franz Kafka. Um conto é mau quando é escrito sem esta tensão que deve se manifestar desde as primeiras palavras ou as primeiras cenas. E assim já podemos adiantar que as noções de significação, de intensidade e de tensão hão de nos permitir, como se verá, acercarmo-nos melhor à estrutura mesma do conto.

Dizíamos que o contista trabalha com um material que qualificamos de significativo. O elemento significativo do conto parecia residir principalmente em seu tema, o fato de escolher um acontecimento real ou fingido que possua essa misteriosa propriedade de irradiar algo mais de si mesmo a tal ponto que um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantos admiráveis relatos de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica.

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável estória que conta. Penso, por exemplo, no tema da maioria dos admiráveis relatos de Anton Tchekov. Que tem ali que não seja tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde? O que se conta nesses relatos é quase o que quando ainda crianças, nas fastidiosas tertúlias que devíamos compartilhar com os adultos, escutávamos contar os avós ou as tias, a pequena e insignificante crônica familiar de ambições frustradas, de modestos dramas locais, de angústias nos limites de uma sala, de um piano, de um chá com doces.

Entretanto, os contos de Katherine Mansfield, de Tchekov, são significativos, algo explode neles enquanto os lemos e nos propõem uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além da estória resenhada. Os senhores já se deram conta de que essa significação misteriosa não reside somente no tema do conto, porque na verdade a maioria dos maus contos que

todos temos lido contém episódios similares aos que tratam os mencionados autores. A ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com a de intensidade e de tensão, à técnica empregada para desenvolver o tema. É aqui onde, bruscamente, se produz o deslinde entre o bom e o mau contista. Por isso haveremos de nos deter com todo cuidado possível nesta encruzilhada, para tratar de entender um pouco mais essa estranha forma de vida que constitui um conto realizado e ver porque está vivo enquanto que outros, que aparentemente lhe são parecidos, não são mais que tinta sobre o papel, alimento para o olvido.

Olhemos a coisa desde o ângulo do contista e, neste caso, obrigatoriamente, desde minha versão própria do assunto. Um contista é um homem que de imediato, rodeado da imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto. Este escolher um tema, não é tão simples. Às vezes o contista escolhe e em outras sente como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o empurrasse a escrevê-lo. No meu caso, a grande maioria dos meus contos foi escrita – digamos – à margem de minha vontade, por cima e por baixo de minha consciência racionante, como se eu não fosse mais que um médium pelo qual passava e se manifestava uma força alheia. Mas isto, que pode depender do temperamento de cada um, não altera o fato essencial que é que num momento dado há um tema, seja inventado ou escolhido voluntariamente, ou seja, imposto estranhamente desde um plano de onde nada é defendível. Há um tema, repito, e esse se tornará um conto. Antes que isto aconteça, que podemos dizer do tema em si? Por que este tema e não outro? Que razões movem consciente ou inconscientemente o contista a escolher um determinado tema?

A mim me parece que o tema do qual sairá um bom conto é sempre excepcional, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito ao contrário, pode tratar-se de uma estória perfeitamente trivial e cotidiana. O excepcional reside numa qualidade parecida à do imã: um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que flutuavam virtualmente em sua memória ou em sua sensibilidade; um bom tema é como o sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário do qual muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência.

Ou, para sermos ao mesmo tempo mais modestos e atuais: um bom tema tem algo de sistema atômico, de núcleo em torno do qual giram os elétrons; e tudo isso, afinal, não é já como uma proposição de vida, uma dinâmica que nos insta a sair de nós mesmos e a entrar num sistema de relações mais complexo e mais belo? Muitas vezes tenho-me perguntado qual é a virtude de certos contos inolvidáveis. Naquele momento os lemos junto com muitos outros, que inclusive podiam ser dos mesmos autores. E eis que os anos se passaram e temos vivido e esquecido tanto, mas estes pequenos e insignificantes contos, esses grãos de areia no imenso mar da literatura continuam aí, latindo em nós.

Não é verdade que cada um tem sua coleção de contos? Eu tenho a minha e poderia dar alguns nomes. Tenho *William Wilson*, de Edgar Poe, tenho *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant, Os pequenos planetas giram e giram; aí está *Uma lembrança de Natal*, de Truman Capote; *Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius*, de Jorge Luís Borges; *Um sueño realizado*, de Juan Carlos Onetti; *A morte de Ivan Illich*, de Tolstoy; *Fifty grand*, de Hemingway; *Os sonhadores*, de Izak Dinesen, e assim poderia seguir e seguir... Os senhores já devem ter advertido que nem todos esses contos são obrigatoriamente de antologia.

Por que perduram na memória? Pensem nos contos que não puderam esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta do que a de sua mera estória, e por isso têm influído em nós como uma força que não faria mais suspeitar a modéstia de seu conteúdo aparente, a brevidade de seu texto. E esse homem que num determinado momento elege um tema e faz com ele um conto será um grande contista se sua eleição contém – às vezes sem que ele conscientemente o saiba – essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito à existência mesma da condição humana.

Chegamos assim ao fim desta primeira etapa do nascimento de um conto e tocamos o umbral de sua criação propriamente dita. O contista está frente a seu tema, frente a este embrião que já é vida, mas que ainda não adquiriu sua forma definitiva. Para ele esse tema tem sentido, tem significação. Mas se tudo se reduzisse a isso, de pouco serviria. Agora, como último termo do processo, como juiz implacável, está esperando o leitor, o elo final do processo criador, o cumprimento ou o fracasso do ciclo.

E é, então, que o conto tem que nascer ponte, tem que nascer passagem, tem que dar o salto que projete a significação

inicial descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e muitas vezes até indiferente que chamamos de leitor. Os contistas inexperientes costumam cair na ilusão de imaginar que lhes bastará escrever para simplesmente um tema que os têm comovido, para comover, por sua vez, os leitores. Incorrem na ingenuidade daquele indivíduo que acha seu filho belíssimo e dá por sentado que os demais o veem igualmente belo.

Nenhum dos senhores terá esquecido *O tonel de amontillado*, de Edgar Poe. O extraordinário deste conto é a brusca prescindência de toda descrição de ambiente. Na terceira ou quarta frase já estamos no coração do drama, assistindo ao cumprimento implacável de uma vingança. *Os assassinos*, de Hemingway, é outro exemplo de intensidade obtida mediante a eliminação de tudo o que não tenda essencialmente para o drama. Todavia, estamos muito longe de saber o que vai acontecer no conto, mas, no entanto; não podemos subtrair-nos de sua atmosfera. No caso de *O Tonel de amontillado* e de *Os assassinos*, os fatos despojados de toda preparação saltam sobre nós e nos agarram; por outro lado, num relato demorado e caudaloso de Henry James – *A lição do mestre*, por exemplo – sente-se de imediato que os fatos em si crescem de importância, que tudo está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha. Mas tanto a intensidade da ação como a tensão interna do relato são o produto do que antes chamei: o ofício do escritor, e é aqui aonde não vamos ao final deste passeio pelo conto.

Em meu país, e agora em Cuba, pude ler contos dos mais variados autores: maduros ou jovens, da cidade e do campo, entregue à literatura por razões estéticas ou por imperativos sociais do momento, comprometidos ou não comprometidos. Pois bem, e embora pareça estar repetindo o óbvio, tanto na Argentina como aqui os bons contos estão sendo escritos por aqueles que dominam o ofício no sentido já indicado. Um exemplo argentino aclarará melhor isto. Em nossas províncias centrais e nortistas existe uma longa tradição de contos orais que os gaúchos se transmitem de noite ao redor da fogueira, que os pais continuam contando aos seus filhos, e que de golpe passam pela pena de um escritor regionalista e, numa abrumadora maioria de casos, se convertem em péssimos contos.

Que acontece? Os relatos em si são saborosos, traduzem e resumem a experiência, o sentido de humor, e o fatalismo do homem do campo, sendo que alguns inclusive se elevam à dimensão trágica ou poética. Quando os escutamos da boca de um velho *criollo*, entre chimarrão e chimarrão, sentimos que uma anulação do tempo, e pensamos que também os aedos gregos assim contavam as façanhas de Aquiles para a admiração de pastores e viajantes.

Mas nesse momento, quando deveria surgir em Homero que fizesse uma *Ilíada* ou uma *Odisseia* dessa soma de tradições orais, no meu país surge um senhor para quem a cultura das cidades é um signo de decadência, para quem os contistas que todos amamos são estetas, que escreveram para o mero deleite de classes sociais liquidadas, e esse senhor entende, por outro lado, que para escrever um conto a única coisa de que se necessita é a de se colocar por escrito um relato tradicional, conservando-se o mais possível o tom de conversa, os modismos campesinos, os erros gramaticais, isso que chamam de cor local. Não sei se esta forma de escrever contos populares se cultiva em Cuba; oxalá não, porque em meu país não tem dado senão indigestos volumes que não interessam nem aos homens do campo, que preferem continuar escutando os contos entre dois tragos, nem aos leitores da cidade, que estarão corrompidos, mas que se têm na conta de leitores dos clássicos do gênero.

Por outro lado – e refiro-me também à Argentina – temos sido escritores como um Roberto Payró, um Ricardo Güiraldes, um Horácio Quiroga e um Benito Lynch que, partindo também de temas muitas vezes tradicionais, ouvidos da boca de velhos “*criollos*” como um “*Don Segundo Sombra*”, souberam potenciar esse material e torná-lo em obra de arte. Mas Quiroga, Güiraldes e Lynch conheciam a fundo o ofício de escritor, isto é, só aceitavam temas significativos, enriquecedores, assim como Homero devem ser desprezados muitos episódios bélicos e mágicos para não deixar senão aqueles que chegaram até nós graças a sua enorme força mítica, a sua ressonância de arquétipos mentais, de hormonas psíquicas, como Ortega y Gasset denominava os mitos. Quiroga, Güiraldes e Lynch eram escritores de dimensão universal, sem preconceitos localistas, étnicos ou populistas; por isso, além de escolher cuidadosamente os temas de seus relatos, os submetiam a uma forma literária, a única capaz de transmitir ao leitor todos os seus valores, todo o seu fermento, toda a sua projeção em profundidade e em altura. Escreviam tensamente, mostravam intensamente.

O exemplo que dei pode ser de interesse para Cuba. É evidente que as possibilidades que a Revolução oferece a um contista são quase infinitas. A cidade, o campo, a luta, o trabalho, os diferentes tipos psicológicos, os conflitos de ideologia e de caráter; e tudo isso como que exacerbado pelo desejo que se vê nos senhores de atuar, de se expressar, de comunicar-se como nunca puderam fazê-lo antes. Por tudo isso, como se traduzirá em grandes contos, em contos que cheguem ao

leitor com a força e a eficácia necessárias? É aqui onde gostaria de aplicar concretamente o que disse num terreno mais abstrato.

O entusiasmo e a boa vontade não bastam por si sós, como tampouco basta o ofício de escritor por si só, para escrever os contos que fixem literalmente (isto é, na admiração coletiva, na memória de um povo) a grandeza desta Revolução em marcha. Aqui, mais que em nenhuma outra parte, se requer hoje uma fusão total destas duas forças, a do homem plenamente comprometido com sua realidade nacional e mundial e a do escritor lucidamente seguro de seu ofício. Neste sentido não existe engano possível. Por mais veterano, por mais experiente que seja um contista, se lhe falta uma motivação entranhável, se seus contos não nascem de uma vivência profunda, sua obra não irá além do mero exercício estético. Mas o contrário ainda será pior, porque de nada valem o fervor, a vontade de comunicar uma mensagem, se carecem dos instrumentos expressivos, estilísticos, que tornem possível essa comunicação.

Neste momento, estamos tocando o ponto crucial da questão. Eu creio, e o digo depois de ter pesado longamente todos os elementos que entram em jogo, que escrever para uma revolução, quer escrever dentro de uma revolução, quer escrever revolucionariamente, não significa, como crêem muitos, escrever obrigatoriamente acerca da revolução mesma. Jogando um pouco com as palavras, Emmanuel Carballo dizia aqui, há alguns dias, que em Cuba seria mais revolucionário escrever contos fantásticos que contos sobre temas revolucionários. Naturalmente, a frase é exagerada, mas produz uma impaciência muito reveladora.

De minha parte, creio que o escritor revolucionário é aquele em quem se fusionam indissolivelmente a consciência de seu livre compromisso individual e coletivo, com essa outra soberana liberdade cultural que confere o domínio pleno de seu ofício. Se esse escritor, responsável e lúcido, decide escrever literatura fantástica, psicológica, ou voltada para o passado, seu ato é um ato de liberdade dentro da revolução, por isso é também um ato revolucionário, embora seus contos não se ocupem das formas individuais ou coletivas que a revolução adota.

Contrariamente ao critério estrito de muitos que confundem literatura com pedagogia, literatura com ensino, literatura com doutrinação ideológica, um escritor revolucionário tem todo o direito de dirigir-se a um leitor muito mais complexo, muito mais exigente em matéria espiritual do que imaginam os escritores e os críticos improvisados pelas circunstâncias e convencidos de que seu mundo pessoal é o único mundo existente, de que as preocupações do momento são as únicas preocupações válidas. Repitamos, aplicando-a ao que nos rodeia em Cuba, a admirável frase de Hamlet a Horácio: "Há muito mais coisas no céu e na terra do que supõe a tua filosofia...".

E pensemos que a um escritor não se julga apenas pelo tema de seus contos ou de seus romances, mas por sua presença viva no seio da coletividade, pelo fato de que o compromisso total de sua pessoa é uma garantia irretorquível da verdade e da necessidade de sua obra, por mais alheia que esta possa parecer às circunstâncias do momento. Essa obra não é alheia à revolução porque não é acessível a todo mundo. Pelo contrário, prova que existe um vasto setor de leitores potenciais que, num certo sentido, estão muito mais separados que o escritor das metas finais da revolução, dessas metas de cultura, de liberdade, de pleno gozo da condição humana que os cubanos fixaram para a admiração de todos os que os amam e os compreendem.

Quanto mais alto apontem os escritores que nasceram para isso, mais altas serão as metas finais do povo ao qual pertencem.

Cuidado com a fácil demagogia de exigir uma literatura acessível a todo mundo! Muitos dos que a apoiam não tem outra razão para fazê-lo que a de sua evidente incapacidade para compreender uma literatura de maior alcance. Pedem clamorosamente, temas populares, sem suspeitar que muitas vezes o leitor, por mais simples que seja, distinguirá instintivamente entre um conto popular mal escrito e um conto mais difícil e complexo, mas que o obrigará a sair por um momento de seu pequeno mundo circundante e lhe mostrará outra coisa, seja o que seja, mas outra coisa, algo diferente. Não tem sentido falar à secas de temas populares. Os contos sobre temas populares só serão bons se ajustam, como qualquer outro conto, a essa exigente e difícil mecânica interna que tratamos de mostrar na primeira parte desta palestra. Há anos tive a comprovação desta afirmação na Argentina, numa roda de homens do campo a que assistíamos uns quantos escritores.

Alguém leu um conto baseado num episódio de nossa guerra de independência, escrito com uma deliberada simplicidade para colocá-lo, como dizia seu autor, "ao nível do camponês". O relato foi ouvido cortesmente, mas era difícil advertir-se de

que não havia tocado fundo. Em seguida um de nós leu *La pata de mono*, o justamente famoso conto de W. W. Jacobs. O interesse, a emoção, o espanto e finalmente o entusiasmo foram extraordinários. Lembro-me de que passamos o resto da noite falando de feitiçarias, de bruxos, de vinganças diabólicas. E estou seguro de que o conto de Jacobs continua vivo na lembrança desses gaúchos analfabetos, enquanto que o conto supostamente popular, fabricado para eles, com seu vocabulário, suas aparentes possibilidades intelectuais e seus interesses patrióticos, deve estar tão esquecido como o escritor que o fabricou.

Tenho visto a emoção que provoca uma representação de *Hamlet* entre a gente simples. Esta obra sutil e difícil, se estas existem, e que continua sendo tema de estudos eruditos de infindas controvérsias. É certo que essa gente não pode compreender muitas coisas que apaixonam os especialistas em teatro isabelino. Mas que importa? Só sua emoção importa; sua maravilha e seu transporte frente à tragédia do jovem príncipe dinamarquês. O que prova que Shakespeare escrevia verdadeiramente para o povo, na medida em que o seu tema era profundamente significativo para qualquer um – em diferentes planos, é claro, mas alcançando um pouco a cada um – e que o tratamento teatral desse tema tinha a intensidade própria dos grandes escritores e graças à qual se derrubam as barreiras intelectuais aparentemente mais rígidas e os homens se reconhecem e se confraternizam num plano que está mais além ou aquém da cultura. Seria ingênuo, naturalmente, crer que toda grande obra possa ser compreendida e admirada pela gente simples; não é isso, e não pode sê-lo. Mas a admiração que provocam as tragédias gregas ou as de Shakespeare, o interesse apaixonado que despertam muitos contos e romances nada simples nem acessíveis, deveria fazer suspeitar aos partidários do mal chamado “arte popular” que sua noção de povo é parcial, injusta e, em última análise, perigosa.

Não se faz nenhum favor ao povo se lhe propõe uma literatura que possa assimilar sem esforço, passivamente, como quem vai ao cinema para ver filmes de *cowboys*. O que se tem que fazer é educá-lo e isso é, numa primeira etapa, tarefa pedagógica e não literária. Para mim tem sido uma experiência reconfortante ver como em Cuba os escritores que mais admiro participam na revolução dando o melhor de si mesmos, sem cercear uma parte de suas possibilidades em áreas de uma suposta arte popular que não será útil a ninguém. Um dia Cuba contará com um acervo de contos e romances que conterà transmutada ao plano estético, eternizada na dimensão extra-temporal da arte, sua gesta revolucionária de hoje.

Mas essas obras não terão sido escritas por obrigação, pelo escritor que sinta que deve plasmá-los em contos, romances ou peças de teatro ou consignas da hora. Seus temas nascerão quando seja o momento, quando o escritor sinta que deve plasmá-los em contos, romances, peças de teatros ou poemas. Seus temas conterão uma mensagem autêntica e profunda, porque não terão sido escolhidos por um imperativo de caráter didático ou proselitista, mas por uma força irresistível que se imporá ao autor, e que este, apelando para todos os recursos de sua arte e de sua técnica, sem sacrificar nada nem ninguém, haverá de transmitir ao leitor como se transmitem as coisas fundamentais: de sangue a sangue, de mão a mão, de homem a homem.

***Julio Cortázar (1914-1984)**, jornalista e escritor, é autor, entre outros livros, de *O jogo da amarelinha* (Companhia das letras).

Tradução: **Zwinglio Dias** para a revista *Encontros com a Civilização Brasileira* n°.12, junho de 1979.