UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Rafael Vaz de Souza

UMA CIDADE ENTRE O INFERNO E O CÉU
As representações de Buenos Aires nos romances *El examen* e *Rayuela* de Julio
Cortázar

(versão corrigida)

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Rafael Vaz de Souza

UMA CIDADE ENTRE O INFERNO E O CÉU

As representações de Buenos Aires nos romances *El examen* e *Rayuela* de Julio
Cortázar

(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto Filho

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S719c Souza, Rafael Vaz de
Uma cidade entre o inferno e o céu: As
representações de Buenos Aires nos romances El examen
e Rayuela de Julio Cortázar / Rafael Vaz de Souza ;
orientador Júlio Pimentel Pinto. - São Paulo, 2018.
157 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Literatura Argentina. 2. Peronismo. 3. Memória.
I. Pinto, Júlio Pimentel, orient. II. Título.

SOUZA, Rafael Vaz de

Uma cidade entre o inferno e o céu: As representações de Buenos Aires nos romances El examen e Rayuela de Julio Cortázar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em: 21/11/2017

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Para Priscilla, como tudo.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	6
RESUMO	7
ABSTRACT	8

INTRODUÇÃO

A cidade ficcionalizada: a literatura no vértice da metropolização oitocentista	10
Imagens de uma modernidade periférica: breve percurso pela modernização argentina	16
Um <i>flâneur</i> perseguidor: a constituição urbana da obra de Julio Cortázar	23

CAPÍTULO 1. Uma modernidade acuada: as diferentes faces da Buenos Aires peronista em *El examen*

Vestígios da pré-história de um autor: <i>El examen</i> na crítica	30
Um <i>Ulisses</i> portenho? ou A composição de uma imagem moderna de Buenos Aires	34
Uma metrópole entre dois vazios: a problematização da modernidade argentina nos diálogos dos personagens	52
Cidade tomada: <i>El examen</i> como alegoria antiperonista	67

CAPÍTULO 2. De lá para cá: as representações da cidade de Buenos Aires em *Rayuela*

Leituras em trânsito	88
A cidade como metáfora: a “Paris fabulosa” de <i>Rayuela</i>	95
Um argentino em Paris: lembranças de Buenos Aires e identidade nacional	103
O redescobrimento de Buenos Aires: paródia e costumbrismo na caracterização da capital argentina	114
Uma cidade entre o presente e o passado: a imagem memorialística de Buenos Aires	128

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O início e o fim da amarelinha

BIBLIOGRAFIA	149
---------------------------	-----

AGRADECIMENTOS

À Priscilla, minha revisora oficial e grande companheira de todos os momentos, pelo incondicional apoio e confiança. Nada disso seria possível sem o seu amor. Obrigado por tudo.

Aos meus pais, Simone e José, pelo suporte, educação e constante incentivo. Aos meus avós, Margarida e Nelson, pelo carinho, ajuda e deliciosos cafés da tarde.

Ao meu orientador, Júlio Pimentel Pinto, que, graças às suas aulas ainda na graduação, me apresentou à literatura latino-americana e a uma maneira nova de encarar a relação entre história e literatura. Obrigado pelo voto de confiança em aceitar meu projeto, assim como pelas leituras e respostas sempre prestativas.

Aos amigos, que, apesar de não nomeados, sempre apoiaram e se interessaram pelo andamento de minha pesquisa. Um obrigado especial aos amigos Renan e Raul, por suas importantes presenças, respectivamente, no exame de qualificação e na defesa.

Aos parceiros do grupo de estudos, pelas leituras e discussões sempre instigantes. Aos colegas da disciplina “Abordagens historiográficas a partir de temas da América Latina contemporânea”, ministrada pela professora Maria Helena Rolim Capelato, pelos comentários sobre o projeto.

Aos professores Jorge Bracamonte e Stella Maris Scatena Franco Viladarga, pelas conversas e indicações de leitura.

Um obrigado especial à professora Ana Cecilia Arias Olmos e à Marisa Montrucchio, pelas leituras e observações tão atentas e profundas em meu exame de qualificação. Volto a agradecê-las pela presença na banca de defesa, não apenas por seus elogios e críticas, mas principalmente por terem aceito novamente o convite de discutir meu trabalho. Incluo, também, um agradecimento ao professor Jorge Hoffmann Wolf pela sua participação na defesa, por sua profunda leitura e significativas observações, tão importantes nesta posterior revisão da dissertação.

À Fundação CAPES, pela fundamental bolsa de dois anos.

Obrigado, mais uma vez, a todos.

RESUMO

SOUZA, R. V. de. *Uma cidade entre o inferno e o céu: As representações de Buenos Aires nos romances El examen e Rayuela de Julio Cortázar*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A dissertação presente procura compreender o modo como se dá a construção das imagens da cidade de Buenos Aires em dois romances do escritor argentino Julio Cortázar. Partindo da hipótese de que tal imagem sofre modificações importantes com o autoexílio do autor em Paris, realizado no ano de 1951, ele busca realizar uma análise comparativa entre o romance *El examen*, escrito em 1950, quando ainda residia na Argentina, e *Rayuela*, publicado em 1963, ou seja, depois de mais de dez anos vivendo longe de seu país. A fim de empreender uma interpretação detalhada dos textos escolhidos, o trabalho se divide em dois grandes capítulos, um para cada romance em questão. O primeiro tem *El examen* como objeto e procura identificar como ele constrói sua representação da capital argentina ao mesmo tempo em que instaura uma alegoria do regime peronista, contemporâneo à sua escrita. O segundo elege *Rayuela* enquanto texto escrito no exílio e tem como objetivo central determinar a maneira nostálgica e memorialista mediante a qual ele representa a Buenos Aires deixada pelo autor. Finalmente, o trabalho coteja ambos os textos a fim de definir em quais momentos eles se aproximam e em quais se afastam ao erigirem, cada um a seu modo, suas particulares imagens da capital argentina.

Palavras-chave: Julio Cortázar, literatura argentina, peronismo, memória, Buenos Aires

e-mail: rafael.vaz.souza@hotmail.com

ABSTRACT

SOUZA, R. V. de. *A city between hell and heaven: The representations of Buenos Aires in the novels *El examen* and *Rayuela* by Julio Cortázar*. Dissertation (Master's Degree in Social History) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This dissertation aims to comprehend how the representations of Buenos Aires are constructed in two novels by the Argentinian writer Julio Cortázar. Assuming that there are important changes in such representation with the author's self-exile in Paris in the year of 1951, it attempts to conduct a comparative analysis between the novel *El examen*, written in 1950, when he was still living in Argentina, and *Rayuela*, published in 1963, that is, more than ten years after his definite departure from his country. In order to accomplish a detailed interpretation of the chosen texts, the dissertation is divided into two main chapters, one for each novel. The first has *El examen* as its object and it seeks to identify how the novel creates its representation of Buenos Aires while establishing an allegory of the Peronist government, contemporary to its writing. The second chapter elects *Rayuela* as a text written in exile and intends to determine how its representation of a left-behind Buenos Aires is characterized by a nostalgic and memorialistic approach. Lastly, it compares both novels in order to define the similarities and differences between their specific images of the Argentinian capital city.

Keywords: Julio Cortázar, Argentinian literature, peronism, memory, Buenos Aires

email: rafael.vaz.souza@hotmail.com

Me fui, como quien se desangra.

Así termina *Don Segundo Sombra*, así termina la
cólera para dejarme, sucio y lavado a la vez,
frente a otros cielos. Desde luego, como Orfeo,
tantas veces habría de mirar hacia atrás y pagar el
precio. Lo sigo pagando hoy; sigo y seguiré
mirándote, Eurídice Argentina.

Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*

INTRODUÇÃO

A cidade ficcionalizada: a literatura no vértice da metropolização oitocentista

Se iniciado em meio às batalhas, execuções e conquistas da maior revolução social até então vivenciada, o século XIX europeu chega ao seu último terço tomado por ondas não menos abruptas e desestabilizadoras. Nessas décadas finais, o processo que se originou com a chamada Primeira Revolução Industrial se consolida ao, nas palavras do historiador Nicolau Sevcenko, empreender as amplas inovações tecnológicas que possibilitaram a formação dos grandes complexos industriais típicos da economia de escala.¹ Estes, por sua vez, se expandem a partir das principais capitais europeias – em especial Londres e Paris –, tomando-as como seus centros irradiadores e transformando-as em polos da industrialização em curso, o que acarretará, num curtíssimo espaço de tempo, em profundas transformações de suas estruturas urbanas e sociais.²

Graças a seu local privilegiado dentro do processo de industrialização, as capitais europeias se convertem no espaço por excelência da transformação moderna, sendo tanto receptoras quanto criadoras ativas dessa nova modernidade. Assim, é, primeiramente, nessas capitais onde inovações como a instalação dos bondes elétricos e a iluminação a gás das vias públicas se tornam parte do cotidiano de seus habitantes. Esta última, por exemplo, é definida por Walter Benjamin como sendo a responsável por um duplo movimento: o de elevar o grau de segurança da cidade, trazendo mais pessoas para a rua, e, ao sobrepujar a iluminação do brilho das estrelas, o de simbolizar a crescente distância da urbe em relação a uma vivência anterior, mais próxima da natureza.³

Para a historiadora Maria Stella Bresciani, grande parte da consciência culta da época – literatos, cientistas, jornalistas, políticos, entre outros –, se entendia como partícipe desse processo de mudanças e o interpretava como estando no cerne da formação de uma “nova era” na história da humanidade, cuja marca principal consistiria na vitória da engenhosidade humana sobre os limites naturais, subjugados agora pelo potencial aparentemente infinito das

¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 60

² *Idem Ibidem*, p. 59

³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 47

máquinas.⁴ Daí a crença generalizada do século XIX na infalibilidade do conhecimento científico como guia da sociedade moderna e a elevação do artificialismo urbano a símbolo máximo de seu triunfo.⁵ Assim, o que se constitui é um culto teleológico do “novo”, o qual enfatiza ao extremo a positividade da incorporação dos avanços tecnológicos na vida urbana, como ilustrado por Sevcenko na seguinte passagem:

Homem-máquina, máquina personalizada, mulher-energia, energia erotizada, máquina e energia transformando os ritmos e condições de vida e os seres humanos se metamorfoseando por automatismos sobrepostos, ativando seus impulsos, nervos e músculos, até romper o cerceamento de valores e preceitos que restringiam as condutas e temperavam as aspirações, liberando uma crisálida moderna, com gestos ágeis, roupas de leve corte militar, cigarro no canto da boca e o desejo irrefreável de se fundir numa força colossal, numa massa devastadora que em avalanche sepulta o velho mundo e redesenhe um novo à sua imagem.⁶

Porém, não só de euforia foram marcadas as visões dos envolvidos no processo de metropolização europeia, já que, se por um lado, o impulso rumo à novidade, característico do ambiente urbano, passa a ser a causa de uma emancipação nunca antes vista na história do ocidente, por outro, ele engendra o temor de um caos avassalador que a tudo pode destruir.⁷ Sobre isso, diz, mais uma vez, Sevcenko:

A emergência das grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desorientadores, suas múltiplas faces incongruentes, seus ritmos desconexos, sua escala extra-humana e seu tempo e espaço fragmentários, sua concentração de tensões, dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas.⁸

Segundo o ponto de vista daqueles que enfatizavam o lado negativo da experiência moderna, o viver neste novo ambiente urbano aparece, muitas vezes, representado como se constituído por um conjunto de múltiplas perdas: a quebra do ritmo cíclico do mundo natural e da atividade humana por ele orientada pela imposição do padrão linear e inflexível do relógio; a substituição da unidade entre o trabalhador e as suas condições de produção, assim como a própria finalidade desta, pela presença exterior da máquina e da mercadoria, que o relega ao status de força de trabalho;⁹ a destruição das relações pessoais de labor – como a

⁴ BRESCIANI, Maria Stella Martins. “Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)”. In: *Cultura & Cidades. Revista Brasileira de História*. vol. 5, nº 8-9. São Paulo: Anpuh/Marco Zero, 1985, p. 37

⁵ “A crença no mito novecentista da ciência – intensificado na *Belle Époque* – consagrava-a como único meio prático e seguro de reduzir a realidade a leis, conceitos e informações objetivas, as quais, instrumentalizadas pelos cientistas, permitiriam o seu perfeito domínio.” In: SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, 2003, p. 105

⁶ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 88

⁷ *Idem Ibidem*, p. 18

⁸ *Idem Ibidem*, p. 32

⁹ “Nessa sociedade altamente mecanizada, são os homens e mulheres que devem se adaptar ao ritmo e à aceleração das máquinas, e não o contrário.” In: SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 62

mantida entre mestre e artesão – pela impessoalidade do mercado de trabalho; e, finalmente, o abandono do “habitat tradicional” do campo pela vida sufocante nas cidades.¹⁰

Dentro deste panorama, o êxodo de trabalhadores rurais em busca de empregos nas indústrias da cidade acabou por se tornar um dos principais elementos no processo de metropolização europeia.¹¹ Segundo Bresciani, as constantes e ininterruptas ondas de novos habitantes acabaram por formar o que ela define como “espetáculo da pobreza”: aglomerações de homens e mulheres proletários que, vivendo em péssimas condições nos bairros industriais das periferias de Londres e Paris – ambientes completamente estranhos para quem chegava do interior ainda marcado por modos mais tradicionais de vida – representam o que havia de mais desumano na configuração do moderno capitalismo decimonônico.¹² Multidões estas que, ao invadirem suas ruas cotidianamente, se tornam uma com a metrópole, de maneira que a vivência desta passa a ser indiscernível do adentrar naquelas.¹³ Assim, sem este novo tipo de aglomeração, seria impossível, por exemplo, a formação de uma das experiências urbanas mais tipicamente modernas, como a da *flânerie baudelairiana*.¹⁴

Desta forma, o deslocamento de centenas de milhares de moradores do campo para as cidades, aliado às mudanças nestas causadas pelas inovações tecnológicas, acabam por impulsionar uma urgente e conflituosa remodelação na maneira como as relações sociais eram entendidas. Segundo Robert Moses Pechman, em um período de menos de uma geração, todo um conjunto de costumes ligados à sociedade de corte perde sua força de coesão ao se deparar com esta nova realidade, “na qual as pessoas estão soltas, não carregam sobrenome nem o lastro de sua origem e não têm sequer as marcas de um passado”.¹⁵ Diluídas em meio à multidão de novos habitantes, as marcas definidoras da aparência, responsáveis,

¹⁰ BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Art. Cit.*, 1985, p. 38

¹¹ Sobre o espantoso crescimento populacional de Londres na segunda metade do século XIX, Bresciani exibe os seguintes dados: se, no ano de 1841, havia 1.873.676 habitantes, este número aumenta para surpreendentes 4.232.118 em 1891. In: BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza* (coleção Tudo é História, v.52). São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 31

¹² Bresciani recupera a seguinte citação de Engels ao visitar o bairro industrial londrino de East End ainda no ano de 1844: “Um lugar chocante, um diabólico emaranhado de cortiços que abrigam coisas humanas arrepiantes, onde homens e mulheres imundos vivem de dois tostões de aguardente, onde colarinhos e camisas limpas são decências desconhecidas, onde todo cidadão carrega no próprio corpo as marcas da violência e onde jamais alguém penteia seus cabelos.” In: *Idem Ibidem*, p. 26

¹³ “A multidão, sua presença nas ruas de Londres e Paris do século XIX, foi considerada pelos contemporâneos como um acontecimento inquietante. Milhares de pessoas deslocando-se para o desempenho do ato cotidiano da vida nas grandes cidades compõem um espetáculo que, na época, incitou ao fascínio e ao terror. Gestos automáticos e reações instintivas em obediência a um poder invisível modelam o fervilhante desfile de homens e mulheres e conferem à paisagem urbana uma imagem frequentemente associada às ideias de caos, de turbilhão, de ondas, metáforas inspiradas nas forças incontroláveis da natureza.” In: *Idem Ibidem*, p. 10

¹⁴ Falaremos mais detidamente sobre a *flânerie* e a figura do *flâneur* ao longo do trabalho.

¹⁵ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 239

anteriormente, por instaurar critérios de discernimento entre as identidades e pertencimentos sociais, tornam-se obsoletas perante o moderno “reino do anonimato” e dão lugar à necessidade de se criar um modo de compreender a nova sociedade, de se instaurar um “novo olhar”, capaz de identificar e qualificar o ambiente ao redor.¹⁶

Ademais, a multidão diurna de trabalhadores cotidianamente dá lugar, com o final do expediente, a toda uma massa noturna, beneficiada pelo anonimato e à margem da civilidade urbana, cuja existência é encarada com ainda mais inquietude.¹⁷ Formada por bêbados, prostitutas, mendigos e criminosos, esta legião de foras-da-lei, despertada pelo advento do “crepúsculo vespertino” – como bem representou Baudelaire em seu poema homônimo –, ingressa no variado conjunto de ameaças percebidas como resultantes da metropolização.¹⁸ Sendo assim, a implantação de novas tecnologias e sua consequente e brusca aceleração dos ritmos urbanos de deslocamento e comunicação, aliada à desordenada invasão de contingentes cada vez mais numerosos de pessoas às cidades e todos os efeitos sociais dela decorrentes, desemboca num estado de coisas marcado, como afirma Moses Pechman, pela “inquietação, a

¹⁶ “A irrupção da sociedade de massas e o advento das multidões na cidade potencializaram o sentimento de insegurança e generalizaram a sensação de que, desfeitos os laços tradicionais que vinculavam cada um a seu grupo e cada grupo ao tecido social, o mundo se oferecia como um abismo, como um vórtice mesmo, capaz de tragar todo aquele incapaz de decifrar o seu enigma.” In: *Idem Ibidem*, p. 248. Já sobre o protagonismo conferido ao olhar nessa nova sociedade, diz Sevcenko: “Esses dois novos fatores associados – a aceleração dos ritmos do cotidiano, em consonância com a invasão dos implementos tecnológicos, e a ampliação do papel da visão como fonte de orientação e interpretação rápida dos fluxos e das criaturas, humanas e mecânicas, pululando ao redor – irão provocar uma profunda mudança na sensibilidade e nas formas de percepção sensorial das populações metropolitanas.” In: SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, 2007, p. 64

¹⁷ Sobre a polaridade entre a “cidade diurna” e a “cidade noturna”, ilustra Bresciani: “Paris da metade do século configura um espetáculo diurno, por completo diverso daquele que a noite encena. De manhã cedo, ainda madrugada, ‘o Sena se encontra deserto e Paris, como os velhos trabalhadores, esfrega os olhos enquanto empurra suas ferramentas: é a hora em que o trabalho desperta’. A cena urbana se vê ocupada pela multidão dos trabalhadores. Os personagens da noite são outros. ‘A noite encantadora’ é amiga do criminoso; até no movimento lento e silencioso do passo do lobo se faz seu cúmplice. [...] Os combates do dia se interrompem, os demônios despertam e preenchem o espaço urbano. A multidão é outra. O formigar das prostitutas, os escroques atentos junto às mesas de jogo, os ladrões na sua labuta silenciosa: tais são seus componentes. Também o barulho da noite se faz com outros sons: o assobio das cozinhas, a algazarra dos teatros, o zoar das orquestras, o ruído áspero e tenso das mesas de jogo.” In: BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Op. Cit.*, 2004, pp. 12-3

¹⁸ Escreve Baudelaire: “Eis a noite sutil, amiga do assassino / Ela vem como um cúmplice, a passo lupino; / [...] Entretanto, demônios insepultos no ócio / Acordam do estupor como homens de negócio, / E estremecem a voar o postigo e a janela. [...]” In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985, 349. Cabe lembrar que, mesmo se há uma troca de personagens na mudança do dia para a noite, a cidade continua a mesma e, por isso, possibilita encontros e combinações entre ambos os lados. Ao erigir o crepúsculo como fronteira, devemos ter em mente que “fronteira, *orillas*, não custa lembrar, é sempre mais porosidade que delimitação, é mais contaminação que isolamento”. In: PIMENTEL PINTO, Júlio. “Texto en una libreta: Cortázar, leitor de Poe”. V.A. *Os territórios de Cortázar no Brasil*. Embaixada da República Argentina no Brasil (org.). Brasília: Embaixada da República Argentina no Brasil; Universidade Federal de Brasília; Braskem; Odebrechet, 2015, p. 139

ansiedade, a necessidade de dar uma identidade e sentido moral a um universo que se dessacralizava”.¹⁹

Num mundo, portanto, onde a “instabilidade passa a ser a marca permanente e identificadora da vida dos homens”, será a literatura que – ainda segundo Moses Pechman – encabeçará o movimento de busca por configurar uma nova forma que lhe dê ordem e sentido.²⁰ Para o autor:

A literatura faz eco às grandes ansiedades do momento; ela repercute esteticamente o medo do misterioso e do desconhecido, de um universo que vai se livrando de suas amarras tradicionais, e vai penetrando no novo e desconhecido mundo moderno.²¹

Seguindo uma linha parecida, Nicolau Sevcenko afirma que a literatura se nutre dos “fantasmas comunitários” de uma sociedade, ou seja, de seus desejos, emoções e carências – suas “pulsações mais íntimas” –, a partir dos quais ela funda, de maneira complexa, oblíqua e nunca determinista, uma particular representação do mundo.²² Ademais, como nos ensina Dominick LaCapra, um texto sempre se constitui em meio a uma rede de outros textos, anteriores ou contemporâneos, com os quais se relaciona, sofrendo sua influência ao mesmo tempo em que atua sobre eles; tal entrelaçado textual é o que o autor denomina como contexto de escrita.²³ Finalmente, é no embate complexo e multifacetado entre esta “cidade letrada” dos signos e a “cidade real” – para usarmos a concepção de Ángel Rama – que a literatura de finais no século XIX vai construindo imagens destas novas metrópoles em processo de constituição.²⁴

Em seu trabalho sobre a metropolização da cidade de São Paulo, Sevcenko relaciona o processo de surgimento das metrópoles modernas com a cadeia de inovações artísticas que marcaram todo o período entre finais do século XIX e início do XX, na medida em que:

¹⁹ PECHMAN, Robert Moses. *Op. Cit.*, 2002, p. 229

²⁰ *Idem Ibidem*, pp. 229-30

²¹ *Idem Ibidem*, p. 228

²² SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, 2003, pp. 300-1

²³ LACAPRA, Dominick. “História e romance”. *Revista de História*, vol. 2, no. 3. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991, pp. 118-9. Cabe sempre lembrar a advertência que o autor faz tanto à visão que procura isolar a literatura da história quanto àquela que a subordina a esta última: “Aqui deve ser notado que a ideia formalista de um texto como um cosmo enclausurado que faz uso de expedientes puramente literários não é uma alternativa, tampouco o é a simples combinação de métodos documentais e formalistas. Na verdade, reduções documentais e formais dos textos são demonstrações complementares de suposições comuns. Elas se apoiam na oposição binária entre o conteúdo e a forma do texto, partilhando os problemas interpretativos em distintas esferas de usos externos e análises internas. A tentativa formalista para constituir o texto como uma entidade autotélica e restringir a história à informação secundária é o *frère ennemi* da tentativa historiográfica em construir textos documentais estritamente informacionais e afastar a história de crítica literária interna, formalista.” In: *Idem Ibidem*, p. 117

²⁴ Sobre os conceitos de “cidade letrada”, “cidade real”, “cidade escriturária”, entre outros, ver RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985

A cidade viraria ela mesma a fonte e o foco da criação cultural, se tornando um tema dominante, explícita ou tacitamente, para as várias artes, fornecendo-lhes muito mais chaves para a reformulação da estrutura compositiva interna das obras, do que propriamente incidentes ou argumentos, que se dissolvem em impressões erráticas.²⁵

O movimento, portanto, que vai dos poemas românticos de Baudelaire, do realismo literário na prosa de Balzac, do conto policial de Poe, do impressionismo artístico de Monet, entre outros, ao fluxo de consciência *joyceano*, às músicas de jazz, às montagens cinematográficas de Eisenstein, às vanguardas cubistas, surrealistas e dadaístas.²⁶ Para o historiador brasileiro, todos se aproximariam na medida em que procuraram dar, cada um para sua época, uma forma estética que abarcasse a velocidade dos deslocamentos da multidão, o espetáculo de estímulos sensoriais, a quebra da linearidade espaço-temporal, a simultaneidade

²⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, 2003, p. 18

²⁶ “A incerteza quanto ao que se vai encontrar é compensada pelo encontro certo, cotidianamente confirmado, com o fluxo formigante, caótico, da multidão. Nela, Baudelaire cultiva sua solidão, a condição de ‘flâneur’. Dela, Baudelaire faz inspiração necessária. Não pretende decifrá-la em seus mistérios e seus perigos, aceita-a como caos.” In: BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Op. Cit.*, 2004, p. 12. Em outra chave de interpretação, há o projeto literário de Balzac, como nos mostra Calvino: “Transformar em romance uma cidade: representar os bairros e as ruas como personagens dotados cada uma de um caráter em oposição às outras; [...] fazer com que em cada momento mutável a verdadeira protagonista seja a cidade viva, a sua continuidade biológica, o monstro-Paris: essa é a tarefa à qual Balzac se sente chamado no momento em que começa a escrever *Ferragus*.” In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, 147. Já sobre o gênero policial, diz Pechman: “Se, por um lado, o romance policial funciona como elemento de catarse para uma sociedade acuada pelo medo do desconhecido; por outro, ele toma ares de um saber – o do detetive – ao qual nada se oculta. Sonho radical, de um positivismo sem freios, que tange a infalibilidade, diante do qual nada resiste a sua inviolabilidade.” In: PECHMAN, Robert Moses. *Op. Cit.*, 2002, p. 281. Nas artes plásticas, “os impressionistas começaram a desenvolver a cultura coletiva parisiense da visão na complexidade maior das maneiras de ver individuais. As percepções pessoais foram exploradas em obras que alinhavam a visão distintiva do artista com a atividade visual diária e variada do cidadão-flâneur”. In: SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 168. O início do século XX vem acompanhado de uma maior radicalização na quebra da linearidade da forma literária, como evidencia Raymond Williams: “Em Joyce, as leis e convenções da observação e da comunicação tradicionais aparentemente desapareceram. A consciência resultante é intensa e fragmentária, basicamente subjetiva – mas inclui, na própria forma de sua subjetividade, os outros que agora, juntamente com os prédios, os ruídos, as vistas e cheiros da cidade, fazem parte dessa consciência única e acelerada.” In: WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: Na história e na literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, pp. 399-400. Na esfera da música, o jazz proporcionava a trilha-sonora perfeita para este mundo, já que “esse elemento rítmico, sincopado, com seu irresistível apelo pulsional, que sintonizava por um lado com as cadências mecânicas das cidades industriais e por outro com a intensidade emocional da vida moderna, pronta para dissipar suas energias concentradas em passos enérgicos de danças alucinadas.” In: SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, 2011, p. 111. Mas era no cinema, “a arte compatível por excelência aos estímulos voláteis das cidades” (In: SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, 2003, p. 93) – que, ainda segundo Sevcenko, a modernidade encontra sua principal forma de expressão, com seus “truques de corte e montagem, [...] superando todos os limites humanos e permitindo proezas jamais imaginadas, nem pelas mais ousadas formas de fantasia”. In: SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, 2011, 70. E, não à toa, é a partir da apropriação de técnicas cinematográficas “de corte, montagem, multiplicação de perspectivas e fragmentação da visão” (In: *Idem Ibidem*, p. 71) que pintores vanguardistas como Picasso implodiram “o sistema vigente de percepção dos produtos da cultura, expondo de roldão seu intrincado sistema de compromissos extra-artísticos. O que era representativo se tornou demonstrativo; o que era simbólico virou tópico; o que era transcendente, imanente; o que era passivo, ativo; o que era belo ficou feio.” In: SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, 2003, p. 197

e a multiplicidade de símbolos e contextos, ou seja, a constante sensação de vertigem de se viver nas metrópoles modernas.²⁷

Em suas tentativas de produzir respostas a esse fenômeno moderno, arte e literatura contribuíram para a forja de um imaginário urbano que não apenas deu eco às inquietudes causadas pelas mudanças nas cidades como também foi parte integrante e ativa de sua construção.²⁸ Assim, neste território incerto formado pela interação entre representações e vivências, a fronteira entre realidade e ficção se esfuma e, nas palavras de Pechman, a “ficção invade a cidade, a cidade é objeto de ficção”.²⁹

Imagens de uma modernidade periférica: breve percurso pela modernização argentina

O início do século XX tem como uma de suas marcas principais a intensificação de processos de metropolização análogos aos vividos no centro europeu em finais do XIX, que se disseminam para certas cidades de alguns países da periferia do sistema capitalista que, como o que acontece com as principais capitais da América Latina, já vinham enfrentando mudanças similares, mas em menor nível, desde antes da mudança de século.³⁰ Dentre estas, a capital argentina Buenos Aires possui um desenvolvimento peculiar por sua rapidez e magnitude, pois, tendo iniciado um contínuo processo de expansão urbana e social por volta de 1870, a cidade assiste, nas décadas de 1920 e 30, a uma espécie de “modernização dentro da modernização”, responsável por, segundo o autor da definição, Adrián Gorelik, conferir-lhe o perfil definitivo de “cidade moderna”.³¹

O final do século XIX argentino foi marcado pelo início de uma política de Estado que, seguindo as diretrizes formuladas pela geração de intelectuais de 1837, promoveu uma

²⁷ *Idem Ibidem*, p. 187

²⁸ Sobre o modo como os folhetins franceses contribuíram para a construção do entendimento da cidade sob a chave do enigma, diz Moses Pechman: “Paris era real e era, também, objeto dos romances. Realidade e ficção envolveram a cidade e, ao torná-la substância de uma narrativa ou ao dela fazer a via principal por onde passava o destino de sua população, transformaram a cidade num *enigma*. Um denso e vigoroso objeto a ser decifrado, seja à luz da narrativa ficcional, seja à lógica dos saberes cultos de então.” In: PECHMAN, Robert Moses. *Op. Cit.*, 2002, p. 227

²⁹ *Idem Ibidem*

³⁰ Sobre a irradiação deste processo na passagem do século XIX para o XX, diz Sevcenko: “Um foco de vigorosas mudanças e uma atividade econômica febril, centrados numa cidade e irradiados para todo o seu Hinterland, num único movimento convulsivo e irresistível, podia ser entrevisto com pequenas diferenças temporais e variações regionais, por exemplo, em Paris ou em Buenos Aires, Nápoles, Belo Horizonte, São Paulo, Manaus ou Belém.” In: SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, 2003, p. 59

³¹ GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 57

intensa onda de imigração de trabalhadores europeus em direção ao país, dando início ao período que o historiador José Luis Romero definiu como “la era aluvial”.³² Segundo este autor, somente a região leste da Argentina, de caráter litorâneo e organizada em função do principal porto do país – o de Buenos Aires –, recebeu cerca de 70% de todo o contingente imigratório, o que acentuou sua antiga diferença com a região interiorana, de caráter rural e de população eminentemente *criolla*, que via no litoral encabeçado pela capital o responsável por historicamente concentrar a maioria das riquezas da nação.³³ Ademais, este aumento populacional implicou na expansão do território urbano da cidade de Buenos Aires, que, constituído anteriormente por apenas 4 mil hectares, tem o seu tamanho, com a anexação de 14 mil hectares retirados do pampa no ano de 1887, multiplicado por sete.³⁴

Baseada quase que exclusivamente na agropecuária de exportação, a economia argentina vivia o seu período de auge, chegando inclusive a alcançar, já no século XX, o surpreendente título de sexta potência econômica do mundo.³⁵ A maior beneficiária desta situação foi sem dúvidas a capital Buenos Aires, que, como nos mostra Romero, experimentava uma particular *Belle Époque*:

La ciudad se europeizó en sus gustos y en sus modas. El teatro Colón, entonces frente a la Plaza de Mayo, constituía el centro de la actividad social de una minoría rica que comenzaba a viajar frecuentemente a París. Federalizada en 1880, [...] Buenos Aires siguió siendo el mayor emporio de riqueza de la nación. Cosmopolita su población, renovadora su arquitectura, culta sus minorías y activo su puerto, la Capital ponía de manifiesto todos los rasgos del cambio que se operaba en el país.³⁶

³² ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1996, pp. 109-11. Sobre o modo como os escritores da Geração de 1837 encaravam a imigração de europeus para a Argentina, o historiador Nicolas Shumway destaca a seguinte citação do clássico livro de 1852 de Juan Bautista Alberdi, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*: “Cada europeu que chega a nossas praias traz mais civilização, com seus hábitos que logo transmite a nossos habitantes, que muitos livros de filosofia. Nós entendemos mal a perfeição que não pode ser vista ou tocada. Um homem trabalhador é o catecismo mais edificante. Desejamos semear e cultivar na América a liberdade inglesa, a cultura francesa e o pragmatismo dos homens da Europa e dos Estados Unidos? Vamos trazer mostras vivas dessas qualidades e radicá-las aqui.” Apud: SHUMWAY, Nicolas. *A invenção da Argentina: história de uma ideia*. São Paulo; Brasília: Edusp; UNB, 2008, p. 199

³³ “De 3.995.000 habitantes que acusaba el censo [nacional] de 1895 había pasado en 1914 a 7.885.000. [...] Pero desde el primer momento la distribución tuvo una tendencia definida y la corriente inmigratoria se fijó preferentemente en la zona litoral y en las grandes ciudades. [...] Así comenzó a acentuarse intensamente la diferenciación entre el interior del país y la zona litoral, antes contrapuestos por sus recursos económicos y ahora también por sus peculiaridades demográficas y sociales.” In: ROMERO, José Luis. *Op. Cit.*, 1996, p. 104. Já sobre o aumento populacional nas cidades próximas ao litoral, exemplifica Romero com dois casos: “Rosario, que apenas tenía 23.000 habitantes en 1869 alcanzaba a 91.000 en 1895 y a 222.592 en 1914; y Buenos Aires pasó de 663.000 en 1865 a 1.575.000 en 1914.” In: *Idem Ibidem*, p. 114

³⁴ GORELIK, Adrián. *Op. Cit.*, 2005, p. 61

³⁵ Tal período de auge será bruscamente interrompido com o fechamento do mercado europeu, principal comprador para a carne argentina, a partir da crise econômica instaurada pela quebra da bolsa de Nova York no ano de 1929.

³⁶ ROMERO, José Luis. *Op. Cit.*, 1996, p. 107-8

Impulsionada por esta situação gloriosa em que vivia o país e sua capital, surge mais uma vez, no seio das elites, a ideia de se transformar Buenos Aires em uma espécie de “Paris latino-americana”: para isso, fundam-se escolas, bibliotecas, salas de leitura e aumentam os estímulos ao ensino superior.³⁷ Na literatura, há a ascensão de um novo grupo de escritores – conhecido como *Generación* de 1880 e formado por nomes como Eduardo Wilde, Miguel Cané, Eugenio Cambaceres, Lucio Vicente Lopez, Julián Martel, entre outros – que tinha na literatura europeia seu maior exemplo.³⁸ Já na arquitetura, inicia-se o processo de modernização da estrutura urbana da cidade que, nas pegadas das reformas parisienses do Barão de Haussmann, inaugura todo um complexo de “anchas avenidas, teatros, monumentos, hermosos jardines y barrios aristocráticos donde no faltaban suntuosas residencias”.³⁹

Porém, com a chegada das comemorações do *Centenario* de 1910, algo se modifica no julgamento dos intelectuais argentinos em relação às mudanças trazidas pela modernização do país. Segundo os críticos Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, a anterior eficácia do governo argentino em estimular a entrada massiva de imigrantes no país começa a ser percebida pelos intelectuais da época como responsável por promover resultados negativos. Advindos principalmente das camadas sociais baixas de seus países, os inúmeros europeus que chegaram na Argentina não correspondiam à imagem idealizada que a intelectualidade portenha do século XIX nutria pelos habitantes do Velho Mundo. Ademais, a bagagem de concepções anarquistas trazidas por italianos e espanhóis – que representavam o grosso da imigração, contradizendo o projeto inicial de se povoar o país apenas com europeus do norte do continente –, aliada à sua relutância em abandonar as tradições e línguas natais, eram vistas como elementos desestabilizadores da sociedade nacional.⁴⁰

Frente à nova barbárie trazida pela imigração e ao caos da metrópole moderna, intelectuais como Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas e Manuel Gálvez empreendem, por meio

³⁷ Como nos mostra Nicolas Shumway, esta ideia da “Paris latino-americana” se faz presente já nos primeiros anos da Argentina como nação independente, tendo no governo da “Feliz Experiência” de Bernardino Rivadavia (1821-1827) a sua primeira tentativa concreta: “Com imensa energia, ele [Rivadavia] se dispôs a organizar uma nova sociedade, que, de acordo com seu sonho, seria uma vitrine da civilização ocidental, um exemplo da cultura europeia na América: Paris nos pampas.” Ademais, assim como na posterior experiência de final do século, o governo de Rivadavia viu no incentivo à cultura e educação o principal meio de se chegar a este objetivo civilizador, sendo o responsável pela criação da Universidad de Buenos Aires (1821) e do Colegio de Ciencias Morales (1823). In: SHUMWAY, Nicolas. *Op. Cit.*, 2008, pp. 122-24

³⁸ ROMERO, José Luis. *Op. Cit.*, 1996, pp. 125-6

³⁹ *Idem Ibidem*, p. 109

⁴⁰ Buenos Aires passa a ser entendida como uma Babel moderna de línguas irreconhecíveis, na qual a imigração deixa de representar o seu antigo papel de “agente del progreso” e se transforma “en la portadora de una nueva barbarie”. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 183

da elevação da figura do *gaucho* Martín Fierro a mito paradigmático da nacionalidade argentina, uma recuperação do passado *criollo* do país. Termo antes relacionado a aspectos negativamente qualificados como primitivos e elementares da sociedade argentina, ele agora ganha uma conotação positiva e passa a representar valores de “generosidad, desinterés, e, incluso, cierta disposición para la vida heroica”, em direta contraposição à imagem do “gringo” imigrante, visto como portador “de una laboriosidad sin elevación de miras, afán de lucro y mezquindad”.⁴¹

Como vimos na citação de Gorelik no começo desta seção, as décadas de 1920 e 30, longe de representarem uma harmonização dos debates e contradições trazidos pela imigração e modernização à capital do país, elevaram-nos a um novo patamar ao expandir, de maneira drástica e vertiginosa, o processo de metropolização que enfrentava Buenos Aires. Nesses anos, a capital argentina viveu um crescimento inédito em todos os seus setores: na esfera populacional, houve uma duplicação de seu número de habitantes, com 75% desse aumento causado pelos imigrantes;⁴² na cultural, a considerável diminuição nas taxas de analfabetismo criou um novo público leitor apto para consumir não apenas literatura, mas uma nova forma de se fazer jornalismo que vinha se desenvolvendo;⁴³ na das comunicações, a massificação do rádio possibilitou, juntamente com o cinema, o contato da população argentina com novos costumes e modelos de vida trazidos pelos produtos norte-americanos;⁴⁴ e, finalmente, a

⁴¹ *Idem Ibidem*, p. 184

⁴² “Do ponto de vista de sua população, Buenos Aires era uma cidade cosmopolita. [...] A imagem de uma cidade homogênea já se romperá em 1890, mas trinta anos é pouco para assimilar, na dimensão subjetiva, as diferenças radicais trazidas pelo crescimento urbano, pela imigração e pelos filhos da imigração. [...] Juntem-se a isso mais dois dados: em 1936, a porcentagem de estrangeiros superava 36,10% e os homens não nativos eram 120,9% a mais [...]. Imigrantes e filhos de imigrantes são assim responsáveis, segundo estimativas por 75% do crescimento de Buenos Aires.” In: SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 37-8

⁴³ “Em meados de 1930, os analfabetos nativos de Buenos Aires representam apenas 2,39% num total de 6,64%.” In: *Idem Ibidem*, p. 39. Uma porcentagem tão baixa de analfabetismo se tornou possível graças ao “crescimento da educação secundária, também notável nos níveis nacional, normal e comercial, [que] dobrou o número de alunos incluídos no sistema em pouco mais de uma década, entre 1920 e 1932”. Ademais, foi responsável pela criação de um novo público leitor, para o qual se dirigia o novo jornalismo praticado pelo precursor diário *El Mundo*, cujo formato inovador consistia em oferecer “um material montado sobre a base de artigos breves, que podem ser integralmente consumidos durante o trajeto para o trabalho, na plataforma do bonde ou nos vagões de trem e metrô. [...] Ritmo, rapidez, novidades insólitas, notas policiais, miscelânea, seções dedicadas aos esportes, ao cinema, à mulher, à vida cotidiana e às crianças compõem as pautas e o formato do novo jornalismo para os setores médios e populares. Jornalismo dirigido, além do mais, por profissionais e não por políticos: entre eles, muitos dos intelectuais e escritores mais importantes da época.” In: *Idem Ibidem*, pp. 39; 41-2.

⁴⁴ Se, nos primeiros anos da década de 20, a atividade radiofônica surge como algo eminentemente amador e individual, ela passa a ser controlada, segundo Sarlo, “em pouquíssimos anos, talvez menos de cinco” por empresas que se transformarão nas emissoras comerciais e profissionais de transmissão, sendo que, no ano de 1928, “em Buenos Aires, já há mais de 14 empresas detentoras de frequências comerciais autorizadas e com estúdios na zona central, transmitindo diariamente do meio-dia à meia-noite.” In: SARLO, Beatriz. “A magia moderna: comunicação à distância”. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São

implementação dos bondes e do sistema metroviário – o primeiro da América Latina –, assim como da iluminação elétrica, modificam o modo como seus habitantes vivenciavam a cidade, transformando-a numa espetacular sucessão de luzes e deslocamentos.⁴⁵

É em meio a estas transformações que, segundo Adrián Gorelik, Buenos Aires chega ao ano de 1936, marco das comemorações do quarto centenário de sua primeira fundação, como palco privilegiado da modernidade urbana:

Por exemplo, ao longo de 1936 foi demolida e alargada a avenida Corrientes desde Callao até Pellegrini, e, no outro ano, dali até o rio (dezesseis quarteirões); a cada dois meses se realizavam as inaugurações parciais com um sentido ritual [...]. Num tempo similar foram demolidos os cinco quarteirões completos que foram o começo da Avenida 9 de Julio. E em 60 dias foi levantada a obra máxima, num sentido simbólico de toda a operação: o Obelisco, desenhado pelo arquiteto de vanguarda Alberto Prebisch, na interseção de três avenidas que estavam sendo abertas ao mesmo tempo – Diagonal Norte, Corrientes e 9 de Julio – e sobre o túnel em que se cruzam duas linhas de metrô que também estavam em construção. Desse modo, produziu-se uma concentração de transformações modernizadoras que pareciam converter a Buenos Aires dos anos trinta no lugar de realização do sonho modernista. As fotografias da época mostram uma cidade desventrada, trabalhando dia e noite na marcha febril do progresso.⁴⁶

Numa cidade desventrada – para usarmos a palavra de Gorelik –, intelectuais e artistas buscaram, de maneira análoga ao que acontecia nas principais capitais europeias, meios de produzir respostas capazes de conferir sentido às desnordeantes mudanças pelas quais sua sociedade passava. Em seu clássico estudo sobre a modernização *bonaerense* nas décadas de 1920 e 1930, Beatriz Sarlo diz ter buscado inspiração e ajuda nas mais proeminentes análises que a crítica literária e cultural produziu sobre a experiência europeia, e as respostas que ela instigou em seus intelectuais, para compor o seu panorama da intelectualidade portenha.⁴⁷ Na linha similar à da formulação de Moses Pechman sobre a

Paulo: EDUSP, 2005, p. 286. Sobre as mudanças nos costumes, Sarlo diz que a publicidade, impressa ou radiofônica, e o cinema difundem modelos de relações mais modernas: “mulheres esportistas, que dirigem automóveis e trabalham em ocupações não tradicionais, tornam-se um lugar-comum do imaginário coletivo, ainda que se distingam das persistentes imagens das garotas de bairro cujo horizonte se limita ao casamento e aos filhos”. In: SARLO, Beatriz. *Op. Cit.*, 2010, p. 49

⁴⁵ “Os cabos da iluminação elétrica [...] já haviam substituído, em 1930, os antigos sistemas a gás e a querosene. Os meios de transporte modernos (sobretudo o bonde [...]) haviam se expandido e ramificado; em 1931, em meio a um escândalo denunciado por alguns jornais, o sistema de coletivos foi legalizado. Vive-se a cidade numa velocidade sem precedentes e os deslocamentos rápidos não provocam consequências apenas funcionais. A experiência da velocidade e a experiência da luz moldam um novo elenco de imagens e percepções: quem tinha pouco mais de vinte anos em 1925 podia se lembrar da cidade da virada do século e comprovar as diferenças.” In: *Idem Ibidem*, pp. 35-6

⁴⁶ GORELIK, Adrián. *Op. Cit.*, 2005, p. 85

⁴⁷ “Todo livro começa como desejo de outro livro, como impulso de cópia, roubo, contradição, como inveja e confiança desmedida. Em meu caso, foram dois: *Viena fin-de-siècle*, de Carl Schorske, e *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman. Eles se misturavam, claro, com minhas obsessões anteriores e mais persistentes: Barthes, Williams ou Benjamin, cujos textos percorro ao acaso naquelas horas em que um material não quer se organizar, as notas do dia anterior parecem um conjunto de trivialidades, e todas as ideias exibem a

capacidade da literatura em reverberar as questões de seu tempo, Sarlo procura nos produtos culturais de escritores e escritoras tão fundamentais quanto diferentes entre si – como foram Borges, Roberto Arlt, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes, Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, Ezequiel Martínez Estrada, entre vários outros –, os materiais com os quais constrói um mosaico de “incontáveis modernidades e anseios de modernidades [...], cada uma delas com diálogos e tensões acumuladas”, mas todas com o mesmo objetivo de conferir, cada uma à sua maneira, um significado ao processo modernizador com o qual se confrontavam.⁴⁸

Nas duas décadas seguintes, a Argentina passará, com a experiência do governo peronista, por uma nova onda de transformações. Não cabe, por agora, entrarmos em muitos detalhes sobre o período, já que o retomaremos mais detidamente ao longo dos próximos capítulos, mas podemos adiantar qual será o conflito básico por dar o tom característico desses anos. Segundo o historiador Luis Alberto Romero, o protecionismo do Estado de bem-estar peronista foi o grande responsável por incorporar os setores populares – agora não mais constituídos majoritariamente por imigrantes europeus, mas sim por migrantes do interior – às esferas do consumo, da cidade e, principalmente, da política.⁴⁹ Isto, por sua vez, produziu uma reação negativa no seio das classes médias urbanas, que tomaram como uma invasão a aparição daqueles grupos em certos espaços anteriormente entendidos como exclusivamente seus.⁵⁰

rançosa obviedade de um sebo. Volto a eles exatamente quando não sei aonde ir, quando, para usar as palavras que penso nessas horas, *não me vem nada à cabeça*.” (grifos da autora) In: SARLO, Beatriz. *Op. Cit.*, 2010, p. 21

⁴⁸ PIMENTEL PINTO, Júlio. “Um ensaio nas margens”. Posfácio a SARLO, Beatriz. *Op. Cit.*, 2010, p. 458. Como não faz parte de nosso objetivo analisar os distintos caminhos tomados pelas obras de cada um desses autores, destacamos, à guisa de ilustração, a seguinte citação do prólogo da edição brasileira, escrito por Sergio Miceli, sobre as diferenças entre Borges, Arlt e Güiraldes que Sarlo identifica: “A autora contrasta autores e obras, dos que denegam a experiência imigratória (Güiraldes) aos porta-vozes de um nostálgico *criollismo* de classe (Borges), ou aos testemunhos da penosa experiência de vida e trabalho das famílias imigrantes incultas (Arlt). O primeiro descobriu seu amor pela pátria no estrangeiro; o segundo enxergou uma cidade-fantasma; o terceiro retratou o mundo dos marginais e excluídos.” In: MICELI, Sergio. “O enigma portenho”. Prólogo a *Idem Ibidem*, p. 11

⁴⁹ ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 111. Sobre a intensificação da migração interna para Buenos Aires, diz Andrés Avellaneda: “El proceso de migración interna, acelerado desde fines de la década del treinta, vuelca en la ciudad de Buenos Aires y en sus alrededores, la zona denominada “Gran Buenos Aires”, un promedio de 72.000 nuevos habitantes por año entre 1934 y 1943, en su mayor parte campesinos que, provenientes de provincias lejanas y pauperizadas, muy pronto son llamados despectivamente “cabecitas negras”. El promedio entre 1943 y 1947 se estima en una cifra de 117.000 nuevos inmigrantes por año.” In: AVELLANEDA, Andrés. *El habla de la ideología: modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983, p. 32

⁵⁰ “La época es percibida por esos sectores medios con temor e inseguridad debido al resquebrajamiento que experimentan sus pautas a causa de la reestructuración socio-económica. [...] El porteño de clase media se siente vivir en una ciudad que, suya hasta muy poco antes, está ahora invadida por provincianos de tez oscura que se comportan de modo extraño y que se comunican entre sí en lenguas diferentes muchas veces.” In: *Idem Ibidem*, p. 33

Em seu livro *El habla de la ideología: modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, o crítico argentino Andrés Avellaneda toma as obras literárias de um grupo limitado de escritores contrários ao regime de Perón – e cujas origens se encontravam nas classes médias ou altas de Buenos Aires – como o objeto privilegiado no mapeamento das respostas que os estratos superiores da sociedade argentina formularam sobre as mudanças postas em curso pelo Estado peronista.⁵¹ Para o autor, esses escritores elaboraram dois modelos básicos de resposta crítica ao regime: o primeiro, característico da obra conjunta de Jorge Luis Borges com Adolfo Bioy Casares e dos primeiros contos de Julio Cortázar – nosso escritor a ser estudado –, consiste em “una utilización de los códigos del lector real [...] como organización del lenguaje literario”; o segundo, próprio da narrativa de Enrique Anderson Imbert e de Ezequiel Martínez Estrada, “emplea la alusión histórica concreta como punto de referencia”.⁵²

Mesmo com suas diferenças de abordagem, estes escritores produziram respostas partícipes do que Avellaneda define como “un espacio generador de sentido” comum às elaborações culturais da classe média argentina deste período. Nele, textos literários estavam em contato com outras formas de discursos e constituíram toda uma gramática que, ao se defrontar com a experiência das mudanças sociais instauradas pelo governo peronista, a organizou através de um conjunto já conhecido de dicotomias, como as de civilização-barbárie, silêncio-ruído, harmonia-confusão, entre outras.⁵³

Confeccionadas ao longo do século XIX, estas oposições de conceitos reaparecem – ainda que se ressignificadas – cada vez que os escritores argentinos se confrontam com o estado corrente de seu país. Além do mais, procuramos mostrar com este breve e incompleto percurso pela história cultural argentina que essa atitude pode ser entendida como a outra constante de sua literatura: seja nas décadas de 1880, 1910, 1920 ou 1940 – períodos marcados por profundas mudanças na sociedade –, as obras de ficção desse país sempre se

⁵¹ Sobre o modo como a literatura simboliza a sua sociedade, diz o autor: “Uno de los medios más valiosos para alcanzar este objetivo es el análisis del tipo de trabajo intelectual elaborado por los sectores involucrados en el proceso de asimilación y réplica. La literatura, con sus rasgos de lenguaje mediato y traslaticio, es a su vez un territorio privilegiado donde la producción de sentido cultural y social desnuda sus mecanismos sociales.” In: *Idem Ibidem*, pp. 9-10

⁵² *Idem Ibidem*, p. 12. Interessante notar que Avellaneda vê nesse uso da alusão histórica uma das explicações possíveis para o enorme desenvolvimento que as literaturas de gênero fantástico e policial passam na Argentina dos anos peronistas. Já este último, pela importância que adquire a vertente clássica do policial de enigma, parece encarnar, com algumas mudanças de foco, aquele ideal racionalizador típico do século XIX: “Tal modo narrativo es acaso el que mejor pudo armonizarse con la representación ideológica de las clases medias ilustradas de la década del cuarenta, depositarias por convicción propia de la inteligencia, la cultura y el orden amenazados por la irrupción de lo extraño entendido como portador del caos.” In: *Idem Ibidem*, p. 44

⁵³ *Idem Ibidem*, p. 38

debateram em busca de respostas que conferissem o seu próprio significado à peculiar modernidade dentro da qual retiram e adquirem sentido.⁵⁴ Como veremos ao longo de nosso trabalho, tal não será diferente com a obra de Julio Cortázar.

Um *flâneur* perseguidor: a constituição urbana da obra de Julio Cortázar

Nascido no ano de 1914 na cidade de Bruxelas, Julio Cortázar – um dos autores mais proeminentes daquela última leva de intelectuais argentinos – volta à Argentina ainda criança, em 1918, onde passa toda a sua infância numa casa de Banfield, bairro afastado da zona sul da Grande Buenos Aires.⁵⁵ Seus contatos com a capital se iniciam apenas na fervorosa década de 1930, quando estuda, entre 1932 e 1937, na escola de professores Mariano Acosta, localizada na *calle* General Urquiza, zona central da cidade. Titulado professor de letras, ensina por seis anos em escolas das províncias de San Carlos de Bolívar e Chivilcoy, período no qual anseia voltar para o ritmo agitado da capital metropolizada, o que acontece após renunciar, por motivos ligados ao incipiente peronismo, à sua breve cátedra na Universidad Nacional de Cuyo. Finalmente de volta a Buenos Aires, trabalha como tradutor na Cámara Argentina del Libro e inicia as publicações de seus primeiros contos até que, em 1951, decide se radicar definitivamente em Paris, cidade que o tinha deslumbrado durante uma breve viagem no ano anterior – a ponto de empalidecer, como veremos, a imagem que havia feito da capital argentina quando lecionava no interior – e onde escreverá o grosso de sua obra.⁵⁶

Em seu clássico livro sobre a obra de Cortázar, o crítico brasileiro Davi Arrigucci Jr. localiza a produção literária do autor como pertencente a uma linhagem de escritores argentinos que, vinculados à cidade de Buenos Aires, foram os responsáveis por “uma profunda reformulação da linguagem ficcional e pela construção de uma narrativa voltada

⁵⁴ Para Beatriz Sarlo, a literatura se relaciona com a sua sociedade e com as demais formas de conhecimento no sentido de que os “falsifica, exagera, distorce porque não acata os regimes de verdade de outros saberes e discursos. Mas nem por isso deixa de ser, a seu modo, verdadeira.” In: SARLO, Beatriz. “Os militares e a história: contra os cães do esquecimento”. *Op. Cit.*, 2005, p. 28

⁵⁵ Sobre o bairro de Banfield da infância de Cortázar, diz Eduardo Montes-Bradley: “La calle Rodríguez Peña era un ir y venir sobre la calzada de tierra de carros cargados con mercancías anunciadas en las voces y acentos de todo un continente inmigrante. Esa es la voz argentina, la que funden los descendientes de los barcos con aquella otra que encontraran en América.” In: MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Barcelona: Red Ediciones, 2014, Kindle Edition, posição 1273-8

⁵⁶ Para mais informações sobre a vida de Julio Cortázar, há duas excelentes biografias: a *Cortázar: notas para uma biografia*, escrita por Mario Goloboff e com edição brasileira pela Editora DSOP, e a *Julio Cortázar: una biografía revisitada*, de Miguel Herráez e somente em espanhol. Sobre as idas e vindas do autor para e da capital argentina, há também o estudo biográfico *Cortázar por Buenos Aires. Buenos Aires por Cortázar*, de Diego Tomasi.

para temas fundamentalmente urbanos”, marcada, constantemente, pela presença de elementos próprios do fantástico.⁵⁷ Tal linhagem tem, para Arrigucci, seu núcleo fundador representado pelo Borges de *Ficciones* (1944), o Leopoldo Marechal de *Adán Buenosayres* (1948) e o Juan Carlos Onetti de *La vida breve* (1950), mas com antecedentes nas obras de Roberto Arlt, Macedonio Fernandez e María Luisa Bombal – que, apesar de chilena, escreveu grande parte de sua obra na capital *bonaerense* –, assim como na longa tradição fantástica do Rio da Prata, de fortes influências de Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann e, posteriormente, das correntes do Expressionismo alemão e do Surrealismo francês.⁵⁸

Outros autores como o escritor mexicano Carlos Fuentes e o crítico argentino Saúl Yurkiévich também evidenciaram o caráter eminentemente urbano da obra de Cortázar. Este último, inclusive, chega a vincular o seu maior texto – em termos de sucesso comercial e abordagens pela crítica –, *Rayuela*, à linhagem dos grandes romances urbanos da literatura modernista, como o *Ulisses* de Joyce, o *Manhattan Transfer* de John dos Passos e o *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, entre outros.⁵⁹ Para Fuentes, a urbanidade cosmopolita da obra *cortazariana* seria uma manifestação, entre tantas outras, da ambígua duplicidade da identidade argentina, que, por postular a sua ausência de autenticidade, a busca em uma fonte externa, ou seja, na Europa. Sendo assim, a própria trajetória pessoal do autor, dividida entre sua infância e juventude *bonaerenses* e sua escolha por viver em Paris, repetiria tal condição.⁶⁰

Assim como nos romances citados por Yurkiévich, o ambiente urbano e cosmopolita aparece como traço fundamental da ambientação da maioria das narrativas de Cortázar. Seja nas histórias passadas na Argentina ou na Europa, a maioria de seus personagens são sempre residentes de grandes cidades, deslocando-se cotidianamente por ruas e transportes apinhados por diferentes multidões, adentrando em seus meandros e vivenciando todo aquele espetáculo tátil e visual típico destas aglomerações humanas. Neste movimento, a prática da *flânerie* é retomada e se torna uma constante na obra do autor argentino, no sentido de que vários de

⁵⁷ ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 128

⁵⁸ *Idem Ibidem*

⁵⁹ YURKIÉVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya, 1994, p. 117. Já sobre o que diz Carlos Fuentes, ver FUENTES, Carlos. “Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo” In: *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011, p. 208

⁶⁰ *Idem Ibidem*, p. 211

seus personagens e narradores têm suas construções derivadas de características particulares à figura do *flâneur baudelairiano*.⁶¹

No trecho de uma entrevista postumamente recuperado e reproduzido na compilação *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico*, o autor define o ato “mágico” de caminhar por uma grande cidade da seguinte maneira:

No quiero hacer romanticismo barato, no quiero hablar de estados alterados, pero es evidente que el hecho de ponerse a caminar por una ciudad como París o Buenos Aires de noche en ese estado ambulatorio en el que en un momento dado dejamos de pertenecer al mundo ordinario, me sitúa con respecto a la ciudad y sitúa a la ciudad a mí en una relación que a los surrealistas les gustaba llamar “privilegiada”; es decir que en ese preciso momento se producen el pasaje, el puente, las osmosis, los signos, los descubrimientos. [...] Pero es imposible decirlo con palabras: en ese estado en el que avanzo como un poco perdido, como en una distracción que me hace observar los afiches, los carteles de los bares, la gente que pasa y establece todo el tiempo relaciones que componen frases, fragmentos de pensamiento, de sentimientos, todo eso crea un sistema de constelaciones mentales, y sobre todo de constelaciones sentimentales, que determinan un lenguaje que no puedo explicar con palabras.⁶²

Tal é a *flânerie* surrealista de Cortázar: um abandonar-se completo aos ritmos e caminhos da cidade, na esperança de alcançar uma espécie de harmonização entre o eu e o espaço ao seu redor. Neste estado, a consciência observadora identifica a formação de secretas relações, impossíveis de serem ditas segundo os conceitos da racionalidade ocidental, entre as pessoas e os demais elementos que as circundam, numa misteriosa e sempre mutável figura que tudo abarca.⁶³ Território permeado por espaços que só são algo na medida em que, dependendo da configuração figural que os determina, podem ser outros, a cidade resultante de tal processo aparece como também podendo ser constituída pela confluência de múltiplas espacialidades e temporalidades. Isto acontece, por exemplo, nos deslocamentos feitos pelo

⁶¹ Pensamos, principalmente, nos protagonistas Horacio Oliveira e Juan e Hélène, respectivamente dos romances *Rayuela* e *62/Modelo para armar*, e nos narradores dos contos “El otro cielo”, “Las babas del diablo”, “Grafitti”, “Manuscrito hallado en un bolsillo”, “Cuello de gatito negro”, “Texto en una libreta”, entre outros. Desta pequena lista, os três últimos – juntamente com o famoso relato “El perseguidor” – elegem o metrô como o espaço *sui generis* da modernidade. Em seu livro *Dos ciudades en Julio Cortázar*, Miguel Herráez afirma que, na obra do escritor argentino, “el metro ejercía una especie de fascinación permanente porque mostraba, no sólo una escenografía peculiar, con todo lo que supone de cambios y caracteres en la persona que lo habita, sino porque es un mundo organizado con un ritmo distinto del exterior”. In: HERRÁEZ, Miguel. *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2013, Kobo Edition, cap. 2, posição 20-1

⁶² CORTÁZAR, Julio. “Pasear”. *Cortázar de la A a la Z*. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara, 2014, p. 211

⁶³ Num ensaio dirigido à obra do louco Adolf Wölfl, Cortázar define o seu conceito de pensamento analógico como possuindo um funcionamento similar: “[...] la sospecha de arcaica raíz mágica según la cual hay fenómenos e incluso cosas que son lo que son y como son porque, de alguna manera, también son o pueden ser otro fenómeno u otra cosa; y que la acción recíproca de un conjunto de elementos que se dan como heterogéneos a la inteligencia, no sólo es susceptible de desencadenar interacciones análogas en otros conjuntos aparentemente disociados del primero [...], sino que existe identidad profunda entre uno y otro conjunto, por más escandaloso que le parezca al intelecto.” In: CORTÁZAR, Julio. *Territorios*. México: Siglo Veintiuno, 1988, p. 121

narrador de um relato como “El otro cielo”, que intercala as andanças na Paris de finais do século XIX com as de uma Buenos Aires em vésperas da eleição de Perón.⁶⁴

Esta cidade concebida como um território formado por espaços aparentemente distintos, mas que na realidade fazem parte de um mesmo todo, se aproxima da maneira como Cortázar concebe o fantástico em sua literatura. Para o autor, ele é a indicação da existência de uma ordem secreta, constituída por mecanismos próprios e à margem de nossa percepção, mas que irrompe no cotidiano justamente por dele fazer parte.⁶⁵ Seus contos normalmente se iniciam com uma ambientação realista de alguma situação corriqueira do dia a dia para que, pouco a pouco, ela seja minada pela crescente invasão de elementos insólitos e misteriosos que, ao final, instaurarão a situação fantástica.⁶⁶ Partindo desta lógica, o perseguidor *cortazariano* retratado no trecho anteriormente citado – e que constitui um eixo temático de toda a sua obra – procura adentrar na cidade com o objetivo de descobrir suas fissuras, para que, de algum modo, provoque o encontro entre os diferentes planos que, segundo o autor, constituiriam a verdadeira realidade.⁶⁷

De acordo com a crítica argentina Graciela Montaldo, a importância temática da busca na obra de Cortázar foi, desde diversas perspectivas de interpretação crítica, vista como a procura do sujeito moderno contemporâneo por sua desalienação.⁶⁸ É esta mesma intenção, que pretende dar um sentido à desagregadora experiência da modernidade, que Davi Arrigucci Jr. localiza no cerne da visão figural do autor:

⁶⁴ Em sua tese de doutorado, *Palabras que se abren en territorios*, Marisa Montrucchio se utiliza dos conceitos bakhtinianos de cronotopo de encontro e de umbral para revelar como tais movimentos ocorrem na poética *cortazariana*: “Tanto el umbral como el encuentro suponen un recorrido del presente hacia el pasado o hacia el futuro, con retorno hacia otro presente, otro pasado, otro futuro. La circularidad de estos tiempospacios manifiesta una interacción permanente que en espiral implica movimiento, sea en la localización de los personajes, sea en la duración de las situaciones.” In: MONTRUCCHIO, Marisa. *Palabras que se abren en territorios. Dimensiones del tiempoespacio en la poética de Julio Cortázar*. FFLCH, 2005, p. 79

⁶⁵ “Lo fantástico es una categoría o género que corresponde a otra visión y a otro propósito de la literatura, y por eso en más de una ocasión el propio Cortázar nos dejó su versión de lo fantástico, muy diferente a la del siglo pasado. ‘Para mí, lo fantástico – dijo en una de sus mejores entrevistas – es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir.’ Cuando ese instante mágico le ocurría, lo convertía en el embrión de un cuento.” In: ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994, p. 142

⁶⁶ “Desde los primeros relatos de *Bestiario* a los últimos de *Deshoras*, es posible detectar una misma subversión del orden realista, una misma disyunción de dos o más imágenes en busca de un intersticio desde el cual – velo rasgado, tercer ojo – podamos ver lo que nuestro instrumento de conocimiento, el lenguaje, nos impide ver.” In: *Idem Ibidem*, p. 143

⁶⁷ Tal será, como veremos no capítulo sobre *Rayuela*, a conduta do protagonista Horacio Oliveira.

⁶⁸ MONTALDO, Graciela. “Destinos y recepción”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela, edición crítica*. Julio Ortega; Saúl Yurkievich (coord.). Madrid: Editorial ALLCA XX, 1996, p. 609

Convertendo-se em princípio formal da poética *cortazariana*, a visão figural encontra no salto analógico, responsável pela imagem poética, a lei fundamental de seu jogo de contatos insólitos e, na técnica de montagem, um procedimento ideal de apreensão simultânea de um mundo fragmentário e caótico. Realizá-la na obra é lançar-se numa empresa literária que se quer transcender enquanto literatura, rumo à realidade.⁶⁹

Segundo o autor brasileiro, a obra de Cortázar dá continuidade a toda uma linhagem por ele definida como “de rebelião e crítica da linguagem” que, insinuada já no Pré-Romantismo, “torna-se nítida a partir do Romantismo, acentuando-se no Simbolismo, para atingir o ápice da força demolidora com o Dadaísmo e o Surrealismo”.⁷⁰ Continuadora, portanto, das vanguardas europeias surgidas em meio ao turbilhão modernizador da passagem do século XIX para o XX, a poética *cortazariana* se utiliza das técnicas por elas desenvolvidas – como a *collage* dadaísta, a montagem *eisensteiniana* e o fluxo *joyceano* –, juntamente com as reflexões do autor sobre a improvisação no jazz e na escrita automática dos surrealistas, para estabelecer os alicerces que a possibilitaram fundar – e aqui retomamos a ideia de Sevcenko – sua particular representação do mundo moderno.⁷¹

Em um dos mais famosos textos sobre o movimento literário que ficaria conhecido posteriormente pelo nome de “*Boom*” latino-americano – o livro *Los nuestros* –, Luis Harss retrata Cortázar segundo a clássica imagem do escritor que, apesar de latino-americano, tem sua formação quase que exclusivamente composta por referências europeias e que, por isso, abandona intelectualmente o seu país a fim de adentrar “en un contexto más amplio”, cosmopolita.⁷² Desta maneira, o seu exílio físico em direção àquela que ainda era vista como a principal capital cultural do mundo ocidental se torna uma consequência natural do suposto estado de isolamento mental em que vivia o autor em seu país.⁷³ Segundo esta visão, Cortázar

⁶⁹ ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Op. Cit.*, 2003, p. 191

⁷⁰ *Idem Ibidem*, p. 77

⁷¹ Pela presença enfática de técnicas vanguardistas em *Rayuela* – que, como vimos, age como uma espécie de centro aglutinador da obra *cortazariana* –, Beatriz Sarlo define o romance como sendo uma “suma y divulgación de lo acumulado por las vanguardias en este siglo”. In: SARLO, Beatriz. “Suma de vanguardias”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, p. 261. Finalmente, ao dizer que Cortázar se utiliza de uma reflexão sobre a improvisação típica do jazz e da linguagem automática surrealista, mas não de sua técnica, concordamos com a seguinte afirmação de Jaime Alazraki: “If he, on one hand, acknowledges the strong influence surrealism had on him at the beginning of his work, it is equally true, on the other hand, that it was an influence on outlook and philosophy rather than on technique and style. Cortázar’s stories are built with the rigorous precision and, at the same time, subtle naturalness of a cobweb.” In: ALAZRAKI, Jaime. “Toward the Last Square of the Hopscotch”. BLOOM, Harold. (org.). *Julio Cortázar*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, pp. 14-5

⁷² “Como Borges, sintiéndose trasplantado, se expatrió por medio de la literatura”. In: HARSS, Luis. “Cortázar, o la cachetada metafísica”. *Apud*: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1996, pp. 682-3

⁷³ Em seu estudo biográfico dos anos argentinos de Julio Cortázar, intitulado *Cortázar sin barba*, Eduardo Montes-Bradley procura refutar esta famosa imagem, consolidada pela crítica e pelo próprio autor, de um Cortázar intelectualmente isolado em relação à sua sociedade natal. Como procura mostrar o biógrafo, seja em

teria deixado a Argentina menos pelo acosso resultante da invasão das massas de descamisados peronistas do que por sua anterior inclinação à vida e cultura europeia, cuja premência apenas foi acentuada pela presença daquelas.⁷⁴

Seja qual tiver sido a verdadeira motivação para a saída definitiva de Cortázar da Argentina, o que verdadeiramente interessa é a permanência desta última ao longo de toda a sua obra, antes e depois da viagem, e como ela se constrói em oposição a uma Europa que, se idealizada num primeiro momento, passa a ser o lugar de fala do autor. Mais importante ainda é ver como estas questões se concentram na relação dicotômica entre a sua representação de Buenos Aires e certa imagem de Paris. Estas, por sua vez, parecem se constituir como cidades polarizadoras não apenas de sua obra como também de sua vida, pois, como deixa bem claro Diego Tomasi, “París era la ciudad que Cortázar añoraba en Buenos Aires. Buenos Aires sería la ciudad que él construiría, para siempre, desde París.”⁷⁵

Entender, portanto, a maneira como se realiza esta mudança fundamental de posição da capital argentina na obra *cortazariana* a partir do estabelecimento do autor na França é o objetivo último deste trabalho. Desta forma, partiremos da hipótese de que a imagem de Buenos Aires sofre modificações importantes com o autoexílio do autor em Paris, a fim de realizarmos uma análise comparativa de como a cidade *bonaerense* aparece em dois de seus romances: o primeiro, *El examen*, escrito em 1950, quando ainda residia na Argentina; e o segundo, *Rayuela*, publicado em 1963, depois de mais de dez anos vivendo longe de seu país.

No primeiro capítulo, analisaremos, como dito, o romance *El examen*, procurando apontar como esse texto constrói a imagem de uma Buenos Aires que, apesar de retratada como sendo marcada por todos os ritmos e elementos que configuram uma metrópole moderna – e pela maneira como estes conformam a experiência de seus habitantes –, se apresenta como um espaço que, quando comparado às grandes capitais do centro europeu, se mostra intelectual e culturalmente limitado. Por seu caráter de texto escrito durante o regime peronista, o qual critica e alegoriza de maneira taxativamente negativa, procuraremos

Bolívar, Chivilcoy, Cuyo ou na Buenos Aires peronista, o escritor sempre estabeleceu relações intelectuais, mesmo se com grupos diminutos, nos lugares onde residiu.

⁷⁴ Tal é a visão de vários daqueles que conviveram com o autor, como seu afilhado Carlos Gabel, que afirma o seguinte: “Él era parisino mucho antes de llegar a París. Fue una decisión muy claramente tomada, decidida. Independientemente de que hubiera elementos de expulsión del país por el régimen. Eso creo que ayudó un poco, pero no fue un factor, a mi juicio, determinante. Lo que le interesaba a él era vivir en el lugar donde se iba a sentir cómodo.” In: TOMASI, Diego. Cortázar por Buenos Aires. Buenos Aires por Cortázar. Buenos Aires: Seix Barral Argentina, 2013, Kindle Edition, posição 1242-8

⁷⁵ *Idem Ibidem*, posição 1087

ênfatizar o papel singular que o peronismo desempenha na narrativa do romance, sendo tanto causa quanto sintoma da limitação portenha por ele postulada.

Já o segundo capítulo tem como centro a análise de *Rayuela* e visa mostrar como o romance constrói uma imagem de Buenos Aires a partir da oposição com a outra cidade retratada ao longo de sua narrativa: Paris. Por sua escrita ter se dado no exílio, apresentamos aqui a hipótese de que há uma mudança fundamental no modo como a capital portenha aparece ao longo do texto, pois, se em *El examen* sua presença era nitidamente sentida pelo leitor, agora ela ganha contornos imprecisos, como se retratada pelo filtro da memória do narrador, que se utiliza de temas tipicamente portenhos a fim de recuperar, por meio da criação de certa cor local, uma vivência que lhe escapa. Finalmente, tentaremos mostrar, na conclusão da nossa dissertação, a maneira como a presença do trabalho memorialístico nos escritos parisienses de Cortázar acabou por modificar certos traços estruturais das diferentes representações que Buenos Aires ganha em cada um dos romances.

CAPÍTULO 1

Uma modernidade acuada: as diferentes faces da Buenos Aires peronista em *El examen*

“Por el momento nuestra Argentina es un limbito, un entretiempo, un blando acaecer entre dos nadas, como muy bien tiene dicho Juan en alguna parte.”⁷⁶

Vestígios da pré-história de um autor: *El examen* na crítica

Escrito originalmente no ano de 1950, o primeiro romance ao qual temos acesso do então jovem e desconhecido Julio Cortázar, *El examen*, apenas veio a público em 1986, ou seja, 36 anos depois de ser finalizado e em meio à onda de publicações póstumas desencadeada pela morte do escritor dois anos antes, responsável por recuperar a produção anterior ao lançamento de *Bestiario*, seu grande livro inaugural.⁷⁷ Como é habitual neste tipo de ocasião, a crítica buscou compreender, e assim criar, os prováveis elos entre esse recém-descoberto *corpus* textual e a obra já consolidada do autor. Contudo, no caso específico de Cortázar, essa empreitada adquiriu um caráter singular na medida em que limitou suas comparações a um texto em particular: o romance *Rayuela*, tomado como uma espécie de ponto de aglutinação de toda a obra *cortazariana*.⁷⁸

Um dos primeiros críticos a enfatizar as ligações desse conjunto de textos ficcionais póstumos com o grande romance de Cortázar foi o argentino Saúl Yurkiévich. Em seu livro *Julio Cortázar: mundos y modos*, ele postula a existência de um processo de aprimoramento novelesco que teria se iniciado com a novela *Divertimento*, de 1949, passando por *El examen* e *Los premios* – primeiro romance publicado pelo escritor – e cujo ponto de chegada estaria no próprio *Rayuela*. Para o crítico, tal processo se constituiria no caminho empreendido pela

⁷⁶ CORTÁZAR, Julio. *El examen*. Madrid: Alfaguara, 1987 (publicação original em 1986), p. 126

⁷⁷ Existem informações de que Cortázar escreveu um romance nos anos em que dava aula na província argentina, entre 1937 e 1944, chamado *Soliloquio* e que foi destruído pelo próprio autor. Ver: PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 1997, pp. 160-1

⁷⁸ Esta ideia já aparece num dos primeiros estudos de peso sobre a obra do escritor argentino, o livro *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*, escrito pelo crítico brasileiro Davi Arrigucci Jr. no ano de 1973, que afirma: “Texto onívoro e autofágico, centro poroso em que se remói a consciência de toda a obra *cortazariana*, *Rayuela* concretiza na sua própria construção o movimento da busca, o rodopio incessante da ânsia de ser que impulsiona, para Cortázar, a linguagem poética e a existência do homem desgarrado de si mesmo.” In: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 267

voz narrativa de um autor em busca de uma linguagem que fosse, acima de tudo, lúdica, aberta às mais diversas combinações e contaminações.⁷⁹

Já em relação ao romance *El examen*, Yurkiévich o define como um texto que prefigura diversos elementos narrativos da produção posterior do autor argentino. Em primeiro lugar, há a presença do grupo de protagonistas formado por Andrés, Juan, Clara, Stella e um personagem denominado apenas de cronista, de composição muito semelhante ao *Club de la Serpiente* de *Rayuela*, e que se constitui naquilo que o crítico chama de “múltiplas vozes de si mesmo”, ou seja, na questionável ideia – devido à sua impossível confirmação – de que cada personagem representaria uma parcela do interior subjetivo do autor.⁸⁰ Por outro lado – e como veremos conforme avançarmos na análise do romance –, tal concepção de uma entidade coletiva formada pelas vozes de diferentes personagens foi utilizada por diversos outros autores para explicar o modo como Cortázar constrói uma alegoria da sociedade argentina de sua época.⁸¹

Em segundo lugar, Yurkiévich aponta para o fato de que o romance também antecipa a figura do *outsider cortazariano*, aquele buscador inconformista que, segundo o personagem Morelli de *Rayuela*, se define “por su rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas”, e que, por isso, procura por uma forma mais autêntica de vida.⁸² Podemos ver como essa ideia, tão particular de *Rayuela* e de seu protagonista Horacio Oliveira, já aparece em *El examen* na seguinte conversa entre os personagens Andrés, Juan e Clara – que, por sinal, também desenvolvem um triângulo amoroso semelhante ao de Oliveira, Traveler e Talita.⁸³ Aquela diz:

⁷⁹ YURKIÉVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya, 1994, p. 78

⁸⁰ *Idem Ibidem*, p. 94. Raquel Arias Careaga, em sua biografia *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*, também encontra, ao falar de *El examen*, esse jogo entre o coletivo dos personagens e uma unidade maior, mas, ao contrário de Yurkiévich, não identifica esta com o autor, mas sim com o texto: “Al igual que ocurrirá en *Los premios* y en *Rayuela* muy poco después, [...] el argumento de las historias que escriba Cortázar estará siempre basculando entre el personaje individual, héroe o mejor antihéroe indiscutible de la trama, y el grupo que se sitúa y que le explica y le define. [...] Parece una lucha entre el personaje colectivo y el personaje único y absoluto del texto.” In: ARIAS CAREAGA, Raquel. *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid: Silex Ediciones, 2014, Kindle Edition, pp. 972-8

⁸¹ Ver, por exemplo, a interpretação que faz Carolina Orloff sobre o mosaico social argentino no romance *Los premios*, no segundo capítulo de seu livro sobre a construção do político na obra de Cortázar. In: ORLOFF, Carolina. *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015

⁸² CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Ed. Cátedra, 2008, p. 548

⁸³ Sobre esta espécie de espelhamento entre os protagonistas de *El examen* e *Rayuela*, diz Saúl Yurkiévich: “[*El examen*] Urde, con respecto al núcleo protagónico, un esquema de enlaces que luego reedita en *Rayuela*. Concibe dos parejas amigas – la de Juan y Clara y la de Andrés y Stella – equiparables a las de Traveler y Talita y de Oliveira y Gekrepten. Las relaciones son semejantes. Clara ama a Juan y es amada por Andrés. Entre Juan y

–Me gustaría saber quién soy o quién fui. Y ser eso, no esta convención aceptada por vos, por mí, por todo el mundo.

–A mí me pasa lo mismo – dijo Juan –. [...] Mirá, en la duermevela pasan cosas asombrosas: de golpe uno se siente como una cuña a punto de hacer saltar todos los obstáculos. Cuando te despertás (¿a vos no te pasa, Andrés?) te queda a veces como un saber, un recuerdo. Entonces mirás y ahí está la mesa de luz y encima nada menos que el reloj, y más allá el espejo... [...]

–Mirá – dijo Andrés – yo he sentido a veces algo parecido a lo que dice Juan, pero en vez de ser un resto del mundo de los sueños era algo mucho peor. Es así: una mañana abrí los ojos y vi el sol que asomaba. [...] Comprendí, viví puramente el horror de haber perdido el paraíso, de estar en lo subllunar. (grifo do autor)⁸⁴

Vários são os elementos desta conversa que reaparecerão na busca de Horacio Oliveira por seu *Kibbutz del deseo*: inconformismo frente ao cotidiano, sensação da falsidade das aparências, desconfiança com os conceitos preestabelecidos, valorização do onírico e angústia pela perda de um estado primordial. Do mesmo modo, encontramos, ao longo de *El examen*, diversos outros que também farão parte das preocupações metafísicas de Oliveira e que apenas mencionaremos, já que o espaço deste trabalho não permite uma análise mais detalhada. Eles são: a concepção de um problema metafísico que abarca todo o desenvolvimento humano,⁸⁵ o topos existencialista da escolha e da renúncia,⁸⁶ a necessidade de se superar a moral judaico-cristã,⁸⁷ a consciência de que o combate deve ser interno ao indivíduo,⁸⁸ entre outros.

Finalmente, Saúl Yurkiévich destaca a utilização de um operatório “lúdico-humorístico” no modo como o romance constrói a relação entre o mundo dos personagens e a linguagem que o edifica, cuja representação acaba por sempre pender para o lado da paródia.⁸⁹ E, como procuraremos mostrar no próximo capítulo deste trabalho – no qual nos deteremos sobre o texto de *Rayuela* –, a paródia se torna um elemento fundamental na

Andrés hay una complementariedad evidente. Andrés es el paredro de Juan; Juan, el *Doppelgänger* de Andrés. Clara equivale a Talita; es la cómplice cabal de Juan e interlocutora del mismo nivel intelectual que ambos hombres. Stella es como Gekrepten: boba, cursi y buena.” In: YURKIÉVICH, Saúl. *Op. Cit.*, 1994, p. 94

⁸⁴ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, pp. 84-5

⁸⁵ “Cuando hablo de sufrimiento, me refiero al de la gran especie, al que suscita un poema como el de Dante.” In: *Idem Ibidem*, p. 126

⁸⁶ “‘En mi acción está mi inacción’, pensó, sonriendo amargo. ‘Opto todos los días por no optar.’” In: *Idem Ibidem*, p. 138-9

⁸⁷ “El horror de la existencia lo vio Rimbaud mejor que nadie: ‘Moi, esclave de mon baptême.’ Te criás en la estructura cristiana, reducida no más que a un cascarón de tortuga donde te vas estirando y ubicando hasta llenarlo. Pero si sos un conejo y no una tortuga, es evidente que estará incómodo.” In: *Idem Ibidem*, p. 189

⁸⁸ “Te criás fajado por las grandes ideas fijas, pero un día hacés tu primer descubrimiento personal y es que esas ideas no parecen ser muy aplicadas en la práctica; y como no sos sonso y te gusta vivir, ocurre que deseás la libertad de acción. Zas, ya te topaste con las ideas, con tu bautismo. No en forma de decretos exteriores [...] sino que te la encontrás *en vos mismo*: tu bautismo, viejo.” (grifos do autor) In: *Idem Ibidem*, pp. 189-90

⁸⁹ YURKIÉVICH, Saúl. *Op. Cit.*, 1994, pp. 102-3

maneira como a sociedade argentina, e especificamente a cidade de Buenos Aires, é construída pela narrativa *rayueliana*.

Outro crítico que apontou para a filiação de *El examen* com a obra posterior de Cortázar, e em especial com *Rayuela*, foi seu biógrafo espanhol Miguel Herráez, quem relega o romance, assim como *Divertimento* e *Diario de Andrés Fava* – o terceiro e último texto ficcional lançado nessa leva de livros póstumos –, a ser uma mera “*rayuelita*”, ou seja, um texto cuja relevância não se justifica por si próprio, mas só em função de um outro superior.⁹⁰ O próprio autor do romance parece concordar com a ideia de que *El examen* seria um “texto menor”, como podemos ver no trecho da seguinte carta, escrita para Eduardo Jonquières em 16 de maio de 1952: “*El examen* me vale como tubo de laboratorio; hay allí errores que no repetiré, y cosas *in nuce* que esperan desarrollo.”⁹¹

Deste modo, Cortázar parece justificar já na época imediatamente posterior à escrita do romance – o que mantém depois, já que, apesar de ter levado consigo o manuscrito do livro para a França, não o publicou em vida – as ideias dos críticos que o veem como um simples estágio no desenvolvimento literário do autor, ou, como define o nome do artigo de Luis García Martín, uma espécie de “pré-história” do que viria a ser conhecido como Julio Cortázar.⁹² Para este crítico, a leitura do romance parece apenas se justificar àquele que procura se aprofundar na evolução da narrativa *cortazariana*, pois, embora já mostre um autor que “sabe desde el principio a dónde quiere llegar”, possui “una albañilería [...] demasiado profesional, demasiado fría y razonable”.⁹³

O escritor e crítico argentino Carlos Gamerro, em seu artigo “La literatura argentina y racismo. De Sarmiento a Cortázar”, desenvolve a afirmação de García Martín e diz o que este não se permite: a ideia de que o livro é uma “novela muy mala” e que, por isso, sua

⁹⁰ “Lo cierto es que esta, como las dos anteriores, podemos considerarla, desde el punto de vista estructural, como una rayuelita, pero solo eso. Nada en ella sobresale [...], si exceptuamos el mensaje que prenuncia y cuya corporeidad se materializará en 1963 con *Rayuela*.” In: HERRÁEZ, Miguel. *Julio Cortázar: una biografía revisada*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2012, Kindle Edition, pp. 1916-21

⁹¹ CORTÁZAR, Julio. *Cartas* (tomo 1). Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara, 2012, p. 375

⁹² A resistência de Cortázar em realizar uma publicação posterior de *El examen* aparece em uma entrevista a Ana María Hernández, em 1972, na qual, apesar de lamentar o fato (“Lamento que no se haya publicado, te lo digo sin ninguna falsa modestia, porque con todos sus defectos, que debe tenerlos, esa novela tenía unas audacias de escritura como tal vez yo no las he hecho después.”), defende sua convicção de que “no hay que publicar refritos; un escritor que esté vivo todavía no debe sacar del baúl”. In: HERNÁNDEZ, Ana María. “Conversación con Julio Cortázar” In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela, edición crítica*. Julio Ortega; Saúl Yurkievich (coord.). Madrid: Editorial ALLCA XX, 1996, p. 729

⁹³ GARCÍA MARTÍN, Luis. “El examen: La prehistoria de Julio Cortázar”. In: *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 444 (junio 1987). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 155.

leitura apenas seria justificada ao leitor especialista, que a faria por motivos profissionais; ao leitor comum, em busca de prazer estético, melhor não perder seu tempo e procurar um romance melhor.⁹⁴ Porém, podemos dizer que a crítica mais rigorosa ao papel desempenhado por *El examen* no desenvolvimento narrativo de seu autor vem de Ricardo Piglia – sempre duro com Cortázar –, que o avalia da seguinte maneira:

Testamento literario de un escritor que regresa a sus orígenes, este libro anticipa muchos de los *tics* futuros de la peor escritura “fácil” de Cortázar (sobre todo su insoportable humor estilo Maria Elena Walsh) y muestra el tipo de construcción básico de todas sus novelas.⁹⁵

Podemos notar, portanto, a existência de dois polos opostos quanto à valoração crítica de *El examen*: de um lado, temos a visão de Saúl Yurkiévich, que identifica no romance a prefiguração daqueles elementos que constituirão, mais tarde, o que ele considera como sendo a identidade narrativa de Julio Cortázar – o impulso lúdico da linguagem, o questionamento metafísico, a subversão literária –; e, de outro, há o julgamento de Piglia, que vê o romance como a prefiguração não das qualidades, mas sim dos defeitos do autor – seu humor exagerado, seus romances estruturalmente repetitivos e, como afirma em outro trecho do artigo, sua problemática posição frente ao mercado e à política –, e que definirão toda a sua obra posterior.⁹⁶ Cabe notar que, como já havíamos apontado anteriormente, ambos realizam, a despeito de suas discrepâncias valorativas, o mesmo movimento genealógico ao buscar filiações entre o texto publicado postumamente e a obra literária consolidada durante a vida do autor.

Um *Ulisses* portenho? ou A composição de uma imagem moderna de Buenos Aires

A despeito da baixa valoração pela crítica e da importância apenas instrumental que *El examen* possa ter desempenhado no aprendizado do escritor Cortázar, a leitura do romance nos revela um texto que, apesar de seus problemas, possui algumas particularidades que não necessariamente reaparecerão na obra posterior do autor e que o tornam digno de análise. Para Luis García Martín, o livro se distingue por ser “la novela más argentina de Cortázar”, na

⁹⁴ GAMERRO, Carlos. “Literatura argentina y racismo. De Sarmiento a Cortázar” In: *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015, p. 176

⁹⁵ PIGLIA, Ricardo. “Sobre Cortázar”. In: *Crítica y ficción*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2001, p. 48

⁹⁶ “[...] *El examen* narra la visión persecutoria del artista contemplativo y melancólico, que se ve acosado por el peso insoportable de la realidad encarnado a la vez en el mercado y en la política. En relación con esos dos planos se define la historia dramática de la poética de Cortázar y también los destinos de su vida de escritor.” In: *Idem Ibidem*, p. 49. Retomaremos a crítica de Piglia sobre a maneira “mercadológica” sob a qual Cortázar representa a realidade quando tratarmos de *Rayuela*.

qual, além de toda a ação transcorrer na capital do país, seus personagens se veem completamente imersos nos ritmos e dilemas da sociedade da época.⁹⁷ Outro crítico que enfatizou a força desta, nas palavras de García Martín, “concretização nacional” foi Saúl Yurkiévich, ao dizer:

Palpable, visible, audible, olible, omnipresente o sea omnirrepresentada por su geografía (calles, zonas frecuentadas, sitios característicos, cantidad de cafés), hábitat y habitantes, sus usos y costumbres, su cultura, sus mitos, su mentalidad, su idioma, el mundo porteño ocupa un lugar narrativo tan importante, determina de tal modo vida y actitudes de los personajes que se puede calificar *El examen* de novela de Buenos Aires. Relevante y alarmante, la ciudad porteña resalta aquí como el Dublín de Joyce.⁹⁸

Para além do claro exagero da comparação entre a maneira como Buenos Aires aparece em *El examen* e a representação de Dublin por um dos maiores romances já escritos em todos os tempos, o *Ulisses* de Joyce, podemos nos utilizar da ideia de “romance de Buenos Aires”, ou seja, a de um texto completamente imerso nas idiossincrasias do território no qual foi escrito e sobre o qual fala – em tal medida que, segundo o crítico, até os sentidos são emulados –, para pensarmos o papel que a cidade portenha desempenha neste romance de Cortázar. Desta forma, procuraremos compreender como o texto, escrito na Buenos Aires da passagem da década de 40 para a década de 50, constrói uma imagem da cidade que não apenas internaliza os debates da época, mas também, sob o signo da literatura, os ressignifica para deles participar.⁹⁹

Em primeiro lugar, procuraremos definir em qual nível a cidade de Buenos Aires aparece, topograficamente falando, no texto. Com isto, tentaremos avaliar o quão *El examen* pode de fato ser definido como um “romance de Buenos Aires”, como quer Yurkiévich, ou se, pelo contrário, deve ser visto como o romance de uma parte específica da cidade. Sendo

⁹⁷ GARCÍA MARTÍN, Luis. *Art. Cit.*, 1987, p. 156

⁹⁸ YURKIÉVICH, Saúl. *Op. Cit.*, 1994, p. 91

⁹⁹ Sobre o modo como a literatura internaliza e ressignifica elementos vistos como “externos” a ela, diz João Alexandre Barbosa: “[...] na leitura da literatura, entre os significados (históricos, sociais, psicológicos) e a maneira de sua textualização, o leitor procura apreender relações e tende a construir pares, tais como literatura e história, literatura e sociedade, literatura e psicologia. O que se propõe basicamente é que se busque apreender a relação a partir do próprio movimento interno de configuração do signo literário, operando-se a aglutinação dos significados pela intensidade dos significantes textuais, fazendo desaparecer, nos limites, a prevalência isolada dos significados, sem que se esvaia a sua existência concreta. A esta leitura entre os dados da realidade e suas representações é o que aqui se chama de leitura do intervalo. O intervalo, portanto, não é um vazio: é antes aquele tempo/espço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação. Deste modo, a leitura do intervalo o que, na verdade, almeja é uma apreensão dos significados pela via de sua tradução literária, o que significa dizer que, neste caso, não há um antes ou um depois: o histórico, o social e o psicológico, no poema ou no romance, é literatura e, sendo assim, caminha-se em direção de uma aglutinação.” In: BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo. Ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990, pp. 11-

assim, acreditamos ser exemplar a seguinte passagem do primeiro capítulo do livro:

Figura 1

(Fonte: <http://www.elcedroescondido.com.ar/img/CentroCABA.jpg> (Último acesso em 10/07/17))

—Se bajamo— dijo Clara. Le era difícil salir del asiento porque Stella (“Pide permiso con voz de novicia en una plaza de toros”, pensó. “A la gente de los tranvías hay que dominarla con voz si no se tienen codos.”) Por sobre la cabeza de uno de los barrenderos le pasó el paquete a Juan, y acabó bajando con Stella por atrás. Cuando Juan llegó al estribo el tranvía había arrancado, y se soltó a mitad de la curva de Corrientes. Ahí todo estaba lleno de luces; a dos cuadras del pobre barrio chino liquidado, la ciudad correctísima para familias empezaba alegremente: el

bonete rojo del buzón del Jousten, el cafecito de frontera, el blando tobogán que te lleva al Luna Park y te da numerosas peleas por números pesos.¹⁰⁰

A exemplaridade desta citação está no sentido de que, nela, se conjugam três dos principais elementos da maneira como o narrador representa a cidade de Buenos Aires: a vivência do território urbano por meio de deslocamentos, sejam eles a pé ou não, a repetida nomeação das ruas e avenidas pelas quais passam os personagens e as insistentes referências à realidade *bonaerense*. Antes de nos aprofundarmos no primeiro ponto, central na construção *cortazariana* de uma experiência urbana e moderna para a capital portenha, acreditamos ser necessário um maior desenvolvimento dos dois últimos, a fim de entendermos melhor qual é a Buenos Aires que o texto de *El examen* constrói.

Para iniciarmos a exposição da nossa resposta a essa pergunta, acreditamos que possa ser interessante um breve levantamento das ruas, avenidas e praças pelas quais passam os personagens ao longo da narrativa. Além da avenida Corrientes já citada pela passagem acima, também encontramos as avenidas de Mayo, Belgrano, Leandro Alem, Presidente Roque Sáenz Peña, 9 de Julio, assim como a Plaza de Mayo – local de um importante episódio do romance – e as *calles* Lavalle, Talcahuano, Florida, San Martín, Carlos Pellegrini, Bartolomé Mitre, Tucumán, Sarmiento, Maipú e outras a elas adjacentes. Como podemos avaliar por estes nomes, o território urbano que surge dos deslocamentos dos personagens de *El examen* é o de uma Buenos Aires concentrada em sua região central (Figura 1¹⁰¹), o que faz com que um crítico como Miguel Herráez enfatize o caráter pequeno-burguês da representação portenha de Cortázar:

Los cuentos argentinos de Cortázar exploran siempre el ámbito pequeñoburgués. Algunos están localizados en casas perimetrales (no suburbanas, nunca marginales desde el punto de vista social) de Buenos Aires, desde Banfield hasta Villa del Parque, y otros (la mayoría) se hallan en el cuadrante limitado de San Nicolás. Hay citas atrevidas a La Boca o a San Telmo, a Caballito, Villa Lugano, Villa Celina, pero la síntesis de su imaginario se materializa en estas dos cartografías.¹⁰²

Neste esquema realizado por Miguel Herráez, o território de *El examen* se enquadraria melhor no segundo tipo de cartografia, àquela próxima ao quadrante de San Nicolás, já que o único lugar de atmosfera um pouco mais suburbana, apesar de não identificada espacialmente, se encontra na casa da família de Clara, os Funes, cujo caminho

¹⁰⁰ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, pp.41-2

¹⁰¹ Os pontos por nós destacados na Figura 1 são, em sua maioria, localidades mencionadas em *El examen*; exceção feita para o Bar London, a Galeria Güemes, o prédio da Bolsa e o Palacio de Correios, que, apesar de não presentes no romance em questão, desempenham papel importante em outros textos paradigmáticos do autor, como *Los premios* e “El otro cielo”. As informações de suas localizações foram retiradas do livro *Al pie de la letra: Guía literaria de Buenos Aires*, de Álvaro Abós e publicado pela Editorial Grijalbo em 2000.

¹⁰² HERRÁEZ, Miguel. *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2013, Kobo Edition, p. 99

até o Teatro Colón deve ser feito de táxi e passar pelo Parque Centenario, localizado em Caballito, bairro a oeste da centro histórico. Já sobre os bairros mais periféricos, tanto espacial quanto socialmente, há apenas uma rápida menção sobre Liniers e La Boca, mas que os mantêm à distância dos percursos e preocupações dos personagens, sempre imersos nas ruas centrais da cidade.

Quanto ao terceiro ponto por nós levantado a partir da citação da página anterior, e especificado pelas referências nela encontradas sobre o hotel Jousten e a casa de espetáculos Luna Park, podemos perceber como Cortázar se apropria de nomes próprios presentes no cotidiano portenho da época para criar certa ilusão de realidade.¹⁰³ Assim, são inúmeras as referências dessa ordem, como podemos notar no breve levantamento a seguir: elas vão desde locais turísticos como o parque Centenario, a livraria El Ateneo e o Teatro Colón, passando por nomes de jornais (La Nación, La Prensa), revistas (Crítica, Life) e editoras (Santiago Rueda, Acme, Losada, Emecé), até abarcar pessoas e livros da cultura da época, como Roberto Arlt, Cesar Bruto e a surpreendente menção, pela sua contemporaneidade, do romance *Adán Buenosayres*, cuja publicação havia ocorrido apenas dois anos antes do término da escrita de *El examen*.¹⁰⁴

Esta espécie de obsessão nominalista presente na obra de Cortázar já foi exaustivamente notada por diversos críticos e pode ser entendida como a criação de um sistema de códigos de identificação com o leitor argentino contemporâneo, a fim de levá-lo a reconhecer a presença de elementos de seu cotidiano na obra literária e assim dotá-la de maior verossimilhança. Tal prática se tornou uma constante na obra do autor, tendo seu início marcado já nos primeiros contos publicados na Argentina, que depois foram reunidos no livro *Bestiario*, e permanecendo no restante de suas publicações até que, a partir da viagem

¹⁰³ Não à toa, Beatriz Sarlo, ao analisar o modo como se constrói a narrativa do sequestro do General Aramburu, escrita por seus sequestradores e publicada no jornal *montonero* La Causa Peronista, relaciona a técnica de mencionar nomes próprios com o estilo de Cortázar. Ver: “A narrativa não omite, evidentemente, a marca da picape. Treinado na leitura de Cortázar (mais que na teoria do verossímil de Barthes), qualquer jornalista sabia que a menção de uma marca ou de um detalhe desnecessário mas concreto contribuía para o efeito de realidade [...]” In: SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 139

¹⁰⁴ Contrariando a maioria da intelectualidade portenha da época, que condenou *Adán Buenosayres* devido às posições pró-peronistas de seu autor, Cortázar foi talvez o único escritor contrário ao governo de Perón a reconhecer o valor inovador do romance. Sobre o episódio, diz o autor de *Rayuela*: “En ese momento [de auge do peronismo] aparece *Adán Buenosayres* y, como es natural y frecuente, la lectura del libro se hizo en términos políticos y entonces los mejores escritores del momento, los más conocidos, Eduardo Mallea, por ejemplo, reaccionaron violentamente contra el libro, le encontraron todos los defectos imaginables, no vieron ninguna de sus cualidades y entre tanto yo había leído ese libro y me había deslumbrado. [...] Entonces escribí ese artículo sobre *Adán Buenosayres* y Francisco Ayala lo publicó en *Realidad* y se produjo un pequeño escándalo en Buenos Aires.” Apud: GAMERRO, Carlos. “Marechal entre Joyce y Perón” In: *Op. Cit.*, 2015, p. 322

definitiva a Paris, ganhou um novo significado, de cunho mais memorialístico, como procuraremos discutir no próximo capítulo.

Para além destes marcos mais facilmente localizáveis, em *El examen* aparecem também outros elementos que se tornarão características integrantes da Buenos Aires de Cortázar, especificamente de como ela depois se construirá em *Rayuela*. Temos, em primeiro lugar, a presença asfixiante do clima quente e úmido que, além de contribuir para a misteriosa proliferação de névoa e fungos que vão progressivamente tomando conta da cidade, assola os personagens ao longo de todo o romance, deixando-os exaustos e empapados ao final. Por isso, ele aparece, como veremos quando abordarmos as conversações entre os personagens, como um dos principais culpados para a suposta indolência do povo argentino. Interessante notar que, no que toca aos romances, seus efeitos também serão sentidos, ademais de *Rayuela*, no cruzeiro *Malcolm* de *Los premios*, ancorado na costa *bonaerense*, e, em *62 / Modelo para armar* – texto de espaço indefinido e caleidoscópico –, somente quando próximo da *calle Venticuatro de Noviembre*; clara – e única – referência à cidade.

Outro elemento presente nesta caracterização do ambiente de Buenos Aires é a música, especificamente na forma de boleros e, principalmente, tangos. Ao longo das caminhadas e conversas dos personagens pela cidade, faz-se comum a aparição de algum tango ou bolero, mencionado por algum dos amigos – em especial o cronista, que, por sua profissão, tem um pouco mais de contato com as camadas populares que os outros – ou então cantarolado por algum transeunte, normalmente embriagado. O tango, portanto, longe daquele status de portador de uma argentinidade abarcadora que ganhará em *Rayuela*, aparece aqui na simples chave da cor local, como algo que, assim como o clima, afeta os protagonistas, mas não faz parte de suas identidades. Tal qual o boletim de futebol transmitido pela rádio na casa dos Funes – este, porém, não terá seu estatuto mudado em *Rayuela* –, o tango, para os protagonistas Andrés, Clara e Juan, é sempre algo externo, dos outros; ele é sentido, mas nunca vivenciado como parte de si.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Famosa é a anedota que conta como Cortázar, que, em seus anos argentinos, foi um fanático ouvinte de jazz, apenas descobriu o tango depois de se mudar definitivamente para Paris. Tal quais os personagens de sua produção argentina, podemos pensar que o autor também via o tango como parte da “paisagem” de seu país natal, um outro com o qual só se permitiu ter contato devido a um impulso nostálgico e que logo o elegeria como um dos principais vínculos de pertença com sua identidade argentina. Ver a seguinte afirmação do autor: “Apenas llegué a Francia en 1951, descubrí el mercado de las pulgas y en uno de sus más extraños corredores, una tienda de viejos discos 78. Entre ellos, uno de nuestro gran cantor de tangos, Carlos Gardel, que compré de inmediato, sin tener siquiera un tocadiscos para escucharlo, tal era mi nostalgia.” In: CORTÁZAR, Julio. “Para presentar a Susana Rinaldi”. *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 2009, p. 368

Finalmente, e recuperamos aqui o primeiro ponto destacado a partir da citação da página 36, *El examen* pode ser entendido como um romance no qual a experiência da cidade é vivida, antes de tudo, por meio dos deslocamentos dos personagens. No trecho em questão, essa aparece no evento, urbano por excelência, de se descer de um bonde abarrotado de passageiros. Como vimos, enquanto Stella e Clara encontram dificuldades para abrirem espaço no meio das pessoas (muito por culpa da falta de ímpeto da primeira), Juan, após receber o pacote daquela última, deve descer por outra saída, correndo o risco de não conseguir, já que o bonde está a ponto de fechar as portas quando ele finalmente passa por elas. Por outro lado, Andrés, que não aparece na citação apesar de também viajar no bonde, consegue descer sem contratempos.

A partir deste episódio, gostaríamos de evidenciar alguns elementos que consideramos fundamentais na construção que o romance realiza da cidade de Buenos Aires como território urbano e moderno. Deles, destacamos primeiro a presença virulenta da aglomeração de pessoas, que, no caso específico, lotam o bonde e impedem a livre circulação em seu interior.¹⁰⁶ Inovação direta do processo moderno de metropolização – cujo intenso desenvolvimento no continente europeu, especificamente nas capitais Londres e Paris, tem como data o último quarto do século XIX, enquanto que, tendo se iniciado no mesmo período na capital argentina, este apenas se intensifica e se expande de maneira significativa nas décadas de 1920 e 1930 –,¹⁰⁷ a multidão foi responsável por instaurar novos modos de socialização e convivência, afetando, naqueles que agora se viam como parte dela, a própria maneira de conceber suas identidades pessoais.¹⁰⁸

Na cena do bonde, a multidão é definida por Clara como uma entidade compacta, amorfa e cujo acesso apenas se torna possível pela força, devendo “dominarla con voz si no se tienen codos”, já que, quando interpelada por apelos tímidos e gentis como os de Stella, se mostra surda e impenetrável. Deste modo, parece haver apenas dois caminhos para aquele que

¹⁰⁶ A multidão também é parte constituinte das caminhadas dos personagens pelas ruas de Buenos Aires, como mostra a seguinte passagem: “Caminó por Cangallo, sorteando a los transeúntes apurados. Hacía calor, hacía gente. Los cafés en las esquinas estaban llenos.” Interessante notar, aqui, a presença do calor portenho, reforçando o já dito anteriormente. In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 20

¹⁰⁷ Como já visto em nossa Introdução.

¹⁰⁸ Maria Stella Bresciani define, entre outras características, a multidão de homens em movimento nos seguintes termos: “Figuras fugidias, indecifráveis para além de sua forma exterior, só se deixam surpreender por um momento no cruzar de olhares que dificilmente voltarão a se encontrar. Permanecer incógnito, dissolvido no movimento ondulante desse viver coletivo; ter suspensa a identidade individual, substituída pela condição de habitante de um grande aglomerado urbano; ser parte de uma potência indiscernível e temida; perder, enfim, parcela dos atributos humanos e assemelhar-se a espectros [...]” In: BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2004, pp. 10-1

nela se encontra: submeter-se à pressão arrebatadora da multidão e, com isso, perder sua individualidade, ou empreender uma virulenta resistência frente a seu movimento vertiginoso, a fim de resguardar-se enquanto busca por um refúgio. Logo após adentrar no bonde, Clara expõe a dinâmica caótica da multidão da seguinte maneira:

El tranvía colgaba de sí mismo, mujer que anda a tumbos llena de paquetes. A Juan (que fue a parar a un rincón y ligó una ventanilla por uno de esos remolinos ruleteros raros que ocurren en todos los conflictos de voluntades y que se resuelven casi siempre aleatoriamente y que te dejan – pensó Clara – de pie mientras el enorme zanguango se instala alegremente)¹⁰⁹

Para a personagem, portanto, o movimento espontâneo da multidão de passageiros adquire a lógica de um jogo de azar, no qual todo desenlace se realiza de forma aleatória, o que acaba por anular qualquer possibilidade de uma previsão racional por parte dos envolvidos. Se a cidade é o espaço no qual se engendra este inquietante aglomerado de pessoas, sua imagem se apresenta como um território cuja constituição se dá pela confluência de seus múltiplos ritmos e vontades, resultando, assim, num conjunto de propriedades incognoscíveis e aterrorizantes.¹¹⁰ Acossados pela predominante atuação da multidão nas ruas e meios de transporte de Buenos Aires, os protagonistas de *El examen* veem suas individualidades sob o constante risco de desaparecer.¹¹¹

De maneira semelhante à de Clara, Andrés também sofre o constrangimento causado pela força da multidão e, ao observar a vã tentativa de Juan em empreender uma leitura sem interrupções durante a viagem de bonde, inicia uma reflexão sobre as mudanças impostas pela sociedade massificada à fruição da literatura:

–Ves, el pobre autor no cuenta con estas diversiones [...]. Fijáte, el estilista pausa, modula, escande, ordena, dispone, acomoda el período, y después estás vos leyéndolo y entre dos mitades de proposición se te planta nada menos que un barrendero.¹¹²

¹⁰⁹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 35.

¹¹⁰ Dickens, ao definir o então novo espaço urbano pela metáfora da ferrovia, capta-o, segundo nos revela Raymond Williams, como o local onde se realiza o “[...] somatório desconhecido, talvez incognoscível, de tantas vidas diversas, acotovelando-se, entrechocando-se, perturbando, ajustando-se, reconhecendo, estabelecendo-se, mudando-se novamente para novos espaços [...]”. In: WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: Na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 277

¹¹¹ O temor de que o movimento desagregador dos ritmos da cidade, responsável por destruir os laços de solidariedade entre os indivíduos ao ponto de impossibilitar seu reconhecimento mútuo como iguais, possa obliterar a identidade individual de seus habitantes tem sido um tema frequente na cultura moderna, presente tanto na literatura do chamado “antiurbanismo romântico” quanto no pensamento filosófico-político de Marx e Engels. In: *Idem Ibidem*, pp. 354-7

¹¹² CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 40

Neste trecho, Andrés parece incorporar a nostalgia aristocrática do intelectual e do artista que, sentindo-se invadido pelas multidões surgidas ao longo do processo modernizador do espaço urbano, vê como perdido o seu espaço privilegiado na sociedade.¹¹³ Agora, é em meio aos encontros e esbarrões com a massa anônima de pessoas que ele deve também percorrer, num estado novo de coisas, no qual “un tranvía es la justa sala de lectura”.¹¹⁴ Como dito anteriormente, na época em que se desenrola a história de *El examen*, havia-se passado cerca de três décadas desde o início do mais profundo processo modernizador já enfrentado por Buenos Aires, o que aparentemente tornaria injustificada tal sensação de mudança repentina no estado da cidade. Porém, como veremos mais adiante, este sentimento – despertado pelos efeitos causados pelo surgimento do movimento peronista – reflete menos uma posição de certa camada da sociedade portenha perante uma mudança na estrutura física da capital do que em sua constituição social.

Outro elemento que gostaríamos de destacar a partir do trecho anteriormente citado é a própria constituição do bonde naquilo que Berman define como território primordial da modernidade, ou seja, naqueles espaços capazes de possibilitar encontros, confrontos e vivências típicas da experiência moderna.¹¹⁵ Outra das inovações instauradas pelo processo de modernização urbana, os meios de transporte mecanizados como bondes, ônibus, metrô e veículos a combustão possibilitaram o deslocamento massivo dos habitantes da grande cidade numa velocidade e constância nunca antes vistas em toda história humana. Como nos ensina o historiador Nicolau Sevcenko, este conjunto dinâmico de diversos canais de locomoção acaba por constituir o território urbano como um espaço inteiramente permeado por fluxos, os quais,

¹¹³ Para Marshall Berman, esta perda do privilégio do artista está intimamente ligada à ideia de dessacralização da arte, representada na imagem *baudelaireana* da perda do halo do poeta em meio ao tráfego da Paris da segunda metade do século XIX. Sobre esta cena, diz Berman: “Sua função é satirizar e criticar uma das crenças mais apaixonadas do próprio Baudelaire: a crença na santidade da arte. [...] ‘A perda do halo’ [nome do poema em prosa] trata da queda do próprio Deus de Baudelaire. Porém, é preciso lembrar que esse Deus é cultuado não só por artistas mas igualmente por ‘homens comuns’, crentes de que a arte e os artistas existem em um plano muito acima deles. ‘A perda do halo’ se dá em um ponto para o qual convergem o mundo da arte e o mundo comum. [...] É o ponto em que a história da modernização e a história do modernismo se fundem em um só.” In: BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 187

¹¹⁴ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 39

¹¹⁵ Ao escolher o bulevar de Baudelaire e o Projeto Nevski do homem do subterrâneo de Dostoiévski como espaços paradigmáticos na criação do que ele chama de cenas primordiais modernas, Berman as define como sendo constituídas por locais onde “os encontros cotidianos na rua da cidade, elevados à primeira intensidade [...], a ponto de expressar as possibilidades e ciladas fundamentais, os encantos e impasses da vida moderna”. In: BERMAN, Marshall. *Op. Cit.*, 2007, p. 268

por sua vez, se mesclam num entremeado que está sempre em movimento, onde toda a cidade – e não só seus habitantes – se configura e reconfigura incessantemente.¹¹⁶

Como vimos na reflexão de Andrés sobre a leitura interrompida pela ação dos varredores, o bonde de *El examen* se apresenta como um espaço de encontros na medida em que possibilita o contato entre duas esferas sociais que, a despeito de habitarem a mesma cidade, se mantém normalmente isoladas umas das outras, a saber: a dos intelectuais de classe-média e a da “gente comum” composta por trabalhadores fabris e não especializados.¹¹⁷ Ao longo do romance, veremos como esses encontros – muito mais raros antes do surgimento do governo e das massas peronistas – ficarão cada vez mais frequentes, o que não necessariamente indicará uma diminuição no poço de incomunicabilidade que separa estes dois grupos sociais.

Porém, antes de nos determos nessa faceta político-social do romance, cabe analisar a maneira como os personagens vivenciam seus deslocamentos pelo território urbano. Ainda no episódio do bonde, Juan, após garantir um assento ao lado da janela, olha para a cidade lá fora e se abandona aos movimentos do vagão:

[...] a Juan le gustó la niebla en las ventanillas, las luces como tigres rápidos (pero qué bonito, qué bonito) corriendo por los vidrios empapados. Como siempre que se instalaba en un tranvía, lo invadió una renuncia, un abandono satisfactorio. Delegaba en el tranvía, dejaba que un fragmento de ciudad pasara lentamente por él, con curvas, paradas y bruscos arranques. La niebla lo ayudaba a sentirse pasivo, a resbalar cada vez más en un pequeño nirvana de un cuarto de hora, de diez cuerdas que los porteños jamás caminan si pueden evitarlo.¹¹⁸

Um pouco mais adiante na narrativa, há uma experiência de cunho similar, mas desta vez com Stella que olha a rua a partir do interior de um táxi:

Para Stella, que miraba la calle con una borrosa atención, sólo tenía consistencia el corte reconocible de las esquinas, ese cartel de farmacia, ahora el plesiosaurio de

¹¹⁶ “Toda esta vasta população, portanto, tem sua vida administrada por uma complexa engenharia de fluxos, que controla os sistemas de abastecimento de água corrente, esgotos, fornecimentos de eletricidade, gás, telefonia e transporte, além de planejar as vias de comunicação, trânsito e sistemas de distribuição de gêneros alimentícios, de serviços de saúde, educação e segurança pública. Assim, numa metrópole, tudo se insere em sistemas de controle, até o passo com que as pessoas se movem nas ruas, dependente da intensidade dos fluxos de pedestres e do trânsito de veículos, de forma que se alguém for mais lento do que seus circunstantes, ou será chutado, acotovelado e pisado ou, se não atravessar a via expressa num rabo de foguete, terminará debaixo de algum veículo desembestado.” In: SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 62

¹¹⁷ Cabe lembrar que o bonde como experiência moderna exerce um importante papel na literatura argentina, sendo escolhido para dar título a um dos textos inauguradores das vanguardas literárias dos anos 20, o livro *20 poemas para ser lidos en el tranvía*, de Oliverio Girondo.

¹¹⁸ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, pp. 35-6

Museo, el ballenato, los bloques de departamentos, las curvas del parque con tímidos automovilistas aprendiendo a manejar en viejísimos cabriolets descascarados.¹¹⁹

Podemos notar, em ambos os trechos, a predominância do sentido visual como meio de experimentação do território urbano. Enquanto a imersão na multidão se apresenta como uma experiência predominantemente tátil, mas que também possui muito de visual – recordemos a figura do *flâneur*, por exemplo –, auditiva e olfativa, aqui, pelo contrário, temos o completo domínio do olhar: a partir do interior do meio de transporte em que se encontram, tanto Stella quanto Juan se perdem na contemplação das formas e luzes da cidade. Isto se dá de tal forma que os personagens parecem reencenar de maneira inconsciente a figura do “poeta-olho” de Oliverio Gironde, que, em meio às suas perambulações pela cidade do poema “Apunte callejero”, se faz a seguinte pergunta: “Pienso en donde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas”.¹²⁰

Em um texto também de publicação póstuma, Cortázar, num interessante eco da indagação de Gironde, define o olhar dos passageiros da superfície – seu raciocínio se faz em oposição ao subterrâneo escuro do metrô, propício à introspecção – como um olhar que reflete “siempre algo de lo que los rodea y los invade viniendo de las ventanillas”, constituindo uma experiência em que os incontáveis estímulos sensoriais vindos da rua quase que anulariam o interior subjetivo do expectador.¹²¹ Tal anulação, porém, se dá de caráter distinto em cada um dos trechos selecionados, pois Stella, retratada pelo narrador e demais personagens como sendo possuidora de um intelecto simplório, tem sua reflexão subjetiva quase que completamente sobrepujada pela materialização concreta do exterior da cidade; já Juan, caracterizado como sendo um poeta intelectualizado e vanguardista, define aquela sob as cores de uma experiência transcendental e espiritualizada – um pequeno nirvana de um quarto de hora. De maneira semelhante, o mesmo personagem encontra no percurso de taxi uma

¹¹⁹ *Idem Ibidem*, p. 128

¹²⁰ GIRONDE, Oliverio. *20 poemas para ler no bonde* (edição bilíngue espanhol-português). São Paulo: Editora 34, 2014, p. 40. Sobre a constituição do “poeta-olho” na obra de Gironde, diz Beatriz Sarlo: “O valor se funda na novidade; os procedimentos trabalham, fundamentalmente, com a percepção. Aos ‘mundos interiores’, Gironde opõe superfícies, quadros, fotogramas captados por um ‘poeta-olho’. [...] Ele cultivava uma distância em relação aos objetos que pertencem ao ‘mundo’ e não são digeridos na economia do poeta. As coisas estão ali fora, na cena urbana; a relação simbólica que se estabelece com elas não é de propriedade, tampouco de apropriação; ninguém as incorpora a seu patrimônio porque sobre elas se exerce, basicamente, o direito comum de percepção.” In: SARLO, Beatriz. *Op. Cit.*, 2010, pp. 116-7

¹²¹ CORTÁZAR, Julio. “Bajo nivel”. *Op. Cit.*, 2009, p. 414. Sobre a importância da obra de Oliverio Gironde para Cortázar, é interessante notar o silêncio sobre qualquer tipo de papel que aquela possa ter significado na literatura deste. Nas genealogias normalmente feitas sobre a obra de Cortázar, crítica e autor coincidem ao sempre elegerem os nomes de Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Macedonio Fernández e Leopoldo Marechal, mas nunca o de Oliverio Gironde. Para um exemplo de uma genealogia deste tipo que não menciona o autor de *20 poemas*, ver: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Op. Cit.*, 2003, pp. 128-50

situação propícia para a ativação involuntária de sua memória, despertada, esta, pelo concerto de estímulos sensoriais vindos do exterior do veículo.

De modo análogo, também Andrés e Clara vivem a cidade sob o desigual conflito com o exterior urbano, que, apesar de retratado como um incessante espetáculo de luzes e ruídos, é sempre sobrepujado pela predominância do universo subjetivo dos personagens.¹²² Tal primazia chega ao extremo no caso de Clara, que, não à toa, chega a ser definida pelos demais como uma personagem de Virginia Woolf, na medida em que seu subjetivo é tão poderoso que constantemente a isola do ambiente ao seu redor, como podemos notar na seguinte maneira pela qual ela percebe sua interação, não apenas com os demais personagens, mas também com o espaço da cidade:

Clara caminaba escuchando el silencio interior, ese terciopelo que late en el fondo de los oídos, la resistencia de la noche del cuerpo a las estridencias de la calle y de las luces. Los otros la rodeaban, hablándose por entre su pelo, a través de sus oídos, de su piel. “Deep ribber”, pensó, “my soul is on the Jourdan.”¹²³

Em diversos outros momentos do romance, Clara parece, inclusive, dar mais peso às suas memórias do passado do que ao presente vivido em meio à cidade, cuja paisagem é constantemente enublada por suas recordações.¹²⁴ Com um apego semelhante ao de Clara pelo passado, seu pai, ao contrário, sente o presente como uma força impossível de se resistir. Ao observar as mudanças estruturais na cidade de Buenos Aires – no caso, a constatação do desaparecimento de um café onde antes se juntavam músicos –, o senhor Funes, cujo sobrenome nos remete ao memorioso *borgeano*, a define como algo que “ya no es lo que era antes”.¹²⁵ Observador melancólico de um território em constante mudança – seja ela física ou simbólica – e que, por isso, produz a inevitável sensação de descolamento entre as memórias

¹²² Para Raymond Williams, a desigualdade entre universo interior e exterior é uma marca comum inaugurada pela narrativa urbana de língua inglesa dos anos 20, cujo ápice se encontra no fluxo de consciência do personagem Leopold Bloom, de *Ulisses*: “A consciência resultante é intensa e fragmentária, basicamente subjetiva – mas inclui, na própria forma de sua subjetividade, os outros que agora, juntamente com os prédios, os ruídos, as vistas e cheiros da cidade, fazem parte dessa consciência única e acelerada”. E, mais adiante, afirma que o resultado desta extrapolação subjetiva se encontra no fato de que “as forças da ação tornaram-se interiores, e de certo modo não se tem mais uma cidade, mas apenas um homem caminhando por ela”. In: WILLIAMS, Raymond. *Op. Cit.*, 2011, pp. 399-401

¹²³ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 95. Sobre Virginia Woolf, diz Cortázar: “O que uma obra como a de Virginia Woolf pode ter contribuído para a consciência de nosso tempo, está em lhe ter mostrado a ‘pouca realidade’ da realidade entendida prosaicamente, e a presença avassaladora da realidade informe e inominável, a superfície igual, mas nunca repetida do mar humano, cujas ondas dão nome ao seu mais belo romance.” In: CORTÁZAR, Julio. “Situação do romance”. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016, pp. 73-4

¹²⁴ “Sólo esas imágenes de infancia perduran fijas y brillantes. O mejor, la sensación de que eran fijas y brillantes. Todo lo que veo ahora está como el Cabildo, mirálo, un cuaje blanquecino entre la niebla.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 83

¹²⁵ *Idem Ibidem*, p. 155

individuais e o presente percebido muitas vezes como contraditório, só lhe resta lembrar locais que não mais existem, para esquecê-los com a virada de uma esquina.¹²⁶

Longe, porém, de anular o subjetivo – como acontece no caso de Stella e do senhor Funes – daqueles personagens de cultura “elevada”, o deslocamento no interior dos meios de transporte parece incentivá-los, a ponto de substituírem a concretude do exterior da cidade. Isto se nota principalmente durante as conversas tidas pelos personagens enquanto caminham pelas ruas de Buenos Aires. Nestes casos, temos o completo esquecimento da constituição topográfica da cidade, que passa a segundo plano – a não ser talvez pela menção do nome de uma ou outra rua – em razão das discussões filosófico-literárias dos personagens. Poderíamos citar diversos episódios em que este esquecimento ocorre, como, por exemplo, no fim do primeiro capítulo, quando o grupo de personagens resolve descansar numa praça e inicia uma enorme discussão literária e metafísica que se sobrepõe a toda e qualquer descrição do espaço em que eles se encontram.

Para Luis García Martín, há, no romance, a clara predominância do tom discursivo em detrimento do descritivo, o qual faz com que os personagens não representem a si mesmos como tais, mas sim se encontrem limitados a discursar o tempo todo.¹²⁷ Outro crítico a também perceber o domínio dos diálogos e discursos por sobre a narrativa descritiva foi Miguel Herráez, que definiu a relação desigual entre estes dois elementos da seguinte maneira: “en la que se da preferencia formal más que obvia por el diálogo como instrumento narrativo frente a la descripción y en el que se apuesta en ocasiones por la desarticulación tipográfica”.¹²⁸ Desta forma, ambas as considerações parecem, se não contradizer, ao menos problematizar aquela afirmação de Saúl Yurkiévich sobre a concretização total do território *bonaerense* no texto de *El examen*.

Imersos, portanto, em seus diálogos intelectualizados, os personagens de *El examen*, assim como seu narrador, ignoram constantemente as características de seu entorno e parecem apenas prestar atenção na cidade quando esta lhes impõe sua presença. As ruas, que têm suas

¹²⁶ Segundo Júlio Pimentel Pinto, a memória resiste às mudanças trazidas pelo presente no sentido em que “o faz apontando o que permanece vivo, mesmo que provisoriamente esquecido, do passado, misturando-o ao presente, atualizando-o. Evita, assim, assumir a mudança, evita aceitar o novo, a transformação: cultua o passado como forma possível de não perdê-lo no caos da história acelerada do presente”. Desta forma, o ato do homem individual de lembrar o já terminado se erige como resistência ao presentismo exacerbado da modernidade, pois, se “a aceleração da história partiu a história-memória, a memória subjetivada emerge como resposta possível à ameaça de dissipação do passado”. In: PIMENTEL PINTO, Júlio. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, FAPESP, 1998, pp. 295, 302-3

¹²⁷ GARCÍA MARTÍN, Luis. *Art. Cit.*, 1987, p. 155

¹²⁸ HERRÁEZ, Miguel. *Op. Cit.*, pp. 1867-73

descrições esquecidas durante as intermináveis discussões, somente voltam à tona mediante grandes e repentinos distúrbios, capazes de fazer com que o narrador e os personagens direcionem seus olhos para o espaço por onde percorrem. No capítulo VI, por exemplo, todo o percurso realizado pelos personagens após saírem de um bar é posto de lado em função de um diálogo sobre a possibilidade de ser original dentro da cultura ocidental, quando:

En la esquina de Talcahuano tuvieron que hacer un rodeo y obedecer las confusas órdenes de un capataz municipal que dirigía las maniobras para desviar el tráfico. Algunos barriles, farolas y banderas coloradas le daban a la calle un aire de barricada, complicado por un Chevrolet distraído que acababa de cruzar la línea prohibida y estaba con una rueda delantera dentro del hundimiento y ese aire grotesco de toda máquina arrancada a sus normas.¹²⁹

A exemplaridade deste trecho está no fato de que o diálogo que lhe precede dá lugar imediatamente, mas apenas mediante uma dificuldade imposta pelo território, a uma descrição detalhada do ambiente no qual a cena se desenvolve. É preciso, portanto, que um guarda, colocado no local para controlar os distúrbios causados pela destruição do asfalto, pare a movimentação dos personagens para que só assim eles dirijam seu olhar para o espaço da cidade. É de maneira semelhante que, em outro momento do romance, Andrés, imerso em seus pensamentos, tão só percebe a existência de uma prostituta quando ela lhe chama pela segunda vez. E somente depois de ter imposto sua presença ao protagonista é que ela passa a ser descrita pelo narrador: “Era muy rubia, alta y flaca, con un vestido negro que le marcaba los senos”.¹³⁰

Ademais da prostituta, outros habitantes típicos do universo noturno de Buenos Aires vão ao encontro dos protagonistas, como o bêbado que passa assobiando velhos tangos, o *petizo* com cara de ladrão ou o cachorro vagabundo em busca das sobras dos restaurantes. Ao caminhar pelas ruas da cidade durante a madrugada – o episódio com a prostituta acontece por volta da uma da manhã –, os personagens do romance entram em contato com amostras de toda uma população à margem do mundo diário do trabalho, cujo despertar para as ruas se dá mediante o pôr do sol.¹³¹ Localizadas neste limiar instaurado pelo crepúsculo, estas vidas fascinam ao mesmo tempo em que inquietam os personagens, que demonstram por elas um interesse moderado, o suficiente para não cruzarem um limite que os levaria a entrar em

¹²⁹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 192

¹³⁰ *Idem Ibidem*, p. 94

¹³¹ “– Neblina, tesoro – dijo Stella –. A esta hora se levanta la neblina.

– Macanas, nena. A esta hora no se levantan más que las putas y los bailarines. Pero como ser neblina, es.”
In: *Idem Ibidem*, p. 34

contato entre si.¹³² Mesmo quando o contato com este outro marginalizado chega perto de se realizar – com a consideração de Andrés em aceitar a proposta de um programa feita pela prostituta (“Quien me dice que lo mejor no sería ir a emborracharme con esta pobre”) –, os personagens inevitavelmente acabam por se afastar, mantendo-se seguros no seio de seu grupo social.¹³³

Devemos lembrar que este retraimento não se dá apenas em relação à parcela marginalizada da população, mas se estende a todos os habitantes daquelas esferas sociais localizadas abaixo da dos protagonistas. De maneira contraditória, é o mesmo Andrés que, momentos depois de rechaçar a oferta da prostituta, realiza a seguinte defesa da literatura *callejera* de Roberto Arlt:

Roberto Arlt entendió mejor que nadie la lección de *Martín Fierro*, y peleó duro para conseguir y validar esa unión del lenguaje con su sentido. Fue de los primeros en ver que lo argentino, como lo nacional de cualquier parte, rebasa los límites que impone el lenguaje culto [...]. Él era novelista y atropelló para el lado de la calle, por donde corre la novela. Dejó pasar los taxis y se coló en los tranvías.¹³⁴

Não deixa de ser sintomático que esta apaixonada valoração de uma literatura colada ao chamado “homem da rua” seja feita justamente pelo personagem que, quando dentro do mesmo bonde com o qual Arlt havia se ligado, reclama das interrupções causadas pela ação de seus passageiros e funcionários, todos eles “homens comuns”.¹³⁵ Para o crítico mexicano

¹³² Para o historiador brasileiro Robert Moses Pechman, o interesse, já no século XIX, da literatura pelas classes marginalizadas, cujo principal exemplo se dá n’*Os Mistérios de Paris* de Eugène Sue, vai a compasso com a crescente ansiedade frente às mudanças na composição social e ao aumento da miséria nas grandes metrópoles: “*Os Mistérios de Paris* são uma espécie de desaguadouro do imaginário que estava sendo formulado em diferentes lugares da sociedade (imprensa, literatura, polícia, filantropia, órgãos do governo) sobre o *processo de sociabilização*, numa cidade que abrigava multidões de indivíduos vindos dos quatro cantos do país e de inúmeros países estrangeiros. Essa enorme mistura a que a cidade obrigava e abrigava causava forte apreensão quanto à identidade do outro [...]. Deriva daí uma necessidade imperiosa de identificar aqueles que faziam parte da cidade e da sociedade e aqueles que estavam à margem.” (grifos do autor) In: PECHMAN, Robert Moses. “O mundo como folhetim: na selva das cidades”. *Cidades estreitamente vigiadas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 233. Na Argentina, como visto em nossa introdução, esta ansiedade de identificar o outro urbano se dá na época das comemorações do *Centenario*, quando a elite *criolla* se vê necessitada de enfrentar-se com os resultados adversos da imigração europeia: “[...] el Estado había sido eficaz y los resultados de esa eficacia convertían a las calles de Buenos Aires en un escenario donde la Babel de la cual Alberdi no esperaba ningún peligro, mostraba su cara amenazadora. Lo que el imaginario republicano había pensado como una ‘buena’ heterogeneidad, se estaba convirtiendo en una ‘mala’ mezcla.” In: SARLO, Beatriz. “Oralidad y lenguas extranjeras”. ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 273

¹³³ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 94

¹³⁴ *Idem Ibidem*, p. 115

¹³⁵ É por este rechaço aos “homens comuns”, presente nos narradores e personagens *cortazarianos* das décadas de 40 e 50, que se baseia a afirmação da crítica María Elena Legaz de que a leitura que Cortázar realiza de Arlt nessa época é incapaz de compreender o verdadeiro universo literário deste último. Para ela, a “verdadera relectura de este escritor a quien el yo [de Cortázar] de los años 40 y 50 no podía entender y juzgar sin prejuicios, no se encuentra en el prólogo a las Obras Completas [de Arlt, escrito pelo autor de *Bestiario*], sino en *Deshoras*”, ou, mais especificamente, na representação da personagem Anabel de “Diario para un cuento”,

Francisco Emilio de la Guerra Castellanos, a contraditória argumentação de Andrés resume o tom político-social de *El examen*, pois ela revela como tanto o narrador quanto seus protagonistas reivindicam o uso da linguagem coloquial e urbana ao mesmo tempo em que repudiam esse homem popular, habitante das ruas – sejam as noturnas ou as diurnas – de Buenos Aires.¹³⁶

Num romance em que os protagonistas se organizam num grupo tão fechado em si mesmo, não surpreende, portanto, a importância adquirida pela figura do cronista para o desenvolvimento da narrativa. Por sua posição de empregado em um jornal nunca nomeado, este personagem possui uma grande quantidade de informações e desempenha o papel de informar todos os outros da situação catastrófica da cidade, a qual se encontra à beira de um colapso. Concentrados na zona central de Buenos Aires, os personagens não têm acesso à situação dos demais bairros a não ser pelas notícias difundidas pelos jornais. Isto é evidenciado no encontro do cronista com o senhor Funes – ouvinte assíduo dos boletins de notícias transmitidos pelas rádios –, que lhe pergunta sobre os mais diversos assuntos, aceitando, de maneira fervorosa, todas as suas explicações.¹³⁷ Esta falta de contato imediato entre as várias partes do tecido urbano e sua consequente dependência pela atividade jornalística é ironizada pelo personagem da seguinte forma: “a la gente no le bastan que las cosas ocurran: sólo ocurren realmente en el minuto en que las leen en la quinta o la sexta”.¹³⁸

Pela necessidade de estar em constante contato com a redação do jornal onde trabalha, o cronista é um personagem de participação mais intermitente que os outros quatro, já que deve se ausentar de tempos em tempos. Porém, cada ausência sua é acompanhada, em sua volta, de mais notícias acerca do estado da cidade, o que, para Beatriz Sarlo, evidencia a constituição da redação dos jornais como espaço material do novo, onde “desde os telegramas internacionais até a velocidade com que se produz e reproduz a notícia evocam o mundo da tecnologia”.¹³⁹ Desta forma, o cronista extrapola a esfera do personagem individual e se transforma num tipo social – o que explicaria a sua carência de um nome próprio –, o do

espécie de contraponto à Celina de “Las puertas del cielo”. In: LEGAZ, María Elena. “Las metáforas del yo”. *Un tal Julio: Cortázar, otras lecturas*. Córdoba: Alción, 1998, p. 238

¹³⁶ GUERRA CASTELLANOS, Francisco Emilio de la. *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*. México: Unión de Universidades de América Latina, 2000, p. 50

¹³⁷ Basta um exemplo: “[Juan e Clara] se volvieron despacio al palco donde el cronista explicaba al señor Funes la intervención a la Lotería Nacional y los efectos de la huelga de bancos en el norte.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 167

¹³⁸ *Idem Ibidem*, p. 157

¹³⁹ SARLO, Beatriz. *Op Cit.*, 2010, p. 43

jornalista, que, juntamente com as multidões, os estímulos sensoriais e os meios de transporte, se torna mais um elemento na caracterização *cortazariana* da Buenos Aires moderna.

O cronista também ilustra a contraditória relação, apontada por Sarlo como um dos traços no desenvolvimento dos meios de comunicação, entre jovens intelectuais necessitados de apoio financeiro e os jornais como sua única oferta de trabalho.¹⁴⁰ A ver a crítica que realiza o personagem sobre o estilo no jornalismo: “el Dire odia el estilo, lo considera, bueno, lo considera justamente la eutrapelia del periodismo. Cree en los *headlines* invadiendo todo el texto, en un estilo *All American Cables*. ¡No me deja escribir bien, che! Es tétrico”.¹⁴¹ Obrigado por questões financeiras a recorrer à atividade jornalística, o personagem sente sua criatividade literária constrangida pela padronização da escrita por meio de jargões e técnicas mecanizadas.¹⁴²

Em outro ponto do romance, também a prática de publicar notícias sensacionalistas, e até mesmo falsas, é criticada pelos personagens, que as definem como voltadas para um público mais popular.¹⁴³ Tal julgamento é endossado pelo narrador que, ao apresentar a notícia de um bárbaro assassinato acompanhado do deleite do público com a sua leitura, representa as reações deste – permeadas por uma diversidade de frases feitas e lugares-comuns – a partir de um irônico afastamento.¹⁴⁴ Como procuraremos mostrar em nossa

¹⁴⁰ *Idem Ibidem*.

¹⁴¹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 64

¹⁴² Sobre a ambígua relação entre literatura e jornalismo, diz Manuel Ángel Vázquez Medel: “Jornalismo e literatura são práticas discursivas verbais que mantêm um *falso contencioso* baseado no prestígio de uma ou outra atividade que, apesar dos elementos comuns, mantêm técnicas diferenciadas. Assim, desde a perspectiva de um jornalismo restritivo, os ‘literatos’ que irrompem com sua atividade no âmbito jornalístico são ‘intrusos’, em todo caso tolerados na sua dimensão interpretativa, porém, que pouco ou nada têm a ver – a juízo dos jornalistas tecnocratas – com o jornalismo informativo. Desde a ótica dos criadores literários ‘elitistas’, o jornalismo não chegará nunca a ser uma praxe criativa literária, ou o será só de maneira secundária ou subsidiária. Hector Anaya recordava, inclusive, tradições comprometidas ideológica ou politicamente, mas que se nega aos jornalistas a dignidade que se reserva para a literatura [...]. Segundo ele, outro poeta e ensaísta, Salvador Novo, haveria dito que ‘não se pode alternar o santo ministério da maternidade que é a literatura com o exercício da prostituição que é o jornalismo’.” (grifos do autor) In: VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel. “Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências”. CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2005, pp. 16-7

¹⁴³ Ao analisar como os cronistas da São Paulo dos anos 20 relataram uma tragédia ocorrida na cidade, Nicolau Sevchenko realiza um retrato exemplar dos efeitos dessensibilizadores causados pelo sensacionalismo nos leitores, visto que “as vicissitudes de indivíduos ou de partes da população estavam se tornando um entretenimento ou espetáculo a outros grupos, sem despertar qualquer impulso de identificação”. In: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 29

¹⁴⁴ Reproduzo, em seguida, a passagem que contém a notícia e as reações dos leitores:

“Ayer lo hicieron como de costumbre, para regresar a la casa en completo estado de ebriedad. A poco de estar en el interior de la habitación, según refieren algunos vecinos, se trabaron en una violenta discusión que no tardó en degenerar en una pelea a puñetazos, durante la cual Pérez se apoderó de una cuchilla con la que atacó su antagonista, infiriéndole diez feroces puñaladas en distintas partes del cuerpo, que le hicieron caer sin vida.

—Qué bárbaro — dijo la señora —. Mirá, Estercita, las cosas que pasan.

análise de *Rayuela*, este modo muitas vezes cruel de representação das classes populares se tornará algo recorrente na obra posterior de Cortázar.

Cidade como espetáculo das multidões, dos estímulos sensoriais, da velocidade dos deslocamentos de informações e pessoas, da compartimentação do território em espaços muitas vezes incomunicáveis: em *El examen*, afinal, são muitos os signos que concedem modernidade a Buenos Aires. Em um artigo sobre o romance de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Carlos Gamerro cita uma passagem de David Viñas e Sylvia Saítta que acreditamos poder ser transposta para a cidade do primeiro romance de Cortázar. Em ambos os casos, temos um território urbano no qual:

[...] irrumpe la sociedad moderna de los años cuarenta, con una ciudad abierta al mundo, y en cuyas calles se concentran las masas, los medios de transporte. Es una ciudad “en marcha”; es una ciudad de la industria y el comercio; es la ciudad del imaginario peronista de la producción y el trabajo.¹⁴⁵

Tal qual o protagonista do romance de Marechal, os personagens de *El examen* percorrem uma cidade em polvorosa, uma sociedade cujos alicerces eram constantemente balançados pelos impactos resultantes da industrialização pós-crise de 29 e dos enormes contingentes de trabalhadores vindos do interior.¹⁴⁶ Finalmente, é neste cenário de francas modificações que Cortázar realiza sua construção da cidade de Buenos Aires como um território intimamente marcado pelos fluxos vertiginosos da modernidade urbana. Sendo assim, podemos afirmar com Yurkiévich que seus personagens, apesar de menos conhecidos e num nível de elaboração muito inferior, compartilham, de certa forma, um caminho similar ao de Adán, Clarissa Dalloway e – por que não? – Leopold Bloom e Stephen Dedalus.

–¿Está en el diario? – dijo Estercita, que era bizca.

–Todo, con pelos y señales. Pobrecito, ya nadie está seguro hoy. Si no fuera por Dios estaríamos todos muertos.

–Oí lo que tocan – dijo Estercita [que parece esquecer-se da notícia logo em seguida] –. El disco que tiene la Cuca. Se lo regaló el hermano del novio, que tiene negocio. Grabado por Costélanes. Divino.”

(Após a mudança no assunto, o diálogo prossegue em banalidades e fofocas, reforçando o tom depreciativo para com as senhoras.) In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 74

¹⁴⁵ GAMERRO, Carlos. *Art. Cit.*, 2015, p. 340

¹⁴⁶ “A lo largo de la década de 30, la Argentina se enfrentó con un proceso gradual pero rápido de sustitución de importaciones que fue cambiando la fisonomía social y económica del país. [...] La mayoría de las nuevas industrias surgidas de necesidades originadas en las dificultades de exportar e importar se radicaron en áreas urbanas, en especial en el Gran Buenos Aires. Esta acelerada industrialización y el impacto de la crisis en el sector rural generaron un importante proceso de migraciones internas. Poco a poco, obreros provenientes del interior fueron reemplazando a los de origen europeo que si en 1914 representaban el 47 por ciento de la población ocupada, en 1947 solo llegaban al 22 por ciento de la misma.” In: PLOTKIN, Mariano Ben. *El día que se inventó el peronismo. La construcción del 17 de Octubre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005, Kindle Edition, pp. 158-63

Uma metrópole entre dois vazios: a problematização da modernidade argentina nos diálogos dos personagens

Texto narrativo majoritariamente constituído por diálogos que se realizam no seio de um único grupo social – o dos intelectuais portenhos de classe média –, o romance *El examen* tem como um de seus principais eixos temáticos a dramatização do descontentamento dessa parcela da sociedade com o estado, o qual julgam deplorável, da Argentina nos anos 40 e 50. De maneira mais específica, veremos, nesta seção, como esse mal-estar dos intelectuais frente à realidade de seu país se concretiza no confronto, de longa tradição na história argentina, entre cosmopolitismo e nacionalismo.¹⁴⁷

Desde suas primeiras linhas, o texto de *El examen* parece escancarar qual a sua posição dentro deste embate, já que se inicia justamente com uma citação em francês.¹⁴⁸ Apesar de não referenciado pelo texto, o trecho é retirado do conto “Le Rideau cramoisi”, do escritor Jules Barbey d’Aurevilly e primeiramente publicado em 1874.¹⁴⁹ Para a crítica Carolina Orloff, a presença de tal citação adquire uma dupla função na medida em que, por um lado, o uso feito por d’Aurevilly da alusão e da alegoria nesse conto faz com que o leitor consciente deste fato postule a possibilidade de que também *El examen* – e que de fato o é, como veremos mais adiante – se constitua como alegoria de seu tempo.¹⁵⁰ Já por outro lado, a escolha por um autor francês do século XIX como introdução a seu romance enfatiza a preferência da camada intelectual portenha, da qual Cortázar faz parte, pelas literaturas europeias, em especial as de língua inglesa e francesa.¹⁵¹

¹⁴⁷ Em seu artigo “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, Beatriz Sarlo vê nas contradições internas ao *martinfierismo* a delimitação de dois polos que definirão as posições tomadas dentro do sistema cultural argentino de todo o século XX. Ver: “Afirmación de la novedad como valor y remisión a una tradición cultural preexistente, reivindicación de lo ‘característicamente argentino’ y perspectiva cosmopolita. [...] La tensión populismo/modernidad o nacionalismo/cosmopolitismo informa acerca de un hecho significativo, casi una constante de la cultura argentina del siglo XX.” In: SARLO, Beatriz. “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”. ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Op. Cit.*, 1997, p. 253

¹⁴⁸ “Il y a terriblement d’années, je m’en allais chasser le gibier d’eau dans les marais de l’Ouest, – et comme il n’y avait pas alors de chemins de fer dans le pays où il me fallait voyager, je prenais la diligence de...” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 15

¹⁴⁹ ORLOFF, Carolina. *Op. Cit.*, 2015, Kindle Edition, p. 458

¹⁵⁰ De história milenar e complexa, o termo *alegoria* será tomado por nós em sua acepção clássica, ou seja, romântica, que tem em Goethe sua formulação mais acabada. Ver a seguinte citação: “Há uma grande diferença entre o poeta que busca o particular a partir do geral e o que contempla o geral no particular. Do primeiro procedimento surge a alegoria, na qual o particular só serve como instância ou exemplo do geral; o segundo, por sua vez, é a verdadeira natureza da poesia: a expressão do particular sem nenhuma referência ao geral”. Apud: AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 15

¹⁵¹ ORLOFF, Carolina. *Op. Cit.*, 2015, Kindle Edition, pp. 458-64

Mais do que a escolha em si, o que chama a atenção é o modo como ela é exposta, ou seja, pelo fato de que a citação se faz na língua original e sem que haja nenhum tipo de referência para o leitor comum sobre a procedência do texto.¹⁵² Desta maneira, o romance de Cortázar parece eleger um tipo de interlocutor que, como o próprio autor, está familiarizado não apenas com a leitura das principais línguas europeias – definimos como tais aquelas praticadas nos centros econômicos, políticos e culturais do continente –, mas que possua tamanho conhecimento de literatura a ponto de prescindir dos referenciais básicos sobre a origem do trecho. E tal prática não se limita a essa passagem em específico, mas se repetirá ao longo de todo o texto de *El examen*, em uma abundância de citações e vocábulos em inglês, francês, italiano, latim, alemão e até mesmo um em português, ditos pelos personagens e narrador como se fossem de conhecimento comum.

Escritor de certo modo próximo à prestigiosa revista *Sur*, mesmo que mantendo uma relação muitas vezes problemática com algumas de suas posições, Cortázar escreve um romance que parece, aqui, seguir à risca o projeto linguístico por ela defendido.¹⁵³ Segundo Sarlo, em seu artigo “Oralidad y lenguas extranjeras”, este se constituiu na concepção, originada com o romantismo, do espanhol como uma língua empobrecida e que, por sua vez, deveria ser completada por um conjunto de práticas baseadas na contaminação, fusão, adoção e tradução de outras línguas europeias.¹⁵⁴ Com isto, se faz a seguinte divisão, de rasgo claramente elitista, entre aqueles que podem e os que não podem participar deste processo:

¹⁵² Tal procedimento é típico da literatura de Borges desde o seu início. Sobre o modo particular com que Borges se utiliza da tradição literária – local e estrangeira –, da prática da referência, da tradução e do conceito de biblioteca em sua literatura, ver o clássico estudo *Borges, un escritor en las orillas*, de Beatriz Sarlo.

¹⁵³ Sobre a relação de Cortázar com a revista *Sur*, diz Andrés Avellaneda: “Entre 1948 y 1951 [...], escribe seis colaboraciones para *Sur*: cuatro reseñas bibliográficas sobre obras de François Porché, Octavio Paz, Cyril Connolly y Victoria Ocampo; un poema; una nota cronológica para Antonin Artaud. Dos trabajos más publicados en 1952 y 1953 – un comentario cinematográfico y su célebre texto sobre Gardel – completan la lista. No es del todo suficiente para considerarlo un miembro activo del grupo, aun incluyendo las alabanzas que en 1950 dedica a Victoria Ocampo. Uno de los episodios más claros de su disidencia con la posición expresada por la revista es la polémica con que rompe lanzas a favor de la novela *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (antiguo colaborador de *Sur* entre 1932 y 1939 y funcionario del gobierno peronista por entonces), aunque también pueden señalarse otros sectores más importantes de ruptura como su defensa de la novela policial dura frente a la novela-problema preconizada por Borges y preferida en las páginas de la revista.” In: AVELLANEDA, Andrés. *El habla de la ideología: modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 2014, p. 93

¹⁵⁴ SARLO, Beatriz. *Art. Cit.*, 1997, pp. 281-2. Revista de uma enorme importância nas décadas de 30, 40 e 50 – após a qual sofreu um progressivo declínio devido ao surgimento de publicações como *Contorno* e às mudanças na configuração do sistema literário latino-americano a partir da consolidação de Cuba como seu ponto aglutinador –, *Sur* teve como projeto principal a busca por atualizar o público latino-americano, especialmente o argentino, com as tendências da grande literatura europeia e, em menor grau, estadunidense. Para isso, a publicação dirigida por Victoria Ocampo – e que contava, entre seus principais colaboradores, com nomes de grandes críticos e escritores como Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sabato, Eduardo Mallea, Pedro Henríquez Ureña, Roger Caillois e José Ortega y Gasset – realizou, ao longo de toda a

Una línea visible separa a los escritores que pueden leer (escribir, hablar, traducir) lenguas extranjeras de quienes están condenados a leer traducciones, como el caso de Roberto Arlt. [...] Arlt está anclado en las “malas” traducciones y no puede ser traductor. Victoria Ocampo [directora de *Sur*] no lee traducciones sino originales y puede ser traductora y empresaria de traducciones.¹⁵⁵

Apesar de suas simpatias com a literatura de Roberto Arlt, no que tange à posição sobre o modo correto de se ler literatura estrangeira, o Cortázar desta época e os protagonistas de *El examen* claramente se encontram nas fileiras de Victoria Ocampo e demais membros do grupo *Sur*.¹⁵⁶ E, no caso do personagem Andrés, esta busca por filiar-se à literatura europeia não se realiza apenas mediante o caminho das línguas, mas se estende ao próprio tema de seus escritos de juventude, como podemos ver no seguinte trecho:

Todos se hablaban de *tú* y la acción era siempre *anywhere, out of Buenos Aires*. Es increíble cómo se puede aspirar tanto a la universalidad; me aterraba la idea de hacer algo local; pretendía que mis versos [...] y mis cuentos fueran igualmente inteligibles en Upsalata que en Zárate. (grifos do autor)¹⁵⁷

Neste trecho, podemos encontrar, para além de mais um exemplo do uso recorrente de vocábulos em língua estrangeira, a valorização de uma ideia de universal em detrimento do local.¹⁵⁸ A utilização do tempo passado por Andrés nos passa a impressão de que tal posição pode significar algo já superado na trajetória de escritor do personagem, inclusive devido à leitura de Arlt feita por ele. Porém, tal ideia volta a aparecer em outros momentos do romance, defendida por outros personagens, como faz Juan, ao afirmar para o cronista, de maneira depreciativa, que “sólo los provincianos [...] se arman una pobre culturita autónoma”, entendida esta como de “gran preponderancia local”.¹⁵⁹ Para o protagonista, há um claro desnível na comparação entre aqueles que detêm uma cultura “universal”, alimentada pelo consumo de produtos de diversos países, e os que, por valorizarem o local, se limitam à própria cultura.¹⁶⁰

sua história, um grandioso trabalho de crítica – que não se limitava apenas à literatura, mas abarcava diversas áreas da arte e do conhecimento –, de publicações de autores locais por meio de sua editorial e de traduções de obras do que era por ela considerada como “a melhor” literatura estrangeira. Para uma análise do papel de *Sur*, ver: CARVALHO NOVAES, Adriana. *O canto de Perséfone: o grupo Sur e a cultura de massa argentina (1956-1961)*. São Paulo: Annablume, 2006

¹⁵⁵ SARLO, Beatriz. *Art. Cit.*, 1997, pp. 279-80

¹⁵⁶ Sobre a importância de *Sur* para a formação intelectual do jovem Cortázar, conta o autor: “*Sur* ajudou os estudantes que, na década de 30 e 40, tentávamos um caminho titubeando entre muitos erros, tantas facilidades e mentiras abjetas”. In: CARVALHO NOVAES, Adriana. *Op. Cit.*, 2006, p. 114

¹⁵⁷ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 106

¹⁵⁸ Segundo Andrés Avellaneda, a “vacilación entre el tuteo y el voseo en el habla del personaje indica en esos años [década de 40] la internalización de una duda teórica respecto de la oposición entre universalidad y peculiaridad cultural.” In: AVELLANEDA, Andrés. *Op. Cit.*, 2014, p. 19

¹⁵⁹ *Idem Ibidem*, p. 109

¹⁶⁰ Esta posição de Juan se tornará, após seus termos serem suavizados, uma constante da obra de Cortázar, principalmente em *Rayuela*, e será a responsável por sua famosa polêmica com o escritor peruano José María

De maneira ainda mais pejorativa que a de Juan, seu interlocutor, o cronista, ao comparar os estilos nacionais de música com os estrangeiros, define sua relação com a cultura local da seguinte maneira: “‘Odio el folklore’, se afirmó a sí mismo. ‘Solamente me gusta el folklore ajeno, es decir, el libre y gratuito para mí, no lo que me impone la sangre.’”¹⁶¹ Para o personagem, a diferença entre o que ele chama de folclore alheio com o local está no grau de uma suposta imposição, sendo ela ausente no caso do primeiro e total no segundo. Portanto, o que definiria sua decisão por ouvir *London Again* – composta por Eric Coates em 1936 e de enorme êxito popular – e não um *chamamé* – estilo de música tradicional da provincia de Corrientes – está na ideia de que apenas a primeira lhe proporcionaria uma liberdade de escolha não constrangida pelas amarras de um hipotético determinismo cultural.¹⁶² Interessante notar o tom político e social aqui presente, pois, para um jovem portenho de classe média em finais dos anos 40, um *chamamé* é uma música tão estrangeira quanto uma composição popular britânica. Como veremos na próxima seção, a imposição que o cronista busca refutar é a simbolizada pela oficialização do folclore nacional levada a cabo pelo governo peronista.

Podemos ver que tanto o cronista quanto Andrés e Juan – assim como Clara – decidem pelo lado defensor do cosmopolitismo, entendido este como meio para se concretizar uma ideia de universal. Mas no que consiste esta universalidade? Mais uma vez, é Juan quem nos responde de modo exemplar:

En fin, fijáte que él [Andrés], como todos nosotros, tiene el color de la luna. Está aquí, pero la luz le viene de tan lejos. Cocteau... Mi luz se llama a veces Novalis y a veces John Keats. Mi luz es el bosque de las Ardenas, un soneto de sir Philip Sidney, una suite para clave de Parcell, un cuadro de Braque.¹⁶³

Da mesma maneira que a lua indiretamente retira seu brilho do reflexo da luz do sol, os intelectuais portenhos constroem a sua cultura a partir de textos, composições musicais e obras plásticas criadas originalmente no continente europeu.¹⁶⁴ A ideia de universalidade a

Arguedas acerca da presença do local na literatura. Para uma interpretação da polêmica, ver o artigo “Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada”. In: MORANA, Mabel. *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana / Vernet, 2010, pp. 143-58

¹⁶¹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 43

¹⁶² *Idem Ibidem*

¹⁶³ *Idem Ibidem*, pp. 108-9

¹⁶⁴ Ver também, na continuação da fala de Juan, o seguinte diálogo que ele tem com o cronista:

“[...] Sólo en segunda etapa se puede *valorar* lo propio. Yo entiendo a Roberto Payró *porque* me tengo leído mi Merimée y mi Addison & Steele [...].

–Es tan triste, cronista – dijo Juan, suspirando –. Es tan triste sentirse parásito. Un chico inglés *es* en cierto modo el soneto de Sidney, los parlamentos de Porcia. Un *cockney* es tu *London Again*. Pero yo, que los quiero tanto, yo soy este puñado de poemas y novelas, yo soy nada más que la cautiva, el gaucho retobado, el cascabel del halcón, Erdosain...” (grifos do autor) In: *Idem Ibidem*, p. 109

qual almejam os protagonistas de *El examen* é aquela que, baseada nos pressupostos do pensamento ilustrado, se constitui como sendo exclusivamente europeia. Ademais, é interessante notar que todas as referências citadas por Juan como sendo caras para ele e Andrés são de autores constantemente eleitos por Cortázar como fazendo parte de suas influências pessoais.¹⁶⁵ Assim como o próprio autor afirma em uma de suas cartas ao seu amigo Fredi Guthmann, escrita poucos meses depois de ter finalizado o romance e recém-chegado de uma curta viagem à França e à Itália, seus personagens parecem “se eleger europeus”.¹⁶⁶

Como já foi dito, o romance se inicia com a citação em francês de um conto de d'Aurevilly, mas esta não se dá por meio de uma epígrafe, e sim se encontra inserida dentro da narrativa. Ela é falada por um Leitor durante uma aula de literatura francesa de *la Casa* e ouvida por Clara que, perambulando pelos corredores desta instituição enquanto espera por Juan, seu marido, passa pela porta da sala no momento exato da citação. Ao continuar seu caminho, a personagem reflete sobre o modo de funcionamento de *la Casa* e, com isso, a introduz ao leitor (do romance, com ele minúsculo), explicando que seu método de ensino é baseado na audição, pelos alunos, de obras prestigiadas das mais diversas áreas, lidas por funcionários denominados pelo nome de Leitores (sempre com ele maiúsculo). Aliás, da presença central da *Casa* na narrativa se deriva o título do romance, pois é nela que os protagonistas devem realizar o exame ao qual ele se refere.

¹⁶⁵ A importância dada para a leitura de *Opium*, de Jean Cocteau, por Andrés é idêntica à que Cortázar costumava repetir em diversas de suas entrevistas. A fim de comparação, ver o que o personagem diz do livro em *El examen*: “Además las lecturas: fue la época en que leí por primera vez a Cocteau, tenía diecinueve años y voy y la emboco con *Opium*. [...] No te imaginas lo que fue aquello. De ‘La Ilíada’ que había sido el primer tirón absoluto, zas me hundo en Cocteau. Algo increíble, semanas de no peinarme, de hacerme llamar idiota por mi hermana y mi madre, meterme en los cafés durante horas para que el ambiente favoreciera mi soledad. Cada frase de Jean, ese filo de vidrio entrándote por la nuca.” In: *Idem Ibidem*, p. 107. Agora, o que diz o autor em entrevista a Omar Prego Gadea: “Bueno, algo había en ese libro (para mí Jean Cocteau no significaba nada), lo compré, me metí en un café y, de eso me acordaré siempre, empecé a leerlo a las cuatro de la tarde. A las siete de la noche estaba todavía leyendo el libro, fascinado. Y ese librito de Cocteau me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno. [...] Porque en ese libro, que es un diario de apuntes, Cocteau habla de todo. Habla de Picasso, habla del surrealismo, del cubismo, habla de Raymond Roussel, habla de Buñuel, habla de cine, hace dibujos. Es una especie de fantasmagoría maravillosa en doscientas páginas de todo un mundo que a mí se me había escapado totalmente. En cada página había una especie de revelación [...]” In: PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1997, pp. 68-9

¹⁶⁶ As palavras exatas de Cortázar são: “[...] me elijo europeo, me siento un cobarde por no cumplir mi elección”. Mais adiante, descreve, sem nenhum constrangimento, seu deslumbramento com o continente europeu da seguinte maneira: “O quedarme delante de un viejo *palazzo*, y decir: Byron miró, quizá tocó estas piedras. Y en Pisa, andando junto al Arno, me parecía ver el pelo suelto de Shelley, su risa aguda. Y cuando fui al cementerio protestante en Roma, y me detuve ante la tumba de Keats, y pensé en todos los que hicieron ya [...], y pensé que Europa es eso: un lugar donde se encuentran indeciblemente las miradas de los seres que merecen vivir.” In: “Carta a Fredi Guthmann (03/01/1951)”. CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2012, p. 317

Instaurada em parceria com a Faculdade de Buenos Aires, esta instituição tem como objetivo, segundo seu diretor, o doutor Menta, o de “mantener caliente el pan del espíritu”, de difundir a “cultura universal” mediante a leitura de suas obras-chave.¹⁶⁷ Porém, ao contrário da eficácia que promete seu programa, Clara se mostra cética quanto a seus resultados (“lo que verdaderamente servía [la Casa] era para juntarse con algún amigo y charlar en voz baja”),¹⁶⁸ utilizando-se de duas colegas que encontra no corredor como exemplo de sua convicção:

Dos chicas salieron casi corriendo de un aula. [...] “Capaces de irse a escuchar otro capítulo de otro libro. Como se movieron el dial de la radio, de un tango a *Lohengrin*, al mercado a término, a las heladeras garantidas, a Ella Fitzgerald... La Casa debería prohibir ese libertinaje. [...] Porque hubiera sido inútil preguntarle a una de esas chicas qué pensaba de lo que ocurría en la ciudad, en las provincias, en el país, en el hemisferio, en la santa madre tierra. Informaciones, todas las que uno quisiera: Arquímedes, famoso matemático, Lorenzo de Médicis, hijo de Giovanni, el gato con botas, encantador relato de Perrault, y así sucesivamente...”¹⁶⁹

Para a personagem, a absorção massiva de conhecimentos promovida pela *Casa* estaria criando um tipo “libertino” de intelectual, voltado apenas à acumulação livresca e incapaz de olhar para além do seu imediato círculo social. Porém, este não se limita apenas àqueles que circulam pelos corredores da *Casa*, mas exemplifica uma tendência comum ao intelectualismo portenho como representado no romance, cujo olhar, fixado nas obras de arte da Europa, se nega a se dirigir ao próprio país. Talvez o maior exemplo desta espécie de conduta alienante esteja no personagem de Pincho López Morales, que, frente ao repentino cancelamento do concerto ao qual comparecia, se desespera com a necessidade de voltar à rua e, com isso, enfrentar os acontecimentos da cidade: “Estas dos horas son un agujero en la pared. Si miro por él, ¿qué veré? La calle Libertad, Corrientes, el mundo ancho y ajeno. Por lo menos las paredes sirven para interponer cuadros entre esto y aquello...”¹⁷⁰

Como podemos ver, para este personagem, eleito pelos protagonistas como símbolo dos intelectuais portenhos – Juan chega a defini-lo como “sistema Pincho” de conduta –, a contemplação dos objetos culturais aparece menos como uma atividade cujo valor se encontra em si do que um pretexto escapista frente à convulsiva realidade.¹⁷¹ Não à toa, Pincho se encontra – assim como a maioria dos protagonistas, que, ao contrário do que procuram aparentar, também reproduzem as mesmas atitudes que tanto criticam nos outros intelectuais –

¹⁶⁷ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 18

¹⁶⁸ *Idem Ibidem*, pp. 18-9

¹⁶⁹ *Idem Ibidem*, pp. 17-8

¹⁷⁰ *Idem Ibidem*, p. 164

¹⁷¹ *Idem Ibidem*, p. 265

assistindo a um concerto no Teatro Colón em meio à invasão da misteriosa névoa que aos poucos vai destruindo a capital. Com o impedimento do espetáculo significando a falha da cultura em resistir à realidade, o personagem, juntamente com sua esposa Wally, consumidora voraz de livros (“Como en el *bowling*, cada libro nuevo hace saltar a los demás”), decidem refugiar-se, até que volte a normalidade, na sua estância familiar em Los Olivos.¹⁷²

O único do grupo de protagonistas a não comparecer ao concerto é Andrés, que, por sua vez, passa a tarde em outro lugar símbolo da cultura de Buenos Aires: a livraria El Ateneo. Nela, ele perambula pelas estantes e relembra seus tempos de juventude até que se vê interrompido pela morte de um escritor, a quem logo reconhece como membro da espécie de fraternidade formada pela camada intelectual da cidade:

“Fraternidad no”, se dijo, “más bien seguridad, saber que siempre nos encontraremos con las mismas caras en las librerías, en las sociedades de escritores, en la Casa, en los conciertos. Y éste...” Lo había visto en galerías de cuadros, en cines donde ambos [...] perseguían hasta el final una película de Marcel Carné o de Laurence Olivier. “Estaba en los conciertos de Isaac Stern”, pensó, angustiándose de pronto, “estaba en la última exposición de Batlle Planas, en un curso de don Ezequiel, en las clases de Borges en la Cultural [...]”.¹⁷³

Já para Clara, o intelectualismo portenho pode ser considerado como formado por diversas *capillas*, ou seja, grupos de escritores fechados em si mesmos, “escribiendo para tres, ocho o veinte lectores”.¹⁷⁴ Deste modo, o mútuo conhecimento entre todos os participantes do mundo intelectual do qual fala Andrés apenas se torna possível pela inexistência de um amplo sistema literário, o que parece problematizar a imagem de Buenos Aires como a cidade que, nos anos 20 e 30, viveu uma enorme expansão do seu mercado editorial.¹⁷⁵ Pelo contrário, a imagem que nos passam os personagens é a de um universo intelectual ainda muito incipiente, como se o significativo aumento quantitativo do público leitor não houvesse trazido melhorias qualitativas, no qual as poucas referências nacionais – Borges, Ezequiel Martínez Estrada e Batlle Planas, todos ligados às vanguardas europeias – se perdem em meio à preponderância

¹⁷² *Idem Ibidem*, p. 166

¹⁷³ *Idem Ibidem*, p. 209

¹⁷⁴ *Idem Ibidem*, p. 47

¹⁷⁵ Para Beatriz Sarlo, o concomitante crescimento das camadas médias da população *bonaerense* com o incremento da educação secundária e a diminuição das taxas de analfabetismo foram as principais “precondições para as mudanças ocorridas no perfil do público e a consolidação de um mercado editorial local. Ultrapassado o público de ‘señores’, passa-se a um universo de camadas médias. Para elas se produz *Claridad*, de Antonio Zamora, um empreendimento dinâmico e moderno que, conforme afirmou seu diretor em reportagem realizada por Roberto Arlt, em pouco menos de dez anos imprimiu 1 milhão de exemplares em edições que normalmente ficavam nos 10 mil, mas que na década de 30 chegaram aos 25 mil. *Claridad*, editora e revista, *Los Pensadores*, *Los Intelectuales* publicam de tudo: ficção europeia, ensaio filosófico, estético, político. [...] Essas editoras e revistas consolidam um circuito de leitores que, também por causa da ação do novo jornalismo, está mudando e se expandindo: trata-se de uma cultura que se democratiza a partir do polo da distribuição e do consumo”. In: SARLO, Beatriz. *Op. Cit.*, 2010, pp. 39-40

de nomes estrangeiros. Como exemplarmente sintetizado por Juan durante a conversa com sua esposa, o retrato da vida intelectual portenha que transparece a partir do romance é o de um resumido grupo, no qual “uno escribe por lo regular para los amigos”.¹⁷⁶

Isolados em suas *capillas* – e apesar da já comentada defesa da literatura de Arlt por Andrés –, os personagens intelectuais de *El examen* parecem ter perdido a capacidade de se comunicar com as pessoas “comuns” da cidade. Diversas são as ocasiões nas quais a falta de diálogo fica evidenciada: na pedante grosseria feita por Andrés em inglês para a resposta de uma senhora, no desencontrado riso do jornalista frente à erudita brincadeira de Juan, no modo como o senhor Funes e seu filho julgam os poemas deste último como sendo frutos de uma loucura. Porém, acreditamos que o maior exemplo do descolamento dos protagonistas da sociedade aparece já no começo do romance, na absurda tentativa de Juan de caminhar com uma couve-flor no meio da multidão encontrada no bonde e no comício da Plaza de Mayo, e, principalmente, na sua insistência em culpá-la como sendo a única responsável pelos danos, inevitáveis em tal situação, sofridos pelo vegetal.

Não obstante, os próprios protagonistas mostram-se conscientes desta sua situação de descolamento e inclusive realizam sua autocrítica, como aparece no seguinte diálogo entre Andrés e Clara:

–[...] Pero fijáte que desde esta noche, y desde todas las noches, no hacemos más que hablar de lo que escribimos y lo que leemos.

–Pero si está muy bien.

–¿Vos creés? ¿Vos creés de veras que tenemos *derecho*?

–Explicáte – dijo Clara –. Así no te entiendo.

–La explicación va a ser más literaria que la pregunta – dijo tristemente Andrés –. No sé realmente lo que quiero preguntar. Es un poco una rabia de intelectual contra sus colegas y él mismo. Una sospecha horrible de parasitismo, de innecesidad.

[...]

–[Continua Andrés.] [...] Pero todo este hablar, este pasarnos papeles, estas mesas de café donde libros y libros y libros y estrenos y galerías... Mirá, aquí hay un escamoteo, una traición.

–No te falta más que agregar: “traición a la realidad, a la vida, a la acción”, y con eso y un botoncito en la solapa estás a punto para largar en cualquier carrera.

¹⁷⁶ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 46

–Claro, las palabras. Pero yo buscaba decirte otra cosa. Es la *calidad* de nuestro intelectualismo lo que me preocupa. Le huelo algo húmedo, como este aire del bajo. (grifos do autor)¹⁷⁷

De modo que consideramos exemplar, Andrés expõe a autocrítica realizada pelas camadas intelectuais por seu fechamento e descolamento frente ao restante da sociedade portenha: tal posição aparece, para o personagem, como claro parasitismo e escamoteio, uma traição ao país e a si mesmos. Daí o caráter “úmido” do intelectualismo argentino. Como vimos, o clima quente e úmido vem, em Cortázar, sempre acompanhado das sensações negativas de modorra, de exaustão, de peso causado pelo ambiente. De modo semelhante, também o “clima intelectual” do país parece ser definido pelas mesmas características, numa espécie de determinismo geográfico, pelo qual as condições do espaço explicariam a maneira como a cultura se compõe.¹⁷⁸

À semelhança de Andrés, outros personagens também recorrem à lógica determinista a fim de formularem explicações para o que eles consideram como o estado medíocre do intelectualismo argentino. Para Juan, a ausência de um pensamento original na Argentina – “no tenemos gran cosa que decir” – se daria pelo fato de que os intelectuais, e ele se inclui no grupo, assim como o restante da sociedade, fazem parte “de nuestro barro y nuestro río, esos elementos sin historia o cuya historia pertenece a otros”.¹⁷⁹ Em outro momento do romance, em meio a uma discussão sobre as condições necessárias para a produção da “grande arte”, é novamente Andrés que aproxima a Argentina da imagem de “un limbito, un entretiempo, un blando acaecer entre dos nada”¹⁸⁰ De acordo com ambos, o cronista arremata ao dizer que tal situação se resume pelo modo como “Buenos Aires se levanta entre las dos llanuras de agua y pasto”.¹⁸¹

Para Adrián Gorelik, a identificação da planície argentina com a ideia de deserto faz parte de uma longa tradição, de origem romântica e liberal, que confere às longas extensões do pampa um conjunto de ausências, em que a “ausencia de naturaleza y [a] ausencia de pasado”, próprias de uma concepção a-histórica da paisagem, determinam a “ausencia de

¹⁷⁷ *Idem Ibidem*, pp. 49-50

¹⁷⁸ Como nos mostra Adrián Gorelik, a tendência a buscar as origens dos males do desenvolvimento argentino em sua constituição territorial é uma tradição da ensaística do país desde, pelo menos, Sarmiento. In: GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004, p. 43

¹⁷⁹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 53

¹⁸⁰ *Idem Ibidem*, p. 126

¹⁸¹ *Idem Ibidem*, p. 54. Tal citação remete à afirmação de Andrés escolhida para a epígrafe deste capítulo, que erroneamente dá a Juan a autoria da frase do cronista. Este equívoco por parte do personagem acaba por revelar uma profunda concordância de valores dentro do grupo de protagonistas, já que, com exceção feita a Stella, todos poderiam ser os autores de semelhante frase.

cultura [e a] ausencia de huellas en las que anclar la nueva civilización que se consideraba necesaria en un país moderno”.¹⁸² Assim, postos fora desta civilização moderna, estavam os *gauchos*, os mestiços e, principalmente, os indígenas – os “outros” a que se refere Juan e a quem de direito pertencem a história “de nuestro barro y nuestro río” –, que, colocados sob a definição de barbárie, foram vítimas de um progressivo processo de eliminação que, apesar de iniciado com a colônia, se sistematiza e tem sua velocidade acelerada com as presidências liberais de Sarmiento, Avellaneda e Roca, a partir da década de 1860.¹⁸³

Localizada em meio a duas vastidões desertas formadas por água e pasto, para retomarmos a imagem do cronista, a cidade de Buenos Aires parece contradizer aquela imagem moderna que havíamos anteriormente encontrado quando seguimos os deslocamentos dos personagens por ambientes que, pelo tipo de vivência que proporcionam, pareciam associá-la aos espaços das metrópoles europeias.¹⁸⁴ Pelo contrário, a sensação causada pela composição do ambiente cultural portenho no texto de *El examen* faz com que o aproximemos menos da tão reiterada caracterização europeia de Buenos Aires – tão celebrada por Sarmiento em seu *Facundo* – do que da imagem *estradiana* da cidade que, pelo caráter artificial de sua modernidade, está em constante contaminação com a barbárie – entendida aqui como falta de cultura – do pampa nacional.¹⁸⁵

Segundo Gorelik, também Sarmiento, ao se encontrar em Buenos Aires pela primeira vez, relativiza a imagem que ele havia idealizado em *Facundo*, pois entra em contato com “el contraste escandaloso entre esa sociedad moderna y homogénea y una estructura urbana e

¹⁸² GORELIK, Adrián. *Op. Cit.*, 2004, p. 19-20

¹⁸³ SHUMWAY, Nicolas. *A invenção da Argentina: história de uma ideia*. São Paulo; Brasília: Edusp; UNB, 2008, p. 194. Para Carlos Gamerro, falta à Argentina contemporânea a delicada tarefa de enfrentar o fato de que sua construção como país republicano tenha sido baseada num massacre: “Porque el racismo contra el indio nunca fue opcional; cuando había que desalojarlo de sus territorios, era una herramienta ideológica de lucha; y cuando se lo había no sólo desalojado sino aniquilado como pueblo – quedaron ciudadanos y familias sueltas, pero no una cultura y mucho menos una nación indígena –, había que justificar lo hecho; si el indio no era una raza inferior, y si las razas inferiores no merecen ser dominadas y exterminadas por las superiores, entonces la república se asienta sobre un enorme crimen.” In: GAMERRO, Carlos. *Art. Cit.*, 2015, p. 167

¹⁸⁴ “El carácter europeo de Buenos Aires llegó a asumir la estatura de un mito. Piedra de toque en la convicción acerca de la excepcionalidad de esta ciudad en el contexto latinoamericano o consigna para repudiar su desinterés manifiesto por el país y el continente que deja ‘a sus espaldas’, el carácter europeo de Buenos Aires había quedado, hasta hace poco tiempo, preservado en las principales representaciones de la ciudad, como si fuese un dato de la realidad cuya evidencia urbana, histórica o cultural no mereciese discusión.” In: GORELIK, Adrián. *Op. Cit.*, 2004, p. 71

¹⁸⁵ Diz Martínez Estrada: “Nosotros hemos construido por influjo de hombres de talento, de la variada y contradictoria aportación del inmigrante y de la adaptación del nativo, falsas formas que no concuerdan ni con el paisaje ni con el volumen total de la vida ni con su orientación nacional”. Desta forma, “bastaría restarle ciertos elementos artificiales que la sostienen para que esa ciudad se desmoronara, se deshabitara y el campo entrase otra vez por sus calles”. Apud: TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 2008, p. 244

institucional tradicional, colonial, de calles tubulares que, como una prisión, contiene a la sociedad y no la deja respirar”.¹⁸⁶ Interessante notar que, em Cortázar, há uma mudança no modo como ele concebe a cidade de Buenos Aires que, em certo sentido, parece repetir a ocorrida com o autor de *Recuerdos de provincia*.¹⁸⁷ Se lermos a correspondência anterior à sua reinstalação na capital, ocorrida em finais de 1945 depois de quase dez anos como professor na província, vemos como aquela adquire contornos idealizados quando comparada ao ambiente monótono, para o autor, de Bolívar e Chivilcoy: para o jovem escritor, Buenos Aires é o local da cultura por excelência, cheia “de inquietud, de fermento, de trabajo creador”, onde pode encontrar “diarios, libros, radio y cine”, e que “junto a sus gruesos defectos de metrópoli cosmopolita, destaca las aristas nobles de los grupos consagrados al arte, al pensamiento desinteresado”. Ele chega, inclusive, a afirmar que apenas ali se pode realmente viver na Argentina, pois esta “es Buenos Aires, y luego el paisaje; una gran ciudad, y muchos maravillosos paisajes repartidos en los cuatro cantos; nada más”.¹⁸⁸

Escrito ao final de sua residência *bonaerense*, e cerca de cinco anos após retornar das províncias, *El examen* mostra uma imagem da sociedade portenha bem diferente da anteriormente encontrada em suas cartas até a metade da década de 40. Espécie de alegoria do estado intelectual argentino, *la Casa*, cujas consequências perniciosas do método de ensino por ela praticado já foram expostas, é sempre vista com ironia pelos protagonistas cultos do romance. Para começar, o próprio lema da instituição é uma má citação de Gide sobre a arte da leitura, que aparece como creditada a Stendhal. Ademais, para personagens como Andrés, o maior mérito de *la Casa* são os sanduíches vendidos na cantina e, para outros como Juan, nada se pode aprender em suas salas – assim como nas de todo o país, já que “habría que ser idiota para creer que se aprende algo en las santas aulas argentinas” –, o que faz com que ele recorra ao autodidatismo.¹⁸⁹

Porém, há uma personagem que não só acredita aprender algo como atende às aulas de maneira entusiasmada: a sempre retratada, de maneira pejorativa, como possuidora de um

¹⁸⁶ GORELIK, Adrián. *Op. Cit.*, 2004, p. 76

¹⁸⁷ Frente ao golpe militar de 4 de junho de 1943, o professor Cortázar reivindica a figura de Sarmiento a fim de manifestar sua adesão à democracia de cunho liberal, que havia sido novamente destituída. Esta é talvez a única manifestação pública do autor que não trata a figura do *sanjuanino* com ironia. In: CORREAS, Jaime. *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 2014, Kindle Edition, pp. 954-60

¹⁸⁸ As citações foram tiradas das seguintes correspondências: “Carta a Lucienne Chavance de Duprat (10/09/1943)”; “Carta a Luis Gagliardi (09/11/1941)”; “Carta a Lucienne Chavance de Duprat (dezembro de 1942)”; “Carta a Eduardo Hugo Castagnino (1938)” e “Carta a Mercedes Arias (dezembro de 1939)” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2012, pp. 177; 136; 166; 40; 67

¹⁸⁹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 31

intelecto simples, Stella. Namorada de Andrés, que ironicamente lhe oferece boleros e sempre se recusa a explicar-lhe ou traduzir-lhe suas citações, ela é a principal culpada para a presença deste na *Casa*, pois, nas palavras dele, “se imagina que hace bien a los dos”.¹⁹⁰ De maneira semelhante ao que acontecerá com a *Maga* de *Rayuela*, o tratamento dos demais protagonistas para com Stella acaba por revelar o modo muitas vezes elitista e cruel com que consideram aqueles com menor formação intelectual. Clara, por exemplo, a define como uma pessoa “cómoda de llevar”, que, a diferença de “las de su tipo [...] que creen poder tomar la iniciativa, [...] Stella iba atrás, como la chinita con el mate”.¹⁹¹ Já o cronista, que em outro momento ridiculariza um erro gramatical cometido por um estabelecimento popular, realiza um julgamento categórico da personagem: “la mujer es hórrida”.¹⁹²

Fora de *la Casa*, os protagonistas julgam encontrar um cenário ainda pior. Outro episódio também paradigmático do modo como o desfrute da cultura na sociedade *bonaerense* é representado pelo romance se dá com a ida dos personagens ao concerto no Teatro Colón. Durante todo o espetáculo, Clara, Juan e o cronista se surpreendem negativamente com a vulgar inexperiência do público, por seu desmedido entusiasmo para com elementos considerados triviais – como a apresentação do violinista solo, que nos faz pensar no público do início do conto “Las ménades” –, enquanto não compreende a beleza de uma composição de Bach.¹⁹³ Esta, por sua vez, recebe as críticas do senhor Funes por considerá-la longa demais e de arranjo incompleto, já que não vem acompanhada de piano, ao que o cronista, “con una voz que temblaba de cólera”, concorda ironicamente e acrescenta que é “mucho mejor cuando tocan los cuarentas violines juntos en el preludio de *La Traviata*”.¹⁹⁴ A despeito de que tanto Bach quanto Verdi fazem parte da música erudita, a ironia da comparação do personagem, a qual passa despercebida pelo senhor Funes (“que estaba encantado con el apoyo del cronista”), distingue um maior refinamento no mais intimista solo de violino em oposição à estridência da ópera italiana.¹⁹⁵

¹⁹⁰ *Idem Ibidem*, p. 30

¹⁹¹ *Idem Ibidem*, p. 37

¹⁹² *Idem Ibidem*, p. 43

¹⁹³ Para Marta Morello-Fronsch, o entusiasmo desmedido do público transformado em uma espécie de ritual bacante em “Las ménades”, que acaba por engolfar todos os músicos, “pone en duda la eficacia de la autoridad cultural (el Maestro director e orquesta) y su programa civilizador”. In: MORELLO-FRONSCH, Marta. “El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar”. ZUÑIGA, Dulce Maria (coord.). *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, vol. 1. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986, p. 155

¹⁹⁴ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 169

¹⁹⁵ *Idem Ibidem*

Indignados com as despropositadas reações do público, que não se encaixam no consenso culto de comportamento em um ambiente de concerto – “¿Pero por qué carajo aplauden?” –, Juan e o cronista criticam a sua falta de refinamento. Para o primeiro, a esta também se segue uma compreensão insuficiente da música, pois, após voltar da completa imersão por ela proporcionada, ele olha ao redor e, ao se lembrar da cegueira do violinista, diz a seguinte frase: “Um ciego tocando a un sordo”.¹⁹⁶ Nesta imagem, o descompasso entre o artista, que por sinal é estrangeiro, com seu público portenho aparece como sendo tão extenso que o diálogo estético se faz impossível. Em meio a um público considerado ignorante, apenas os protagonistas se sentem capazes de vivenciar a experiência estética, proporcionada pela audição da música, em sua totalidade.¹⁹⁷

Tal julgamento, porém, não se limita à fruição estética, mas aparece transposto para todas as esferas da vida portenha. Para o cronista, seu país é um “país de observadores a secas, de gentes mironas que dejan confiada a una memoria precaria las imágenes que ven y las palabras que oyen. Cincuenta mil tipos viendo gambetear a Labruna: Argentina”.¹⁹⁸ Aqui, o recurso da imagem futebolística do jogador Ángel Labruna, além de ser uma manifestação do uso da cor local e dos referenciais à realidade argentina da época, manifesta a velha imagem do futebol como “pão e circo” das massas, que, hipnotizadas pelos dribles do atacante do time de futebol River Plate, não se mobilizariam em prol de questões ditas mais importantes, como a política, por exemplo.¹⁹⁹ Interessante notar a contradição de tal participação ser demandada justamente pelo cronista, pois, nas palavras de Andrés, este é definido como um “buen ejemplo de no te metás, de se me importa un cuerno”, ou seja, pelas mesmas atitudes por ele criticadas ao falar da população argentina.²⁰⁰

¹⁹⁶ *Idem Ibidem*, pp. 160-1

¹⁹⁷ Em contraste com a completa falta de sensibilidade expressada pela crítica do senhor Funes, Clara “regresaba de Bach con una sensación de desplazamiento, de haber estado viajando vertiginosamente”. In: *Idem Ibidem*, p. 169

¹⁹⁸ *Idem Ibidem*, p. 51

¹⁹⁹ No texto “La dinámica del 11 de marzo”, póstumamente recolhido no livro *Papeles inesperados*, Cortázar realiza uma crítica muito semelhante à do seu personagem, que vê na prática de delegar a responsabilidade a outro um traço característico do argentino, além de uma desculpa para não intervir politicamente: “Este orgullo ‘por interpósita persona’ producía un tipo de argentino medio que he conocido demasiado bien y cuyos rasgos típicos eran un complejo de inferioridad cuidadosamente camuflado (siempre éramos los más grandes, los campeones de cualquier cosa, con tal de que fuera otro el que deslomaba: Carlos Gardel, Juan Manuel Fangio, Juan Domingo Perón); delegar la responsabilidad nos marcaba a todos en tanto que comunidad.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2009, p. 262

²⁰⁰ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 43

De conclusão semelhante, Juan acredita que a “deficiência” da população argentina, a qual define como sendo uma espécie de frouxidão, esteja originada num “defeito moral”. A ver:

–Justo, flojos, sin tensión. Fijáte que un rasgo frecuente en el porteño es que tiene ideas brillantes pero inconexas, quiero decir sin contexto, sin causa ni efecto. [...] Lo que quiero decir es que carecemos de espíritu de sistema (aunque ese sistema sea la libertad o para la libertad), y eso es un defecto moral más que otra cosa. Dilapidamos en cohetes sueltos montones de materiales que cualquier profesorcito de Lyon o de Birmingham organizaría coherentemente en semanas de ficharse a sí mismo y a los demás.²⁰¹

Novamente, o que se dá é a valorização do espírito europeu sobre o argentino, incapaz de realizar a sistematização racional entendida como tão própria daquele e a única capaz de organizar os arroubos de ideias e sentimentos em um plano coerente de ação. Em outro momento do romance, o mesmo Juan chega a afirmar que “nuestra puteada es hueca”, pois, aparecendo por qualquer coisa, logo perde a força e é incapaz de impulsionar o desagrado que lhe deu origem em algo significativo.²⁰² Tal característica se refletiria também no idioma argentino, qualificado por Andrés como sendo apenas “rico en las formas exclamativas, nuestra falsa agresividad resentida”.²⁰³ Já quanto ao nível do uso de adjetivos e substantivos – responsáveis, entre outras coisas, por dar estrutura ao pensamento –, este seria baixíssimo se comparado com o espanhol da antiga metrópole, como se houvesse sido vítima de um processo de simplificação vulgarizadora.²⁰⁴ Mais uma vez, cabe ao cronista o julgamento mais peremptório do grupo, cuja definição – em concordância com o tom do romance – surpreende se pensarmos no modo como posteriormente Cortázar valorizará a língua falada de seu país.²⁰⁵ Diz o personagem: “Si el estado de la lengua permite sospechar cómo anda el pueblo que la habla [...], entonces estamos jodidos. Lengua pastosa, amarillenta y seca.”²⁰⁶

Imersos no que eles acreditam ser um deserto de mediocridade intelectual – “Creo que aquí somos [os intelectuais] pocos, que servimos para poco, y que la inteligencia elige sus zonas y entre ellas no está la Argentina”, diz o cronista –,²⁰⁷ os protagonistas de *El examen* se

²⁰¹ *Idem Ibidem*, pp. 51-2

²⁰² *Idem Ibidem*, p. 86

²⁰³ *Idem Ibidem*, p. 113

²⁰⁴ Tal processo teria como principal marca “la aparición de adjetivos mágicos, que funcionan en pequeños círculos, a manera de comodines que reemplazan cómodamente toda una serie de palabras. ‘Fabuloso’ es uno de ellos entre nosotros. Y antes de ése, y todavía dura, estuvo ‘fenómeno’”. In: *Idem Ibidem*, p. 114

²⁰⁵ Ver, no próximo capítulo, a defesa que o protagonista de *Rayuela*, Horacio Oliveira, fará do *voseo* argentino frente ao espanhol falado na Espanha.

²⁰⁶ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 114

²⁰⁷ *Idem Ibidem*, p. 50

sentem como exilados no seu próprio país, já que, como afirma o escritor Juan José Saer, sua ruptura com o entorno argentino se dá antes que se concretize qualquer espécie de separação física.²⁰⁸ Não à toa, Saúl Yurkiévich define os protagonistas do romance pelo nome inglês de *outsiders*, termo comumente relacionado àqueles que, por não se conformarem com as regras impostas pela sociedade, vivem, de alguma forma, à sua margem.²⁰⁹ Em um provocativo texto escrito logo após a publicação do romance, Ricardo Piglia vê nesta posição dos personagens principais um reflexo do sentimento encarnado pelo próprio Cortázar daqueles anos:

Como otros escritores argentinos de aquel tiempo (sobre todo Wilcock) el Cortázar de 1950 evoca al esteta refinado y vanguardista: su marco de referencia es la figura heroica del artista como exiliado. El escritor que abandona su tierra y desprecia todo lo que pueda atentar contra la integridad de su obra. [...] Esta ideología de la negatividad y del rechazo suele ser la trama básica de los grandes textos de Cortázar (en especial de *Rayuela* pero también de sus dos mejores relatos, “El perseguidor” y “El otro cielo”, donde los rastros de Charlie Parker y de Lautréamont construyen la figura del artista como criminal que lleva al límite la ruptura con el mundo).²¹⁰

Deslocado dentro de um país ao qual considera insuficiente e repulsivo, este tipo *cortazariano* de anti-herói volta seus olhos com nostalgia para o local que – como na já citada comparação com a lua – lhe proporciona luz: Europa.²¹¹ Tal característica faz com que a breve menção à recordação de Andrés de uma frase não citada de Hector A. Murena, outro escritor ligado à *Sur*, se torne sintomática, visto ser este o autor de *El pecado original de América*, livro no qual expressa o sentimento latino-americano de nostalgia pela Europa da seguinte forma: “he aquí los hechos, en un tiempo habitábamos en una tierra fecundada por el espíritu, que se llama Europa, y de pronto fuimos expulsados de ella, caímos en otra tierra, en una tierra en bruto, vacía de espíritu, a la que dimos en llamar América”.²¹² Finalmente, e

²⁰⁸ Para Saer, nenhum exílio é voluntário, pois, “cuando se pasa de un lugar a otro, creyendo tomar libremente una decisión, las razones del cambio han sido tramadas por el mundo antes de que el sujeto las actualice. La distancia existía antes del alejamiento, la ruptura antes de la separación.” In: SAER, Juan José. “Caminaba un poco encorvado”. In: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 80

²⁰⁹ YURKIÉVICH, Saúl. *Op. Cit.*, 1994, p. 98

²¹⁰ Piglia conclui com uma maldosa provocação a respeito dos efeitos que a popularidade do escritor teve sobre sua literatura, mas que, por tratar de épocas posteriores a *El examen*, não iremos abordar: “Ese lugar desplazado y negativo, de oposición tajante, un poco aristocrático del escritor enfrentado con la realidad, se ve trastornado, obviamente, por el éxito. Podría pensar que el mayor drama de Cortázar fue el éxito que siguió a la publicación de *Rayuela*. [...] ¿Cómo hacer para no ser comprendido por los contemporáneos? ¿Cómo sobrevivir al reconocimiento? Cortázar condensa mejor que nadie esa cuestión en la literatura argentina.” In: PIGLIA, Ricardo. *Art. Cit.*, 2001, p. 46

²¹¹ Famosa é a brincadeira que define Cortázar como um escritor europeu nascido em Bruxelas e que, tendo passado a juventude na Argentina, regressa ao seu continente de origem no início dos anos 1950. Eduardo Montes-Bradley toma a brincadeira a sério a fim de torná-la exemplar da constituição mista do argentino: “La paradoja (quizá no tanto) reside en que todo esto hace de Cortázar un de los escritores más argentinos. ¿Acaso eso que llaman argentinidad no está vinculado al haber nacido en Bruselas para finalmente acabar sepultado en Montparnasse o en cualquier otro barrio de lápidas grises en Southampton, México, Ginebra o Moscú?” In: MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Barcelona: Red Ediciones, 2014, Kindle Edition, p. 178

²¹² Citado em: AÍNSA, Fernando. “Las dos orillas de Julio Cortázar”. In: LASTRA, Pedro (org.). *Julio Cortázar (Serie El Escritor y la Crítica)*. Madrid: Taurus, 1981, p. 54. E sobre o trecho de *El examen* no qual aparece a

apesar de se constituir uma constante durante todo o pensamento cultural argentino, este anseio pela cultura europeia ganha novos elementos a partir da segunda metade da década de 1940, como evidencia o historiador Oscar Terán:

Dado que, si bien se observa que en otros sitios del mundo los más jóvenes procesaban con furia los resultados más dramáticos de la Segunda Guerra Mundial, los jóvenes argentinos los miraban con envidia al reconocer que aquellos otros podían obtener un beneficio compensatorio en la apertura de un espacio de renovación y experimentalismo. En cambio, en la Argentina, estos estudiantes daban cuenta de su desazón ante el ambiente de mediocridad imperante en la vida cultural en general y en la universidad peronista en particular.²¹³

Como procuramos mostrar até agora, muitas das afirmações e conclusões dos personagens de *El examen* tomam o argentino, ou o portenho mais especificamente, como categorias atemporais, dando a ideia de que as características por eles elencadas sempre fizeram parte de sua constituição.²¹⁴ Apesar disto, devemos atentar para a citação de Terán sobre a presença do governo peronista na Argentina da época em que se passa a narrativa e lembrarmo-nos do papel desempenhado pela alegoria, como levantado por Carolina Orloff, na escrita do romance. Tal será o assunto da próxima e última seção.

Cidade tomada: *El examen* como alegoria antiperonista

Escrita posteriormente pelo autor, que, no início da década de 80, havia revisado e preparado o texto de *El examen* para uma publicação póstuma, a Nota que serve de introdução ao romance postula desde o início uma chave de leitura do texto sob o signo da alegoria política. Já na primeira frase, Cortázar afirma ter escrito o livro “en una Buenos Aires donde la imaginación poco tenía que agregar a la historia para obtener los resultados que verá el lector”, pois esta, a história entendida como a anedota contada, neste caso fictícia, pela narrativa teria sido invadida, seguindo uma lógica de separação dicotômica entre texto e realidade, pela outra acepção dada à palavra história – a de *historia res gestae* – com ênfase,

menção a Murena: “[...] pensó Andrés, y se acordó de una frase de Murena, un desconocido camarada de soledad, un antagonista en veinte cosas pero – y esto, esto... – aliado en muchas otras [...]” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 89

²¹³ TERÁN, Oscar. *Op. Cit.*, 2008, p. 264

²¹⁴ Esta espécie de generalização a-histórica em características “naturais” do argentino será recorrente na obra de Cortázar, aparecendo inclusive em declarações públicas do autor, como na seguinte aula ministrada por ele na Universidade de Berkeley, no posterior ano de 1980: “Tienen que ver con la psicología de la gente de nuestro país, una cierta imposibilidad a veces muy triste y muy patética que tenemos nosotros de abrirnos plenamente al mundo – estoy hablando en general, no de casos individuales –, una cierta tendencia a vivir con el cinturón siempre apretado – no sólo el cinturón de cuero sino los cinturones mentales, psicológicos [...]” In: CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013, pp. 166-7

nesta situação específica, ao seu cunho político e social.²¹⁵ Ademais, o autor afirma que tamanha centralidade da crítica política no romance teria sido a principal responsável por sua não publicação na Argentina da época.²¹⁶

Como já mencionamos anteriormente, *El examen* foi escrito durante o ano de 1950, em uma Argentina que vivia o auge do regime peronista, cuja duração se estendeu entre os dez anos que foram de 1945 a 1955.²¹⁷ No romance, a primeira alusão mais explícita ao peronismo se dá no episódio em que os protagonistas resolvem, por insistência de Stella, visitar a celebração realizada pelo governo na Plaza de Mayo.²¹⁸ De início, eles mal sabem o que o evento significa (“‘Recepción’, pensó Juan. ‘O cambio de gabinete.’ Pero esto último era absurdo, no encendían luces extra para tal cosa.”), o que mostra o completo desinteresse dos personagens pela realidade do seu próprio país, o que, como vimos, é um traço marcante não apenas deles, mas do conjunto geral da intelectualidade portenha.²¹⁹ Como procuraremos mostrar mais adiante, o fato de ser Stella quem faz com que os demais atendam ao comício mostra a posição privilegiada da personagem, espécie de mediadora entre os protagonistas intelectualizados e as massas populares peronistas.

Não sendo, portanto, uma solenidade corriqueira nos moldes de uma troca de gabinete, cabe-nos perguntar no que exatamente consiste a celebração à qual os personagens comparecem. Esses, ao cruzar a multidão que apinha a totalidade da Plaza de Mayo, “en un confuso crecer de cuerpos y nucas y pañuelos al cuello, rompiéndose contra una barrera de tipos silenciosos que parecían esperar alguna cosa”, chegam numa clareira onde encontram a seguinte figura: “la mujer vestida de blanco, una túnica entre delantal de maestra y alegoría de la patria nunca pisoteada por ningún tirano, el pelo muy rubio desmelenado cayéndole entre

²¹⁵ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 13. Sobre os diferentes significados do termo “história”, diz Nicola Abbagnano em seu *Diccionario de filosofia*: “Esse termo, que em geral significa pesquisa, informação ou narração e que já em grego era usado para indicar a resenha ou narração dos fatos humanos, apresenta hoje uma ambiguidade fundamental: significa, por um lado, o conhecimento de tais fatos ou a ciência que disciplina e dirige esse conhecimento (*historia rerum gestarum*) e, por outro, os próprios fatos ou um conjunto ou a totalidade deles (*res gestae*). Essa ambiguidade está presente em todas as atuais línguas cultas.” In: ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofia*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 583

²¹⁶ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 13

²¹⁷ Apesar de seu início ser comumente datado no dia 17 de outubro de 1945, data da ocupação da Plaza de Mayo pelas massas peronistas que demandavam a liberdade de seu líder preso no dia 09 do mesmo mês, Perón apenas assume a Presidência da República no dia 04 de junho de 1946, após vencer as eleições organizadas no mesmo ano. Por outro lado, a origem da influência da figura de Perón no governo do país se inicia anos antes, com sua ascensão ao posto de Secretario da *Secretaría de Trabajo y Previsión* em dezembro de 1943, nomeado pelo governo instaurado a partir do golpe militar ocorrido em junho do mesmo ano. Para um panorama mais detalhado do aumento progressivo do poder político de Perón, ver: PLOTKIN, Mariano Ben. *Op. Cit.*, 2005

²¹⁸ Cabe ressaltar o caráter alusivo do texto, típico da alegoria, no qual não há, em nenhum momento, qualquer menção mais explícita aos nomes de Perón, de Eva ou ao termo “peronismo”.

²¹⁹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 60

los senos”.²²⁰ A não ser pelo estado desganhado do cabelo da mulher, poderíamos tomá-la como uma espécie de representação de Eva Perón, líder central do movimento ao lado de seu marido e um dos maiores ícones da ideologia peronista. Como podemos ver na passagem, seu vestido branco, cuja cor imaculada representa a imagem da pátria nunca pisoteada pelas botas da tirania, evoca a ideia de uma possível pureza de espírito da mulher que o veste, além de recordar a figura da professora bondosa, responsável por instruir e acalantar o povo. Esses três significados aparecem de certa forma reforçados na cantilena iniciada por um de seus acompanhantes:

–Ella es buena – dijo –. Ella es muy buena.

–Ella es buena – repitieron los otros.

–Ella viene de Lincoln, de Curuzú Cuatiá y de Presidente Roca – dijo el hombre.

–Ella viene – repitieron los otros.

–Ella viene de Formosa, de Covunco, de Nogoyá y de Chapadmalal.

–Ella viene.

–Ella es buena – dijo el hombre.

–Ella es buena.²²¹

Assim, temos a constante reiteração da bondade de uma mulher que, transformada em uma entidade feminina sem nome, aparece como vinda das mais diversas regiões do país. Essa transformação simbólica é semelhante à ocorrida com Evita, que abandona sua inicial irrelevância política quando da campanha presidencial de Perón para, mediante o modo como o aparato propagandístico peronista apresenta as ações assistencialistas de sua Fundación Eva Perón, se transformar na “benfeitora do povo”.²²² Para Beatriz Sarlo, o desenvolvimento de uma espécie de culto do povo por Evita foi fruto não apenas da relação pessoal por ela desempenhada para com seus *descamisados*, mas também pela exaustiva reiteração, pela propaganda oficial, dessas ações: como a mulher da cantilena, as ações de Evita

²²⁰ *Idem Ibidem*, p. 62

²²¹ *Idem Ibidem*, pp. 62-3

²²² Mariano Ben Plotkin conta que, apesar do protagonismo posterior que a propaganda peronista lhe outorgará, o papel de Eva no desenrolar dos dias anteriores ao mitológico 17 de Outubro se manteve dentro dos limites do que se esperava de uma esposa dedicada: “Eva ocupaba el lugar que se esperaba de una mujer fiel a su hombre – el de la lealtad sin límites”. In: PLOTKIN, Mariano Ben. *Op. Cit.*, 2005, p. 972

representavam e alcançavam todos os cantos do país, seus esforços para o bem do povo eram incansáveis e sua bondade, infinita.²²³

O fascínio causado pela mulher é tanto que, mesmo uma personagem como Clara, para quem a figura histórica daquela se apresenta, *a priori*, como um espetáculo grotesco, acaba sendo hipnotizada pelo ritual e também começa, “al final, murmurar con los otros: ‘Ella es buena’.”²²⁴ Por outro lado, a mulher, agora tomada por movimentos compulsivos, parece representar outro aspecto da figura de Evita, que, por sua retórica brutal e impiedosa para com os inimigos do regime, coloca em segundo plano sua figura de “hada buena”, de “dama de la esperanza”, e assume cada vez mais o título, tão proclamado pela CGT, de “abanderada de los trabajadores”.²²⁵ Elevada à categoria de entidade onipresente, a mulher da Plaza de Mayo – assim como Evita – se transforma, nas palavras de Sarlo, em um objeto fanático de paixão, possuidor de tamanha persuasão que acaba por subjugar, mesmo que momentaneamente, a individualidade opositora de Clara.²²⁶

Após a cena da mulher, Andrés instiga os demais a se afastarem e, juntos, percorrem dentre a multidão até chegarem à base da Pirâmide de Mayo, dentro da qual há a misteriosa exposição de uma relíquia, que descobrem ser a verdadeira atração da celebração. Antes de entrarem, porém, os personagens devem esperar na fila e tem de ouvir a ladainha de um orador que, em cima de um palanque, realiza, de maneira incoerente e entrecortada, um discurso permeado por palavras de ordem, proclamações à Pátria e imprecações contra supostos inimigos.²²⁷ Se a mulher de branco pode ser tomada como uma representação da figura de Evita e seus movimentos, simulacros de sua retórica, o recém-aparecido orador pode ser entendido ele também como uma espécie de Perón em miniatura, cujo discurso reproduziria, ao menos em sua estrutura básica, os do Presidente. Assim, tanto este quanto

²²³ “As imagens de Eva abraçando, tocando, acariciando, apertando mãos, certificam (e continuaram a certificar depois da morte) sua qualidade de ponte, de médium, entre o regime e o povo. As imagens que a mostram no trabalho ou na tribuna [...] a apresentam como o lugar onde se ancoram materialmente o Estado de bem-estar e a política peronista.” In: SARLO, Beatriz. *Op. Cit.*, 2005, p. 93

²²⁴ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 63

²²⁵ HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Argentina en el callejón*. Buenos Aires: Ariel, 1995, p. 161

²²⁶ “O fanatismo abole essa dimensão da autoconsciência irônica. No caso do fanatismo (como no de outras paixões), as emoções, os sentimentos que pertenceriam ao universo cotidiano do sujeito são esmagados sob o domínio do sentimento único que chamamos paixão.” In: SARLO, Beatriz. *Op. Cit.*, 2005, p. 242

²²⁷ “Como señala la historiadora francesa Mona Ozouf, mientras el legislador hace la ley para el pueblo, los rituales y los festivales políticos hacen al pueblo para la ley. Eso es así porque los rituales políticos cumplen una doble función. Por un lado crean una unidad simbólica entre los participantes que se reconocen a sí mismos como miembros de una comunidad política dada: partido, nación, patria. Pero por otro lado, en especial en regímenes de tipo autoritario [...], los rituales también cumplen una función de exclusión, privando de legitimidad a los contendientes políticos que no participan de los mismos. [...] En suma, se puede decir que los rituales políticos tienen la función primordial de reforzar y recrear periódicamente los fundamentos de legitimidad de un régimen político dado.” In: PLOTKIN, Mariano Ben. *Op. Cit.*, 2005, pp. 1115-21

aquele se colocam em posição superior em relação aos seus interlocutores – seja esta a do palanque improvisado de um ou a do balcão da Casa Rosada de outro – e dirigem suas palavras para um povo em uma posição inferior, espacial e metaforicamente falando, cujas respostas acabam por serem sempre condicionadas pelo primeiro.²²⁸

Finalmente, a fila começa a andar, os personagens podem deixar o orador para trás e começam a entrar na Pirâmide, onde se deparam com um ritual bizarro de adoração a um osso. Como afirma na nota que introduz o romance, Cortázar vê nesse episódio a prefiguração profética do culto ao corpo de Evita, que se instaurará após sua morte.²²⁹ Após significativo suspense sobre o que haveria dentro da tenda, quase não há descrição sobre a visita em si, sendo que ela logo acaba e dá lugar a mais um orador, o qual proclama a importância para a Pátria do contato realizado com a relíquia. Desta forma, podemos entender que a função de tal episódio é a de enfatizar o clima de irracionalidade geral que impera nos comícios peronistas, aproximando-os dos estados de transe coletivo.

De maneira análoga, há outra cena também fugaz, apesar de melhor detalhada, que acreditamos possuir motivação semelhante à do osso: a que retrata a mutilação de uma criança pelos participantes do comício. Esses, munidos de uma agulha de costura, perfuram o rosto de um menino enquanto, de maneira alucinada, repetem a palavra “enemigo”, numa representação esdrachada da brutalidade incentivada pelo regime contra seus opositores e que nos faz recordar do assassinato gratuito do judeu pelos personagens do conto “La fiesta del monstruo”, de Borges e Bioy Casares.²³⁰

²²⁸ Como nos mostra Ben Plotkin, desde o primeiro grande ato peronista, acontecido no próprio 17 de Outubro de 1945, o discurso que realiza Perón, recém-libertado pelas mobilizações populares, procura definir o lugar superior do líder frente ao povo que lhe escuta e prestigia: “Perón estaba fijando un lugar para cada uno de los protagonistas de ese 17 de Octubre: el suyo en el balcón de la Casa Rosada, y el del pueblo en la Plaza de Mayo. En otras palabras, Perón estaba tornando el evento en un espectáculo. [...] La clase obrera se había movilizado no solo para libertar a Perón, sino también para restaurarlo en el lugar que le pertenecía por derecho propio: el balcón de la Casa de Gobierno.” In: PLOTKIN, Mariano Ben. *Op. Cit.*, 2005, pp. 777-83

²²⁹ “Más adelante y desde muy lejos supe que esos mismos amigos habían creído ver en ciertos episodios una premonición de acontecimientos que ilustraron nuestros anales en 1952 y 53.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 13. Em entrevista a Ana María Hernández, Cortázar afirma a relação deste trecho com a adoração popular à Eva de maneira mais explícita: “El episodio es el siguiente: la ciudad de Buenos Aires se está dislocando y la gente tiene miedo y, como pasan siempre en estos casos, nacen supersticiones, magias, hay brujos que profetizan. Entonces, en plena Plaza de Mayo, que es la plaza central de Buenos Aires, se organiza una especie de ceremonia en que la gente hace una larguísima cola en una tienda de campaña. Luego entra y lo único que pasa es que hay una pequeña caja de cristal con unos huesitos entre algodón; la gente pasa, adora esos huesitos, y se va. [...] Eso es absolutamente lo que sucedió cinco años después cuando pusieron el cadáver embalsamado de Eva, que se había reducido, y todo Buenos Aires desfiló.” In: HERNÁNDEZ, Ana María. *Art. Cit.*, 1996, p. 729

²³⁰ A propósito do assassinato do jovem judeu no conto, diz Mariano Ben Plotkin: “Indudablemente, la muerte gratuita de un judío narrada ficcionalmente en el año de 1947 era un tema de enorme densidad. Por entonces el mundo comenzaba a conocer en detalle los horrores de la Alemania nazi y sus aliados. No es casual que Borges

Para Carolina Orloff, o fato de que a realização do ritual ocorra na Plaza de Mayo adquire um significado simbólico, pois ela não apenas é o local natural de concentração do povo *bonaerense* em épocas de protesto e celebração, como também se vincula a toda uma tradição liberal argentina – principalmente por sua origem na Revolución de Mayo de 1810 –, da qual será usurpada pelo regime de Perón, que ressignifica seu espaço a fim de transformá-lo, a partir dos eventos desencadeados no mitológico 17 de outubro de 1945, em um lugar de memória peronista, para usar o termo do historiador Pierre Nora.²³¹ Assim, torna-se interessante notarmos que o caminho pelo qual os protagonistas de *El examen* chegam à praça vem justamente da rua Bartolomé Mitre, um dos maiores nomes da tradição política liberal de toda a história do país, tido como o principal responsável pela organização do Estado argentino moderno, de cunho republicano e liberal.²³² O narrador, ao escolher essa rua como local de chegada dos personagens, parece definir seu lugar político-social de fala, visto que algumas das principais realizações do governo Mitre vão ao encontro, ao menos no que se refere a dois pontos básicos, dos anseios por eles expressos: na necessidade de revitalizar a cultura, pois foi sob sua presidência que a capital viveu uma espécie de “renascença cultural”, com a fundação de bibliotecas, teatros, sociedades literárias e do Colegio Nacional de Buenos Aires; e na questão política, já que uma das maiores conquistas de Mitre foi a execução daquele que ficou conhecido como o último *caudillo*, Ángel Vicente Peñaloza, *El Chacho*, parte de uma tradição que, como veremos mais adiante, será reivindicada por Perón.²³³

Desta forma, com exceção feita a Stella, podemos definir os protagonistas de *El examen* como fazendo parte das classes médias e altas da sociedade portenha que reagiram com horror à entrada das massas peronistas na política e na capital do país. A personagem Clara, por exemplo, recorda ter sido criada em um ambiente típico da aristocracia *criolla*, no

y Bioy utilizaran este tema para asociarlo al peronismo.” In: PLOTKIN, Mariano Ben. *Op. Cit.*, 2005, pp. 942-6. E sobre as relações entre fascismo e peronismo, diz Túlio Halperín Donghi: “[...] el peronismo no fue, sin duda, una forma de fascismo; fue por lo menos el resultado – o más bien, el residuo, inesperado para todos y también para su creador y beneficiario – de una tentativa de reforma fascista de la vida política argentina.” In: HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Op. Cit.*, 1995, p. 29

²³¹ ORLOFF, Carolina. *Op. Cit.*, 2015, pp. 1107-15. De maneira semelhante, Mariano Ben Plotkin também relaciona a Plaza de Mayo como um “lugar de memória” argentino, depois ressignificado pelo peronismo: “Es que la Plaza de Mayo ha ocupado en la tradición histórica argentina un lugar particular, convirtiéndose en lo que el historiador francés Pierre Nora ha llamado ‘un lugar de memoria’, es decir un espacio construido históricamente en el que se cristaliza la memoria colectiva, pero cuyo referente es él mismo. En este sentido, puede decirse que la Plaza de Mayo ya era un lugar de memoria en la tradición histórica argentina. Más adelante, Perón la convertiría en un lugar de memoria peronista.” In: PLOTKIN, Mariano Ben. *Op. Cit.*, 2005, pp. 646-52

²³² Para Túlio Halperín Donghi, Mitre foi “el fundador de la Argentina que el peronismo quiso abolir”. In: HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Op. Cit.*, 1995, p. 50

²³³ Para um panorama deste período, ver: ROMERO, José Luis. “La República: estabilización política y cambio económico (1862-1880)”. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1996, pp. 97-108

qual sua família, reunida em serões realizados na sala de seu tio Roque, ouvia anedotas do tempo do general Mansilla, militar participante das guerras civis argentinas e escritor de *Una excursión a los indios ranqueles*, no qual narra seu percurso pelos povos da província.²³⁴ Sendo assim, tanto ela quanto os outros protagonistas veem com crescente ansiedade a repentina tomada dos seus espaços de convivência cultural, como o Teatro Colón, a livraria El Ateneo, os cafés, entre outros. E, em duas ocasiões, Juan sintetiza esta sensação com a imagem dos “romanos viendo entrar a los bárbaros”, impotentes frente à tomada de sua cidade.²³⁵

Em sua maioria, essa sensação de invasão é sentida pelos personagens menos sob a chave de uma manifestação física do que de uma agressão – para usarmos as palavras de David Viñas – ao seu gosto refinado.²³⁶ Assim, no ritual da Plaza de Mayo, um dos elementos que mais os incomoda é a transmissão da música erudita de Bach em meio ao comício e, principalmente, a distorção nela causada pela transmissão por alto-falantes.²³⁷ Esses, por sua vez, juntamente com as procissões nas ruas do centro, são definidos por um personagem funcionário de El Ateneo como os responsáveis por romper com o silêncio sacro das livrarias da região.²³⁸ Da mesma maneira, o episódio do tumulto causado pela disputa violenta por um pente dentro do banheiro do Teatro Colón, que Carolina Orloff interpreta como um retrato da nova configuração social instaurada pelo regime, apenas passa a ser lamentado a partir do momento em que o artista estrangeiro, ofendido por tal comportamento de seu público, decide cancelar sua participação.²³⁹

²³⁴ “O crítico Julio Ramos qualifica a viagem de Mansilla, com sensibilidade, de ‘uma viagem deliberada à barbárie’, o inverso de suas viagens pela Europa e o Egito, ou da viagem obrigatória à Europa de todo jovem argentino de classe superior.” In: SHUMWAY, Nicolas. *Op. Cit.*, 2008, p. 328

²³⁵ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 162

²³⁶ Sobre o que diz David Viñas sobre a representação do peronismo na obra de Cortázar, ver o seguinte trecho: “De ahí que la presencia inquietante de las masas – los concretos, locales y numerosos ‘cabecitas negras’ – sean percibidas como esa posible ‘agresión’ que acecha permanentemente en los zaguanes, tras los biombos o en las trasposiciones zoológicas que corroen las ‘casas tomadas’.” In: VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974, p. 119

²³⁷ “De lejos venía una música metálica, esa abyección de la música (cualquier música) cuando la echan desde los parlantes en serie, la degradación de algo hermoso, Antínoo atado a un carro de basura, o una alondra en un zapato.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 60

²³⁸ Cortázar reclama da progressiva ocupação da cidade, seja por pessoas ou não, em duas cartas da época: a primeira – famosa por levar o nome “Perolandia” em seu remetente –, está escrita em 1946 a Sergio Sergi e sua esposa Gladys Adams de Hócevar, e diz que “ni siquiera las librerías son hoy agradables”; já a segunda, escrita em 1947 a Rosa Luiza Varzilio, reclama da quantidade de discursos oficiais transmitidos pelo rádio e da dificuldade em se arranjar um emprego, “porque la gente avanza más que nunca sobre Buenos Aires”. In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2012, pp. 238; 274

²³⁹ “En la usurpación del peine en sí reside la apropiación simbólica de las clases más bajas de este nicho cultural otrora ocupado exclusivamente por las clases altas.” In: ORLOFF, Carolina. *Op. Cit.*, 2015, pp. 1002-8

Em sua comparação do personagem Hardoy, do conto “Las puertas del cielo”, com o narrador de “El matadero”, de Esteban Echeverría, Carlos Gamerro levanta um interessante ponto deste confronto estético entre os protagonistas de Cortázar e as massas peronistas:

Si vamos a buscar continuidades entre el joven unitario y Hardoy, habría que hacerlo en la mirada fascinada de sus autores sobre estos otros que amenazan destruirlos – físicamente, en Echeverría; metafísicamente, en Cortázar –; la identidad, en la obra de Cortázar, se construye fundamentalmente desde el gusto, y Hardoy se siente tan violado por el mal gusto de sus monstruos que el joven unitario por la mazorca de los suyos.²⁴⁰

Se a identidade dos personagens de Cortázar é fundamentalmente construída sobre as bases do gosto, podemos entender certas atitudes tomadas pelos protagonistas de *El examen*, que sem esse elemento seriam vistas apenas como formas do pedantismo intelectual, como maneiras de resistirem a este outro avassalador. Assim, a recusa do cronista em impedir a escolha por uma música folclórica no *jukebox* do bar, a obstinação de Juan em ler seus poemas para um público não familiarizado com as vanguardas, a decisão do senhor Funes em comparecer a um concerto no meio da catástrofe, a recusa de Andrés em não abandonar as citações estrangeiras em conversas com aqueles que não as entendem; todas são formas de resistência de uma identidade coletiva contra a desagregação trazida pelas massas e sua manipulação pelo Estado peronista.²⁴¹

Em outro artigo sobre Cortázar, Gamerro vê no grupo de *El examen* a primeira manifestação da seguinte dualidade ideológica, que, segundo ele, marcará todos os romances posteriores de Cortázar:

[O grupo de protagonistas] siempre se constituye como un “nosotros” que incluye necesariamente el lector, y el imprescindible antagonista como un “ellos” del cual este debe excluirse. [...] Cortázar funda un club exclusivo basado en una estética del consumo bastante arbitraria, pero que sigue, o más bien va definiendo, los vaivenes de esta esquivia categoría estético-existencial conocida como lo *cool*.²⁴²

Em *El examen*, este grupo se funda sob as características aglutinadoras da música erudita, das vanguardas surrealistas e cubistas, do existencialismo francês e do romantismo inglês, e tem como oponente aquele constituído pela valoração do folclore das províncias, da

²⁴⁰ GAMERRO, Carlos. *Art. Cit.*, 2015, p. 174

²⁴¹ Sobre a apropriação peronista do folclore das províncias, diz Carolina Orloff: “Como parte del intento de Perón de llevar a cabo un proyecto ‘nacional y popular’ en lugar de un proyecto oligarca, en 1947 se aprobó la ‘Ley del 50 por ciento’. Esta Ley especificaba que el 50% de la música que se emitiera en la radio nacional tenía que ser de origen argentino. Así, el tango y el folklore, ritmos como el chamamé, la chacarera, la zamba y el gato, fueron puestos al centro de la escena musical nacional.” In: ORLOFF, Carolina. *Op. Cit.*, 2015, pp. 1008-14

²⁴² GAMERRO, Carlos. “Julio Cortázar: inventor del peronismo”. *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Ed. Eterna Cadencia, 2010, Kindle Edition, p. 1207

literatura popular, dos jornais sensacionalistas e, apesar de visto com alguma simpatia pelo cronista, do tango.²⁴³ Não à toa, Andrés escolhe se refugiar num café chamado Florida, cujo nome remete à rua simbólica da Buenos Aires europeizada e à contenda que, na década de 20, opôs o grupo *martinfierrista*, a ela identificado e de disposição vanguardista e cosmopolita, aos escritores da *calle Boedo*, preocupados em dotar seus textos de uma mensagem política vinculada à esquerda e de grande sucesso comercial entre as camadas mais baixas da população.²⁴⁴ E, do mesmo modo que a oposição Florida-Boedo escondia uma diferenciação de classe entre ambos os grupos, Gamero afirma que, em Cortázar, “esta matriz se constituyó primeramente como oposición social, de clase, y que la irrupción del peronismo fue, si no su causa originaria [...], su primer ‘llenado’ concreto”.²⁴⁵

Após termos definido a composição social do grupo de protagonistas como se originando nas camadas médias e cultas da população portenha, cabe-nos perguntar sobre a identidade deste outro tão combatido. Acreditamos que a seguinte conversação entre o cronista, Juan e Andrés, acontecida a caminho do comício na Plaza de Mayo, nos parece crucial para começarmos a formular uma resposta a essa indagação:

–Todo Buenos Aires viene a ver el hueso – dijo –. Anoche llegó un tren de Tucumán con mil quinientos obreros. Hay baile popular delante de la Municipalidad. [...]

–¿Vos estuviste? – dijo Juan.

–Profesionalmente – dijo el cronista –. Me mandé una nota padre.

–Ergo fuiste el que consagró la peregrinación. No me mirés de reajo, porque es la verdad. Ellos pusieron la lona y tu diario trae la gente, a veinte guitas por engrupido.

–No hablé así – dijo Andrés, muy serio –. La gente no viene sólo por el diario. Ninguna campaña publicitaria puede explicar ciertos furores y ciertos

²⁴³ Interessante notar como o julgamento do cronista frente ao tango parece mudar ao longo do romance, num movimento que pode explicitar a progressiva cooptação dos meios de informação por uma ideologia populista, pois o personagem vai de uma simpatia irônica e benevolente por aquilo que considera um ritmo inferior à sua celebração como portador da essência histórica do país. Ver o que diz o personagem próximo da cena final do romance: “El tango, Andrés, y no los comunicados oficiales. Me animo a escribirte la historia de mil novecientos a hoy con nada más que los tangos.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 256

²⁴⁴ Nas palavras de Adolfo Prieto, a polêmica Florida-Boedo se polarizava nos seguintes termos: “Florida, rua do ócio distraído, era um bom nome para cunhar a variante local do conceito de gratuidade na arte; Boedo, rua de trânsito fabril num bairro fabril, uma excelente bandeira para agitar as consciências com adequadas fórmulas de subversão. Florida olhava para Europa e as novidades estéticas do pós-guerra; Boedo olhava para a Rússia e se inflamava com o sonho de revolução universal.” In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 505. Sobre a posição de *Martín Fierro* frente ao sucesso comercial do grupo Boedo, diz Sarlo: “La literatura de kiosco y el teatro le parecen a la revista una forma corruptora de la competencia. De allí el reproche elitista que se les formula a los escritores de Boedo: ellos se proponen escribir controlando con un ojo el mercado, lo que es lo mismo: movidos por el lucro.” In: SARLO, Beatriz. *Art. Cit.*, 1997, p. 229

²⁴⁵ GAMERRO, Carlos. *Op. Cit.*, 2010, 1213

entusiasmos. Me han dicho que los rituales son espontáneos, que a cada rato se inventan nuevos.²⁴⁶

A partir deste trecho, podemos observar três pontos fundamentais no modo como as massas peronistas se compõem no romance. Em primeiro lugar, temos a ênfase no seu caráter popular, em franca oposição ao dos protagonistas, que – como tratado anteriormente – veem suas manifestações culturais de modo distanciado e irônico. Em segundo, há, pela menção a Tucumán como lugar de origem de parte significativa da audiência, a relação das massas com as províncias do interior argentino. Ela volta a se repetir na já citada cantilena em honra da mulher de branco, cujas múltiplas origens – “Ella viene de...” – são todas menções a locais pertencentes às províncias. Como nos mostra Adrián Gorelik, a onda de migrações internas que se inicia com o processo de industrialização da década de 30 mudou o rosto dos trabalhadores da capital, cuja maioria deixa de ser composta por imigrantes europeus e passa a ter sua origem nas províncias pobres do país.²⁴⁷ Esses, por sua vez, permanecem marginalizados no que se constituía como a *Gran Buenos Aires*, até que adentram a arena política sob a liderança de Perón.²⁴⁸ Para Gamerro, esta súbita aparição da província foi vivenciada pelas camadas intelectuais das zonas centrais da capital como a revelação de “um outro país” interno à Argentina.²⁴⁹

Finalmente, o último ponto a ser tratado pelo trecho se dá no diálogo entre Andrés e Juan sobre a participação do jornal do cronista na mobilização das massas para o comício, que reproduz um longo debate acerca de sua composição e do nível de sua espontaneidade durante o 17 de outubro. Enquanto Juan reproduz argumentos próximos aos utilizados pelos antiperonistas, que definiam a presença das massas como formada pelo contingente de um lumpen-proletariado manipulado pela figura carismática do líder e pela propaganda dos meios

²⁴⁶ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, pp. 60-1

²⁴⁷ “Pero, curiosamente, la consolidación de esa forma europea de Buenos Aires era contemporánea a la segunda expansión metropolitana (la que estaba formando el Gran Buenos Aires), ya no con migrantes de ultramar, sino con una extraña ‘masa oscura’, del interior del país y los países limítrofes, que debería haber puesto en cuestión aquel imaginario.” In: GORELIK, Adrián. *Op. Cit.*, 2004, p. 91

²⁴⁸ Sobre o caráter peculiar tomado pela *Gran Buenos Aires* durante sua formação, prossegue Gorelik: “al revés que en las grandes ciudades del mundo, donde de ese modo se designaba el conjunto metropolitano, en Buenos Aires el término sirvió para designar exclusivamente los distritos ‘externos’ a la ciudad, separados del núcleo que les había dado origen. [...] Así se comprende, también, que ‘la ciudad’ pudiera producir esa escena primaria de la sorpresa y el descubrimiento cuando aquella realidad ignorada irrumpiera: la movilización del 17 de octubre de 1945, con su invasión de multitudes extrañas que llegaron hasta el corazón de la ciudad desde sus ‘afueras’ [...], para darle el bautismo popular al peronismo.” In: *Idem Ibidem*, pp. 93-4

²⁴⁹ Gamerro cita um trecho de *¿Qué es esto?*, de Ezequiel Martínez Estrada, no qual se reproduz o espanto portenho frente às massas peronistas, assim como a sensação de invasão bárbara da qual fala o personagem Juan, de maneira exemplar: “Perón nos reveló no al pueblo sino a una zona del pueblo que, efectivamente, nos parecía extraño y extranjero. El 17 de octubre volcó a las calles un sedimento social que nadie había reconocido. Parecía una invasión de gentes de otro país hablando otro idioma, vistiendo trajes exóticos, y sin embargo, eran nuestros hermanos harapientos [...]” In: GAMERRO, Carlos. *Op. Cit.*, 2015, p. 170

de comunicação, Andrés parece se aproximar, sem que com isso abandone sua ferrenha oposição ao regime, da concepção oficialista do evento, que exalta o caráter espontâneo da participação das massas, tomadas como “el ‘verdadero pueblo’ que encarnaba a la ‘verdadera nación’”.²⁵⁰ Porém, mais do que se aproximar de alguma versão dos fatos, a posição deste personagem parece ser a de alguém que, ao contrário daqueles que, como Juan, buscam diminuir a força do peronismo ao enfatizar sua suposta falsidade, procura encarar o fenômeno de frente, a fim de compreendê-lo. Para Gamerro, tal é a atitude do próprio Cortázar em textos como “La banda”:

Para Borges [no texto “L’illusion comique”] lo que parecía real se revela falso, teatral, simulacro: la función llega a su fin el 16 de septiembre de 1955, el peronismo es una pesadilla de la que podemos despertar. En Cortázar, lo que parecía falso (el peronismo) se revela como verdadero, y lo que parecía verdadero (la Argentina como país civilizado donde la gente concurre al cine para ver películas de Anatole Litvak) es una tenue ilusión apabullada por el bolinche de la Banda de Alpargatas. La pesadilla no termina, sigue en la vigilia, no tiene límites.²⁵¹

Mais uma vez, Cortázar rompe com a pretensa imagem europeia de Buenos Aires e enfatiza o estado medíocre, quase inerente à intelectualidade argentina, incapaz de se opor ao avanço bárbaro do peronismo, que, ao contrário do que gostariam de admitir os intelectuais da época, se apresenta como a verdadeira realidade do país.²⁵² Como bem identifica Gamerro, as críticas dos personagens de *El examen* aos métodos de ensino da *Casa* revelam que, mesmo se encontram em seus corredores um refúgio onde buscar um pouco de cultura, eles não se enganam quanto à sua insuficiência, como se dissessem: “si esto es lo mejor que tenemos para oponerle a la barbarie peronista de las calles, no me asombra que nos estén ganando”.²⁵³ Assim, temos novamente a figura de Piglia do intelectual como herói, que, imerso num deserto de mediocridades, lamenta seu destino ao mesmo tempo que afirma sua superioridade frente aos demais.

Em *El examen*, parece ser Juan aquele que encarna tal condição de maneira mais dramática e, como podemos ver no seguinte trecho, seu repúdio visceral à sociedade argentina

²⁵⁰ PLOTKIN, Mariano Ben. *Op. Cit.*, 2005, pp. 830-49

²⁵¹ GAMERRO, Carlos. *Op. Cit.*, 2010, p. 1156

²⁵² Para Adrián Gorelik, a ascensão do peronismo com o episódio de 17 de outubro evidencia o fracasso da imagem europeia de Buenos Aires, pois “permite entrever tan temprano como en la década de 1950, es decir, cuando la representación de ciudad europea recién parecía asegurarse, su primera crisis de confianza. Aquellos rasgos urbanos, la homogeneidad del espacio público y la marca expandida del centro, van a seguir funcionando durante mucho tiempo todavía. Pero la escena primaria de la ‘casa tomada’ muestra que, si esta figura de la Buenos Aires europea se ha completado, ha sido apenas para entrar en crisis”. In: GORELIK, Adrián. *Op. Cit.*, 2004, p. 94

²⁵³ GAMERRO, Carlos. *Op. Cit.*, 2010, 1169

faz com que ele ultrapasse certos limites, avançando no tenebroso terreno dos argumentos raciais:

–No me importan ellos – dijo Juan –. Me importan mis roces con ellos. Me importa que un tarado que por ser un tarado es mi jefe en la oficina, se meta los dedos en el chaleco y diga que a Picasso habría que caparlo. [...]

Me jode no poder convivir, entendés. No-poder-con-vivir. Y esto ya no es un asunto de cultura intelectual, de si Braque o Matisse o los doce tonos o los genes o la archimedusa. Esto es cosa de la piel y de la sangre. Te voy a decir una cosa horrible, cronista. Te voy a decir que cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana, me da asco.²⁵⁴

Longe de constituir um episódio isolado no romance, o recurso à ofensa racial na fala indignada de Juan apenas explicita um hábito recorrente no modo como os personagens identificam este outro social, de composição popular, provinciana e peronista. Diversas são as maneiras sob as quais ele é designado: para o cronista, é “ese negro de ojos sucios”, “estas negras cotudas” ou “un negro besando a un chico como de catorce años”; Clara se assusta “porque el negro silbaba uno tras otro los temas de *Petrushka*” e, junto com Andrés, pelas “ratas” que infestam *la Casa* – numa alusão à abertura peronista do ensino superior para toda a sociedade argentina –; e, finalmente, também o narrador se utiliza de termos como “del negrito vendiendo boletines” e “el peine en manos de un morocho pesado” – sendo esta imagem uma alegoria da vitória provinciana dentro do local da cultura de elite.²⁵⁵

Para Carlos Gamerro, a presença tão categórica de julgamentos raciais depreciativos no romance se mostra como um dos momentos mais verdadeiros de toda a literatura do país, pois escancara, sem meias palavras, o profundo racismo arraigado na sociedade argentina – e no autor, como explicitado num posterior *mea culpa* – e que foi ratificado e perpetrado por diversos intelectuais.²⁵⁶ Juntamente com os contos “La banda”, “Las puertas del cielo”, “Ómnibus” e o já mencionado “La fiesta del monstruo”, o romance *El examen* entra naquele rol de textos literários antiperonistas que retratam as camadas populares favoráveis ao regime

²⁵⁴ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 110

²⁵⁵ *Idem Ibidem*, pp. 43; 66; 99; 194; 140-1; 187; 175. Sobre a crítica do romance sobre a abertura no ensino superior, diz Orloff: “En *El examen*, se hace una referencia sardónica al aumento en la cantidad de estudiantes [...]. La democratización de la educación universitaria y los efectos que esta tuvo en aquellos que hasta aquel momento habían percibido la educación terciaria como un elemento de distinción en sus status, con la base de algunas de las alegorías críticas en la novela.” In: ORLOFF, Carolina. *Op. Cit.*, 2015, p. 550

²⁵⁶ GAMERRO, Carlos. *Op. Cit.*, 2015, p. 174. Em anos posteriores, o Cortázar apoiador da Revolução Cubana e próximo ao movimento *Montoneros* realiza uma autocrítica em relação à sua postura antiperonista durante seus anos argentinos e ao que define como reacionarismo do conto “Las puertas del cielo”, sobre a qual diz Gamerro: “Lo revelador es que Cortázar asume, aquí, las culpas del personaje; perfectamente podría haber dicho: eso no lo digo yo, lo dice Hardoy, éste es un relato sobre el racismo de nuestras clases altas. Pero elige no hacerlo, se hace cargo. Admite: yo siento (sentía en esa época) lo mismo que mi personaje.” In: *Idem Ibidem*, p. 173

sob o signo da bestialidade.²⁵⁷ Para Francisco Castellanos, isto se evidencia na relação que o romance faz das multidões peronistas com a neblina e os fungos que progressivamente tomam conta da cidade, pois, mais do que uma metáfora para o crescente clima de sufocamento instaurado pelo regime, eles aparecem, segundo o autor, como sendo “provocados por la ‘inmunda humedad’ causada por el sudor de las masas populares”.²⁵⁸

Segundo o cronista, a concentração dessas massas nos comícios peronistas – seu “hábitat natural”, para usarmos um termo próximo do vocabulário zoológico dos personagens – constitui um ambiente no qual se torna impensável para aqueles de sua camada social se expressarem livremente: “El orador estuvo muy bien. No dijo nada y lo vivaron. Era perfecto. Nosotros, los que deberíamos decir algo, aquí estamos, como ves, hablándonos bajito por miedo a que nos muelan a palos. El orador ensaya mucho mejor que nosotros.”²⁵⁹ Neste trecho, mais do que a indiferença das massas frente à “palavra esclarecida” dos intelectuais, o que causa o temor e a indignação do personagem é a sua hostilidade contra esse grupo, que, na Argentina peronista, ganha voz no famoso *slogan* do governo “¡Alpargatas sí, libros no!”.²⁶⁰

Como nos mostra Tulio Halperín Donghi, a hostilidade do regime peronista em relação ao intelectualismo argentino – que, como já vimos, era majoritariamente definido por seu afã cosmopolita e liberal – logo toma forma nas medidas oficiais de intervenção nos jornais, rádios, escolas e universidades de todo o país.²⁶¹ No romance, elas aparecem nas

²⁵⁷ Sobre a maneira como os personagens do conto “La fiesta del monstruo” são descritos, diz Plotkin: “Pero además de tratarse de individuos moralmente abyectos, hay una evaluación estética. Todos son descriptos como feos, mal olientes, peor hablados y deformes. Esta ‘estetización’ de la política fue una de las características centrales en la caracterización que importantes sectores de la oposición hicieron del peronismo.” In: PLOTKIN, Mariano Ben. *Op. Cit.*, 2005, p. 931

²⁵⁸ GUERRA CASTELLANOS, Francisco Emilio de la. *Op. Cit.*, 2000, p. 44

²⁵⁹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 72

²⁶⁰ “A relação entre os *livros* (símbolo da cultura e dos intelectuais) e as *alpargatas* (calçado tradicional dos trabalhadores) para demonstrar a adesão ou a rejeição do peronismo, surgiu em 1945, quando o deputado socialista Américo Ghioldi criticou o então coronel Perón por promover as alpercatas em detrimento dos livros. Daí por diante, esses elementos transformaram numa palavra de ordem que incitava as manifestações pró-peronistas: ‘*Alpargatas sí! Libros no!*’ A censura de Jauretche [em seu livro *Los profetas del odio*] à *intelligentsia* reflete bem o forte antiintelectualismo que desde o começo impregnou as manifestações de apoio a Perón, inclusive as do 17 de outubro de 1945, e a maneira como esse antiintelectualismo paradoxalmente se transformou em conteúdo da própria identidade dos *intelectuais peronistas*.” (grifos do autor) In: NEIBURG, Federico Guillermo. *Os intelectuais e a invenção do peronismo*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 52

²⁶¹ Para Halperín Donghi, é a prática de tais intervenções que faz o regime peronista ser qualificado de, mesmo quando preserva certa aparência democrática, uma “semi-ditadura”: “[...] la labor de la Secretaría de Prensa, bien pronto identificada con la de su jefe, el señor Apold, contribuyó a dar al periodismo argentino un tono de pétrea uniformidad, apenas rota por los escasos órganos independientes, que sabían demasiado bien que sólo sobrevivirían gracias a su prudencia, y cultivaban con ahínco esa salvadora virtud. De la misma manera utilizó el gobierno todos los medios de proselitismo que la máquina estatal le ofrecía, y en primer término los de la enseñanza. En la Universidad, depurada tras de la expulsión de miles de docentes desafectos [...], reinó también

menções às mensagens propagandísticas feitas pelo jornal no qual trabalha o cronista e na definição de um ambiente no qual as mentiras se mostram como sendo mais aceitas que as verdades, “con lo cual los comunicados del gobierno alcanzan un éxito prodigioso”.²⁶²

Além disto, é no espaço da *Casa* que os efeitos das políticas intervencionistas do Estado peronista se tornam mais evidentes. Espaço pelo qual se faz uma alegoria da abertura peronista do ensino superior a toda sociedade e das nefastas consequências da prática de um método de ensino baseado na acumulação livresca e acrítica, cujos resultados são intensificados quando acompanhada pela imposição de uma doutrina, é também nela que se dá um dos episódios mais dramáticos de todo o romance: o impedimento da entrada no prédio pelos inspetores e o brusco cancelamento do exame o qual os protagonistas devem prestar e em cuja véspera se passa a quase totalidade da narrativa.²⁶³

Nesse episódio em específico, acompanhamos a chegada dos protagonistas que, após percorrerem uma cidade em acelerado processo de desintegração, dominada cada vez mais pela ação dos fungos e da neblina, encontram os portões de *la Casa* impedidos por dois inspetores que se recusam a abri-lo. Em uma clara alusão à extinção do livre acesso à instituição, Juan chega a afirmar que se deveria mudar o nome da revista oficial da faculdade para *La Voz del Bedel*, numa avaliação desse cargo, responsável pela disciplina dos alunos e imediatamente superior a eles, como símbolo da prática autoritária do governo em relação ao ensino.

Depois de uma longa e tensa espera, marcada pelas entrevisões de movimentos escusos no interior do prédio e pelo progressivo apagar de suas luzes, numa evidente metáfora da extinção da razão, o decano de *la Casa* começa, juntamente com os inspetores, a distribuir diplomas a todos os presentes, inclusive ao cronista que, não sendo aluno, se regozija ironicamente da situação (“‘Me agarro uno’, pensó el cronista, retorciéndose. ‘Me lo cuelgo en el escritorio, me lo llevo a la redacción’”).²⁶⁴ Já Stella se assombra com a atitude de Andrés, Juan e Clara, que, sem esperar seu turno, abandonam o prédio numa recusa a aceitar

un conformismo gris. En la enseñanza secundaria y la primaria la acción fue más decidida: el rostro angélico de la señora Eva Perón comenzó a mostrarse, envuelto en nubes delicadamente rosadas, a la devoción de las promociones infantiles, en las viñetas de los libros de lectura”. In: HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Op. Cit.*, 1995, p. 158

²⁶² CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 157

²⁶³ Sobre *la Casa* como alegoria da universidade peronista, diz Orloff: “En esta universidad, ampliamente expandida, la imposición de un nuevo programa absolutamente carente de cuestionamientos y de críticas, surte un efecto de adoctrinamiento de los estudiantes quienes, más que entes activos y pensantes, se han vuelto meros ‘parásitos’.” In: ORLOFF, Carolina. *Op. Cit.*, 2015, p. 563

²⁶⁴ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 251

tamanha farsa. Também o vigia, que não lhes impede a saída, se surpreende ao vê-los recusar os diplomas: “y les miraba las manos, los bolsillos, verdaderamente un poco asombrado de verlos irse así con las manos vacías”.²⁶⁵

Antes de sair, porém, os personagens olham uma última vez para dentro do decanato e se deparam com a visão do retrato de San Martín, pendurado entre os móveis. Para Carolina Orloff, cada aparição da figura do prócer argentino no romance tem a função de colocar em relevo sua importância para a história do país e, principalmente, a apropriação que dele realiza o peronismo.²⁶⁶ Desta forma, a presença do rosto de San Martín enfatiza a cooptação de seu símbolo por aqueles que interditaram a escola e se relaciona de maneira imediata com a cena um pouco anterior da mudança de quadros. Nela, Andrés e Clara andam pelos corredores não bloqueados da *Casa* e, ao verem dois indivíduos retirando alguns quadros da parede, realizam o seguinte diálogo:

–Mudanza – dijo Clara –. Qué idiotas.

–No, no se mudan. Quieren mudar a los demás. Empiezan con los más indefensos.

–¿De quién hablás? – dijo Clara, mirándolo.

–Creo que de nosotros – dijo Andrés –. De los retratos colgados en las paredes. Una vez pensé en lo que sentiría una música hermosa si le fuera dada una conciencia. No es imposible pensarlo, ¿verdad?

[...]

–[...] ¿Y qué ocurriría si la música tuviera conciencia?

–Nada, se me dio por imaginar el horror de una música bella que se siente vivida por una boca indigna, silbada por un mediocre cualquiera [...]. Y lo pensé al darme cuenta

lo vengo viendo desde hace tanto, pero hoy —

al sentir cómo los valores, esos retratos si querés, están inermes en las manos de los tipos que los apilan en un rincón. Que ni siquiera los destruyen; simplemente los arrumban.

–Nadie se deja arrumbar si no es arrumbable – dijo Clara, divirtiéndose en hacer rodar las erres –. Eso es lo horrible.²⁶⁷

Neste diálogo se dá, de maneira exemplar, a explicitação de uma luta política pela memória, na qual peronistas e antiperonistas se apropriavam dos símbolos da história nacional

²⁶⁵ *Idem Ibidem*

²⁶⁶ ORLOFF, Carolina. *Op. Cit.*, 2015, p. 747. Segundo Mariano Ben Plotkin, a ideologia peronista se constituiu como um amálgama de diferentes “mitos de origem”, recuperados e ressignificados mediante uma “apropiación selectiva de elementos del pasado más o menos remoto; en otras palabras, ¿Perón era como San Martín o como Rosas?, y en todo caso, de ser identificado con este último ¿tenía esta asociación una valencia positiva o negativa?; además, el 17 de Octubre ¿compartía su naturaleza con el 25 de Mayo o con la invasión de los caudillos ‘bárbaros’ a la ciudad de Buenos Aires en 1820?” In: PLOTKIN, Mariano Ben. *Op. Cit.*, 2005, p. 76

²⁶⁷ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 234

argentina na criação de suas próprias tradições.²⁶⁸ Enquanto esses se identificavam com uma tradição de cunho liberal, unitária e republicana, aqueles recuperavam as figuras dos *caudillos* federalistas, numa reencenação da luta das províncias excluídas contra o centralismo portenho de caráter elitista e entreguista.²⁶⁹ Com a vitória dos primeiros nas eleições de 1946, foi a sua tradição a alçada pela máquina propagandística do governo ao lugar de ideologia oficial da nação, difundindo, com seus alto-falantes, versos como “y los montoneros ataron sus caballos a la pirámide”, ouvidos pelos personagens no comício.²⁷⁰ Assim, todos aqueles que se identificavam com o primeiro grupo antes no poder – como nossos personagens –, viram no revisionismo histórico peronista uma perversa subversão de todos os símbolos antes sagrados da identidade argentina.²⁷¹ Não à toa, será o ameaçador Abel quem, ao selar a carta que envia a Clara, define os heróis da história nacional como um apanhado de homens que, transformados em selos e estampas oficiais, terminam em “la basura, con su cara, su gloria inmarcesible”.²⁷²

Como nos mostra Carolina Orloff, essa sensação de se viver numa história falsificada faz com que os personagens de *El examen* olhem para o passado com uma visão impregnada de nostalgia, associando-o com o tempo de sua juventude, quando ainda eram estudantes – “abrir los libros, pregustarlos, ser feliz, tan feliz” –²⁷³ e não haviam passado pelas mudanças que iriam transformar seu modo de viver.²⁷⁴ Desta forma, não é apenas o senhor Funes que se põe melancólico com as modificações ocorridas na cidade, pois tal é o estado de espírito de todos os protagonistas, com a sempre exceção de Stella, que não parece se incomodar com a atual situação. Como define Patrick O’Connor, é essa nostalgia pelo passado que, misturada

²⁶⁸ Segundo Plotkin, o crescimento na importância da figura de Perón no governo militar e sua identificação com as camadas populares do país fez com que surgisse uma ampla oposição cada vez mais ativa, cuja principal ação se deu com a Marcha por la Constitución y Libertad, ocorrida em 19 de setembro de 1945. A partir desta data, começa a se delinear um confronto ideológico pelo disputado título de herdeiros da “verdadera tradición del país”, pelo qual “la apropiación del pasado nacional se estaba convirtiendo en arma política”. In: PLOTKIN, Mariano Ben. *Op. Cit.*, 2005, p. 416

²⁶⁹ Um dos principais nomes do revisionismo histórico, Arturo Jauretche, identificava a massa peronista como participante de uma espécie de “movimento pendular” ao longo de toda a história argentina: “Estas multitudes (definidas como ‘el verdadero pueblo’) eran protagonistas de la historia nacional ubicadas al mismo tiempo por fuera de la historia, ya que la encarnaban de manera diferente aunque conservando su identidad esencial que era inmutable. Estas masas habían hecho su aparición en forma de las ‘montoneras’ del siglo XIX en su lucha contra el centralismo porteño. Luego de la derrota de los caudillos por la capital, la multitud volvió a aparecer en el siglo XX, pero ahora como votantes bajo el imperio de la Ley de Sufragio Universal de 1912, que otorgaron el triunfo a un nuevo ‘caudillo popular’: Hipólito Yrigoyen. El golpe del 30 y la ‘década infame’ constituyeron otra instancia de derrota y exclusión de las multitudes que volvieron a aparecer el 17 de Octubre en la forma de ‘obreros nuevos’, inmigrantes recientes del interior.” In: *Idem Ibidem*, pp. 890-6

²⁷⁰ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 68

²⁷¹ ORLOFF, Carolina. *Op. Cit.*, 2015, pp. 759-65

²⁷² CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 120

²⁷³ *Idem Ibidem*, p. 202

²⁷⁴ ORLOFF, Carolina. *Op. Cit.*, 2015, pp. 659

com o descontentamento do presente e a desesperança perante o futuro sob o governo de Perón, configura aquele sentimento de melancolia portenha citado na Nota introdutória do romance.²⁷⁵

Para além das violências ideológicas, existem outros motivos – pode-se dizer mais “concretos” – para o descontentamento melancólico dos protagonistas. Desolados após presenciarem a farsa dos diplomas, eles decidem entrar num café próximo à faculdade e lá encontram um de seus professores, ao qual pressionam a fim de fazê-lo revelar o motivo de sua ausência durante o exame cancelado. Depois de muita insistência, o professor se mostra nervoso e lhes responde que não havia outra saída, dando a entender a existência de uma ameaça para os funcionários que tentassem ir contra o cancelamento. Imediatamente, Andrés se lembra da já citada morte do escritor dentro da livraria El Ateneo – “‘Muerto’, pensó Andrés” –²⁷⁶ e faz com que o leitor recupere a angustiada reflexão feita pelo personagem no calor do acontecimento:

Se sentía irritado, seguía viendo esa cara tan blanca y sin relieve, de pómulos salientes, mentón débil y sienes hundidas. “Escapista”, pensó, colérico. “Entre la niebla y las Ochenta Mujeres, escapista. Cobarde.” Y la ternura lo ganaba. Ahora veía mejor la flaca figura en los pasillos del Odeón, se acordaba de un choque involuntario y un cambio de excusas, frente a la boletería de un cine. Siempre solo, o hablando con amigos pero solo. ¿Quién era? Pensó si habría dejado un libro, alguna música. Sonriendo, dolido, se reprochó esa necesidad de calificación. Todo lo que podía decir, todo lo que valía, era la frase de Marlow al hablar de Lord Jim: *He was one of us*. Y no ayudaba mucho, realmente.²⁷⁷

Para além de qualquer nível de uma possível convivência entre Andrés e o escritor, o que faz com que o personagem lamente profundamente a morte deste último é o fato de vê-lo como um igual, de reconhecer, na sua tragédia, o símbolo do destino comum de todos os intelectuais sob o regime peronista.²⁷⁸ Este, por sua vez, é pintado com tons tão sombrios pelos personagens e narrador que até a morte parece ser preferível, como se fosse uma fácil solução de escapista. Não à toa, Ricardo Piglia define a representação que *El examen* realiza

²⁷⁵ *Idem Ibidem*, pp. 818-26. Sobre o que diz a Nota, ver: “Publico hoy este viejo relato porque irremediabilmente me gusta su libre lenguaje, su fábula sin moraleja, su melancolía porteña [...]” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 13

²⁷⁶ *Idem Ibidem*, p. 255

²⁷⁷ *Idem Ibidem*, p. 211

²⁷⁸ Após o discurso de ódio racial de Juan contra os provincianos, Clara lhe pergunta se também sente asco de seus amigos intelectuais. Sua resposta é categórica: “No – dijo Juan –. Porque los que son como nosotros me dan lástima.” In: *Idem Ibidem*, 110

da vida política na Argentina do governo peronista como sendo uma retomada, em todo o seu esplendor, da concepção da história como pesadelo, já presente em Camus e Onetti.²⁷⁹

A partir deste episódio, Andrés não mais conseguirá dissociar a sua identidade do destino do autor morto, num constante relembrar da comum ameaça a todos os intelectuais que procuram resistir à doutrinação do regime.²⁸⁰ Interessante notar que, imediatamente após sua tomada de consciência, o protagonista se depara com a figura de Abel na livraria. Personagem de aparições rápidas e constantes ao longo de todo o romance, ele é apresentado ao leitor como alguém do passado de Clara que, por ter sido rejeitado, inicia uma maníaca perseguição à protagonista. Porém, o motivo pessoal do personagem não parece ser a única explicação de seu comportamento, pois, se atentarmos para as vezes que Abel aparece no romance, poderemos ver que sua presença vem de certa forma acompanhada pela ameaça peronista: ele se mostra não apenas na livraria, mas também no comício e no confronto generalizado no banheiro do Teatro Colón, episódios marcados pelo conflito entre os protagonistas e a massa apoiadora do governo, e seus trajes elegantes – “‘Anda con plata’, pensó Juan” – parecem indicar ser o único ligado ao grupo que, sob o regime, vive alguma melhoria de vida.²⁸¹

Para Castellanos, o personagem de Abel parece ser, juntamente com a neblina e os fungos, algo “un poco similar a la amenaza fantasmal de ‘Casa tomada’”.²⁸² Recuperando a leitura consagrada que vê neste conto uma alegoria da invasão peronista sobre os espaços particulares da classe média portenha, o crítico o aproxima do romance, como se aquele fosse uma espécie de ensaio, de conteúdo ainda muito alusivo e um pouco incerto, sobre o uso literário da alegoria política e que apenas se concretizará no texto de *El examen*.²⁸³ Para

²⁷⁹ “Por este lado la novela se emparenta con *La peste* de Camus, de donde viene la metáfora de la ciudad sitiada y en descomposición, pero también con el Onetti de *Para esta noche*, con su clima sombrío de persecución y opresión política [...]” In: PIGLIA, Ricardo. *Art. Cit.*, 2001, p. 49

²⁸⁰ “Tené cuidado con las ideas – murmuró Andrés, y Stella se dio cuenta de que no era a ella a quien se lo decía.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 224

²⁸¹ *Idem Ibidem*, p. 20

²⁸² GUERRA CASTELLANOS, Francisco Emilio de la. *Op. Cit.*, 2000, p. 47

²⁸³ Sobre a recorrência desta interpretação na leitura não só do conto – com a qual Cortázar não concordava, pois dizia tê-lo escrito a partir de um sonho – como de toda a produção literária do chamado “primeiro Cortázar”, diz Gamero: “Es habitual comenzar la serie con la lectura de ‘Casa tomada’ realizada por Juan José Sebreli en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*: ‘Un cuento de Julio Cortázar, ‘Casa tomada’, expresa fantásticamente esta angustiosa sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media’. Apenas una oración, y veintitrés palabras, han bastado para constituir la ‘hipótesis Sebreli’, a partir de, o contra la cual, han girado desde entonces todas las hipótesis sobre la viabilidad, o no, de leer en clave peronista los cuentos del primer Cortázar.” In: GAMERRO, Carlos. *Op. Cit.*, 2010, pp. 973-8. Porém, esta interpretação política não é a única, pois, como nos mostra o crítico Andrés Avellaneda, a ausência de um nome para as forças invasoras no conto foi o que possibilitou a seguinte diversidade de leituras, que “podrían ser agrupadas en dos grandes sectores según consideren lo invasor como algo exterior o como algo interior respecto a los personajes”: “Las que postulan lo

Gamerro, Cortázar constrói o peronismo como “lo otro por antonomasia”, ou seja, “lo que no se puede decirse, [e que] por eso [...] se manifiesta únicamente como ruidos imprecisos y sordos, susurros ahogados”; em outros casos, também pode se manifestar na forma de neblina, de fungos voadores ou personificado num perseguidor incansável.²⁸⁴

Em certo momento do romance, o narrador nos apresenta o grupo de possíveis anagramas para a palavra Abel, dentro do qual coloca em primeiro lugar, precedido apenas do nome em sua forma original, a combinação de ordem “ELBA”, que pode ser tomada como uma alusão a *el B.A.*, ou seja, *el Buenos Aires*. Nossa ênfase nesta combinação em específico poderia soar forçada não fosse pela reiteração, realizada pelos próprios personagens, da relação entre Abel e Buenos Aires. Por exemplo, ao procurar convencer Juan e Clara da necessidade de fugir da cidade, Andrés chega a afirmar que “quedarse es Abel”, ligando a permanência daqueles na capital à perseguição do personagem.²⁸⁵ Também Juan faz essa relação, ao dizer que “Abel es como la ciudad, algo que *a bel et bien disparu*”, ou seja, algo que chega à sua conclusão: da mesma forma que a cidade, com sua destruição cada vez mais acelerada, parece se isolar sobre si mesma conforme o romance se aproxima do clímax final, Abel vai fechando o cerco ao redor dos protagonistas, diminuindo o intervalo de suas aparições e se aproximando cada vez mais.²⁸⁶

Da mesma forma que acompanha a destruição da cidade, o aumento no ritmo da perseguição de Abel é concomitante com a multiplicação da violência e da vigilância do aparelho de Estado. Desta forma, a aproximação do fim do romance revela não só a intervenção na faculdade, como também o assassinato de um cachorro por um guarda no metrô e a aparição de carros de patrulha em locais próximos aos protagonistas.²⁸⁷ Obcecado

primero o bien recalcan el conflicto político, social e ideológico de clases diferentes (Sebreli, Viñas) o bien prefieren subrayar el enfrentamiento generacional y/o familiar (Harss, Rein, Arrufat, García Canclini). Quienes se inclinan por lo segundo conciben lo invasor como algo segregado por los protagonistas mismos (Amícola, MacAdam), o desechando toda posible identificación del fenómeno se remiten a la expulsión como momento que continúa y resuelve un proceso anterior (Speratti Piñero, Andreu).” In: AVELLANEDA, Andrés. *Op. Cit.*, 2014, p. 113

²⁸⁴ *Idem Ibidem*, pp. 1239-46. Interessante destacar que, assim como os dois irmãos protagonistas de “Casa tomada”, os personagens de *El examen* encaram o avanço dos fungos e a destruição da cidade sem a menor sensação de estranheza, como se fossem acontecimentos completamente normais. Sobre este comportamento típico dos personagens *cortazarianos*, diz Néstor Canclini: “los protagonistas de cada relato [de *Bestiario*] son los habitantes normales de Buenos Aires, su lenguaje es nuestro idioma, sus ceremonias recuerdan las de cualquiera de nuestras vidas. Cuando irrumpe lo fantástico, parece una consecuencia inexorable del realismo que lo precedió.” In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968, pp. 23-4

²⁸⁵ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, p. 280

²⁸⁶ *Idem Ibidem*

²⁸⁷ “Lo que creían un taxi era un coche negro con chapa oficial, lleno de policías custodiando a alguien que no pudieron ver.” In: *Idem Ibidem*, p. 224

pelo temor em seguir o mesmo destino do companheiro morto em El Ateneo, Andrés decide levar uma pistola no bolso do seu casaco, realizando a passagem, que será tão comum nas décadas de 60 e 70, da resistência intelectual para a luta armada.²⁸⁸ Para o personagem, ela se apresentaria como a única saída possível em um país no qual as ideias parecem estar completamente neutralizadas e cooptadas, como evidenciado pelo episódio da distribuição dos diplomas.

Receoso pelo destino de seus amigos Juan e Clara, principais alvos da perseguição de Abel, Andrés procura convencê-los a sair do país. Depois de muita insistência, os dois personagens acabam por decidir que não há um futuro para eles sob o regime de Perón e realizam o que Gamerro define como “el mítico cruce del río a Uruguay”, pelo qual “la literatura antiperonista entronca con la tradición antirrosista”, já que o exílio no país vizinho foi o destino de muitos dos opositores de Rosas, como Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría e Juan María Gutiérrez.²⁸⁹ Do barco arranjado por Andrés, ambos olham a cidade de longe e imediatamente são tomados por um sentimento de nostalgia, típico da figura do exilado, pelo lugar de origem: “era fácil odiar a Buenos Aires cuando al final estaba ahí”.²⁹⁰ E, à medida que se afastam, sentem a predominância que a memória vai tomando no modo como passarão, a partir de agora, a se relacionar com sua cidade.²⁹¹ Esta mesma posição marcará os escritos posteriores de Cortázar e se tornará – como procuraremos mostrar – elemento central na composição da capital portenha em *Rayuela*.

Por outro lado, Andrés permanece na cidade e, logo após presenciar a partida de seus amigos, encontra-se com Abel naquele que será seu confronto final: rodeados pela neblina, os dois trocam algumas frases breves até que Abel decide por atacar o protagonista, o qual, por sua vez, levanta a pistola e “lo demás fue silencio, tan enorme que lo golpeó como un estallido”.²⁹² A cena, porém, termina com esta frase e não ficamos sabendo o que de fato acontece com os personagens – nossa única informação posterior se refere à vida de Stella, que volta para a casa e prossegue em sua rotina enquanto espera pela volta de Andrés. Nunca saberemos se ele chegará uma hora, mas, se concordarmos com a hipótese de Castellanos de que o silêncio final simbolizaria sua morte, o romance se encerra com a melancólica

²⁸⁸ “Me parece tan absurdo – dijo Clara –. En tus bolsillos no me imagino más que libros y tabaco.” In: *Idem Ibidem*, 239

²⁸⁹ GAMERRO, Carlos. *Op. Cit.*, 2010, p. 1175

²⁹⁰ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1987, pp. 284-5

²⁹¹ “–Yo la veo – murmuró Clara.

–No, vieja. La recordás.” In: *Idem Ibidem*, p. 285

²⁹² *Idem Ibidem*, p. 289

constatação de que, na Argentina peronista, apenas dois são os caminhos possíveis para os intelectuais descontentes: a fuga para o exílio ou sua destruição.

Há, entretanto, um terceiro caminho no romance, mas cujo acesso está barrado para os intelectuais. Representado pelo desfecho da personagem Stella, ele se apresenta como o caminho da aceitação passiva. Nas duas últimas páginas do romance, vemos como ela se despede do cronista no bar, caminha alegremente pela rua, compra um exemplar de *El Mundo*, toma o bonde para casa, realiza seu percurso sem nenhum contratempo e – o que é mais surpreendente – faz tudo isto como se nenhuma das tragédias da véspera houvesse sequer acontecido. Se antes a narrativa se centralizava inteiramente na visão do grupo de intelectuais antiperonistas formado por Andrés, Clara, Juan e o cronista, apenas agora somos apresentados à perspectiva de Stella. Para essa personagem, a única a estar realmente no limiar dos dois grupos e para quem o peronismo não se dá sob a chave da ameaça, mas sim como algo que a fascina, o cenário de Buenos Aires permanece intacto: nem fungos, nem neblina e muito menos Abel – o qual nunca parece ter sido visto por ela – existem para aqueles que não se opõem a Perón.

Finalmente, não é essa a perspectiva que domina o romance, mas sim aquela do lado oposto – a que concede realidade à destruição da cidade pelos fungos e pela neblina –, o que faz com que a cena final de Stella seja qualificada negativamente sob a elitista concepção que define as camadas populares como alienadas e, por isso, facilmente cooptáveis pela propaganda peronista.²⁹³ Essa é também a perspectiva do autor, que realizará, ele mesmo, o desejo de seus personagens e deixará a Buenos Aires peronista – metrópole estruturalmente moderna, mas de vida cultural estancada – para viver no ambiente em polvorosa da Paris recém-libertada. Porém, ele, assim como Clara e Juan, o faz sem nunca deixar de olhar para sua cidade de origem, ressignificando-a, a partir da memória, em sua obra posterior.²⁹⁴ Esse, entretanto, é um assunto para o próximo capítulo.

²⁹³ Como nos mostra Nicolas Shumway, esta ideia elitista está presente em grande parte do pensamento argentino desde os escritos de Mariano Moreno, para quem o governo do país “precisa ser orientado pela elite de homens esclarecidos, pois só eles podem conduzir as massas desinformadas à verdade e a liberdade”. In: SHUMWAY, Nicolas. *Op. Cit.*, 2008, p. 57

²⁹⁴ Em *Salvo el crepúsculo*, coletânea de poemas das mais diversas épocas do autor e seu último livro publicado em vida, Cortázar recria a sua saída da Argentina numa bela imagem, em que se compara à figura mitológica de Orfeu e à punição a ele infringida por voltar o olhar para a sua amada Eurídice. Por seu caráter sentimental e exemplar do modo conflituoso e memorialístico com o qual o Cortázar residente em Paris busca recuperar a Argentina e sua capital deixadas para trás, escolhemos tal passagem para a epígrafe geral de nosso trabalho. In: CORTÁZAR, Julio. *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1994, p. 345

CAPÍTULO 2

De lá para cá: as representações da cidade de Buenos Aires em *Rayuela*

“En París todo le era Buenos Aires y viceversa;
en lo más ahincado del amor padecía y acataba
la pérdida y el olvido.”²⁹⁵

Leituras em trânsito

Texto fundamental do movimento de renovação na narrativa latino-americana da década de 60, *Rayuela* busca, desde seu início, se estabelecer como um romance inovador.²⁹⁶ Já em sua primeira página, o leitor se vê diante de um *Tablero de dirección*, no qual encontra a afirmação de que o livro em suas mãos pode ser “muchos libros, pero sobre todo es dos libros”.²⁹⁷ Em seguida, há a sugestão de duas possibilidades de leitura: a primeira, linear, vai do capítulo 1 ao 56, e exclui os quase 100 capítulos – chamados, não à toa, de *capítulos prescindibles* – presentes na terceira parte do livro; já a segunda possibilidade abarca todo o texto – com exceção do capítulo 55, que é integralmente reproduzido, apesar de dividido, nos capítulos 129 e 133 –, mas deve ser iniciada pelo capítulo 73 e avançar, de maneira saltada e não linear, de acordo com a sequência proposta pelo *tablero*.²⁹⁸

Apesar de postas uma ao lado da outra, ambas as propostas de leitura não são de maneira alguma equivalentes. A adjetivação de prescindíveis aos capítulos da terceira parte do livro, de nome *De otros lados*, deve ser tomada como a primeira das diversas ironias com que o autor, por meio de seus narradores, procura desestabilizar e construir um tipo novo de leitor.

²⁹⁵ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Ed. Cátedra, 2008 (publicação original em 1963), p. 141

²⁹⁶ Recebido como um livro de características revolucionárias pelo público de sua época, a proposta de *Rayuela*, como bem afirma Beatriz Sarlo, “se inscribe en un clima de ideas que marca el comienzo de los sesenta”, nos quais “se suma ella misma a las utopías revolucionarias”, que tanto marcaram esta década. Assim, o sucesso crítico e mercadológico do romance andou de mãos dadas com o início do engajamento do próprio autor em prol da Revolução Cubana e demais movimentos da esquerda latino-americana, tornando-se um de seus maiores porta-vozes. Dito isto, cabe-nos esclarecer que tal aspecto do romance – relacionado mais com questões referentes à sua recepção – não será abordado em nosso trabalho, visto que nosso enfoque priorizará o modo como seu texto produz uma recuperação nostálgica e memorialística de Buenos Aires. Portanto, até mesmo por razões de espaço, qualquer consonância do romance com os temas da agenda do esquerdismo político dos 60 – como, por exemplo, suas afinidades com os diferentes projetos de criação do “homem novo” – ficará apenas subentendida. Já sobre as citações de Sarlo, ver: SARLO, Beatriz. “Releer Rayuela desde El cuaderno de Bitácora”; “Suma de vanguardias”. In: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, pp. 256; 261.

²⁹⁷ *Idem Ibidem*, p. 111

²⁹⁸ Importante não perder de vista que, nesta segunda forma de leitura, o núcleo propriamente narrativo do romance, constituído pelos capítulos que vão do 1º ao 56º, não tem sua sequência alterada, mas sim permeada pelos demais capítulos.

Esse, quando confrontado pela escolha entre uma leitura linear incompleta e outra que, apesar de não linear, se mostra mais completa, é obrigatoriamente levado a eleger a segunda como a ideal, visto que é a única, entre as duas apresentadas, capaz de abarcar a totalidade do texto escrito.²⁹⁹

Beatriz Sarlo foi uma das primeiras críticas a notar este paradoxo interno ao *Tablero de dirección*, o qual, apesar de inicialmente postular a possibilidade de múltiplas leituras, acaba por atuar de maneira a direcionar o leitor para um determinado modo de se ler *Rayuela*.³⁰⁰ Desta forma, o uso do *Tablero* se faz na tentativa de obrigar aquele que lê a abandonar a leitura linear tradicional, relegada pelo personagem Morelli ao romance decimonônico, e ingressar numa relação distinta com o objeto livro, que passa a ser manuseado não mais à maneira de um “*rollo chino*” – aquele “que se lee del principio al final como un niño bueno”, como afirma o personagem Etienne em uma das reuniões do *Club de la Serpiente* –,³⁰¹ mas sim como um livro “que se le mueve un poco en la mano”.³⁰²

Em *Rayuela*, o ato de ler acaba por se transformar, portanto, num movimento marcado por constantes transições. Ele não se dá somente mediante os saltos de um capítulo a outro, no sucessivo remanejo das páginas, mas também pela multiplicidade narrativa e formal do texto. O romance se constrói por meio da tessitura, aparentemente caótica e aleatória, que une discussões, reflexões, lembranças, ações e deslocamentos realizados pelos personagens com uma constelação de citações.³⁰³ Elas se constituem de parágrafos advindos das mais diferentes obras, trechos de poemas, artigos que se dizem jornalísticos e/ou científicos, cartas de supostos leitores e, é claro, as famosas *morellianas*, o compêndio das teorias de Morelli sobre a estética do novo romance cuja realização seria o próprio *Rayuela*.³⁰⁴ Neste

²⁹⁹ Cortázar reiterou a predominância do segundo tipo de leitura por sobre o primeiro em diversas entrevistas ao longo da vida. Podemos encontrar um exemplo na seguinte declaração a Omar Prego Gadea, dada em 1982, já próximo de sua morte: “Es decir, por un lado la doble posibilidad de lectura y en segundo lugar la evidente recomendación que yo le hago al lector de que lo lea de la segunda manera, porque ahí es donde lo va a leer entero. Si lo lee de la primera, pierde mucho.” In: PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 1997, p. 184

³⁰⁰ SARLO, Beatriz. “Releer Rayuela desde El cuaderno de Bitácora”. In: *Op. Cit.*, 2007, pp. 253-4

³⁰¹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 616

³⁰² PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1997, p. 184

³⁰³ Estas citações são as que formam, em sua maioria, os *capítulos prescindibles* do romance. Segundo Andrés Amorós, eles são o fio que enlaçam as outras duas partes do romance, produzindo uma harmonização musical ao todo: “En el conjunto de la obra, además, poseen una finalidad musical muy clara: son armónicos que refuerzan – por armonía o contraste – las melodías básicas. Y de vez en cuando nos hacen sentir la delicia: como el ‘solo’ de un saxo; como la ‘cadenza’, en un concierto de piano y orquesta.” In: AMORÓS, Andrés. Introducción. In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 25

³⁰⁴ Sobre o estatuto de *Rayuela* como romance de ruptura, Graciela Montaldo, à semelhança de Sarlo em relação ao *Tablero de dirección*, enfatiza seu caráter didático e contraditório: “Si la novela propone una anti-novela, un juego y un nuevo sistema estético, el lector debe ser guiado en este nuevo periplo, merece que se le tienda una

emaranhado textual, o autêntico e o imaginário se mesclam de maneira borgeana e inextricável.³⁰⁵

Para Mario Goloboff, estudioso e principal biógrafo de Cortázar, o leitor não deve se enganar pela aparente espontaneidade da organização formal do romance. Essa, ao contrário, se constitui mediante uma minuciosa elaboração, na qual os deslocamentos internos ao texto são orquestrados mediante um ritmo que lhes dá impulso e força. Diz Goloboff:

Vista desde a perspectiva da forma, que mais dizia inquietar ao escritor, é certamente o motivo da distância, da mobilidade do protagonista, da viagem de um ponto geográfico e outro, uma das principais linhas anedóticas. Contudo, à medida que se penetra na narração, constata-se que esses deslocamentos não são somente verificáveis tematicamente como também no interior da organização textual. E mais ainda: que os movimentos aparentes dos personagens (de uma cidade a outra, de um lado a outro) são, na realidade, a cara visível de um verdadeiro sistema de deslocamentos que tem sua origem no ritmo, gerador tanto do relato como da história.³⁰⁶

Deste modo, *Rayuela* se constitui como um romance de deslocamentos ritmados, cujas cadências organizam, tanto formal como tematicamente, as sequências e combinações dos capítulos a serem lidos. Para o crítico, tal princípio rítmico se manifesta já no *Tablero de dirección* e seu convite ao deslocamento do leitor – levado a “mover-se [...] de um capítulo a outro, de um lado a outro, de uma página à outra” – se constitui como uma espécie de enunciação do esqueleto do romance, cujas afinidades internas só serão apreendidas mediante a leitura.³⁰⁷

Tornou-se senso comum, na crítica, a definição de *Rayuela* como obra aberta a uma pluralidade infinita de combinações, leituras e, por conseguinte, interpretações.³⁰⁸ O próprio autor buscava reforçar tal imagem ao frisar, em suas entrevistas, o enorme número de cartas recebidas de leitores que relatavam suas experiências únicas de leitura.³⁰⁹ No entanto, cabe

mano que señale el recorrido; en este sentido, la propuesta de *Rayuela* parece ser con su público más amable que osada. El lector está contemplado en todo momento, no deja de escribirse para él aunque se le proponga completar los huecos que el texto deliberadamente deja en blanco.” In: MONTALDO, Graciela. “Destinos y recepción”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela, edición crítica*. Julio Ortega; Saúl Yurkievich (coord.). Madrid: Editorial ALLCA XX, 1996, 611-2

³⁰⁵ EZQUERRO, Milagros. “Rayuela: un estudio temático”. In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1996, p. 622

³⁰⁶ GOLOBOFF, Mario. “Rayuelas de um perseguidor”. In: V.A. *Os territórios de Cortázar no Brasil*. Embaixada da República Argentina no Brasil (org.). Brasília: Embaixada da República Argentina no Brasil; Universidade Federal de Brasília; Braskem; Odebrechet, 2015, pp. 35-6

³⁰⁷ *Idem Ibidem*.

³⁰⁸ Para Sarlo, tal definição esteve intimamente ligada à atmosfera político-intelectual vivida pela América Latina no início da década de 60: “Gozosamente reconocida como obra abierta, la propuesta de *Rayuela* se inscribe en un clima de ideas que marca el comienzo de los sesenta.” In: SARLO, Beatriz. *Art. Cit.*, 2007, p. 256

³⁰⁹ Sobre essas experiências, diz Cortázar: “Y se llegó a la locura surrealista, de la que estoy bien orgulloso (por ahí tengo cartas) de gente que me ha dicho que se había equivocado al saltar los capítulos y que entonces leyeron *Rayuela* de una tercera manera. [...] Otros me dijeron que no habían querido seguir ni la primera ni la segunda, y

lembrar que o conceito de obra aberta, tal como formulado por Umberto Eco em seu clássico livro, não implica na existência de uma completa liberdade do leitor frente ao texto, e muito menos no manejo gratuito deste por aquele. Para Eco, uma obra é aberta na medida em que seu autor a organiza de maneira a dotá-la de um caráter fragmentário e incompleto, tornando-a, assim, necessitada da contribuição do leitor a fim de realizar-se plenamente. Contudo, tal contribuição é, em grau maior ou menor, inevitavelmente limitada pelo trabalho do autor, que previamente define, de maneira totalmente consciente ou não, os caminhos possíveis para a leitura.³¹⁰

O romance maior de Cortázar pode ser tomado como uma obra aberta não por supostamente proporcionar ao leitor uma liberdade total quanto ao modo de sua leitura, mas sim por sua estrutura fragmentária, que, apesar de muito bem organizada pelo autor, pede ao leitor que a complemente.³¹¹ No capítulo 109, somos apresentados a um resumo da seguinte teoria de Morelli, de conteúdo similar à de Eco:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. [...] Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine [...] significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto. [...] Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector [...].³¹²

Para Eduardo de Faria Coutinho, podemos encontrar, nesta *morelliana*, uma concepção dinâmica do homem, que elege o devir como sua principal característica. Por estar

con procedimientos a veces un poco mágicos – tirando dados, por ejemplo, o sacando números de un sombrero – habían leído el libro en un orden totalmente distinto.” In: PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1997, pp. 184-5

³¹⁰ “Uma obra assim entendida é, sem dúvida, uma obra dotada de certa ‘abertura’; o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e *usará* a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior). Mas nesse caso ‘abertura’ não significa absolutamente ‘indefinição’ da comunicação, ‘infinitas’ possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor.” (grifos do autor) In: ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, p. 43

³¹¹ Ao contrário do que gostava de afirmar Cortázar sobre seu trabalho quase que espontâneo de escrita, a leitura do *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* nos mostra como o romance passou por sucessivas modificações e revisões até resultar em sua versão definitiva. Sobre as declarações de Cortázar sobre sua autoimagem de escritor espontâneo e até mesmo inconsciente, desmentida pelo excessivo cerebralismo de seus textos, principalmente os contos, ver a seguinte citação: “Sempre me sinto um pouco médium quando escrevo contos. Vejo nascerem as frases com certa independência de minhas decisões, como se eu as estivesse ditando. Os romances eu assino sem problemas, mas me dá um pouco de vergonha de assinar os contos, porque não estou certo de ser o autor.” In: GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Encontros: Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014, p. 143

³¹² CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, pp. 646-7

em constante transformação, sua visão de mundo é sempre incompleta e fragmentada, sendo, portanto, impossível apreender a vida de outro homem em sua totalidade. Daí, a ideia de que o romance deveria ser antes uma coleção de fotos do que um filme, e de que cabe ao autor fornecer essas fotos para que o leitor possa, a partir deste material previamente selecionado, imaginar as conexões entre elas, de maneira a completar a obra.³¹³

Conexões essas que, como aponta Goloboff, acabam por sofrer um processo de espacialização ao longo da leitura saltada do romance, numa concepção do texto como figura.³¹⁴ Davi Arrigucci Jr. parece concordar com a afirmação do biógrafo argentino, pois também elege a composição figural como estando no centro da poética de *Rayuela*:

O modo fragmentário de construir encontra, então, correspondência no desejo de se atingir uma visão ubíqua e simultânea da realidade integral [...], como se a partir do próprio caos se buscasse uma nova ordem; contida de forma potencial, figural, nos fragmentos da narrativa estilhaçada, à maneira de uma imagem críptica do mundo.³¹⁵

A partir deste caos – instaurado pela mescla de citações, ensaios teóricos e filosóficos, episódios narrativos, línguas reais e inventadas, etc. – o leitor, ao ler o texto como se unisse as partes de um desenho, deve extrair, e conjuntamente criar, a sua significação, que nunca será definitiva ou completamente inteligível, tendo muito de intuitiva. Para Arrigucci, é também mediante esse esforço figural que pode ser explicado o embaralhamento de tempos narrativos ao longo do romance: nos dois primeiros capítulos, por exemplo, o protagonista Horacio Oliveira é quem narra, em primeira pessoa e num pretérito imperfeito que busca rememorar o passado; já no terceiro temos um narrador em terceira pessoa, muito próximo a Oliveira, e que se atém ao presente; no capítulo seis, o narrador se mantém na terceira pessoa, mas volta a se utilizar do pretérito imperfeito; e, no oitavo, volta à forma dos dois primeiros capítulos.

Segundo o crítico brasileiro, esta posição ambígua do narrador – ou narradores – “revela o desejo de se livrar da temporalidade irreversível, buscando a atualização figural dos acontecimentos ocorridos em épocas diversas do seu passado, perdidos no devir fragmentário”.³¹⁶ Podemos pensar que, tal quais os movimentos inconscientes da memória individual – que, como procuraremos mostrar ao longo do capítulo, exerce um papel

³¹³ COUTINHO, Eduardo de Faria. “Cortázar e seu jogo da amarelinha: uma revolução na forma narrativa”. In: V.A. *Os territórios de Cortázar no Brasil. Op. Cit.*, 2015, p. 79

³¹⁴ GOLOBOFF, Mario. *Art. Cit.*, 2015, p. 37

³¹⁵ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 282

³¹⁶ *Idem Ibidem*, p. 283

fundamental em *Rayuela* –, as distintas temporalidades são, por meio desse manejo figural, também espacializadas na forma de um desenho que as coloca em contato.³¹⁷ Desta maneira, o leitor, juntamente com os personagens e o narrador, transita de um tempo a outro, da mesma forma que o faz com os capítulos do romance.

Se, em *Rayuela*, tudo é espacializado de maneira a compor uma figura na qual instâncias distintas entram em contato, podemos supor que o mesmo acontece com os espaços propriamente ditos. No romance, eles se polarizam nas cidades de Paris e Buenos Aires, com cada uma ocupando, respectivamente, a primeira – de nome *Del lado de allá* – e a segunda parte – *Del lado de acá* – da narrativa. Entre uma e outra, temos o protagonista Horacio Oliveira, argentino que, em linhas gerais, viaja à capital francesa e depois retorna à sua cidade natal, mas, sendo incapaz de separar ambas as experiências, confunde os limites que as separam, chegando a pensar que “en París todo le era Buenos Aires y viceversa”.³¹⁸

Com sua narrativa toda construída na oscilação, real ou imaginária, entre essas duas cidades, *Rayuela* pode ser entendida, segundo Beatriz Sarlo, como um romance da deriva espacial.³¹⁹ Para a crítica argentina, sua narrativa só pode ser compreendida na medida em que o leitor passa a aceitar os deslocamentos entre espaços distintos como o momento mais importante da ficção *cortazariana*.³²⁰ De maneira semelhante, Jorge Rodríguez Padrón elege o tema da viagem como elemento essencial dentro da obra de Cortázar: seus protagonistas devem cumprir um determinado trajeto que, acima de tudo, lhes confere justificativa para suas existências novelescas.³²¹

³¹⁷ Em um texto chamado “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion”, de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar representa os ritmos involuntários da memória sob a mesma lógica figural, na qual distintas temporalidades se põem em contato mediante as configurações espaciais da teia de uma aranha: “la memoria semeja la araña esquizofrénica de los laboratorios donde se ensayan los alucinógenos, que teje telas aberrantes con agujeros, zurcidos y remiendos. La memoria nos teje y atrapa a la vez con arreglo a un esquema del que no se participa lúcidamente; jamás deberíamos hablar de nuestra memoria, porque si algo tiene es que no es nuestra; trabaja por su cuenta, nos ayuda engañándonos o quizá nos engaña para ayudarnos [...]”. In: CORTÁZAR, Julio. *Último round* (tomo 1). México: Siglo Veintiuno, 1990, p. 96

³¹⁸ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 141

³¹⁹ SARLO, Beatriz. “Una literatura de pasajes”. In: *Op. Cit.*, 2007, p. 364

³²⁰ “Si me exigiera una definición de la escritura cortazariana, diría: muestra las consecuencias del pasaje entre espacios que la percepción normalizada mantiene escindidos. La literatura de Cortázar no habla de ciudades, como se ha dicho tantas veces. Habla de lo que sucede cuando se pasa de una ciudad a otra: las consecuencias del extrañamiento, del exilio y, por supuesto, de la traducción (una máquina de pasaje). Romántico, Cortázar imagina cómo espacios inabordables pueden ponerse en contacto, sobre una cinta de Moebius o un puente.” In: *Idem Ibidem*, pp. 264-5

³²¹ Continua o autor, concluído que “sin el itinerario que deben cubrir, estos protagonistas no existirían como tales.” In: RODRIGUEZ PADRÓN, Jorge. “Un itinerario cortazariano: el otro cielo”. In: *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 364-366 (Octubre-Diciembre 1980). Homenaje a Julio Cortázar. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 495

Outra crítica, Graciela Montaldo, aproxima, no artigo “Contextos de producción”, a peculiar duplicidade espacial do romance à situação do próprio autor no momento de sua escrita:

La duplicación (que por momentos implica tres, cuatro o más fragmentos), figura fundante de la escritura cortazariana, será el lugar de tránsito en el cual se genera *Rayuela*. Esta novela [...] es un texto escrito en París, publicado en la Argentina en 1963, después de doce años de exilio de su autor y que se encuentra apegado a ambos espacios, ambas lenguas, ambas culturas. Hay entre la duplicación un sistema de redes tendidas, de “hilos” que suelen seguir recorridos irregulares y fracturados, trancos o lineales pero siempre contenidos por el entramado de una experiencia vivida en la colocación desplazada, en la mirada oblicua.³²²

Ao dar certa importância ao contexto particular do escritor na produção do texto de *Rayuela*, Montaldo aponta, sem se aprofundar na questão, para a possibilidade de se ler o romance na chave da experiência do exílio.³²³ De resultados traumáticos e irreversíveis, essa se constitui no estado ambíguo daquele que, ao se encontrar espacialmente dividido entre a pátria de origem e o local adotado como nova residência, se sente pertencer a ambos os lugares ao mesmo tempo em que a nenhum.³²⁴ Daí, a inevitabilidade de uma ininterrupta e, na prática impossível, tentativa de colocá-los em contato um com o outro.³²⁵

Não nos cabe aqui verificar – caso isto seja de fato possível – em qual medida a experiência pessoal do exílio do autor estaria no cerne do caráter ambíguo de *Rayuela*. Nosso interesse reside em analisar o modo como as imagens de Paris e, principalmente, de Buenos Aires vão sendo construídas ao longo dos irregulares percursos – entre os quais a duplicidade pátria-exílio é somente uma alternativa entre outras – por onde se realiza a tessitura dos múltiplos fios internos ao romance. E como ela, por sua vez, sofre a tensão – definida por Beatriz Sarlo como tipicamente argentina – entre “cultura europea y localismo casi pintoresco

³²² MONTALDO, Graciela. “Contextos de producción”. In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1996, p. 583

³²³ Horacio Salas também aponta para a importância do exílio na essência da ambiguidade *cortazariana*: “La tipicidad de la situación de escribir para lectores que se hallan a doce mil kilómetros de distancia provoca una duplicidad: Cortázar aparentemente está en dos sitios a la vez. Pero la ubicuidad también obliga a vivir partido, a resignarse a ser extranjero en todas partes, estar en dos lugares y en ninguno.” In: SALAS, Horacio. “Julio Cortázar: la ubicuidad del exiliado”. In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1996, pp. 92-3

³²⁴ Amanda Pérez Montañéz, em seu estudo sobre o exílio nas obras de Julio Cortázar e Marta Traba, define a fratura por ele instaurada da seguinte maneira: “Cindido entre a identidade deixada para trás e a nova, construída por força das circunstâncias, na urgência da diáspora, o exilado converte-se num ser fragmentado sem identidade própria. [...] A descontinuidade e a fragmentação do sujeito no exílio derivam da falta de referentes, que tenta inutilmente criar para não deixar fraturar as conexões de sua identidade. Com isso não se quer dizer que o sujeito desterrado não possa construir no exílio uma nova identidade e uma morada, um chão em que possa arraigar-se. Mas, mesmo arraigado num solo estrangeiro, nunca poderá deixar para trás a dor que lhe produz a lembrança de sua pátria [...]” In: PÉREZ MONTAÑÉZ, Amanda. *Vozes do exílio e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba*. Londrina: Edel, 2013, p. 37

³²⁵ Edward Said enfatiza o funcionamento peculiar da vivência do exilado, na qual “os hábitos de vida, de expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente”. Apud: *Idem Ibidem*, p. 99

o casi irónico”;³²⁶ ou, nas palavras de Graciela Montaldo, na oscilação de um “costumbrismo más o menos distanciado del conventillo argentino” ao “descubrimiento de París y sus personajes típicos”.³²⁷

A cidade como metáfora: a “Paris fabulosa” de *Rayuela*

Na cena inicial da narrativa de *Rayuela*, somos apresentados ao protagonista Horacio Oliveira, um argentino que vaga por Paris em busca da Maga, sua amante, desaparecida após o fim desastroso do relacionamento entre o dois. Ao percorrer certas ruas e pontes, como a *rue de Seine* ou a *Pont des Arts*, preciosas para a personagem, Oliveira começa a rememorar o relacionamento tido com ela. Dessa rememoração – que recupera o fortuito encontro numa livraria, assim como seu mútuo descobrimento pelas ruas da cidade e, finalmente, seu término amargo –, surge a maioria dos episódios narrados na primeira parte do romance.

Desde o início, a relação entre Oliveira e a Maga passa a ser marcada pelo signo da errância, como podemos notar na seguinte passagem:

Así habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de *clochard*, de una bohardilla iluminada en el fondo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo.³²⁸

Juntos, os personagens descobrem um ao outro na medida em que exploram uma Paris “fabulosa”, secreta, à margem de qualquer planejamento prévio a não ser o dos “signos de la noche”. Diversos críticos enfatizaram a semelhança desta atitude dos personagens de Cortázar frente ao amor e à cidade com a dos protagonistas de *Nadja*, de André Breton.³²⁹ De maneira semelhante ao que se dá no romance surrealista, o personagem masculino – seja ele o narrador de *Nadja*, muitas vezes identificado com o próprio Breton, ou Oliveira – também é levado a se confrontar com uma nova visão do mundo a partir dos encontros, fortuitos em sua maioria, com uma mulher misteriosa – Nadja, no primeiro caso; a Maga, vista como “de las

³²⁶ SARLO, Beatriz. “Suma de vanguardias”. In: *Op. Cit.*, 2007, p. 260

³²⁷ MONTALDO, Graciela. *Art. Cit.*, 1996, p. 583

³²⁸ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 145

³²⁹ Beatriz Sarlo foi uma das críticas que notou essa, mais do que uma semelhança, evocação do romance de Breton. Ver: “Sin duda, hay mucho de *Nadja* en la novela de Cortázar: desde la atención precisa a ciertas calles, puentes y casas de París hasta su búsqueda de una experiencia privilegiada de conocimiento a través de la pasión y la videncia. Como en *Nadja*, los personajes se desplazan por itinerarios azarosos, se encuentran sin citarse, recorren calles en las que descubren aquello que la mirada habitual pasa por alto.” In: SARLO, Beatriz. “La novela esperada”. In: *Op. Cit.*, 2007, p. 242

que rompen los puentes con sólo cruzarlos”, no segundo – pelas ruas de Paris.³³⁰

Figura 2

(Fonte: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Ed. Cátedra, 2008)

Para a crítica norte-americana Julie Jones, o relacionamento Oliveira-Maga faz parte, para além das alusões ao romance de Breton, de uma tradição mais antiga, comum a certa ficção latino-americana sobre Paris. Nesta, a relação do herói romanesco com uma *grisette* moldada a partir da personagem Mimi, de *Scènes de la vie de bohème*, ou seja, com uma mulher familiarizada com as ruas da capital francesa, possibilitaria àquele um domínio sobre a

³³⁰ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 127

cidade estrangeira.³³¹ Deste modo, é apenas de mãos dadas com a Maga, representante de uma espontaneidade impossível para o intelectualismo exacerbado de Oliveira, que ele pode adentrar nesta “Paris fabulosa” – encontrada à margem de “las noticias de los diarios, de las obligaciones de familia y de cualquier forma de gravamen fiscal o moral” –, por ela representada.³³²

Sua exploração da capital francesa deve ser feita da maneira mais livre e espontânea possível, e, por isso, tanto Oliveira quanto a Maga se encontram completamente à margem do universo do trabalho.³³³ Longe de procurar se igualar com aqueles imersos na rotina estafante do trabalho, cuja relação com a cidade é delimitada pelos ponteiros tiranos do relógio, Oliveira busca, mais do que transitar ordenadamente por suas ruas, fundir-se, de maneira quase que inconsciente, aos seus ritmos:

París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. Entonces un *cogito* que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos.³³⁴

Tal reflexão se torna possível para Oliveira apenas após o impacto causado por sua relação com a Maga, levando-o, por isso, a relembrar o primeiro encontro com ela em frente a uma livraria na *rue du Cherche-Midi*. O personagem Gregorovius também percebe esta mudança e a enuncia para a amante do protagonista:

-Yo pensaba en Horacio -dijo Gregorovius-. Es curioso cómo ha ido cambiando Horacio en estos meses que lo conozco. Usted no se ha dado cuenta, me imagino, demasiado cerca y responsable de ese cambio.

[...]

-¿Por qué dice que Horacio ha cambiado?

-Pregunta pertinente, Lucía. Cuando conocí a Horacio lo clasifiqué de intelectual aficionado, es decir intelectual sin rigor. Ustedes son un poco así, por allá, ¿no? En Matto Grosso, esos sitios.

-Matto Grosso está en el Brasil.

-En el Paraná, entonces. Muy inteligentes y despiertos, informadísimos de todo. Mucho más que nosotros. Literatura italiana, por ejemplo, o inglesa. Y todo el

³³¹ JONES, Julie. “The city as a text: reading Paris in Rayuela”. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 15, no. 2 (Invierno 1991), p. 230-1

³³² CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 148

³³³ Raquel Arias Careaga estende essa distância do mundo do trabalho como uma constante na obra de Cortázar: “Los personajes que pueblan sus novelas no se caracterizan nunca por sus experiencias en el mundo laboral. No trabajan y cuando lo hacen jamás es un aspecto importante ni de la trama ni de su configuración como personaje.” In: ARIAS CAREAGA, Raquel. *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid: Silex Ediciones, 2014, Kindle Edition, pp. 1304-10

³³⁴ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 595

siglo de oro español, y naturalmente las letras francesas en la punta de la lengua. Horacio era bastante así, se le notaba demasiado. Me parece admirable que en tan poco tiempo haya cambiado de esa manera. Ahora está hecho un verdadero bruto, no hay más que mirarlo. Bueno, todavía no se ha vuelto bruto, pero hace lo que puede.³³⁵

Oliveira também se lembra de como ele, recém-chegado a Paris, se orgulhava de sua vasta cultura livresca: “entendido en todo, al día en todo, con un buen gusto aceptable, la historia de la raza bien sabida, los períodos artísticos, el románico y el gótico, las corrientes filosóficas” e assim por diante.³³⁶ Originado no mesmo ambiente social que os protagonistas Andrés, Clara e Juan de *El examen*, ele se deslumbra com a riqueza cultural e artística da cidade somente conhecida pelos romances e relatos históricos – onde cada rua, casa ou monumento lhe despertava alguma referência literária – e chega a passar dias inteiros visitando uma única seção do Louvre.³³⁷

Paris, portanto, aparece para Oliveira sob a aura da “cidade luz”, local privilegiado onde “se podían ver los mejores cuadros, las mejores películas, la Kultur en sus formas más preclaras”.³³⁸ Essa imagem parisiense perdura por toda a primeira parte do romance, mesmo após o protagonista realizar sua autocrítica referente ao acúmulo livresco de cultura.³³⁹ O impacto causado pela Maga em sua vida faz com que Horacio, incapaz de se livrar de sua bagagem cultural, busque uma nova relação com os produtos culturais, mas sem nunca – ao menos não até a cena com a *clochard* Emmanuèle – abandonar esse horizonte erudito.³⁴⁰ Pois, ainda quando defende o método *Zen* ou cogita a necessidade de se abandonar a inteligência na

³³⁵ *Idem Ibidem*, pp. 279-80

³³⁶ *Idem Ibidem*, p. 595

³³⁷ Oliveira, desde modo, torna-se mais um a repetir um itinerário bastante percorrido, ao menos desde o século XIX, pela intelectualidade latino-americana: “Os latino-americanos, na Europa, retrataram as paisagens naturais, mas também se interessaram muito por outros aspectos. A história e a arte são focos de suas atenções: faziam freqüentes visitas a monumentos, ruínas, catedrais, palácios e museus. Encontra-se a marca da idealização da Europa como lugar da civilização. A viagem à Europa permite aos latino-americanos penetrar no cerne da cultura ocidental.” In: FRANCO, Stella Maris Scatena. *Peregrinas de outrora: viajantes latino-americanas no século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008, p. 245

³³⁸ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 146

³³⁹ Como visto no capítulo anterior, tal imagem é a mesma sonhada pelos protagonistas de *El examen*, que dizem receber a “luz” europeia de maneira semelhante ao que faz a lua em relação ao sol, ou seja, indiretamente. Já Oliveira realiza este sonho ao se radicar em Paris, podendo desfrutar do infinito brilho europeu direto de sua fonte.

³⁴⁰ Esta enorme presença dos produtos culturais na obra de Cortázar, e não só em *Rayuela*, faz com que Ricardo Piglia produza o seguinte comentário: “Em última análise, o personagem mais representativo (seria preciso escrever: o herói) de Cortázar é sempre o refinado, capaz de distinguir no emaranhado de mercadorias o objeto único que em sua raridade expresse a qualidade espiritual do *conhecedor* que sabe dele se apropriar. Em *O jogo da amarelinha*, esse cenáculo – esse mercado persa – de degustadores refinados que consome anedotas insólitas, lugares secretos, bebidas exóticas e música de jazz tende a assimilar a iniciação mística com uma viagem pelo interior das regiões inexploradas do mercado capitalista.” (grifos do autor) In: PIGLIA, Ricardo. “O socialismo dos consumidores” Apud: GOLOBOFF, Mario. *Cortázar: notas para uma biografia*. Tradução de José Rubens Siqueira, São Paulo: DSOP, 2014, p. 281

busca por uma vida mais legítima, suas balizas são todas as da “alta” cultura e seus interlocutores, os personagens do *Club de la Serpiente*, espécie de reencenação multinacional do grupo *bonaerense* de seu primeiro romance, todos excessivamente intelectualizados.

Suas andanças pela “Paris fabulosa” podem não proporcionar a Oliveira o acesso ao “mundo Maga”, mas o fazem se aproximar, ao menos, daquele projeto surrealista cujo mote é ligar a arte com a vida.³⁴¹ Esses percursos – cujos capítulos passam a fazer parte das chamadas “acuarelas de Paris”, nas palavras do autor –³⁴² têm seus itinerários minuciosamente referidos pelo narrador, de maneira a, como nota Julie Jones, poderem ser seguidos num mapa pelo leitor.³⁴³ Tudo é exaustivamente mencionado na Paris de *Rayuela* – ruas, pontes, cafés, bairros, monumentos históricos, assim como as referências por eles despertadas – e, ao contrário do que veremos em relação a Buenos Aires, acompanhamos as buscas do protagonista pelo acesso que prenuncia a Maga em meio ao tecido urbano da cidade, o qual acredita estar na virada de alguma rua ou embaixo de uma ponte.³⁴⁴

Por isso, Milagros Ezquerro, em seu artigo “Rayuela: estudio temático”, afirma ser Paris o lugar onde ocorre de fato a experiência dos personagens, em especial a do protagonista, perdido em sua busca por aquilo que define como sendo seu *Kibbutz del deseo*.³⁴⁵ Para o personagem Gregorovius, tal atividade se assemelha ao estado alcançado pelo uso da marijuana ou pela prática do vodu. Em meio a esse furor alucinado, a cidade se transformaria em metáfora de uma perseguição metafísica:

³⁴¹ Jean Franco, ao analisar a Paris de *Rayuela*, destaca a importância da “visión literaria de la ciudad filtrada a través de los surrealistas” em sua conformação *cortazariana*. Apud: JONES, Julie. *Art. Cit.*, 1991, p. 225. E sobre a concepção que Cortázar tinha do surrealismo, diz Blas Matamoro: “Mas su surrealismo era una manera muy peculiar de surrealismo, de mirada atenta del artista sobre la realidad compartida, de renuncia a la aceptación mecánica de las expectativas de esa realidad y acceso a lo que está por encima de ella, lo *surréal*.” In: MATAMORO, Blas. “Releer a Cortázar”. In: *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 772 (Octubre 2014), Madrid: MAEC; AECID, p. 17

³⁴² PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1997, p. 181

³⁴³ JONES, Julie. *Art. Cit.*, 1991, p. 229. E, não à toa, algumas edições de *Rayuela*, como a da *Ediciones Cátedra*, são acompanhadas de um pequeno mapa da região de Paris (Figura 2) onde se passa o romance. Também Miguel Herráez, em seu livro *Dos ciudades en Julio Cortázar*, realiza um minucioso mapeamento dos bairros e ruas de Paris mencionados no romance. Ademais, cabe ressaltar a ausência do metrô, ambiente *cortazariano* por excelência e tão presente no restante de sua obra, na Paris de *Rayuela*. Sobre a importância do metrô para Cortázar, ver: GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Op. Cit.*, 2014, pp. 48, 58-60

³⁴⁴ “[...] Paris is a cryptogram in which the crisscross streets, the alleyways, the shopfronts, the store windows, the signs, the passerby all hold the potential for revelation [...]” In: JONES, Julie. *Art. Cit.*, 1991, p. 227

³⁴⁵ EZQUERRO, Milagros. *Art. Cit.*, 1996, p. 618. Sobre a noção de *Kibbutz del deseo*, diz Amanda Pérez Montañéz: “Em *Rayuela*, esse centro adota diferentes nomes, segundo as diversas culturas: Yonder, Kibbutz, Reino Milenário, Mandala, Paraíso Perdido, Arcadia, Absoluto, Ygdrasil, Unidad; todos lugares ‘imagem do mundo’ e imagem psicológica, própria para conduzir à iluminação quem os contempla ou habita. Mais que um lugar, são estados da consciência onde a vida reencontra seu sentido e sua ordem psíquica. A aspiração ao centro representa o desejo de superar de uma maneira natural a condição humana e de recuperar a condição divina.” In: PÉREZ MONTAÑÉZ, Amanda. *Op. Cit.*, 2013, pp. 92-3

Adivina [Horacio] que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave; la busca como un loco. Fíjese que digo como un loco. Es decir que en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe. Sospecha sus figuras, sus disfraces; por eso hablo de metáfora.³⁴⁶

No capítulo 22, podemos encontrar um exemplo desse estado de frenesi sob o qual Oliveira percorre a cidade de Paris atrás de seu *Kibbutz*. Ao presenciar um acidente onde um homem idoso – identificado como escritor e que mais tarde os personagens irão descobrir se tratar de Morelli – é atropelado, o protagonista inicia uma sequência de reflexões que o levam do estado particular dos poetas frente à sociedade até a crença na necessidade de se viver absurdamente para romper com o absurdo maior de um mundo composto por homens solitários.³⁴⁷ Para sair desta situação de isolamento, Oliveira postula o imperativo de uma mudança individual – “tirarse en sí mismo con una tal violencia que el salto acabaría en los brazos de otro” –, mas que apenas seria efetiva na medida em que se realizasse de maneira coletiva, pois “no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro”.³⁴⁸

Na continuação da narrativa – tendo sido brevemente suspensa pela irrupção do famoso capítulo 62 –,³⁴⁹ voltamos a encontrar Oliveira, que, cansado de sua reflexão, repete uma atitude cuja constituição é fundamentalmente urbana:

Parado en una esquina, harto del cariz enrarecido de su reflexión [...], Oliveira se había puesto a mirar lo que ocurría en torno y que como cualquier esquina de cualquier ciudad era la ilustración perfecta de lo que estaba pensando y casi evitaba el trabajo. En el café, protegidos del frío (iba a ser cosa de entrar y beberse un vaso de vino), un grupo de albañiles charlaba con el patrón en el mostrador. Dos estudiantes leían y escribían en una mesa y Oliveira los veía alzar la vista y mirar hacia el grupo de los albañiles, volver al libro o al cuaderno, mirar de nuevo. [...] Por encima de la terraza cerrada del café, una señora del primer piso parecía estar cosiendo o cortando un vestido junto a la ventana. Su alto peinado se movía cadencioso, Oliveira imaginaba sus pensamientos, las tijeras, los hijos que volverían de la escuela de un momento a otro, el marido terminando la jornada en una oficina o en un banco.³⁵⁰

Tal atitude só pode ser – de certo modo atualizada – a do *flâneur*, figura engendrada em meio e por meio da experiência inaugurada pelos bulevares parisienses do final do século

³⁴⁶ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 279

³⁴⁷ Para Néstor García Canclini, Cortázar reúne em sua obra os dois tipos de absurdo formulados no ocidente. Estes seriam o absurdo *trágico* de Sartre, Camus, Kafka e Beckett, segundo o qual se concebe, *grosso modo*, o mundo como um reino do ininteligível e a vida humana como “una pasión inútil”; e o absurdo *humorístico* de Ionesco. Este último, por sua vez, seria menos um objeto da denúncia, como o primeiro tipo, do que um método capaz de ridicularizar e desvendar as formas de vida consideradas inautênticas. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968, pp. 35-7

³⁴⁸ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, pp. 239-40

³⁴⁹ Tal fama se deve por ser o capítulo a partir do qual se desenvolveu o romance posterior *62, modelo para armar*, publicado no ano de 1968.

³⁵⁰ *Idem Ibidem*, p. 241

XIX.³⁵¹ Personagem cuja atividade é recorrente na obra *cortazariana*, o *flâneur* é aquele que, movido pelo tédio frente à modernidade, se lança em direção aos ritmos vertiginosos da metrópole, abrindo-se completamente ao espetáculo de sensações nela encontrado, com especial preponderância para aquelas de caráter visual.³⁵² Levado por seus devaneios, sua relação com a multidão urbana se assemelha a um estado alucinatório, no qual sua identidade individual cede espaço à incorporação dos mais diversos rostos: ele pode se identificar com “o colecionador, o *dandy*, o jogador, o detetive, o *bohémien*, o consumidor, o conspirador, o apache, a prostituta, o homem sanduíche, o trapeiro, o mendigo”.³⁵³

De maneira análoga a um dos primeiros *flâneurs* da literatura – o narrador do conto de Poe, “O homem da multidão”, mas com a particularidade de se encontrar fora, e não dentro, de um café –, Horacio Oliveira busca, por meio do olhar sobre uma cena do cotidiano, penetrar na vida das pessoas a quem observa, analisando-as de maneira a separá-las do todo, e perdendo-se naquelas imagens, que passam a constituir-se como, ao mesmo tempo, reais e inventadas.³⁵⁴ O personagem, porém, almeja a percepção da totalidade e, por isso, não pode aceitar a sensação de enclausuramento que percebe ao deter-se nos diferentes grupos de pessoas.³⁵⁵

A conclusão tomada por Oliveira desemboca, mais uma vez, na necessidade de se viver absurdamente, cuja realização faz com que o personagem adquira, segundo Fernando Aínsa, contornos típicos à figura do *clown*. Misto de herói e infeliz, de protagonista e marginal, de inteligente para algumas coisas e idiota ou ingênuo para outras, o *clown* seria aquele capaz de desafiar a ordem estabelecida, de romper com os tabus da sociedade e instaurar a heresia.³⁵⁶ Para Aínsa, a progressiva transformação de Horacio nessa figura se

³⁵¹ “A *flânerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias. [...] Nesse mundo o *flâneur* está em casa; é graças a ele ‘essa paragem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis encontra seu cronista e seu filósofo’.” In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 35

³⁵² BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994, pp. 366-7

³⁵³ *Idem ibidem*, p. 371

³⁵⁴ Sobre a importância de Poe para sua obra, diz Cortázar: “Eso fue casi una fatalidad porque de niño desperté a la literatura moderna cuando leí los cuentos de Poe que me hicieron mucho bien y mucho mal al mismo tiempo. Los leí a los nueve años y, por Poe, viví en el espanto, sujeto a terrores nocturnos hasta muy tarde en la adolescencia. Pero Poe me enseñó lo que es una gran literatura y lo que es el cuento.” In: CORTÁZAR, Julio. “Poe”. *Cortázar de la A a la Z*. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara, 2014, p. 220

³⁵⁵ “Los albañiles, los estudiantes, el *clochard*, la vendedora de lotería, cada grupo, cada uno en su caja de vidrio [...]” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 242

³⁵⁶ AÍNSA, Fernando. “Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar” In: ZUÑIGA, Dulce María (coord.). *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, vol. 1. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986, p. 117

realiza ao longo de todo o romance, e tem como resultado o seu estado de total isolamento no quarto do manicômio em Buenos Aires.³⁵⁷

Em outro artigo sobre a obra do escritor argentino, de nome “Las dos orillas de Julio Cortázar”, Fernando Aínsa postula o tema da viagem como o responsável por instaurar um eixo comunicante entre dois pontos extremos, sendo eles representados por Paris e Buenos Aires. Porém, ao deslocarmos tais pontos para o traçado da *rayuela*, temos um ganho metafórico, na medida em que a capital francesa adquire os contornos de um possível céu, enquanto a cidade portenha – cartograficamente mais ao sul –, os de um provável inferno.³⁵⁸ Inferno esse que, cabe lembrar, já havia se concretizado na convulsiva Buenos Aires peronista de *El examen*, na qual a possibilidade de vivências esteticamente consagradas como as da *flânerie* aparecem anuladas pelos invasores *descamisados*.

Por enquanto, nos interessa apenas a caracterização de Paris como um céu a ser almejado. Segundo Aínsa, e como já mencionamos anteriormente, a obra de Cortázar parece se inserir numa longa tradição rio-platense de idealização europeia, em especial francesa.³⁵⁹ Podemos afirmar que a “Paris fabulosa” de *Rayuela* contribui para essa imagem idealizada na medida em que conforma o espaço urbano da capital francesa como um território mágico a ser desbravado. Nele, práticas como a *flânerie* são, mais do que possíveis, ampliadas pela busca surrealista e existencial do protagonista, que, não constrangido por nenhum tipo de limite social, se deixa levar pelos ritmos inebriantes da metrópole parisiense.³⁶⁰

Entretanto, não devemos nos deixar enganar por essa aparente simplicidade da representação *cortazariana*, pois Paris, por mais idealizada que seja a sua apresentação, é também o lugar do exílio – mesmo que voluntário – do protagonista. Deste modo, a capital parisiense ganha, também, os contornos de um local inóspito, marcado pelo sentimento de desterro e desenraizamento dos personagens estrangeiros, onde o inverno, a chuva “y el hambre a veces” se fazem presentes.³⁶¹ E, finalmente, é o local onde o acesso ao tão almejado

³⁵⁷ Sobre o iminente destino trágico dessa figura, diz o autor: “El clown ha sido excluido de la vida real y no puede aspirar más a un ideal metafísico. Está condenado a ser un clown, si no quiere ser un ‘mauvais Hamlet’.” In: *Idem Ibidem*

³⁵⁸ AÍNSA, Fernando. “Las dos orillas de Julio Cortázar”. In: LASTRA, Pedro (org.). *Julio Cortázar (Serie El Escritor y la Crítica)*. Madrid: Taurus, 1981, p. 34

³⁵⁹ Fernando Aínsa fala do sentimento de “[...] estar ‘desterrado’ en América, echado a la orilla de un río barroso, abierto a un océano que lo separa de la otra orilla de la que guarda una secreta nostalgia: Europa”. In: *Idem Ibidem*, p. 35

³⁶⁰ “If *Scènes de la vie bohème* is for the Spanish American modernists the standard by which their experience of Paris is to be measured, for Cortázar the Golden Age of the city is the early twentieth-century period of artistic experimentation, which culminated in Surrealism.” In: JONES, Julie. *Art. Cit.*, 1991, p. 225

³⁶¹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 135

céu europeu se revela como frustração: o passeio de mãos dadas com Berthe Trépat – primeiro momento do romance em que Oliveira sente um anúncio de felicidade – acaba na amarga bofetada em frente à habitação da pianista e no consequente acesso de choro oculto pela chuva; assim como, de maneira semelhante, a incursão por baixo de uma ponte não lhe possibilita o acesso secreto ao seu *Kibbutz*, mas sim na descida ao mundo dos *clochards* e na degradação que representa o ato sexual com Emmanuèle. Depois disso, só lhe resta voltar a Buenos Aires.³⁶²

Um argentino em Paris: lembranças de Buenos Aires e identidade nacional

Quando ainda em Paris, a capital portenha aparece, antes de tudo, como parte da identidade nacional e da memória do protagonista, e sua presença se faz sentir a partir de sonhos, recordações ou reflexões que a envolvem.³⁶³ Por meio da ação da memória – espécie de “fio” que inter-relaciona passado, presente e futuro –, o passado em Buenos Aires e o presente em Paris são constantemente postos em contato um com o outro, de forma a confundirem suas fronteiras em certos momentos da narrativa.³⁶⁴

Já no primeiro capítulo do romance, quando Oliveira, sozinho na capital francesa, começa a relembrar sua relação com a Maga, descobrimos que, mesmo se inebriado pela descoberta de uma mulher tão singular e pela magia da cidade por ela apresentada – a “Paris fabulosa” de contornos surrealistas –, o protagonista não esquece o ambiente de onde veio. O personagem recorda que, mesmo quando, juntos, avançavam pela região dos terrenos baldios para além do *Boulevard Jourdan*, local secreto e íntimo aos dois – “una de las pocas zonas de

³⁶² Sobre a volta a Buenos Aires, diz Fernando Aínsa: “[...] para el héroe cortazariano París no es el Cielo, ni el ‘centro’ donde puede levantarse el ‘templo’ propio. La experiencia se va cerrando de oclusivamente: un descenso, un retorno se va imponiendo como inevitable. Volver a Buenos Aires es tal vez el modo de llegar al Cielo, pasando de largo por la Tierra y descendiendo al Infierno.” In: AÍNSA, Fernando. *Art. Cit.*, 1981, p. 37

³⁶³ O próprio Cortázar se vê em situação semelhante a Oliveira em relação à Argentina: “Silbar viejos tangos centrados en melancólicos destinos de ida o de venida es una de mis muchas maneras de seguir estando en Buenos Aires [...]” In: CORTÁZAR, Julio. “Tango”. *Op. Cit.*, 2014, p. 272

³⁶⁴ Para a historiadora Eliana de Freitas Dutra, o ato de relacionar diferentes temporalidades se apresenta como uma das condições da memória: “a de fazer com que o passado se torne presente. Aqui, entra em cena a dimensão de temporalidade da memória, a qual, conforme entendemos, é a responsável pelo seu caráter de atualização, a sua abertura ao presente e ao futuro [...]. Nesses deslocamentos, sempre reatualizados, nessas coincidências, entre passado, presente e futuro é que o tempo da memória se deixa entrever.” In: DUTRA, Eliana de Freitas. “A memória em três atos: deslocamentos interdisciplinares” In: São Paulo: Revista USP, n. 98, Junho / Julho / Agosto, 2013, p. 80

París donde el cielo vale más que la tierra” –,³⁶⁵ ele, por sua vez, voltava seus olhos para o interior de si e se isolava num esforço de recuperação da memória:

Con un enorme esfuerzo, reuniendo imágenes auxiliares, pensando en olores y caras, conseguía extraer de la nada un par de zapatos marrones que había usado en Olavarría en 1940. [...] Con ese par de zapatos en la mano del recuerdo, el resto venía solo: la cara de doña Manuela, por ejemplo, o el poeta Ernesto Morroni. [...] Convencido de que el recuerdo lo guarda todo y no solamente a las Albertinas y las grandes efemérides del corazón y los riñones, me obstinaba en reconstruir el contenido de mi mesa de trabajo en Floresta, la cara de una muchacha irrecordable llamada Gekrepten, la cantidad de plumas cucharita que había en mi caja de útiles de quinto grado, [...], hasta que la Maga, besándome y echándome en la cara el humo del cigarrillo y su aliento caliente, me recobraba y nos reíamos [...].³⁶⁶

Nesse movimento de recuperação, Oliveira retoma a ideia *proustiana* da memória como um depósito infinito de todas as experiências de um indivíduo, das mais significativas às mais banais. Secretamente armazenadas no inconsciente, tais memórias ficam à espera de algo – seja um estímulo externo ou o trabalho consciente da rememoração – que lhes venha despertar e dar significado.³⁶⁷ Por isso, a significativa referência, mesmo que algo jocosa, à personagem de *Em busca do tempo perdido*, texto que inaugura e melhor encarna esse esforço memorialístico de reconquista do passado vivido.³⁶⁸

O trecho acima citado acaba também por contradizer a proclamada vontade do personagem de romper com seu país de origem, sua necessidade de “consolidar una ruptura precaria” com sua antiga vida deixada em Buenos Aires.³⁶⁹ E, mesmo quando não busca realizar uma recuperação nos moldes da encontrada na citação, Horacio se vê constantemente assolado por lembranças *bonaerenses*. Quando não está pensando em amigos como Traveler ou em sua antiga namorada Gekrepten – ambos aparecem como personagens na segunda parte do romance –, Oliveira se põe a rememorar letras tristes de tangos, como *Milonguita* ou *Flores negras*, ou, então, as antigas ruas por onde costumava caminhar: sua “calle Corrientes,

³⁶⁵ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 126

³⁶⁶ *Idem Ibidem*.

³⁶⁷ “Many saw memory itself as the receptacle. Because the past shaped everyone’s present, no transient impression could be expunged from the mind; the storehouse of memory permanently preserved them all. [...] The surrounding milieu often becomes the repository for memories, but one regains them only by revelation, not by will. Proust termed it ‘a labour in vain to attempt to recapture’ the past, hidden ‘beyond the reach of intellect, in some material object... It depends on chance whether or not we come upon this object before we ourselves must die.’ Such a trigger was the madeleine at Combray [...]” In: LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University, 1990, p. 16

³⁶⁸ Herbert Craig, em seu artigo “La memoria proustiana en *Rayuela* de Julio Cortázar”, afirma que esta menção à personagem Albertine é apenas uma entre as várias referências que o romance faz à obra de Proust. Ver: CRAIG, Herbert. “La memoria proustiana en *Rayuela* de Julio Cortázar” In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 37, No. 1, 1989, pp. 237-45

³⁶⁹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 145

Suipacha, Esmeralda, y el viejo arrabal”, que agora devem estar completamente diferentes.³⁷⁰

Assim, o movimento antes iniciado por Clara, que, já nos primeiros momentos de sua fuga no final de *El examen*, volta o seu olhar nostálgico para a cidade cada vez mais distante, ganha, aqui, maior profundidade e consciência.

Em outra passagem da narrativa, Horacio Oliveira, encontrando-se sozinho em um café frequentado por jovens franceses, aponta para a incapacidade de, ao atingir-se certa idade, desvincular o presente vivido das memórias do passado, de modo que “en realidad después de los cuarenta años la verdadera cara la tenemos en la nuca.”³⁷¹ Em seguida, lamenta sua total falta de contato com o presente dos jovens que encontra no café, imersos em leituras e referências que já não são as mesmas de sua juventude, mas que, ao menos para o personagem, continuam fazendo parte do presente. Porém, o descompasso se torna ainda maior quando pensa nos jovens argentinos, já que, dos franceses, ele ao menos conhece os autores favoritos. Vejamos:

Es triste llegar a un momento de la vida en que es más fácil abrir un libro en la página 96 y dialogar con su autor, de café a tumba, de aburrido a suicida, mientras en las mesas de al lado se habla de Argelia, de Adenauer, de Mijanou Bardot, de Guy Trébert, de Sidney Bechet, de Michel Butor, de Nabokov, de Zao-Wu-Ki, de Louison Bobet, y en mi país los muchachos hablan, ¿de qué hablan los muchachos de mi país? No lo sé ya, ando tan lejos, pero ya no hablan de Spilimbergo, no hablan de Justo Suárez, no hablan del Tiburón de Quillá, no hablan de Bonini, no hablan de Leguisamo.³⁷²

Completamente descolado da situação atual da Argentina – seu único contato com o país se dá pelas cartas de um irmão advogado, do qual falaremos mais adiante e que lhe manda uma periódica quantia de dinheiro –, Oliveira associa o seu país de origem a uma lista de referências que deixaram de estar em voga há muito tempo, visto ser majoritariamente composta por esportistas cujos auges vão até, no máximo, a década de 1930.³⁷³ Se lembrarmos de que a história do romance se passa por volta de “mil novecientos y cincuenta y pico”, ao menos duas gerações já haveriam transcorrido entre o passado elencado pelo personagem e o presente dos jovens argentinos.³⁷⁴

Ao mesmo tempo em que, nostálgico, lamenta sua distância com a Argentina, o protagonista sente a típica sensação de marginalização do exilado que, chegado numa região

³⁷⁰ *Idem Ibidem*, p. 363

³⁷¹ *Idem Ibidem*, p. 229 (grifo do autor)

³⁷² *Idem Ibidem*, pp. 230-1

³⁷³ O contraste entre esta imagem francesa, marcada majoritariamente por referências literárias e culturais, com a argentina, de aspecto mais “relaxado” e de referentes menos ligados à esfera culta, será tratado mais adiante.

³⁷⁴ *Idem Ibidem*, p. 615

cujas raízes lhe são estrangeiras, não se reconhece como dela fazendo parte.³⁷⁵ Para Amanda Pérez Montañéz, a nostalgia de casa faz com que aquele no exílio construa uma imagem da pátria de origem – que não necessariamente corresponde à totalidade de um país, podendo aparecer com os contornos mais específicos de uma cidade ou região – que seja capaz de lhe proporcionar o sentimento de enraizamento negado pelo novo lar.³⁷⁶ Tal processo, continua a autora, se desenvolve sob o signo da evocação, o que lhe proporciona as seguintes características:

Cidade ausente-presente; lugar de múltiplos significados, espaço metafísico e imaginário onde se transmuta o tempo. O desterrado nesse estado de evocação não repara tanto na dureza e na fealdade da urbe, nem olha com estremecimento a miséria dos habitantes, mas, paradoxalmente, repara só no que ela encarna do paraíso perdido, símile da pátria distante. [...] Essa “lembrança nostálgica” constrói-se a partir das reminiscências de inúmeros episódios pessoais e históricos deixados para trás; dos retalhos, das recordações da infância perdida, assim como dos desejos de um passado recobrado nos labirintos da memória [...].³⁷⁷

É justamente a partir destes retalhos de recordações infantis que se constitui o sonho de Oliveira no capítulo 123, no qual as janelas do apartamento da *Rue du Sommerard*, onde reside com a Maga, tem como vista os jardins de sua infância *bonaerense*. Nele, a junção entre o presente parisiense do personagem com seu passado na Argentina aparece de maneira exemplar:

[...] la sala y el jardín [se encontravam] en un presente nítido, con colores como se los ve a los diez años, rojos tan rojos, azules de mamparas de vidrios coloreados, verde de hojas, verde de fragancia, olor y color una sola presencia a la altura de la nariz y los ojos y la boca. Pero en el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga; el olvidado pueblo bonaerense y la rue du Sommerard se aliaban sin violencia, no yuxtapuestos ni imbricados sino fundidos, y en la contradicción abolida sin esfuerzo había la sensación de estar en lo propio, en lo esencial, como cuando se es niño y no se duda de que la sala va a durar toda la vida: una pertenencia inalienable. De manera que la casa de Burzaco y la pieza de la rue du Sommerard eran *el lugar*, y en el sueño había que elegir la parte más tranquila del lugar, la razón del sueño parecía ser solamente ésa, elegir una parte tranquila.³⁷⁸

Se seguirmos a ideia *freudiana* de que o conteúdo de um sonho é a realização de um desejo, podemos afirmar que a justaposição harmoniosa entre a recordação de um ambiente

³⁷⁵ “Para um homem no exílio, sua experiência temporal é a detenção da história porque o presente toma a forma da lembrança. Em cada momento vivido longe de casa, há algo percebido e algo recordado.” In: PÉREZ MONTAÑÉZ, Amanda. *Op. Cit.*, 2013, p. 40

³⁷⁶ Sobre ideia de pátria: “Recorde-se que é costume situar a genealogia do vocábulo ‘pátria’ em Homero, onde *patra*, *patris* (e seus derivados: *patrôos*, *patrios*, *patriôtes*) remetem para a ‘terra dos pais’ (*hê patris*) e possuem uma semântica que engloba, tanto o enraizamento natálico, como a fidelidade a uma terra e a um grupo humano identificado por uma herança comum, real ou fictícia.” In: CATROGA, Fernando. “Pátria e nação”. In: *VII Jornada Setecentista*, Curitiba: Centro de Documentação e Pesquisa de História dos Domínios Portugueses, 2007, p. 13

³⁷⁷ PÉREZ MONTAÑÉZ, Amanda. *Op. Cit.*, 2013, pp. 27-8

³⁷⁸ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 669 (grifo do autor)

pertencente à infância do personagem – descrito, por sua vez, de modo a possuir a riqueza sensitiva própria à percepção infantil – e o local onde ele vive atualmente corresponderia ao anseio de recuperar uma sensação de pertencimento.³⁷⁹ O espaço que resulta do encontro entre *Burzaco* e a *rue du Sommerard* é entendido como *o lugar*, ou seja, como o único território onde o personagem pode se sentir tranquilo, pois se encontra finalmente em casa.

Em outro sonho, essa junção entre passado argentino e presente parisiense se dá na imagem do pão francês consumido na Argentina: “un pan diferente de los de aquí, un pan francés como los de Buenos Aires, entendés, que no tienen nada de franceses pero se llaman panes franceses”.³⁸⁰ Esta aparente cotidianidade do episódio desaparece quando Oliveira, ao cortar uma fatia do pão, o ouve chorar, despertando logo em seguida. Se atentarmos para o fato de que tanto o protagonista quanto Etienne – para quem relata o acontecimento – definem o objeto do sonho como um “pan francés de Buenos Aires”, podemos entendê-lo como mais um símbolo do encontro entre o presente parisiense e o passado *bonaerense*, e cujo corte poderia simbolizar a ruptura, e consequente distinção, definitiva entre ambos os espaços e temporalidades.

Para além das lembranças e dos sonhos sobre a Argentina, temos a presença concreta do *mate* – outra das coisas enviadas pelo irmão de Oliveira –, que, quando tomado em um apartamento de Paris, adquire um tom quase ritualístico de afirmação da identidade nacional do personagem.³⁸¹ Desta forma, Horacio, no capítulo 28, define o ato de tomar *mate* como “un indulto, che, algo increíblemente conciliatorio”, no qual haveria uma momentânea trégua, a partir da qual se poderia recomeçar de novo.³⁸² De maneira semelhante à do sonho no capítulo 123, o elemento ligado à vivência *bonaerense* do personagem adquire, mais uma vez, a capacidade de lhe proporcionar um sentimento de harmonia e pertença. Na solidão de seu exílio, Oliveira procura realizar o caminho inverso daquele almejado pelos protagonistas de *El examen*, ansiando por reconectar-se com aquilo que, nas palavras do cronista, “me impone la sangre”.³⁸³

³⁷⁹ MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008, p. 76

³⁸⁰ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, pp. 623-5

³⁸¹ “Oliveira lo cree en algún momento, revistiendo al hecho cotidiano de una sacralidad exótica que París procura. [...] Basta, en este sentido, tomar mate en el Río de la Plata para que se pierda la sacralidad parisina [...]” In: AÍNSA, Fernando. *Art. Cit.*, 1981, p. 60

³⁸² Oliveira continua sobre o *mate*: “Mirá, un mate es como un punto y aparte. Uno lo toma y después se puede empezar un nuevo párrafo.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 294

³⁸³ CORTÁZAR, Julio. *El examen*. Madrid: Alfaguara, 1987, p. 43

Por sua relação peculiar com o tempo já decorrido, podemos estabelecer Oliveira como um personagem memorioso, que, em suas tentativas de fazer com que passado e presente entrem em contato, se encontra em constante trabalho de rememoração.³⁸⁴ Desta prática, participa aquilo que ele, conjuntamente com a Maga, define como uma profanação de suas recordações. Tal exercício consiste no despojamento das travas emocionais que encobririam e, por isso, falseariam as lembranças de uma aparência mais palatável do que de fato elas teriam ocorrido no passado. Ao lembrar-se de seus tios, de quem diz gostar, Oliveira busca eliminar qualquer traço de compaixão e sentimentalismo que poderia enevoar seu julgamento a fim de apresentar o seguinte retrato:

Entonces le [a Maga] explico que mis dos honradísimos tíos son dos argentinos perfectos como se entendía en 1915, época cenital de sus vidas entre agropecuarias y oficinescas. Cuando se habla de esos "criollos de otros tiempos", se habla de antisemitas, de xenófobos, de burgueses arraigados a una nostalgia de la estanzuela con chinitas cebando mate por diez pesos mensuales, con sentimientos patrios del más puro azul y blanco, gran respeto por todo lo militar y expedición al desierto, con camisas de plancha por docenas aunque no alcance el sueldo para pagarle a fin de mes a ese ser abyecto que toda la familia llama "el ruso" y a quien se trata a gritos, amenazas, y en el mejor de los casos con frases de perdonavidas.³⁸⁵

Oliveira realiza aqui uma avaliação implacável sobre toda uma importante parte da sociedade argentina, da qual não apenas seus tios como ele próprio faz parte, e que, assim como o próprio país, vivencia uma decadência econômica que não a impede de conservar o orgulho nostálgico pelos bons tempos de outrora.³⁸⁶ Tendo sido originado em meio aos valores de sua classe social – era “clase media, era porteño, era colegio nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás” –, Horacio faz, desde Paris, a crítica – que não deixa de ser autocrítica – da imagem nacional por ela assumida, assim como dos alicerces sobre o qual ela foi construída.³⁸⁷

³⁸⁴ No capítulo 21 do romance, pensa Oliveira: “Me apasiona el hoy pero siempre desde el ayer (¿me hapasiona, dije?), y es así cómo a mi edad el pasado se vuelve presente y el presente es un extraño y confuso futuro donde chicos con tricotas y muchachas de pelo suelto beben sus *cafés crême* y se acarician con una lenta gracia de gatos o de plantas.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 231

³⁸⁵ *Idem Ibidem*, p. 710

³⁸⁶ Cortázar parece fazer referência a um sentimento de nostalgia relacionado à época das oligarquias provinciais, contrárias ao processo unificador empreendido por Buenos Aires na segunda metade do século XIX. Ver: “Esas oligarquías provinciales se componían de hombres comprometidos con la riqueza fundamental de sus provincias, estancieros en su mayoría, que vigilaban sus fortunas y las acrecían, con las de sus amigos, al calor del poder político. Y aunque sometían a duro trabajo a un proletariado en el que predominaban criollos, mestizos e indios, manifestaban cierta vaga vocación democrática en la medida en que expresaban el inequívoco sentimiento popular de las masas rurales, amantes de la elemental libertad a que las acostumbraba el campo sin fronteras y el ejercicio de un pastoreo que estimulaba el nomadismo. Pero era una concepción paternalista de la vida social que contradecía la necesidad de organización que el país percibía como impostergable.” In: ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1996, p. 76

³⁸⁷ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 141

No capítulo 3, o protagonista afirma ter procurado, desde jovem, evitar a ânsia pela rápida acumulação de certa cultura de prestígio, de cunho exclusivamente europeu, definindo tal hábito como o “truco por excelencia de la clase media argentina para hurtar el cuerpo a la realidad nacional y a cualquier otra, y creerse a salvo del vacío que la rodeaba”.³⁸⁸ Ao tomar tal atitude, Horacio reafirma uma crítica constantemente feita à grande parte da cultura rioplatense – e à própria obra de Cortázar –, a qual se baseia na constatação de que o argentino, e mais especificamente o da cidade de Buenos Aires, viveria de costas não apenas para o restante do continente latino-americano, como também para o interior do próprio país.³⁸⁹

Por trás dessa constatação, há o aparecimento da ideia das “duas Argentinas”, ou seja, no diagnóstico de uma situação de descolamento entre o política e culturalmente dominante litoral, de caráter urbano e cosmopolita – representado pela cidade de Buenos Aires –, e um esquecido interior, tido como rural e tradicional.³⁹⁰ Desta maneira, Oliveira questiona a imagem nacional argentina moldada de acordo com os parâmetros da porção dominante, definindo-a como sendo um enorme escamoteio, no qual sua suposta pretensão de possuir uma cultura europeia seria a responsável por esconder o caráter mesquinho, provinciano e violento de sua formação.

Em suas lembranças da capital portenha, Oliveira ridiculariza certas pessoas que acredita encarnarem essa atitude típica do argentino, como, por exemplo, “algunas de sus brillantes amigas de Buenos Aires, incapaces de ir más allá de Mar del Plata a pesar de tantas metafísicas ansiedades de experiencia planetaria”.³⁹¹ Do mesmo modo, o hábito de leitura dos portenhos, tão enaltecido dentro e fora do país, é tratado, pelo personagem, de maneira irônica: este seria não um mérito, mas sim a maior “de las deformaciones rioplatenses, de una raza de lectores a fulltime, de bibliotecas pululantes de marisabidillas infieles al sol y al amor, de casas donde el olor a la tinta de imprenta acababa con la alegría del ajo” – da mesma forma

³⁸⁸ *Idem Ibidem*, pp. 140-1

³⁸⁹ “El desconocimiento de ese país que Mallea [em *Historia de una pasión argentina*] llama el ‘del caserío elemental’ y de ‘la exaltación severa de la vida’, ha llevado muchas veces a denunciar que ‘el rioplatense vive de espaldas a Latinoamérica’, una actitud real que es muy fácil rastrear en toda la obra de Cortázar, como se lo ha hecho en la de Arlt, la de Borges, la de Onetti, la del propio Mallea y cuya aparente excepción – el *Sabato de Sobre héroes y tumbas* – es su mejor prueba: la desesperada búsqueda de identidad a través de un intento de integración nacional.” In: AÍNSA, Fernando. *Art. Cit.*, 1981, pp. 49-50

³⁹⁰ Para David Viñas, o dilema argentino tomaria a imagem de uma violação, na qual: “[...] esa violación proviene de la carne de las provincias sobre el espíritu de Buenos Aires. No es una violación de origen sino más bien una cuestión de esquizofrenia, de doble personalidad, de rechazo interno, de dilema entre su herencia europea y su realidad latinoamericana, de conflicto entre su sueño de grandeza y la frustración e inconformidad con su situación real.” In: GUERRA CASTELLANOS, Francisco Emilio de la. *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*. México: Unión de Universidades de América Latina, 2000, p. 91

³⁹¹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 146

que sua leitura distanciaria a visão da realidade do país.³⁹² Em outro momento, ironiza também o tipo de crença esperançosa e ufanista do resplendor argentino, calcada na imagem do país do futuro: “Oh Argentina, [...] todo el futuro por delante [...]”.³⁹³

Dentro deste esforço de desmascaramento, a profanação da memória de seus tios pode se equivar à afirmação de ter se masturbado, aos nove anos, embaixo de um *ombú*, um dos maiores símbolos da flora argentina e uruguaia. À semelhança desta, seus tios, assim como seu irmão advogado, simbolizam um orgulho pelo nacional que, por trás de toda sua aparente respeitabilidade, foi forjado sobre o extermínio de milhares de índios, numa imposição unilateral de um único projeto de nação sobre todos os outros.³⁹⁴ Por isso, Oliveira chega a definir Buenos Aires como “la capital del miedo”, uma cidade erguida por meio da violência e do terror, mas que recusa tal título ao se esconder sob um pretenso cosmopolitismo.³⁹⁵

Cosmopolitismo que, segundo Oliveira, não passa de mera pretensão, visto seu atraso cultural em relação à Europa. Para o protagonista, ele pode ser ilustrado pelo seguinte episódio da viagem de Louis Armstrong para a Argentina:

[...] pensar que Armstrong ha ido ahora por primera vez a Buenos Aires, no te podés imaginar los miles de cretinos convencidos de que estaban escuchando algo del otro mundo, y Satchmo con más trucos que un boxeador viejo, esquivando el bulto, cansado y monetizado y sin importarle un pito lo que hace, pura rutina, mientras algunos amigos que estimo y que hace veinte años se tapaban las orejas si les ponías *Mahogany Hall Stomp*, ahora pagan qué sé yo cuántos mangos la platea para oír esos refritos. Claro que mi país es un puro refrito, hay que decirlo con todo cariño.³⁹⁶

Como podemos ver, a ironia deste diagnóstico é clara e brutal: o tão festejado cosmopolitismo portenho é, na verdade, um mero “*refrito*” feito com as sobras já desgastadas da cultura europeia. Os amigos mencionados por Oliveira – usados como exemplos

³⁹² *Idem Ibidem*, p. 157

³⁹³ *Idem Ibidem*, p. 301

³⁹⁴ Para o historiador José Luis Romero, o período entre 1862 e 1880 foi crucial para a consolidação da República Argentina, pois, marcado pelas presidências de Mitre (de 1862 a 1868), Sarmiento (de 1868 a 1874) e Avellaneda (de 1874 a 1880), foi quando se concretizou o predomínio do governo de Buenos Aires sobre as demais províncias, assim como a conquista dos territórios indígenas localizados ao sul do rio Negro. A aniquilação do poder indígena representou não apenas o final de uma importante oposição ao projeto unificador de Buenos Aires, como também o fato de que a “soberanía nacional se extendió sobre el vasto territorio y pudieron habilitarse dos mil leguas para la producción ganadera, con lo que se dio satisfacción a los productores de ovejas que reclamaban nuevos suelos para sus majadas”. In: ROMERO, José Luis. *Op. Cit.*, 1996, p. 99

³⁹⁵ Sobre o pedantismo do ambiente de Buenos Aires, recorda Oliveira, momentos antes de ridicularizá-lo com uma risada estridente e o ataque ao espelho com a pasta de dentes: “Había sido tan hermoso, en viejos tiempos, sentirse instalado en un estilo imperial de vida que autorizaba los sonetos, el diálogo con los astros, las meditaciones en las noches bonaerenses, la serenidad goethiana en la tertulia del Colón o en las conferencias de los maestros extranjeros.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 549

³⁹⁶ *Idem Ibidem*, pp. 182-3

individuais de uma tendência geral na sociedade culta argentina – simbolizam aqueles que, seja por falta de condições ou mesmo por um tacanho provincianismo, apenas podem apreciar as inovações estéticas e culturais no momento em que elas se mostram ultrapassadas e, por isso, domesticadas, e nunca em seu pleno fervor contestatário. Aqui, Horacio reafirma outra ideia constantemente presente na tradição literária rio-platense: aquela que enfatiza o tamanho do atraso e do isolamento da capital que já se autodenominou uma vez como a mais cosmopolita da América Latina.³⁹⁷

Ademais, e apesar de todas essas críticas já estarem presentes, em certo nível, nos diálogos e narrativa de *El examen* – como na irônica representação de *la Casa* e do público no Teatro Colón, assim como nos desacordos dos protagonistas em relação à conduta do personagem de Pincho López, exemplo máximo do “dar de espaldas porteño” –, acreditamos que a posição de exilado do protagonista de *Rayuela* faz com que seu olhar crítico se radicalize e se expanda para outras direções da sociedade argentina. Em *El examen*, a presença ameaçadora das massas peronistas impele os personagens Andrés, Juan, Clara e o cronista a tomar partido e se aproximar do projeto político liberal, o que acaba por limitar o escopo de sua crítica a um inimigo em comum. Já em *Rayuela*, o descolamento de Oliveira de seu país natal libera o personagem de seu enfrentamento cotidiano com os adeptos de Perón e, mesmo que ele também se aproxime da parcela liberal da sociedade argentina, faz com que possa criticá-la e ridicularizá-la sem que necessariamente tenha que escolher uma posição de maneira tão taxativa.

Na continuação do diálogo onde se insere a citação acima, temos, por outro lado, a resposta ferina de Perico, único membro espanhol do *Club de la Serpiente*, que questiona essa pretensa distância tomada por Oliveira em relação à sua própria sociedade: “Empezando por ti [...]. Aquí has venido siguiendo el molde de todos tus connacionales que se largaban a París para hacer su educación sentimental”.³⁹⁸ Segundo esse personagem, o protagonista Horacio Oliveira aparece como mais um entre os intelectuais argentinos que veem na viagem à Europa um estágio fundamental dentro de sua formação individual.³⁹⁹ Em seu famoso livro,

³⁹⁷ “El carácter de Buenos Aires, una ciudad cosmopolita abierta al río y al océano Atlántico, ha sido permanentemente cuestionado por una novelística que ha estado mirando hacia el mar, como si con ello pudiera cortar las barreras que la separan de Europa.” In: AÍNSA, Fernando. *Art. Cit.*, 1981, p. 49

³⁹⁸ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 183

³⁹⁹ No texto “Un gotán para Lautrec”, escrito como prólogo do livro de Hermenegildo Sabat sobre o pintor francês, Cortázar representa essa tradição argentina da seguinte maneira: “De nosotros [Toulouse-Lautrec] conoció a los ‘fils-à-papa’, los hijos de viejos o los nuevos ricos rioplatenses que desembarcaban en Francia para completar su educación sentimental y preparar ese regreso que les daría un diploma no escrito, pero más

Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar, o escritor argentino David Viñas realiza uma espécie de genealogia dessa tradição, que, iniciada com Sarmiento, encontra seu ponto mais alto justamente no autor de *Rayuela*, que a teria levado a um novo patamar.⁴⁰⁰

Consciente dos próprios limites que a sua criação de classe média *bonaerense* impõe a seu afastamento crítico, Oliveira imediatamente concorda com Perico: “Por lo demás tenés bastante razón, pibe”.⁴⁰¹ No entanto, para o crítico cubano Roberto Fernández Retamar, esta própria “manía hipercrítica” do protagonista se constituiria menos como um mecanismo capaz de produzir um afastamento em relação à sua classe social do que, ao contrário, um elemento mimético de identificação para com ela. Pois, para o autor, aquela, mesmo que sua presença “abusiva resulta agotadora y hasta incongruente en ciertos momentos, figuraría un rasgo típico de los argentinos que Cortázar no podía excluir de un retrato fiel”.⁴⁰²

Não se faz necessário, contudo, adentrarmos na discussão sobre a argentinidade de uma categoria tão vaga quanto a de “manía hipercrítica” para notarmos como Cortázar dota seu protagonista de qualidades comumente ligadas à identidade argentina. Basta nos atermos aos costumes cotidianos de Oliveira, formados principalmente pelo já mencionado hábito de tomar *mate*, pelo constante cantarolar de antigos tangos e pela defesa do *voseo* argentino frente ao espanhol falado na Espanha.⁴⁰³ Tal defesa vai ao encontro do projeto *cortazariano* de se escrever num argentino coloquial, que, em *Rayuela*, tem seu uso não limitado à fala dos argentinos e uruguaios, mas é estendido ao narrador e demais personagens. É apenas quando existe a necessidade de marcar uma distinção identitária entre aqueles que falam – como no

prestigioso que el de las universidades”. Citado in: PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1997, pp. 278-9

⁴⁰⁰ Para aquele que foi um de seus mais duros críticos, a decisão de Cortázar em permanecer definitivamente na França inaugura uma nova relação entre o escritor argentino e sua terra de origem: “[...] ese escritor que escribe en Europa escribe para un público argentino que es el único que encarna sus escritos; el único receptor real que valida sus mensajes.” In: VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974, p. 120

⁴⁰¹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 183

⁴⁰² Apud: ARONNE AMESTOY, Lida. *Cortázar, la novela mandala*. Buenos Aires: F. García Gambeiro, 1972, p. 77

⁴⁰³ Sobre a ideia do tango como espécie de gatilho de recordações argentinas, diz Cortázar: “Con el tango es igual, soy muy pasatista en materia de música porque ese tipo de música está muy ligado a tu vida personal, es imposible separar una serie de nostalgias y vivencias de otro tiempo. [...] Cuando pongo un disco de Gardel estoy viendo el patio de mi casa, toda mi familia; ese disco hace pasar imágenes, figuras.” In: PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1997, p. 276

diálogo citado entre Oliveira e Perico – que o autor recorre a outros usos linguísticos do espanhol.⁴⁰⁴

Como nos mostra o historiador e geógrafo David Lowenthal, o conceito de identidade está integralmente relacionado com a memória que se tem do passado, no sentido de que ela pode lhe proporcionar uma garantia de permanência, seja em relação a um grupo ou ao próprio eu.⁴⁰⁵ Por sua vez, a construção das memórias de um indivíduo aparece como constantemente complementada por aquelas dos outros, sendo impossível separar memória individual da coletiva.⁴⁰⁶ Qualquer trabalho de rememoração, portanto, seleciona as lembranças pessoais e as conecta com o que o autor chama de “passado coletivamente lembrado”.⁴⁰⁷

No caso de Oliveira, esse coletivo no qual suas memórias estão imbricadas não pode ser outro que o da nação argentina. Em suas lembranças pessoais da juventude e infância, vemos a confluência de uma série de elementos relacionados àquilo que foi construído como uma identidade argentina: há o *mate* e os tangos como os elementos mais óbvios; também aquele intelectualismo exacerbado e tão identificado como próprio dos portenhos, sempre acompanhado de certa arrogância – o “¡Se lo digo yo!” criticado por Horacio –; assim como o fascínio pela Europa, resultante do desamparo com o próprio país, tão atrasado e violento.⁴⁰⁸ Mas, acima de tudo, há a busca deliberada de Oliveira por identificar-se com os símbolos forjados sobre seu país, o que tanto o distingue daqueles protagonistas vistos no capítulo anterior e o leva a, mesmo quando atinge o nível mais baixo de toda sua trajetória parisiense,

⁴⁰⁴ Podemos ver tanto a defesa de Oliveira do *voseo* quanto o uso da variação linguística do espanhol no seguinte trecho da carta que a Maga deixa para seu filho Rocamadour: “A ti te gustaría, Rocamadour. A vos te gustaría, Horacio se pone furioso porque me gusta hablar de tú como Perico, pero en el Uruguay es distinto.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 335-6

⁴⁰⁵ “The past is integral to our sense of identity; the sureness of ‘I was’ is a necessary component of the sureness of ‘I am’. Ability to recall and identify with our own past gives existence meaning, purpose, and value.” In: LOWENTHAL, David. *Op. Cit.*, 1990, p. 41

⁴⁰⁶ Segundo Paul Ricoeur, também Maurice Halbwachs afirma que “para se lembrar, precisa-se dos outros”, pois “é a partir de uma análise sutil da experiência individual de pertencer a um grupo, e na base do ensino recebido dos outros, que a memória individual toma posse de si mesma”. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007, p. 130

⁴⁰⁷ “We treasure these connections with the wider past. Gratified that our memories are our own, we also seek to link our personal past with collective memory and public history.” In: *Idem Ibidem*, p. 197

⁴⁰⁸ Ao contrário do que afirma Lida Aronne Amestoy, em seu clássico livro *Cortázar: la novela mandala*, acreditamos que o protagonista Horacio Oliveira não realiza a ruptura que o alçaria a um suposto status binacional, tornando-se, como vê a autora, tão francês quanto argentino. Oliveira pode passar de um país a outro, mas sem nunca abandonar sua identidade de “argentino compadrón”, como se define no capítulo 93 do romance.

reforçar sua identidade nacional, apresentando à *clochard Emmanuëlle* às “sextinas del *Martín Fierro*”.⁴⁰⁹

O redescobrimento de Buenos Aires: paródia e costumbrismo na caracterização da capital argentina

O incidente com a *clochard Emmanuëlle* rende a Oliveira uma detenção pela polícia e sua consequente deportação para a Argentina. Ao chegar no porto da cidade de Buenos Aires, o protagonista se encontra com a inusitada presença de seu amigo de longa data, Traveler, que o espera juntamente com sua esposa Talita e o *gato calculista*, espécie de astro animal do circo onde trabalham. Narrado no capítulo 37, o primeiro da segunda parte do romance – cabe lembrar, de nome *Del lado de acá* –, tal encontro marca o início não apenas do relacionamento entre os três personagens, como também do redescobrimento da capital portenha por Horacio.

Vimos anteriormente que, na parte da narrativa ambientada em Paris, Oliveira procura, sempre que fala da Argentina, instaurar uma distância irônica entre ele e sua sociedade de origem. Como buscamos mostrar, seus diagnósticos são todos dotados de um humor corrosivo e paródico, que não poupa nem mesmo seus entes queridos e muito menos suas memórias mais íntimas. No “lado de acá” de *Rayuela*, Cortázar parece seguir projeto similar ao de seu protagonista, pois, se antes o que tínhamos era uma imagem construída segundo a avaliação e as lembranças de um único personagem, agora será o tratamento da própria narrativa que terá como resultado a representação de uma Buenos Aires não muito distinta daquela entrevista na primeira parte do romance.

O capítulo 41 do romance nos parece ideal para começarmos nossa análise, pois fornece, de maneira exemplar, um quadro geral da maneira como o texto constrói esta imagem de Buenos Aires. No início do capítulo, encontramos Oliveira em sua habitação *bonaerense*, a qual divide com a já mencionada Gekrepten, imerso na inútil tarefa de endireitar pregos tortos. A inutilidade de tal tarefa se mostra no fato de que Oliveira a realiza sem incutir-lhe o menor propósito, apenas como uma forma de, ao se ocupar, escapar do calor e do tédio de uma tarde vazia de atividades. Cada vez que consegue de alguma forma

⁴⁰⁹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 365

endireitar um prego, Oliveira assobia em direção à janela de Traveler, localizada bem em frente à sua, e tal ato o leva, por tortuosas conexões mentais, a realizar a seguinte reflexão:

En sus horas de lectura, [...] había llegado a la desconcertante conclusión de que el silbido no era un tema sobresaliente en la literatura. [...] En cuanto a la literatura argentina silbaba poco, lo que era una vergüenza. Por eso aunque Oliveira no había leído a Cambaceres, [...] a veces imaginaba una continuación en la que el silbido se iba adentrando en la Argentina visible e invisible, la envolvía en su piolín a ese matambre arrollado que poco tenía que ver con la versión áulica de las embajadas y el contenido del rotograbado dominical y sugestivo de los Gainza Mitre Paz, y todavía menos con los altibajos de Boca Juniors y los cultos necrofílicos de la baguala y el barrio de Boedo.⁴¹⁰

De maneira quase naturalista, Oliveira define a Argentina – seja ela tanto a sua parte “visible” como a “invisible” – pela imagem do *matambre arrollado*, que nada mais é do que um prato típico da culinária local, consistido numa peça de carne bovina recheada com os mais diversos ingredientes. Para além da óbvia associação com aquela que foi a principal atividade econômica ao longo de toda a história argentina, o personagem, ao escolher um prato cujo recheio é conhecido por sua variada constituição, procura efetuar uma oposição entre a realidade do país com aqueles que procuram representá-la. Segundo o protagonista, todas as formas de representação da Argentina caíam naquele velho erro portenho do qual fala no capítulo 3 do romance: tanto as versões oficiais, próprias das embaixadas e dos grandes jornais, quanto as populares – o futebol e a canção folclórica do norte do país –, assim como as que procuram se passar como tal – o realismo literário politicamente engajado do grupo de Boedo –, são limitadoras e, por isso, acabam, de um modo ou de outro, por voltar suas costas ao país.⁴¹¹

A fim de escapar desta armadilha, Oliveira chega à conclusão de que “a la Argentina hay que agarrarla por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido por un siglo de usurpaciones de todo género”, de modo a “demostrarle de alguna manera que no se la podía tomar en serio como pretendía”.⁴¹² Como dito, tal conclusão parece ser também a do texto de Cortázar, o que confere contornos programáticos à ideia tida por seu protagonista, e aproxima sua imagem da cidade de Buenos Aires, tal como construída em *Rayuela*, de um modo de representação próximo ao da paródia.

⁴¹⁰ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 389-90

⁴¹¹ Sobre a associação dos nomes de Gainza, Mitre e Paz com o jornalismo argentino, ver a quinta nota do capítulo mencionado, feita por Andrés Amorós em sua edição da Editora Cátedra: “Emilia de Zuleta completa así mi información: ‘Gainza Paz, dueño del diario *La Prensa* (fundador, Paz); Mitre, fundador de *La Nación* [...]’” In: *Idem Ibidem*. A referência ao nome de Mitre aparece, aqui, na chave oposta àquela encontrada em *El examen*, pois, se antes simbolizava uma via de acesso aos personagens, agora se constitui como um exemplo de visão equivocada sobre o país.

⁴¹² *Idem Ibidem*, p. 390

Ao prosseguirmos na leitura do capítulo 41, podemos afirmar que o modo como o romance trabalha o clima se constitui num dos elementos mais evidentes desta pitoresca Buenos Aires *rayueliana*. Já no início do episódio, vemos como Oliveira, empenhado em sua tarefa de endireitar pregos, se sente incomodado pelo calor e tem sua atividade comprometida pelo suor, visto que “era imposible sostener un clavo con la torcedura hacia arriba porque el menor golpe del martillo lo hacía resbalar en los dedos empapados”.⁴¹³ De maneira idêntica ao modo como aparece em *El examen*, o ambiente climático da cidade se apresenta como imutavelmente quente e úmido ao longo de toda a segunda parte do romance, sendo, em diversos momentos, o principal responsável pelo estado de desconforto em que se encontram os personagens.

A presença da umidade no clima aparece como uma das primeiras coisas que Oliveira, recém-desembarcado na capital portenha, comenta com Traveler (“Qué humedad, hermano”), o qual, por sua vez, responde com a lacônica constatação de que só lhe resta acostumar-se: “Te vas a tener que reaclimatar”.⁴¹⁴ Assim sendo, não há nada que possa ser feito para suavizar a sensação asfixiante causada pelo calor e pela umidade *bonaerenses*, a não ser aceitá-la.⁴¹⁵ Não que ambos os personagens não procurem algum meio para evitá-la, mas, como revela Talita em seu monólogo do capítulo 47, ao recordar “las vueltas a pie con paradas en los boliches para que Manú y Horacio bebieran cerveza”, veem seus resultados sempre malogrados, na tediosa repetição de um “hablar entre ese calor, y ese humo y el cansancio”.⁴¹⁶

De maneira semelhante, também a rotina de Oliveira aparece como perpassada por uma atmosfera modorrenta, na qual suas atividades – direcionadas por uma “fiaca tan metódica” – se limitam ao hábito de ler, dormir, ser mimado por Gekrepten e aos encontros com Traveler, Talita e demais vizinhos do bairro.⁴¹⁷ Esses, por sua vez, ocorrem no pátio do *conventillo* onde moram, local de convivência entre os moradores, que descem, nas primeiras

⁴¹³ *Idem Ibidem*.

⁴¹⁴ *Idem Ibidem*, p. 380

⁴¹⁵ A imagem de Buenos Aires como uma cidade modorrenta reaparece diversas vezes ao longo da obra de Cortázar, como podemos ver, por exemplo, no curto poema “La ciudad”, recuperado no livro póstumo *Papeles inesperados*: “El río baja por las costas / con su alternada indiferencia / y la ciudad lo considera / como una perra perezosa. / Ni amor, ni espera, ni el combate / del nadador contra la nada. / Con languidez de cortesana / mira a su río Buenos Aires. / El tiempo es ese gris compadre / pitando allí sin hacer nada.” In: CORTÁZAR, Julio. *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 2009, p. 474

⁴¹⁶ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 444

⁴¹⁷ *Idem Ibidem*, p. 386

horas da noite, para conversar, tomar *mate* e ouvir tangos num velho rádio de *don Crespo*.⁴¹⁸ Assim como na imagem sobre a Argentina construída por Oliveira em Paris, o *mate* e o tango aparecem aqui como elementos inseparáveis do cotidiano portenho.

Se voltarmos mais uma vez ao capítulo 41, podemos ver como esses três elementos – tédio, *mate* e tango – fazem parte, juntamente com o já mencionado clima, da atmosfera *bonaerense* como construída pelo autor. Todo o famoso episódio do *tablón* tem início porque Oliveira, ao esgotar todos os pregos que tentava endireitar na expectativa de escapar da atmosfera entediante do seu quarto, sente vontade de *matear* e, ao notar a ausência de erva em sua casa, resolve pedir um pouco para Traveler. Como tanto ele quanto sua esposa também sofrem o tédio de uma tarde úmida em Buenos Aires, ambos aceitam participar da alucinada ideia de Oliveira de estender uma tábua entre uma janela e outra, a fim de que Talita possa lhe entregar o pacote de *mate*. E, já para o final da empreitada, a personagem, que, aterrorizada, parece chorar, se defende mediante uma imagem *tanguera*: “Casi nunca lloro, te juro. [...] Yo soy como el ave cisne, que canta cuando se muere [...]. Estaba en un disco de Gardel”.⁴¹⁹

Como podemos ver, tanto o *mate* quanto o tango – componentes típicos da chamada argentinidade e que, em *El examen*, tinham seu papel delimitado apenas em função da construção de um contexto de fundo portenho – se encontram completamente imbricados na vida cotidiana dos personagens argentinos de *Rayuela*, sendo fundamentais para sua caracterização.⁴²⁰ Além desses dois, há também a presença, apesar de menos constante, de outro elemento geralmente associado à identidade argentina: o futebol. No romance, ele aparece principalmente como um tema comum entre os personagens – “se acercó para discutir sobre Ferrocarril Oeste, y Oliveira apostó diez pesos a la mano de Chacarita Juniors” –, mas, ao contrário do que acontece com o tango, não chega a participar tão profundamente das suas identidades.⁴²¹ Por isso, podemos afirmar que o futebol repete, aqui, a mesma fórmula usada

⁴¹⁸ Ao longo do romance, o rádio se mostra um importante elemento na paródica construção *cortazariana* da atmosfera portenha, pois, além de tangos, transmite também, por meio da emissora Radio El Mundo, informes sobre as ondas de calor (“Batidos todos los récords, se podía sudar patrióticamente a gusto [...]”) e as movimentações militares no Campo de Mayo, ironizados, em diversos momentos da narrativa, por sua constante recorrência ao longo da história argentina. Sobre o tratamento irônico do exército argentino, ver, por exemplo, a seguinte passagem em que Talita e Traveler, ao lerem as disparatas reflexões de Ceferino Piriz sobre o mundo ideal, “se pusieron de acuerdo en que la mayoría de los militares argentinos eran nacidos bajo el signo zodiacal Tauro”, já que é a esses que o autor de tal tratado recomenda a concessão de “los sindicatos del antigobierno fundamental”. In: *Idem Ibidem*, pp. 700-1

⁴¹⁹ *Idem Ibidem*, pp. 406-7

⁴²⁰ Mais um exemplo da presença do *mate* e do tango na vida dos personagens, desta vez em Traveler: “De día andaba contento y silbaba tangos mientras cebaba mate o leía [...]”. In: *Idem Ibidem*, p. 426

⁴²¹ *Idem Ibidem*, p. 420

no romance anterior e aparece mais como um traço de cor local do que como constituindo aquela tão reiterada paixão nacional.⁴²²

Para Graciela Montaldo, a presença de todos esses elementos comumente ligados a uma suposta realidade argentina – falamos do calor, da umidade, do *mate*, das letras de tango, do futebol, mas também podemos acrescentar o ambiente do *conventillo*, assim como as *tortas fritas* citadas pela autora – são constitutivos de um costumbrismo portenho praticado pelo autor, de raízes semelhantes ao realizado por certos humoristas argentinos em revistas “patafísicas” da década de 50:

Allí colaboraron humoristas de excelente nivel como Landrú (Juan Carlos Colombes), Cesar Bruto (Carlos Warnes) y Copi (Raúl Damonte Taborda) y ofrecieron un material heterogéneo que combinaba desde la sátira de tipo político a la parodia de la vida cotidiana. Este segundo elemento va a ser fácilmente hallable en varios episodios del “lado de acá” de *Rayuela* en los que a través del humor Cortázar encuentra una forma de resolver la incorporación del costumbrismo porteño.⁴²³

Segundo a autora, é mediante o uso do humor e da ironia que Cortázar busca encontrar um modo de narrar que seja distanciado e não caia nas armadilhas daquilo que ele define, e em *Rayuela* tanto combate, como uma representação “ingênua” do real.⁴²⁴ Porém, para Montaldo, por trás deste esforço “anti-representativo”, subsistem os traços de uma visão marcada pela nostalgia de uma Buenos Aires da juventude do autor e que tal costumbrismo procuraria encenar.⁴²⁵ Desta forma, acreditamos estar, no capítulo 46, a melhor narrativa sobre o modo como se dá esta convivência entre os vizinhos reunidos no pátio de *don Crespo*:

La calle Cachimayo estaba ruidosa al caer la noche pero en el patio de don Crespo, aparte del canario Cien Pesos, no se oía más que la voz de Traveler que llegaba a la parte de la obrerita juguetona y pizpireta / la que diera a su casita la alegría. Para jugar a la escoba de quince no hace falta hablar, y Gekrepten le ganaba vuelta tras vuelta a Oliveira que alternaba con la señora de Gutusso en la tarea de aflojar monedas de veinte. La cotorrita de la suerte (*que augura la vida o muerte*) había sacado entre tanto un papelito rosa: Un novio, larga vida. Lo que no impedía que la

⁴²² Em uma entrevista com o repórter Antonio Trilla, em 1983, Cortázar diz: “El fútbol, por ejemplo, me es totalmente indiferente. Sé que decir esto, en boca de un argentino, es algo grave, capaz de desatar muchas iras... Pero me es tan indiferente como el rugby o el béisbol.” Citado in: MAQUEIRA, Enzo. *Julio Cortázar. El perseguidor de la libertad*. Buenos Aires: Ediciones LEA, 2012, Kindle Edition, p. 1958

⁴²³ MONTALDO, Graciela. *Art. Cit.*, 1996, p. 593

⁴²⁴ Podemos encontrar um exemplo, entre os vários que há no livro, da problematização sobre o conceito de realidade no capítulo 28, quando Oliveira, interpelado por Ronald (“Sin palabra alguna yo siento, yo sé que estoy aquí -insistió Ronald-. A eso le llamo la realidad. Aunque no sea más que eso.”), diz: “Sólo que esta realidad no es ninguna garantía para vos o para nadie, salvo que la transformes en concepto, y de ahí en convención, en esquema útil. El solo hecho de que vos estés a mi izquierda y yo a tu derecha hace de la realidad por lo menos dos realidades, y conste que no quiero ir a lo profundo y señalarte que vos y yo somos dos entes absolutamente incommunicables entre sí salvo por medio de los sentidos y la palabra, cosas de las que hay que desconfiar si uno es serio.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 310

⁴²⁵ MONTALDO, Graciela. *Art. Cit.*, 1996, p. 591-2

voz de Traveler se ahuecara para describir la rápida enfermedad de la heroína, y la tarde en que moría tristemente / preguntando a su mamita: “¿No llegó?”. Trrán.⁴²⁶

Esta caracterização se mostra muito diferente daquelas reuniões parisienses do *Club de la Serpiente*, sempre marcadas pela atmosfera boêmia da qual falamos, nas quais os ritmos do jazz, a iluminação difusa, o efeito do *cognac* e a fumaça dos cigarros *Gauloises* embalavam discussões dotadas de um intelectualismo à beira do pedante. Já aqui, o que temos é um ambiente singelo e aberto, quase comunal, onde os personagens jogam cartas ao som de melodias e letras carregadas do sentimentalismo próprio das canções de tango. Em sua entrevista a Ernesto Gonzalez Bermejo, a diferenciação que faz Cortázar entre esses dois estilos musicais pode ser muito significativa para o modo como são caracterizadas as duas cidades de *Rayuela*. Diz:

Você pode imaginar o que representa para mim o tango como expressão de Buenos Aires, do lado bom e do mau dos argentinos. Mas se você olha criticamente o tango como expressão de um povo, sobretudo, de uma cidade, o resultado fica longe de ser positivo. Ali estão muitas de nossas frustrações, dos nossos tabus, tudo é ruim, ou em todo caso tudo é triste, desesperançado.

[...] [Afirma também que, mesmo com o manejo criativo de certos intérpretes,] o tango continua sendo um mundo pequeno e limitado, assim como Buenos Aires é uma cidade pequena e limitada em relação ao mundo inteiro [...].

A grande maravilha do jazz é que, diferente do tango, nasce de uma noção de liberdade, de não sujeição. Por isso o caminho do jazz é infinitamente mais rico e variado. Não se esgota nunca.⁴²⁷

Se transportarmos essa avaliação para a narrativa de *Rayuela*, na qual o jazz se encontra para Paris assim como o tango, para Buenos Aires, podemos esclarecer algumas diferenças entre as duas cidades. Como já abordado anteriormente, a capital francesa adquire contornos mágico-surrealistas, onde o protagonista caminha livremente por suas ruas, como um *flâneur* dos velhos tempos, em busca do seu *Kibbutz*. Seguir tal analogia musical implicaria em aproximar o território da cidade ao tema recorrente no jazz, sobre o qual Oliveira, à maneira de um músico solista, improvisaria seus percursos no momento da execução. Já Buenos Aires estaria mais para a monotonia *tanguera* de que fala Cortázar, consistida na limitação musical pelo uso de poucos acordes e na repetição incessante de tragédias, preconceitos, tabus e desesperanças.

Como se seguisse tal definição à risca, a segunda parte de *Rayuela* possui diversos exemplos desta suposta atmosfera de monotonia mental da sociedade *bonaerense*, que, em sua maioria, beiram a caricatura. Para tal, podemos citar as conversas iniciadas por Talita, a modo

⁴²⁶ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 435 (grifos do autor)

⁴²⁷ GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Op. Cit.*, 2014, pp. 113-4

de troça, com a senhora de Gutusso, marcadas pela reiteração de expressões e lugares comuns, que, pela falta de uma reflexão crítica por aqueles que os usam, são colocados como típicos de um ambiente entendido como provinciano.⁴²⁸ Há, também, insinuação semelhante na incapacidade de entendimento e no rechaço por parte desta última e de *don Crespo* dos jogos linguísticos praticados por Oliveira, Traveler e sua esposa: “Don Crespo los consideraba locos y la señora de Gutusso estúpidos”.⁴²⁹

Porém, a personagem que melhor encarna essa preponderância do senso comum é Gekrepten, espécie de duplo de Stella e retratada como a típica esposa dedicada, aquela que, em meio ao verão mais tórrido, se põe a “tejerle cosas para el invierno”.⁴³⁰ Mais uma vez, o capítulo 41 se mostra exemplar, pois, ao chegar já no final da empreitada com o *tablón*, a personagem inicia o relato de suas atividades feitas naquele dia, que consistiram na ida ao dentista e na necessidade de visitar uma costureira. Ao reproduzir os diálogos tidos ao longo da tarde, podemos notar o uso de expressões semelhantes às da senhora de Gutusso e a banalidade dos episódios narrados busca contrastar com a alta tensão da cena do *tablón*, cujo desenrolar define o relacionamento posterior entre os três personagens envolvidos. Esta, por sua vez, tem sua importância completamente desvalorizada por Gekrepten, que decreta o seu fim ao dizer a Oliveira: “Ahora que ya jugaste bastante, vení a sacar el ropero de arriba de la cama”.⁴³¹

Beátrice Salazar, no ensaio “Palabras que juegan, juegos con las palabras”, aponta para a importância do estilo na composição *cortazariana* destes personagens secundários:

Para cada emisor un vocabulario, temas y sintaxis diferentes, expresiones prefabricadas, estereotipos y automatismos provenientes de un código ideológico, índices de la pertenencia del enunciador a una clase social y/o mental determinada,

⁴²⁸ “La señora así interpelada creía que Talita hablaba en serio, y contestaba dentro de la línea siguiente:

-Ah, señora, los hombres son tan incomprensibles (sic por incomprensivos).

O:

-Créame, lo mismo somos yo y mi Juan Antonio. Siempre se lo digo, pero él como si llovería.

O:

-Cómo la comprendo, señora. La vida es una lucha.

O:

-No se haga mala sangre, doña. Basta la salud y un pasar.”

In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 374

⁴²⁹ *Idem Ibidem*, p. 386. Interessante notar que ambas as situações retomam dois episódios de *El examen* relacionados à ideia de uma Buenos Aires intelectualmente empobrecida e que foram mencionados no capítulo anterior: a cena das senhoras lendo e comentando a notícia de um assassinato no jornal e a incapacidade dos personagens do senhor Funes e de seu filho em tomar a poesia de Juan a sério.

⁴³⁰ *Idem Ibidem*, p. 454

⁴³¹ *Idem Ibidem*, p. 414. A senhora de Gutusso também aparece com sua opinião sobre a atividade de seus vizinhos, irritada, mostra a mesma incapacidade de tomá-la a sério: “¿Y qué tenía que hacer ésa a caballo en una madera, dígame un poco? A esta hora cuando las personas decentes duermen la siesta o se ocupan de sus quehaceres.” In: *Idem Ibidem*, p. 417

muestras de presencia del enunciador en su enunciado. Estos juegos ponen de relieve, a través de la parodia, la relación ideológica del enunciador y su discurso.⁴³²

Para o crítico Luis Gregorich, tais jogos linguísticos acabam por resultar em caricaturas do idioma coloquial, cuja artilharia verbal teria, nas classes sociais mais baixas, seus principais alvos, praticando o que o autor chama de “un humorismo no desprovisto de crueldad”.⁴³³ Humor este que, mesmo se feito por um viés elitista, retoma o projeto, proposto por Oliveira no capítulo 41 do romance – “a la Argentina hay que agarrarla por el lado de la vergüenza” –, que visa o desmascaramento daquela falsa imagem cosmopolita tão comumente arrolada à capital argentina. É justamente esse desígnio que Graciela de Sola encontra, por sua ênfase sobre o uso que a obra de Cortázar faz de uma diversidade de matizes idiomáticos típicos da sociedade argentina, ao afirmar a capacidade dessa em retratar, sobretudo, o lado mais vulnerável dos argentinos: “la pretensión intelectual, la cursilería, la solemnidad, el ‘rastacuerismo’”.⁴³⁴

Também Oliveira é afetado por este ambiente intelectualmente mais relaxado da Buenos Aires *rayueliana*. Como numa continuação daquele “processo de embrutecimento” notado por Gregorovich na primeira parte do romance, o protagonista passa por um despojamento quase que total de suas referências culturais, coisa que não ocorre em Paris, tornando-se, para o próprio autor, um personagem mais autêntico que anteriormente.⁴³⁵ Para Fernando Aínsa, tal despojamento, intensificado pela passagem do ambiente parisiense para o *bonaerense*, se configura numa verdadeira “descida aos infernos”:

Entre París, un Cielo frustrado y lleno de “excusas” y desvíos culturales, y Buenos Aires – un infierno polarizado entre un Circo abierto al Cielo y un Manicomio que propicia un infierno más “esencial” – Oliveira se despoja, abstrae su visión existencial de toda posible excusa previa: enfrenta la matemática simple de una progresión numérica, la que brinda el juego de la rayuela.⁴³⁶

Este esvaziamento de referenciais da chamada alta cultura pelo qual passa o protagonista, assim como a atmosfera de certo relaxamento cultural do *conventillo* onde mora,

⁴³² SALAZAR, Béatrice. “Palabras que juegan, juegos con las palabras” In ZUÑIGA, Dulce Maria (coord.). *Op. Cit.*, 1986, p. 75

⁴³³ GREGORICH, Luis. “Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura”. In: TIRRI, Néstor; VINOGR DE TIRRI, Sara (selección y prólogo). *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Ed. Carlos Pérez, 1969, p. 129

⁴³⁴ DE SOLA, Graciela. “Rayuela: una invitación al viaje”. In: TIRRI, Néstor; VINOGR DE TIRRI, Sara (selección y prólogo). *Op. Cit.*, 1969, p. 88

⁴³⁵ Em uma carta a Luis Barnabé, de 8 de maio de 1965, Cortázar diz: “En Buenos Aires, Horacio es más auténtico porque se ha entregado a su destino. Ya no se habla de budismo zen ni se cita a Heráclito. Literariamente, la situación es más noble, más humana, menos pedante.” Citado in: TOMASI, Diego. Cortázar por Buenos Aires. Buenos Aires por Cortázar. Buenos Aires: Seix Barral Argentina, 2013, Kindle Edition, posição. 1867-73

⁴³⁶ AÍNSA, Fernando. *Art. Cit.*, 1981, pp. 41-2

pode ser relacionado com aquela velha e conhecida dicotomia presente no pensamento latino-americano, e cuja origem pode ser localizada em Hegel, que opõe uma “espiritualizada” Europa a uma América definida pelo predomínio do “natural”.⁴³⁷ Para Jorge Rodríguez Padrón, há, na obra de Cortázar, a representação do desajuste do homem portenho com sua cidade de origem, que a vivencia a partir de um sentimento de “nostalgia europeia”, típico daquele que “se considera arrojado en esta ‘orilla barrosa y sucia’”.⁴³⁸ Já para o escritor argentino, tal sensação se originaria devido à ambígua falta de certezas e bases culturais do argentino, que, apesar de se constituir numa clara desvantagem, poderia ser redirecionada positivamente:

E isso que aparentemente é uma desvantagem dos argentinos e uruguaios, no caso de *O jogo da amarelinha* torna-se uma arma positiva: estilizar essa falta de certeza cultural, para buscar se movimentar em terrenos novos. Nós temos a necessidade e a possibilidade de explorar.

[...] Para um francês é muito difícil inventar. Um experimento, uma nova experiência, na França, é um parto muito difícil. Na Argentina, quando se tem talento não é muito difícil lançar-se por caminhos novos: veja Borges como se lançou por seu caminho, e Macedonio Fernandez, e entre vocês [uruguaios] Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti...⁴³⁹

Desta forma, não nos espanta notar que, em *Rayuela*, sejam justamente os personagens argentinos e uruguaios os únicos a se aproximar de uma posição mais livre e criadora frente à linguagem e o mundo. Mesmo aqueles que, dentro do *Club de la Serpiente*, chegam a compreender a necessidade de Oliveira por uma mudança na sua relação com a linguagem, o fazem dentro dos limites de uma perspectiva estética, como Etienne, ou intelectual, no caso de Gregorovius, sem que realizem aquela passagem da arte em direção à vida prometida pelo surrealismo.⁴⁴⁰ Essa, por sua vez, apenas se torna possível em meio ao

⁴³⁷ *Idem Ibidem*, p. 54. Sobre a ideia de América na obra de Hegel, diz Eduardo Núñez: “Em 1837, deu-se a publicação póstuma de *Lições sobre filosofia da história* de Friedrich Hegel (1770-1831). Nelas se considera, pela primeira vez, que a América é o continente do futuro e por isso o autor a exclui de suas considerações interpretativas da história, visto que, segundo ele, o filósofo não profetiza. E América é do futuro e demonstrará então sua importância e talvez seja necessário que o continente americano se separe do processo de desenvolvimento universal e encontre seu próprio caminho e sua rota. Então ainda circulava a ideia da escassa originalidade americana; o que tinha acontecido até aquele momento na América nada mais era senão o eco do Velho Mundo, um reflexo da vida estranha e Hegel repete – em pleno século XIX – estas ideias dominantes e as polêmicas ainda latentes acerca da natureza americana e do homem da América, considerado ainda imaturo e inferior.” In: NÚÑEZ, Estuardo. “O elemento latino-americano em outras literaturas” In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 100

⁴³⁸ RODRIGUEZ PADRÓN, Jorge. *Art. Cit.*, 1980, p. 500

⁴³⁹ GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Op. Cit.*, 2014, pp. 69-70

⁴⁴⁰ Sobre o erro do surrealismo ao cumprir sua própria promessa, ver: “Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. [...] Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona [...] no

relacionamento que o protagonista tem com a Maga – espécie de musa surrealista –, em práticas como a do *glígllico* e, ao retornar a Argentina, nos jogos em parceria com Talita e Traveler.⁴⁴¹

Eduardo de Faria Coutinho define a origem do humor na instauração de uma descontinuidade em certa sequência lógica, ou seja, no aparecimento de um elemento absurdo que, ao romper com o cotidiano, produz uma sensação de dúvida.⁴⁴² Neste sentido, o episódio do *tablón* pode ser entendido como o ápice dos jogos humorísticos de Oliveira, Traveler e Talita, visto que, nele, os personagens optam por uma solução completamente disparatada para um problema banal e corriqueiro: o empréstimo de alguns pregos e de um pacote de erva para o *mate*. Para o protagonista, o verdadeiro idealizador do jogo, o absurdo da situação serviria como a ruptura mencionada por Coutinho, responsável por possibilitar a entrevisão de algo que cotidianamente nos escapa.

O humor não aparece apenas como uma estratégia literária de estranhamento, mas também constitui elemento importante na caracterização do ambiente portenho e se faz presente na constituição da maioria dos diálogos na parte *bonaerense* de *Rayuela*.⁴⁴³ Em entrevista a Omar Prego Gadea, Cortázar, ao comparar a obra de Mallea com o romance *Adán Buenosayres*, critica a primeira por considerá-la dotada de uma excessiva seriedade, que lhe proporcionaria um caráter engessado e europeizante, não condizente com a realidade argentina.⁴⁴⁴ Ela, por sua vez, estaria melhor representada no romance de Marechal, pois seu manejo do que define como uma literatura da cidade de Buenos Aires se faz “desde dentro y

basta con querer libertarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, pp. 613-4

⁴⁴¹ Sobre estas práticas humorísticas com a linguagem, lista Eduardo de Faria Coutinho: “a mudança de ortografia, principalmente a inclusão do *h* no início dos vocábulos (ex., os capítulos 69 e 90); o uso abundante de clichês e lugares-comuns em trechos aonde normalmente não caberiam (o capítulo 72 inteiro); os jogos de palavras; o uso exagerado de paradoxos e antíteses em textos em que predomina a linguagem coloquial; o exagero cômico de certas cenas; o uso de porta-vozes grotescos como Ceferino Piriz; e finalmente a criação do *glígllico*, e a proposta do *ispamerikano*, [...]” In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Art. Cit.*, 2015, p. 77 (grifo do autor). Cabe enfatizar que a presença de tais práticas aparece quase sempre relacionada aos personagens, ou contextos, sul-americanos.

⁴⁴² *Idem Ibidem*, p. 76

⁴⁴³ Ver, por exemplo, o seguinte diálogo entre Talita, Traveler e Oliveira:

–“A propósito, manda decir la señora de Gutusso que si no le devolvés la antología de Gardel te va a rajear una maceta en el cráneo –informó Talita.

–Primero le tengo que leer la confesión [de Ivonne Guitry] a Horacio. Que se espere, vieja de mierda.

–¿La señora de Gutusso es esa especie de catoplebas que se la pasa hablando con Gekrepten? –preguntó Oliveira.

–Sí, esta semana les toca ser amigas. Ya vas a ver dentro de unos días, nuestro barrio es así.”

In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 385

⁴⁴⁴ Tal crítica poderia ser feita também em relação ao próprio *El examen*, pois sua constante ênfase no clima de encerramento peronista e na chamada “melancolia porteña” acaba por destituir o romance daquele humor que será tão importante não apenas em *Rayuela* como em toda a obra posterior de Cortázar.

con todo el humor que tiene la ciudad y la gente de la ciudad”.⁴⁴⁵ A ideia de que o senso de humor seria uma característica do cotidiano portenho é retomada diversas vezes ao longo de sua obra, chegando ao ponto de, no ensaio “De la seriedad en los velorios”, erigi-la como condição fundamental na criação de uma literatura genuinamente argentina.⁴⁴⁶

Apesar de frustrado pela chegada de Gekrepten, o episódio também serve para definir a posição que cada personagem, um em cada vértice do triângulo, cumprirá no restante do romance. Sentada no meio da tábua, entre as janelas de Horacio e Traveler, Talita se dá conta de sua função como elo entre os outros dois. Em primeiro lugar, eles podem ser entendidos como duas espécies distintas de personagens-tipo de certos extratos da sociedade *bonaerense*, que se distinguem dos demais habitantes do *conventillo*. Ademais, o contraste desses com o trio de protagonistas faz com que o texto de *Rayuela* crie uma espécie de mosaico social portenho que, apesar de composição claramente limitada e elitista, possui a ambição de incluir diversos extratos sociais em sua imagem da sociedade de Buenos Aires, coisa que não ocorre na visão socialmente excludente de seu primeiro romance.⁴⁴⁷

Voltando a Oliveira e Traveler, enquanto o primeiro se apresenta como uma construção que conserva traços fundamentais da figura do argentino culto de classe-média, vindo de uma família já estabelecida socialmente há várias décadas e tendo realizado sua “educação sentimental” em Paris, o segundo não parece ter tido a mesma sorte.⁴⁴⁸ Apesar do que sugere seu nome, Traveler nunca saiu da Argentina a não ser para rápidas visitas a Montevideo e Asunción do Paraguai, o que lhe frustrava e, quando adormecido, fazia com que se “le escapaban algunas veces vocablos de destierro, de desarraigo, de tránsitos ultramarinos, de pasos aduaneros y alidades imprecisas”.⁴⁴⁹ Hábito do qual, juntamente com Talita, se burlava, na esperança consciente de escapar da “melancolía porteña y [de] una vida sin demasiado”.⁴⁵⁰ Para Lida Aronne Amestoy, Traveler representaria a típica figura do argentino

⁴⁴⁵ PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1997, p. 77

⁴⁴⁶ Sobre a seriedade da literatura argentina frente ao humor do cotidiano portenho, pergunta: “¿Por qué diablos hay entre nuestra vida y nuestra literatura una especie de ‘muro de la vergüenza’?” In: “De la seriedad en los velorios”. In: CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos* (tomo 1). Madrid: Siglo XXI de España, 2007, p. 56

⁴⁴⁷ Esta tentativa de realizar um mosaico social que incluísse as diferentes camadas da sociedade argentina já havia sido feita pelo autor no romance imediatamente anterior a *Rayuela*, *Los premios*.

⁴⁴⁸ MONTALDO, Graciela. *Art. Cit.*, 1996, p. 591

⁴⁴⁹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, pp. 373-4

⁴⁵⁰ *Idem Ibidem*, p. 376

que, capaz de criar ideais muito altos para a sua vida, não o é para dar o salto definitivo em busca de sua realização.⁴⁵¹

Primeiro personagem do romance a se preocupar genuinamente com a necessidade de se arranjar um trabalho, Traveler possui uma trajetória de vida que, até chegar ao circo onde trabalhava quando da volta de Oliveira, se mostra uma sucessiva passagem entre empreendimentos fracassados e atividades típicas das camadas médias e baixas da sociedade argentina e latino-americana: foi aspirante a jogador de futebol, militante político com a consequente prisão na penitenciária de Devoto, carpinteiro, criador de animais e abelhas, entre outros. Essa sua instabilidade financeira está intimamente ligada com sua melancolia e com o paradoxo de seu nome, tornando-se a principal causa de sua impossibilidade em abandonar a Argentina e viajar livremente pela Europa como o seu amigo.

Ademais, de modo quase tão variado quanto as suas ocupações, seus interesses e conhecimentos nos são apresentados como advindos das mais múltiplas fontes, que se constituem de “una biblioteca mental surtida, dos idiomas, pluma fácil, interés irónico por la soteriología y las bolas de cristal, tentativa de creación de una mandrágora plantando una batata en una palangana con tierra y esperma”.⁴⁵² Como podemos notar, suas referências parecem possuir diferentes origens daquela “alta” cultura ostentada por Oliveira e pelos outros membros do *Club de la Serpiente*, se aproximando mais da encontrada por Beatriz Sarlo na literatura e nos personagens de Roberto Arlt:

Na verdade, as ficções arltianas poderiam ser lidas a partir da perspectiva de alguém que não possui saberes prestigiosos (das línguas estrangeiras, da literatura na versão original, da cultura tradicional e letrada) e que recorre aos saberes da rua: a literatura das edições baratas e das traduções piratas, a técnica aprendida em almanaques ou revistas de divulgação, os catálogos de aparelhos e máquinas, as universidades populares, os centros de ocultismo.⁴⁵³

Assim, tanto Traveler quanto Talita – apesar dessa possuir um diploma de farmacêutica – são ávidos leitores de enciclopédias e almanaques, as quais apresentam a Oliveira, e, ao incluírem-no em sua convivência, se tornam agentes fundamentais no já falado processo de despojamento pelo qual passa esse personagem. Ademais, é graças a Traveler que Horacio começa a trabalhar no circo e, posteriormente, no manicômio, local onde, segundo

⁴⁵¹ Diz a autora: “Se me ocurre que Traveler nos representa mejor, en todo caso crítico, sí, pero adaptable, y con bastante humor y pachorra criollos. Traveler es el argentino capaz de soñar muy alto y lejos pero no de dar el salto; capaz de ideales inmensos a los que corta y esconde bajo la almohada, no sea que lo arranquen al empleo en este circo o este manicomio que al menos le ofrecen el escape de la siesta, los naipes, las mateadas.” In: ARONNE AMESTOY, Lida. *Op. Cit.*, 1972, p. 78

⁴⁵² CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 377

⁴⁵³ SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 104

Fernando Aínsa, empreenderá sua definitiva “descida aos infernos” e sua consolidação como um personagem *clownesco*.

Por essas e outras ações de Traveler, podemos notar como, ao contrário do que ocorre na parte parisiense do romance, marcada pela relação intelectualmente distanciada entre os personagens do *Club de la Serpiente*, o tema da amizade sobe de importância ao chegarmos a Buenos Aires. Diferentemente dos personagens expatriados que se reúnem no apartamento de Ronald, Oliveira e Traveler são amigos de longa data, tendo inclusive, “cuando incurrían en una bien olvidada Facultad”, iniciado uma coleção em comum sobre “piantados”.⁴⁵⁴ E de maneira também distinta do que se dá em Paris, a amizade entre os dois aparece como um importante tema de seus diálogos, como podemos ver no trecho a seguir:

-En fin –dijo Traveler-. A veces se me ocurre como que no tendrías que haber vuelto.

-[...] Comprendés, de a ratos se me ocurre que podría decirte... No sé, tal vez en el momento las palabras servirían de algo, nos servirían. Pero como no son las palabras de la vida cotidiana y del mate en el patio, de la charla bien lubricada, uno se echa atrás, precisamente al mejor amigo es al que menos se le pueden decir cosas así. ¿No te ocurre a veces confiarte mucho más a un cualquiera?

-Puede ser –dijo Traveler afinando la guitarra-. Lo malo es que con esos principios ya no se ve para que sirven los amigos.

-Sirven para estar ahí, y en una de esas quien te dice.

-Como quieras. Así va a ser difícil que nos entendamos como en otros tiempos.⁴⁵⁵

Afetado, ainda que num nível menor, pelas inquietações metafísicas trazidas por Horacio, Traveler se preocupa por aquilo que seu amigo pode vir a fazer e chega mesmo a pensar que talvez teria sido melhor se ele não houvesse voltado. Ao colocar dois amigos se perguntando sobre os limites e as possibilidades de sua amizade, Cortázar se apropria daquilo que Borges um dia chamou de a grande paixão argentina e a faz exercer um papel importante na sua caracterização da sociedade *bonaerense*.⁴⁵⁶ Para além dos rituais cotidianos do tomar *mate*, ouvir tango e falar sobre futebol, a amizade se impõe como o maior dentre os ícones da identidade argentina, pois é a responsável por dar ligamento e sentido para esses hábitos.

Ao longo de toda a segunda parte da narrativa, acompanhamos um crescente aumento na importância exercida pelo tema da amizade, que chega ao seu ápice no último

⁴⁵⁴ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 453

⁴⁵⁵ *Idem Ibidem*, p. 437

⁴⁵⁶ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “Resíduo de sonho”. In: V.A. *Os territórios de Cortázar no Brasil. Op. Cit.*, 2015, p. 211

capítulo do romance. Nele, encontramos Oliveira que, após ter beijado Talita em seu descenso à morgue do manicômio, erige as mais disparatadas defesas a fim de se preparar para o inevitável confronto com seu amigo, que o acredita querer matá-lo. Aqui, temos mais uma vez presentes os motes tipicamente argentinos, pois o que se dá é uma cena própria das tragédias *tangueras*, nas quais um amigo traído busca se vingar pelo roubo de sua mulher por outro – “y entonces el señor se va a visitar la morgue y le planta un beso a la mujer de su mejor amigo”.⁴⁵⁷ Não apenas o tango se faz presente, pois, como notado por Lida Aronne, Traveler leva uma faca em baixo do pijama – “Lo llevo siempre, che” –⁴⁵⁸ e, ao fazer isso, encarna a figura máxima da identidade argentina: o *gaucho*.⁴⁵⁹ De maneira semelhante ao que se dá no último capítulo de Paris, há uma nova referência ao *Martín Fierro*, dessa vez simbolizado num personagem.

Porém, a tragédia fica apenas na referência, já que Traveler, juntamente com Talita, resolve defender seu amigo das tentativas de aprisioná-lo, feitas pelo médico Ovejero e por Ferraguto, o diretor do manicômio. Tal ato de sacrifício destes seus dois mais queridos amigos faz com que Horacio finalmente encontre aquela sensação de harmonia cuja busca tanto lhe atormentava e pela qual ele tanto prejudicou os outros.⁴⁶⁰ Se, no traçado da *rayuela*, Buenos Aires ganha todas as cores de um inferno do qual se buscou escapar – ambiente quente, úmido, atrasado, tedioso, provinciano –, é também o único lugar onde o encontro tão almejado com o outro se torna possível: “Oliveira cerró los ojos y pensó que todo estaba tan bien así, que realmente Traveler era su hermano”.⁴⁶¹

⁴⁵⁷ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 500. Sobre o tema trágico da traição no tango, diz Cortázar: “Generalmente, el tema básico del tango es la destrucción personal en el plano amoroso, eso que decía vos: la mujer se le va, lo traiciona, lo engaña, de alguna manera la pierde.” In: PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1997, p. 279. Em seu recente livro sobre o tema do amor nos tangos e nos boleros, o escritor argentino Martín Kohan também destaca a presença hegemônica da figura *tanguera* do homem abandonado: “La colección de hombres abandonados por las pérfidas mujeres ocupa un espacio que parece casi total. Aun la posterior aparición del hombre que obra mal en perjuicio de la muchacha buena [...] concluye con el resultado consabido: la mujer inalcanzable y perdida, y el hombre gimiente.” In: KOHAN, Martín. *Ojos brujos. Fábulas de amor en la cultura de masas*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015, Kindle Edition, posição. 616

⁴⁵⁸ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 499

⁴⁵⁹ ARONNE AMESTOY, Lida. *Op. Cit.*, 1972, pp. 92-3

⁴⁶⁰ “Un alivio para estas angustias, ante la imposibilidad de evasión de toda una nación, es la amistad, la barra; finalmente, concluye Roy, esa es la evidencia que logra apresar Cortázar: la amistad de Oliveira con Traveler, su doppelgänger, significa la reconciliación consigo mismo y con su país [...]” In: GUERRA CASTELLANOS, Francisco Emilio de la. *Op. Cit.*, 2000, p. 70

⁴⁶¹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 507. Apesar de não ser tratada com a mesma ênfase de *Rayuela*, cabe lembrar que a amizade também está presente em *El examen*, marcando a relação da maioria dos protagonistas, com a exceção, mais uma vez, de Stella. É pela amizade, por exemplo, que Andrés decide se sacrificar por Juan e Clara, incitando-os a fugir de Buenos Aires enquanto ele próprio permanece e encara a fúria assassina de Abel.

Podemos afirmar, portanto, que, em *Rayuela*, ao contrário do que acontece com o “céu frustrado” de Paris, Buenos Aires aparece não mais como o “inferno” de *El examen* – ao menos não mais em sua totalidade –, mas sim como o território no qual há a possibilidade de Horacio Oliveira alcançar um sentimento de pertença. Para Fernando Aínsa, o fato de a capital portenha se encontrar tanto na origem quanto no final da epopeia de Oliveira faz com que se suponha “la construcción de caminos que sólo regresan”.⁴⁶² Um regresso que só é possível porque a cidade, pelo modo como é construída ao longo do romance, conserva as mesmas características identificadas pelo protagonista ao definir sua própria identidade: é apenas quando Oliveira se reencontra com o ambiente portenho constituído pelo tango, o *mate*, as *charlas* no pátio, mas também pela umidade, o relaxamento intelectual, o senso-comum e, sobretudo, a amizade, é que ele se sente verdadeiramente em casa.

Uma cidade entre o presente e o passado: a imagem memorialística de Buenos Aires

O reencontro de Oliveira com aquela Buenos Aires identificada como sua casa não ocorre, evidentemente, de maneira imediata. Pelo contrário, o recém-desembarcado protagonista encara sua cidade natal sob um olhar marcado pelos sentimentos de frustração e indiferença. Esses, por sua vez, geram uma grande irritação em Traveler, que, no capítulo 40, externa seu descontentamento no seguinte diálogo:

-Lo que a vos te ocurre es que no sos un poeta -decía Traveler-. No sentís como nosotros a la ciudad como una enorme panza que oscila lentamente bajo el cielo, una araña enormísima con las patas en San Vicente, en Burzaco, en Sarandí, en el Palomar, y las otras metidas en el agua, pobre bestia, con lo sucio que es este río.

-Horacio es un perfeccionista -lo compadecía Talita que había agarrado confianza-. El tábano sobre el noble caballo. Debías aprender de nosotros, que somos unos porteños humildes y sin embargo sabemos quién es Pieyre de Mandiargues.

-Y por la calles -decía Traveler, entornando los ojos- pasan chicas de ojos dulces y caritas donde el arroz con leche y Radio El Mundo han ido dejando como un talco de amable tontería.⁴⁶³

Como podemos ver, a indiferença mostrada por Oliveira em relação a Buenos Aires ofende Traveler, que o acusa de não ser capaz de vivenciar a cidade como se deveria, de não senti-la em todos os seus ritmos. Talita, em resposta, aproxima a suposta incapacidade de Horacio à sua prévia vivência europeia, como se identificasse que as andanças por Paris o

⁴⁶² AÍNSA, Fernando. *Art. Cit.*, 1981, p. 61

⁴⁶³ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, pp. 384-5

tivessem transformado num esnobe que, por ter desbravado a grande capital da *flânerie* e do surrealismo – por isso, a citação ao escritor André Pieyre de Mandiargues –, não pudesse encontrar qualidades na “humilde” capital argentina. Na continuação do diálogo, Traveler parece concordar com o diagnóstico de sua mulher, ao afirmar, em tom de provocação, que o bairro onde moram seria “mucho mejor que tu Saint-Germain-des-Prés”.⁴⁶⁴

Ao afirmar seu conhecimento de autores surrealistas franceses e enfatizar as qualidades dos habitantes e dos bairros *bonaerenses*, os personagens Talita e Traveler buscam recuperar o estatuto de cidade cosmopolita para a capital portenha, realizando, mesmo que de maneira um tanto modesta, a autoafirmação do local frente ao intelectual europeizado. Contudo, Talita logo percebe que a indiferença de Oliveira não provém necessariamente da comparação entre a cultura do velho com a do novo continente, mas sim que ela poderia ter raízes mais profundas:

Al principio Traveler le había criticado su manía de encontrarlo todo mal en Buenos Aires, de tratar a la ciudad de puta encorsetada, pero Oliveira les explicó a él y a Talita que en esas críticas había una cantidad tal de amor que solamente dos tarados como ellos podían malentender sus denuestos. Acabaron por darse cuenta de que tenía razón, que Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires, y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa. Sólo las cosas simples y un poco viejas lo hacían sonreír: el mate, los discos de De Caro, a veces el puerto por la tarde. [...] Talita acabó por entender que a Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest, y que en realidad no había vuelto sino que lo habían traído.⁴⁶⁵

Oliveira aparece, mais uma vez, como um personagem memorioso, aquele que vive o presente apenas em relação com o passado lembrado, ou, como lhe diria Traveler: “Lo malo en vos [...] es que cualquier problema lo retrotraés a la infancia”.⁴⁶⁶ Já para Amanda Pérez Montañéz, este recolhimento do personagem na memória representa uma característica típica do exilado que, ao voltar à terra de origem, encontra um lugar distinto de onde havia saído e sobre o qual construiu uma imagem identitária.⁴⁶⁷ Aqui, temos novamente as presenças fundamentais do *mate* e do tango como constituindo, juntamente com a sensação trazida pelo pôr do sol no porto da cidade, as lembranças mais profundas do protagonista, responsáveis por compor seu sentimento de enraizamento com Buenos Aires.

⁴⁶⁴ *Idem Ibidem*, p. 385

⁴⁶⁵ *Idem Ibidem*, pp. 383-4

⁴⁶⁶ *Idem Ibidem*, p. 391

⁴⁶⁷ “Para Oliveira, a Argentina, seu país de origem, passa a ser algo presente somente na memória, mesmo no regresso a sua cidade de origem. Na fratura do exílio, os escombros da existência passada deixada para trás não podem se recompor no presente nem ser recuperados ou convertidos novamente numa identidade já perdida. Ao tentar resgatar seu passado e recompor sua história, o exilado só tem lembranças fragmentadas e incompletas, a memória surge entremeada de esquecimentos.” In: PÉREZ MONTAÑÉZ, Amanda. *Op. Cit.*, 2013, p. 101

Dotado de uma enorme quantidade de tempo livre, o personagem realiza caminhadas pela cidade portenha que parecem servir menos para se habituar às mudanças nela ocorridas durante sua ausência do que para encontrar gatilhos capazes de estimular sua memória. Assim, Oliveira, ao entrar num café qualquer durante o capítulo 78, logo se abstrai dos seus contornos reais e se desloca para o espaço memorialístico dos cafés de sua juventude *bonaerense*:

Me acuerdo, con una nitidez fuera del tiempo, de los cafés porteños en que por unas horas conseguimos librarnos de la familia y las obligaciones, entramos en un territorio de humo y confianza en nosotros y en los amigos, accedimos a algo que nos confortaba en lo precario, nos prometía una especie de inmortalidad.⁴⁶⁸

Há duas coisas que nos chamam a atenção no trecho acima. A primeira é o modo como o narrador – que, neste caso, se identifica como sendo o próprio Horacio –, ao esfumar todos os contornos da percepção do espaço presente, apresenta o passado rememorado pelo personagem como a única temporalidade dotada de verdadeira nitidez. Em sua atividade memoriosa, o protagonista parece se aproximar – ao mesmo tempo em que se afasta – do personagem do senhor Funes de *El examen*, pois, da mesma forma que Oliveira tem sua memória desencadeada a partir de certas localidades no tecido urbano da cidade, essa última não a sobrepuja com seu ritmo de mudanças vertiginosas, mas sim é quase que completamente anulada pela força arrebatadora da rememoração. Já o segundo ponto que merece destaque reside na importância concedida à amizade – aquela “paixão argentina” – na caracterização da atmosfera dos cafés de sua juventude, e como ela acaba por se constituir num espaço quase sagrado, frente às imposições do cotidiano.⁴⁶⁹ Aqui temos, novamente, e de maneira semelhante à do tango e do *mate*, a amizade como intrinsecamente ligada a um ambiente que, assumido como tipicamente portenho, se vincula à identidade do protagonista.

Imerso na busca metafísica pelo *Kibbutz del deseo*, Oliveira, porém, eleva seu status de memorioso ao ponto extremo de embaralhar o passado com o presente, e chega mesmo a negar o caráter diferenciador que representaria a sua volta a Buenos Aires, numa tentativa de prolongar aquilo que havia se iniciado em Paris, a partir de seu relacionamento com a Maga.

⁴⁶⁸ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 555

⁴⁶⁹ Como nos mostra Martín Kohan, a íntima ligação do saudoso grupo de amigos – *la barra* – com o ambiente dos cafés entendido como um território quase mágico é tema recorrente em vários tangos: “Nada garantiza en el tango que [los amigos y la amistad] vayan a imponerse y a perdurar por sobre las descomunales transformaciones por las que todo se pierde. Los cafés, no obstante, insinúan pese a todo la promesa de una vigencia, o en todo caso, la promesa de que la amistad perdida pueda ser recuperada. [...] Discépolo lleva esta formulación al absoluto en ‘Cafetín de Buenos Aires’ (1948), poniendo al café en el mismo nivel que a la madre, y a la amistad en un plano eterno que trasciende incluso a la muerte”. In: KOHAN, Martín. *Op. Cit.*, 2015, pp. 840-50

Como consequência desta extrapolação, a Maga tem sua identidade descolada de si mesma, deixa de representar uma pessoa real e ganha um caráter quase esotérico – “un amor que podía prescindir de su objeto, que en la nada encontraba su alimento” –,⁴⁷⁰ e se fixa, segundo a visão desvairada do protagonista, na mulher que com ela mais se assemelha: Talita.⁴⁷¹ A partir daí, o empenho de Oliveira em fazer que Talita assuma seu “papel” de Maga o faz entrar numa espiral cada vez mais alucinada, cujo movimento o levará àquele estado de completo alheamento, que encontrará Traveler ao invadir seu quarto no manicômio após descobrir que ele havia beijado sua esposa.⁴⁷²

Ao contrário do que ocorre em Paris, espaço onde nem a busca e tampouco o relembrar de Oliveira impedem a presença e o descobrimento de sua topografia – ou, então, em *El examen*, no qual os ritmos e catástrofes da capital portenha constantemente exigem a atenção dos protagonistas para o seu espaço –, a Buenos Aires *rayueliana* se manifesta de maneira vaga, opaca, ou, para usarmos a definição de Diego Tomasi, “fantasmal”.⁴⁷³ O crítico e biógrafo Mario Goloboff explicita a divergência entre as representações de ambas as cidades do seguinte modo:

En *Rayuela*, él da referencias mucho más exactas de París que de Buenos Aires. Nombre de calles, puentes, esquinas. [...] ¿Dónde queda el manicomio de Buenos Aires? ¿En qué barrio porteño está ubicado? Él necesita hacer un Buenos Aires un poco vago. [...] Cortázar trata de que no se sepa muy bien dónde suceden los hechos.⁴⁷⁴

Entretanto, não é que Cortázar não dê informações exatas sobre a cidade de Buenos Aires, pois isto ele o faz, mesmo que num grau menor se comparado com Paris; o que ele realiza é um esvaziamento na representação da vivência da cidade pelos personagens. Ao

⁴⁷⁰ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 449

⁴⁷¹ “Cuando Traveler le presentó a Talita en el puerto, tan ridícula con ese gato en la canasta y un aire entre amable y Alida Valli, volvió a sentir que ciertas remotas semejanzas condensaban bruscamente un falso parecido total, como si de su memoria aparentemente tan bien compartimentada se arrancara de golpe un ectoplasma capaz de habitar y completar otro cuerpo y otra cara, de mirarlo desde fuera con una mirada que él había creído reservada para siempre a los recuerdos.” In: *Idem Ibidem*, p. 449

⁴⁷² Mais de um crítico viu na cena do beijo de Oliveira em Talita um dos maiores exemplos do embaralhamento entre distintas temporalidades e espacialidades realizado pela memória do personagem. Numa aproximação com a obra maior de Proust, Steven Boldy define o episódio da seguinte maneira: “There is perhaps a certain Proustian element in the recovery of la Maga by Oliveira by kissing Talita. The syncretism of the two women unites Paris and Buenos Aires, ‘This Side’ and ‘That Side’, for Oliveira as does Mile de Saint Loup the *côtés* of Guermantes and ‘chez Swann’ in *Le temps retrouvé*.” In: BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 65. Ao se referir ao trecho de Boldy, Herbert Craig também associa, mas de maneira distinta, a cena de *Rayuela* com o romance de Proust: “Este acto en que sustituye una mujer por otra también contiene una reminiscencia de la obra de Proust. De igual manera el protagonista de *La prisonnière* besaba a Albertine de noche para recibir de ella la paz y calma que su madre le había dado en ‘Combray’.” In: CRAIG, Herbert. *Art. Cit.*, 1989, p. 244

⁴⁷³ TOMASI, Diego. *Op. Cit.*, 2013, p. 1905

⁴⁷⁴ *Idem Ibidem*.

lermos o romance, somos informados, mais de uma vez, que a pensão onde vivem se localiza na *calle* Cachimayo, que o circo estava saindo de Villa del Parque para começar uma nova temporada em San Isidro e que, para se chegar ao manicômio, basta caminhar um pouco mais de três quarteirões desde o ponto de ônibus da *calle* Trelles. Do mesmo modo, sabemos que Oliveira passa os dias visitando cafés, caminhando pelos subúrbios, admirando as mulheres passantes enquanto fuma na ponte da Avenida San Martín, e que, parado em frente a uma pizzeria na Avenida Corrientes “al mi trescientos”, reflete sobre “las grandes preguntas”.⁴⁷⁵

Portanto, podemos dizer que, apesar da indiferença inicial mostrada pelo protagonista para com Buenos Aires, não há uma mudança significativa em sua atitude frente ao espaço da cidade, pois, à semelhança do que fazia em Paris, ele continua a percorrê-lo cotidianamente, de modo a perder-se em seus meandros, assim como em suas lembranças e reflexões. A diferença se dá no modo como o narrador seleciona e apresenta as experiências urbanas entre uma parte e outra, pois, se na primeira, tínhamos contato com as longas caminhadas de Oliveira, com ou sem a Maga, pelas fabulosas ruas de Paris, na segunda, há apenas breves menções a elas e nunca o desenrolar de episódios narrativos que as teriam como foco. Esses, para Milagros Ezquerro, acabam por se limitar ao espaço dos interiores:

Paradójicamente se puede comprobar, examinando mejor, que los personajes recorren sin cesar la ciudad de París, que sus itinerarios se describen con amoroso detenimiento, mientras que la ciudad de Buenos Aires aparece como un espacio sin identidad, donde los personajes se desplazan poco, y siempre de manera imprecisa. Los lugares citados con más frecuencia son lugares cerrados: la habitación de Oliveira, el departamento de Traveler, el manicomio.⁴⁷⁶

Na parte de Buenos Aires, todos os episódios narrativamente marcantes, com exceção talvez da chegada de Oliveira ao porto, acontecem em ambientes fechados, e os personagens parecem menos viver a cidade do que receber – principalmente por meio do rádio – suas notícias. Tal característica se dá porque, em *Rayuela*, a construção de uma identidade para a capital portenha se baseia mais no manejo de estereótipos e símbolos da cultura argentina – o costumbrismo portenho do qual fala Graciela Montaldo – do que numa topografia bem delineada. Ao fazer isso, Cortázar parece repetir o gesto realizado por Traveler quando, em conversa com Horácio, se refere à cidade na qual passou a vida inteira: “Estiraba el brazo, mostrando vagamente una geografía bonaerense”.⁴⁷⁷ Esta, como afirma

⁴⁷⁵ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 450. Interessante notar que, assim como os personagens de *El examen*, Oliveira gosta de percorrer a região central de Buenos Aires, mas tanto a pensão quanto o circo e o manicômio estão em locais mais afastados – porém nunca periféricos – da cidade.

⁴⁷⁶ EZQUERRO, Milagros. *Art. Cit.*, 1996, p.

⁴⁷⁷ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 453

Graciela Montaldo, “es menos una topología que un habla, es una entonación y una experiencia urbana”.⁴⁷⁸

Por outro lado, Cortázar ameniza essa sensação de incerteza ao permear a narrativa com diversas referências à realidade argentina, como a *caña* Mariposa, a emissora Radio El Mundo, o jornal Crítica, os times de futebol Boca Juniors e San Lorenzo, o piloto Marimón, o boxeador “K.O.” Lausse e – não podia faltar – Juan Domingo Perón.⁴⁷⁹ A sentença na qual aparecem esses dois últimos – “mientras Traveler le contaba del circo, de K.O. Lausse y hasta de Juan Perón” –⁴⁸⁰ foi, inclusive, tomada como uma espécie de indício por duas tentativas, de resultados opostos entre si, para se definir o marco temporal no qual se passa a narrativa do romance: a primeira, realizada por Carolina Orloff, afirma que a menção às figuras de Perón e Lausse, cujo auge é identificado pela autora como durante o peronismo, faria com que o enredo se localizasse nesse período da história argentina; já a segunda, feita por Jorge Bracamonte, aproxima a menção do boxeador argentino à luta que ele realizou contra o chileno Humberto Loayza em 9 de julho de 1956, ou seja, em plena Revolução Libertadora, época em que a presença de Perón no país havia deixado de ser física.⁴⁸¹

Outros autores, por sua vez, identificaram nas notícias ouvidas pelo rádio sobre o levantamento dos militares de Campo de Mayo uma prova de que a narrativa se passa nos momentos finais do regime de Perón, entendendo-as como representações dos golpes de Eduardo Lonardi, de 23 de setembro de 1955, e de Aramburu, em 13 de novembro de 1955.⁴⁸² Porém, ao contrário do que procuram provar esses quatro críticos, o romance não fornece informações necessárias para a realização de datações tão precisas, sejam elas prévias ou posteriores à queda de Perón, pois, como procuramos mostrar anteriormente, a alusão aos militares se dá por uma via irônica, de crítica à sua constante ação golpista e anti-institucional.

⁴⁷⁸ MONTALDO, Graciela. *Art. Cit.*, 1996, p. 584

⁴⁷⁹ A enorme presença de nomes de marcas e produtos na obra de Cortázar instiga a seguinte provocação de Ricardo Piglia: “Algum dia será preciso fazer o catálogo dos nomes, dos lugares e das marcas comerciais que sustentam o estilo de Cortázar: esse repertório desenhará, sem dúvida, a marca de uma compulsão e permitirá ver até que ponto sua obra foi sempre fiel a essa paixão avara de se apropriar da realidade através do mercado.” In: PIGLIA, Ricardo. *Art. Cit.*, 2014, p. 280

⁴⁸⁰ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 382

⁴⁸¹ Para estas duas tentativas de datação da narrativa do romance de Cortázar, ver: ORLOFF, Carolina. *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015, Kindle Edition, pp. 2023-60; e BRACAMONTE, Jorge. “Experimentación, historia y política en la novela desde *Rayuela* (1963) e *Intemperie* (1973)” In: *Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales*. Año XV, no. 10, 2013, pp. 13-4

⁴⁸² GUERRA CASTELLANOS, Francisco Emilio de la. *Op. Cit.*, 2000, p. 56. Ver também a seguinte afirmação de Jaime Concha: “En la segunda parte de la novela, ‘Del lado de acá’, abundan las referencias al clima previo a la caída de Perón y al uso por éste de la picana eléctrica como instrumento de una tortura ya tecnificada. El tránsito entre dos esferas farsescas, las del circo y del manicomio, se llena de sentido a la luz de este trasfondo social.” In: CONCHA, Jaime. “Critizando Rayuela”. In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1996, p. 738

Sendo assim, não há, tanto na parte de Paris quanto na parte de Buenos Aires, nenhuma referência a um ano – apenas sabemos se tratar da década de 50 – ou a um acontecimento específico, cuja presença poderia ancorar a narrativa num momento histórico mais definido.⁴⁸³

Mais do que responsáveis por uma espécie de contextualização histórica da narrativa, acreditamos que os nomes e referências utilizados por Cortázar em *Rayuela* atuam de forma semelhante à que encontramos em *El examen*, ou seja, na construção de um código de identificação com os leitores argentinos. Ademais, segundo o crítico Horacio Salas, no artigo “Julio Cortázar: la ubicuidad del exiliado”, a presença destes elementos referenciais passa a exercer, com a ida do autor a Paris, uma função complementar àquela: a de servirem não apenas na construção de um ambiente reconhecível por seu público argentino, mas também como armas em sua “personal batalla del exiliado que se niega a olvidar”.⁴⁸⁴

Tal constatação vai ao encontro do que o próprio Cortázar afirma em carta escrita a Graciela de Sola e datada em 16 de julho de 1964, um ano após a publicação de *Rayuela*:

Mi Argentina está tan fresca y tan cabal en el recuerdo, que toda confrontación con su presente me lacera incurablemente. Creo que hasta ahora ese recuerdo me ha servido para escribir una obra muy argentina. Tal vez llegue el día en que necesite volver para mirar de nuevo unos álamos de Uspallata que no he olvidado, un carril fragante de Mendoza. Por ahora soy un argentino que anda lejos, que tiene que andar lejos para ver mejor.⁴⁸⁵

Na carta, Cortázar retoma a ideia de sua famosa frase “ser argentino es estar lejos”, escrita primeiramente no texto “Carta abierta a la patria”, de 1955, e define sua construção ficcional da Argentina como sendo um labor memorialístico. Ao seguirmos essa definição do autor, podemos pensar que, tal como faz Oliveira em Paris, Cortázar cria uma Buenos Aires que se relaciona menos com uma suposta cidade do presente do que com as lembranças por ele moldadas narrativamente. Sendo assim, tanto os símbolos identitários como o costumbrismo adotado pelo autor podem ser entendidos como recursos para recriar um ambiente do qual ele já não faz mais parte. Daí sua recusa em voltar ao seu país, seu receio de

⁴⁸³ Mesmo quando falam de Perón, os personagens não dão a entender se ele ainda está no poder ou não. Ver, por exemplo, a resposta de Oliveira à afirmação de que a Argentina seria governada pela camada mais velha de sua sociedade: “Después de Perón es al revés, los que tallan son los jóvenes y es casi peor, que les va a hacer.” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 293. Como vimos no capítulo anterior, não é a presença ou a ausência de um nome – no caso, o de Perón – que faz com que um texto seja uma alegoria ou não, mas sim sua constituição como tal. Enquanto *Rayuela* cita Perón diversas vezes sem que com isso haja a intenção de alegoria política, *El examen*, seu romance antiperonista por excelência, o faz sem a necessidade de nomear nenhum de seus principais integrantes.

⁴⁸⁴ SALAS, Horacio. *Art. Cit.*, 1996, p. 100

⁴⁸⁵ Citado in: CORREAS, Jaime. *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 2014, Kindle Edition, p. 2380

ver a sua imagem da Argentina, tal qual conservada pela memória, ser “desmentida” pelo presente.

Tal receio parece ser confirmado por Manuel Antín, cineasta argentino e amigo do escritor, ao recordar que Cortázar parecia falar de “una Buenos Aires como una ciudad que no era tal”, como se houvesse criado uma imagem idílica, memorialística e infantil da capital portenha. Esta, como continua Antín, estaria descolada da cidade do presente e dos seus residentes, na medida em que falava “de bichos que no éramos nosotros”.⁴⁸⁶ Também Miguel Herráez, em sua biografia sobre Cortázar, aponta para a presença, especialmente dentro da Argentina, de uma visão que busca deslegitimar a imagem *cortazariana* da cidade de Buenos Aires por seu caráter passadista, acusando-o de inventar “una realidad argentina que poco tenía que ver con la realidad real”.⁴⁸⁷

O escritor David Viñas, numa das críticas mais duras à obra de Cortázar, vê, neste descompasso, a manifestação do seguinte estado de excisão de um “corpo” *bonaerense* com uma “alma” parisiense:

Mi escritura y mi “alma” allá y mi público entendido como mi cuerpo en la Argentina. La escisión existe. Entonces, qué se hace: ¿rescato mi literatura por encima de todo, la elevo a religión y desdén de mi cuerpo? O a la inversa: ¿dejo de escribir espiritualmente y regreso a superponerme con mi cuerpo? El dilema existe; es evidente leyendo Vuelta al día o Último round.⁴⁸⁸

Segundo Viñas, a peculiar situação em que se encontrava Cortázar, a de escrever desde Paris para um público argentino, faria com que sua escrita se deteriorasse e se repetisse, visto ser impossível realizar a reconciliação entre “corpo” e “alma” nesse estado. Por estar separado da Argentina, seu escrever “de memória” acabaria por representar uma linguagem cuja origem estaria no ato de “estrujar el cuerpo”, ou seja, na tentativa cada vez mais inútil de representar um ambiente do qual se encontra isolado. O autor de *Hombres de a caballo* se pergunta, então, o que poderia acontecer a um escritor de vanguarda – título que ele não nega a Cortázar – que se coloca separado do seu público, do seu verdadeiro “corpo”. Ele mesmo

⁴⁸⁶ *Idem Ibidem.*, p. 1753

⁴⁸⁷ HERRÁEZ, Miguel. *Julio Cortázar: una biografía revisada*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2012, p. 256. Cabe lembrar o motivo político presente por trás de algumas destas críticas, como no caso da polêmica sobre a situação dos exilados durante a ditadura iniciada em 1976, travada entre Cortázar e a também escritora e argentina Liliana Heker. Grosso modo, o primeiro defendia a primazia do olhar do exilado por sobre os que permaneceram no país, vítimas esses da propaganda alienante do governo e impossibilitados de obter a mesma quantidade de informações que aqueles residentes em um país democrático, o que os possibilitaria maior acesso aos noticiários. Já Heker o acusaria de, por seu longo distanciamento do país, desconhecer a realidade interna argentina e de pintá-la sob um tom mais trágico e desolado do que realmente seria. Sobre essas e outras polêmicas travadas por Cortázar, ver: GOLOBOFF, Mario. *Op. Cit.*, 2014

⁴⁸⁸ VIÑAS, David. *Op. Cit.*, 1974, p. 121

responde: “se queda atrás. Al no estar con el cuerpo cada vez más se aleja de él porque envejece y ‘se atrasa’. Que es lo que está ocurriendo a Cortázar”.⁴⁸⁹

De maneira semelhante à de Viñas, Jaime Concha define *Rayuela* como fruto de um “apartamento real de Argentina y de una intimidad ilusoria con ella”, o que, mais uma vez, reforça a ideia passadista da imagem *cortazariana* de seu país.⁴⁹⁰ Ideia essa com a qual o próprio Cortázar parece, apenas em parte, concordar. Num texto de nome “Respuestas a un cuestionario” – publicado primeiramente na revista *Imagen del País*, em 1966, selecionado depois por Ricardo Piglia na Editorial Tiempo Contemporáneo, no ano de 1968, e mais tarde recuperado no livro *Papeles inesperados* –, Cortázar dá uma resposta exemplar sobre o modo como encarava o seu distanciamento em relação à Argentina:

Tal vez así se comprenda mejor que si bien estoy dispuesto a contestar preguntas inteligentes, no puedo hacerlo cuando se refieren a la mayoría de las cuestiones que interesan a la indagación iniciada por *Imagen del País* y que giran en torno a problemas “generacionales”, “conciencia de la realidad argentina actual” y otros problemas muy concretos y localizados en el presente. Es un poco como si se pidiera hoy cosas así a Roberto Arlt; sus respuestas abarcarían la visión de su tiempo, suspendida en 1942. Yo llegué un poco más allá, pero también estoy muerto para ese orden de cosas, dejé de verlas y vivirlas en 1951.⁴⁹¹

Se o autor de *Rayuela* definitivamente não concordaria com o suposto “envelhecimento” da ação vanguardista de seu texto perante o público argentino, ele, como se nota no trecho acima citado, tem plena consciência de seu descolamento para com a realidade intelectual e política da Argentina de sua época.⁴⁹² Numa situação similar à de Oliveira em Paris, Cortázar tampouco pode afirmar o que os jovens de seu país leem, e muito menos quais são as suas referências culturais, visto que, assim como o que acontece com seu protagonista, sua distância, e idade, o fizeram buscar raízes nos ícones de sua juventude, de presença não mais corrente. Podemos afirmar que, em *Rayuela*, é a partir desse sentimento de pesar pela distância, sendo ela tanto no espaço quanto principalmente no tempo, do qual se assomam, mesmo que se pelo filtro da ironia, as adesões sentimentais do autor das quais fala Graciela de Sola: “Buenos Aires, tango, infancia, amigos”.⁴⁹³

⁴⁸⁹ *Idem Ibidem*, p. 125

⁴⁹⁰ CONCHA, Jaime. *Art. Cit.*, 1996, p. 738

⁴⁹¹ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2009, p. 224

⁴⁹² Sobre a atração causada pelos questionamentos de *Rayuela* no público leitor, diz Cortázar: “Los atrajo porque fue un libro que efectivamente aglutinó en quinientas páginas una enorme serie de dudas, de problemas, de incertidumbres, de cuestionamientos que flotaban en América Latina. Un tipo de problemas que los jóvenes, de alguna manera confusa, sentían que ellos no eran capaces de elucidar, en la mayoría de los casos, y que los escritores de la época, los maestros, no les daban.” In: PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 1997, pp. 185-6

⁴⁹³ DE SOLA, Graciela. *Art. Cit.*, 1969, p. 96

Como já falado anteriormente, o manejo de Cortázar do uso coloquial, e argentino, do espanhol faz parte do seu projeto maior de reconstituição da linguagem e da atmosfera específicas ao *arrabal* portenho, o que faz com que críticos como Ilan Stavans o aproximem mais uma vez da literatura de Roberto Arlt.⁴⁹⁴ Porém, nada mais natural que outros críticos também apontem para os efeitos que a distância do autor em relação à Argentina causa a seu vocabulário. Dentre eles, há o livro *Habla y literatura en la Argentina*, do filólogo argentino Rodolfo Borello, que localiza, linguisticamente, a maioria dos contos e textos de Cortázar “en un cierto pasado argentino que podríamos situar entre 1930 y 1950”, ou seja, no período de formação do autor, que vai da sua adolescência até as vésperas de sua saída definitiva do país.⁴⁹⁵

Em uma entrevista com o também escritor argentino Tomás Eloy Martínez, Cortázar parece, mais uma vez, apontar para a defasagem por ele tida frente ao seu país, pois chega a afirmar que, em suas visitas por Buenos Aires, tinha como hábito “detenerme en los barcitos para tomar un café, y oír hablar a la gente, recomponer mi idioma, respirarlo de nuevo”.⁴⁹⁶ Já na ocasião do texto humorístico “Estamos como queremos o los monstruos en acción”, o autor se autoironiza ao fazer menção a supostas críticas que havia recebido por seu abundante uso do vocábulo *che*, de associação tipicamente argentina, mas cuja presença já não seria mais tão comum quanto seus personagens e textos dão a entender.⁴⁹⁷

De qualificação positiva ou não, o que nos importa aqui é notar a confluência entre a ideia de que há um suposto atraso na imagem *cortazariana* da Argentina com o caráter memorialístico que a cidade de Buenos Aires adquire em *Rayuela*. Construída a partir da junção de um costumbrismo portenho, que se estabelece pelo aproveitamento dos símbolos e temas próprios da noção de argentinidade, com o desvanecimento do espaço urbano como

⁴⁹⁴ STAVANS, Ilan. “Justice to Julio Cortázar” In: BLOOM, Harold (org.). *Julio Cortázar*. Chelsea: Chelsea House Publishers, 2005, p. 205. Apesar das reiteradas aproximações da obra de Cortázar com a de Arlt feitas por parte da crítica, especialmente no que concerne ao uso do estilo coloquial e *callejero* por ambos os escritores, é necessário que se enfatize também as fundamentais diferenças entre um projeto literário e outro: como procuramos mostrar no capítulo anterior, Cortázar constrói sua representação de mundo segundo concepções de caráter ilustrado e europeizado, o que o coloca mais próximo da intelectualidade liberal do grupo *Sur* do que dos personagens socialmente desajustados e excluídos de Roberto Arlt. Desta forma, à semelhança do Andrés de *El examen*, Cortázar elogia o estilo *arltiano* ao mesmo tempo em que recusa o contato com aqueles em cujo círculo social tal estilo teria se originado.

⁴⁹⁵ BORELLO, Rodolfo A. *Habla y literatura en la Argentina : Sarmiento, Hernández, Mansilla, Cambaceres, Fray Mocho, Borges, Marechal, Cortázar*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1974, p. 47

⁴⁹⁶ TOMASI, Diego. *Op. Cit.*, 2013, Kindle Edition, p. 1782

⁴⁹⁷ Ver o diálogo tido entre os personagens Calac e Polanco, os “monstros” do título: “—¿Vos [Polanco] por qué decís che? —pregunta inesperadamente Calac—. Justamente a éste [se refere a Cortázar] otra de las cosas que le reprocharon cuando su último libro es que el che ya casi no se emplea y él en cambio dale que va. En esa forma le estimulás los atrasos lexicográficos [...]” In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2009, p. 447

topografia bem delimitada, a capital argentina aparece, tanto na primeira como na segunda parte do romance, como um território de contornos mistos, capaz de oscilar entre o específico e o genérico. Tal como as memórias, a Buenos Aires *rayueliana* parece ser composta a partir de um procedimento que, por enfocar elementos de uma suposta atemporalidade – o tango, o *mate*, o clima, o humor, a amizade –, busca encontrar o igual em meio à diferença, recuperar a identidade perdida pelo transcorrer do tempo.⁴⁹⁸

Como bem nota Andrés Amorós, a narrativa de *Rayuela* pode ser entendida como a “historia de la relación con la Maga, una historia sentimental y concluida, vista desde el recuerdo”.⁴⁹⁹ No início da primeira parte do romance, o uso recorrente do pretérito imperfeito, juntamente com a presença de referências sobre episódios já ocorridos, mas que ainda serão narrados, são responsáveis por criar a particular sensação pela qual, nas palavras de Oliveira, “ya sabemos que el juego está jugado”.⁵⁰⁰ Ao seguir esta ideia, Julio Ortega aponta – no ensaio “Las voces de *Rayuela*” – para a existência de um terceiro tempo interno à estrutura da narração, responsável por conjugar, de maneira múltipla e analógica – aquele procedimento figural do qual fala Arrigucci Jr. –, o passado da história vivida com o presente da memória do protagonista-autor. Deste modo, é a partir de seu funcionamento que, segundo o autor, poderíamos também explicar a estrutura descontínua e plural do romance:

Los tres lados (de acá, de allá, de otros lados), ¿son también una sola lectura interpolada? El tiempo pasado (la historia) y el tiempo de la escritura (el discurso) se ven mediados por un tercer tiempo: el de la Narración, el del perspectivismo que juega, precisamente, a borrar las distancias entre el pasado perdido y el hoy de la memoria, estableciendo la notable textura de diversas distancias o focalizaciones que relativizan el pasado, ensanchan el presente escrito y multiplican la referencialidad de la lectura, que se hace una intra-lectura, un leerse a sí mismo en varios planos o secuencias segmentadas.⁵⁰¹

Para Ortega, tal lógica se encontra subjacente ao longo do romance, o que lhe concede o caráter de uma escritura memoriosa. Sua maior e mais evidente manifestação pode ser sentida já na pergunta que inaugura a narrativa – “¿Encontraría a la Maga?”:

Desde el presente de la escritura (ese “ahora” que inquieta a la letra con su inminencia tanto como con su nostalgia) el condicional de la pregunta se proyecta

⁴⁹⁸ Júlio Pimentel Pinto, ao diferenciar os modos de funcionamento entre a memória e a história, diz: “Memória como lugar de persistência, de continuidade, de capacidade de viver o hoje inexistente. [...] onde a história encontra diferenças, a memória produz semelhanças, lógicas, regularidades. Inventa-se, assim, o mesmo, o igual, para sublinhar a identidade que, na passagem de uma temporalidade à outra, se perde.” In: PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, FAPESP, 1998, p. 293

⁴⁹⁹ AMORÓS, Andrés. Introducción. CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p.

⁵⁰⁰ CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 597

⁵⁰¹ ORTEGA, Julio. “Las voces de *Rayuela*” In: ZUÑIGA, Dulce Maria (coord.). *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, vol. 2. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986, pp. 237-8

del pasado hacia el futuro, el que a su vez ya ha concluido. [...] Por lo demás, si seguimos en este capítulo el trazo delicado, memorioso y decidor de esta pregunta y de sus varias respuestas [...], veríamos cuánto debe esta escritura a sus paralelismos, equidistancias y asociaciones, a esas simetrías que va armando, estratégicamente, al desplegar todos los recursos y decursos del recuento, de la reconstrucción de la palabra hospitalaria.⁵⁰²

Por sua estruturação se assemelhar aos movimentos do labor memorioso, a narrativa de *Rayuela* exige, portanto, uma leitura capaz de percorrer os trajetos realizados por uma tessitura que, de maneira aparentemente caótica, une discussões, reflexões, lembranças e ações realizadas pelos personagens com uma constelação de citações.⁵⁰³ E, no centro de tudo isso, se encontra o personagem do memorioso, aquele que se impõe a tarefa de relembrar, e de conseqüentemente significar, o que foi vivido e que agora faz parte de um passado inalcançável; aquele que, inconformado, busca implodir as fronteiras entre diferentes temporalidades a fim de encontrar um meio de, figurativamente, unir passado e presente, memória e vida.

Podemos afirmar, portanto, que o responsável por tal tarefa é o protagonista Horacio Oliveira, que, em sua busca incansável por recuperar algo de cuja existência ele próprio não tem certeza e que pode ser aproximada a uma tentativa de reconquistar sua identidade perdida, constrói a narrativa enquanto avança confundindo os limites de tudo aquilo com o qual entra em contato, seja no caso da Maga com Talita ou no de Paris com Buenos Aires. Em uma carta a Andrés Amorós, o próprio Cortázar reconhece a centralidade do personagem para a criação do texto narrativo do romance ao afirmar que “Oliveira escribe conmigo *Rayuela* mientras piensa en la obra de Morelli de la que sólo conoce fragmentos”.⁵⁰⁴ Desta forma, e como procuramos mostrar ao longo do capítulo, Oliveira deixa de ser apenas o protagonista da história e passa a ser tomado como uma espécie de coautor de um texto que, juntamente com o autor, constrói uma imagem da capital *bonaerense* cujos laços se conectam, independente se “*del lado de allá*” ou “*del lado de acá*”, tanto às suas memórias e sentimentos quanto aos inventados símbolos de uma suposta comunidade portenha. Em sua ação, elementos coletivamente compartilhados como as canções de tango, o *mate*, o *ombú* e o *gaucho Martín*

⁵⁰² *Idem Ibidem*, p. 239

⁵⁰³ “Assim como a cidade é feita de fragmentos, em *Rayuela* o autor faz uso de uma memória impessoal, feita de citações, espécie de Babel em que se falam todas as línguas. Os fragmentos e os sons de outras escrituras retornam como lembranças pessoais que constituem uma operação da memória que é a tradição: imagens emaranhadas no fluir da vida, música inesquecível que fica marcada na língua. Em *Rayuela*, a tradição tem, às vezes, a estrutura de um sonho: restos perdidos que reaparecem, máscaras incertas que encerram rostos queridos.” In: PÉREZ MONTAÑÉZ, Amanda. *Op. Cit.*, 2013, p. 104

⁵⁰⁴ AMORÓS, Andrés. Introducción. CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 22

Fierro se unem, numa espécie de mosaico memorialístico, com o infantil *pueblo bonaerense* e os cafés da juventude do personagem.

Por meio dessa prática memorialística e identitária, o protagonista procura, finalmente, um lugar onde se sinta pertencente, que seja capaz de dar-lhe aquilo que, nas palavras de Raymond Williams, é definido como “a percepção e a afirmação de um mundo onde o sujeito não é necessariamente um estranho e um agente, onde ele pode ser um membro, um descobridor, numa fonte de vida compartilhada”.⁵⁰⁵ E, em *Rayuela*, não é Paris, mas sim Buenos Aires que, mesmo com todos seus problemas e limitações, se conforma como sendo, finalmente, o *seu* lugar.

⁵⁰⁵ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: Na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 485

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O início e o fim da amarelinha

“La rayuela se juega con una piedrita que hay
que empujar con la punta del zapato.
Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato,
y un bello dibujo con tiza, preferentemente de
colores.”⁵⁰⁶

Em *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*, escrito em 1971, David Viñas remete aos textos reunidos no então recente livro de Cortázar *La vuelta al día en ochenta mundos* – entre os quais se encontra o famoso artigo sobre Carlos Gardel, principal alvo desta crítica e publicado primeiramente em 1953 na revista *Sur* – para realizar a seguinte observação sobre a maneira como a obra do escritor de *Rayuela* lida com o passado argentino:

Alberto Castillo – explícitamente – queda aniquilado frente al esplendor esencial de Gardel y Gatica es eludido delante de la densidad prestigiosa de “Torito”. Pasatismo anárquico – “antes los hacían mejores” – donde el pasado mítico cumple la función del París lejano y validante de los *gentlemen*. Clave central del *libro burgués* que al operar seductora o distanciadamente con los símbolos, “espiritualiza” la materia organizándose como un mecanismo no de reconocimiento sino de defensa ante los otros. (grifos do autor)⁵⁰⁷

Para o autor, a oposição que o texto de Cortázar postula entre Carlos Gardel e Alberto Castillo – enquanto o primeiro “crea cariño y admiración [...]; da y recibe amistad”, o segundo se resume a “el mal gusto y la canallería resentida” – revela um rígido julgamento político que separa e qualifica ambos os intérpretes de acordo com a época de seus respectivos auge; a saber: anos 20 e 30 para um, anos 40 e 50 para o outro.⁵⁰⁸ Segundo essa lógica, eleger Gardel como a legítima voz “del pueblo que lo amó” significa optar por um período da história argentina que não havia sido “manchado” pelo advento do governo peronista e por todas as transformações que isso significou.⁵⁰⁹ Dessa mesma forma, a escolha pelo boxeador Justo Suárez (1909-1938) como protagonista do conto “Torito”, publicado em 1956, é vista

⁵⁰⁶ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Ed. Cátedra, 2008, p. 367

⁵⁰⁷ VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974, p. 119

⁵⁰⁸ CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2 tomos). Madrid: Siglo XXI de España, 2007, p. 137. Sobre a mudança de uma década a outra ilustrada pelo tango, diz Cortázar no mesmo texto: “Un vuelco de nuestra historia moral se refleja en ese cambio como en tantos otros cambios. El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño mundo satisfactorio: la pena, la traición, la miseria, no son todavía las armas con que atacarán, a partir de la otra década, el porteño y el provinciano resentidos y frustrados. [...] La diferencia de tono **moral** que va de cantar ‘¡Lejana Buenos Aires, qué linda que has de estar!’ como la cantaba Gardel, al ululante ‘¡Adiós, pampa mía!’ da la tónica de ese viraje a que aludo.” (grifos do autor) In: *Idem Ibidem*

⁵⁰⁹ *Idem Ibidem*

por Viñas como uma maneira de eludir o nome de José María Gatica (1925-1963), que, assim como Suárez, também pertencia às camadas populares e obteve um enorme sucesso entre elas, mas, à diferença deste, viveu os anos peronistas e manifestou uma profunda simpatia por seu líder.⁵¹⁰

O autor de *Los dueños de la tierra* identifica, portanto, na forma como aqueles textos selecionados de Cortázar elegem seus supostos símbolos nacionais, um apagamento do fenômeno peronista, que seria feito de forma concomitante à apropriação de certa produção popular do período que vai do início do século até mais ou menos uma década antes dos acontecimentos de *17 de Octubre de 1945*. Se antes acossado pelo avanço das massas peronistas enquanto residia em Buenos Aires, o Cortázar que Viñas acredita encontrar em Paris se apresenta como um escritor que constrói sua obra no intuito de ressignificar aquele passado, de maneira a deslegitimar sua existência e valor político. A despeito dos limites que uma opinião tão peremptória como essa impõe à análise crítica de qualquer obra literária, a questão levantada por Viñas pode ser tomada como um excelente ponto de partida para começarmos uma tentativa de fechamento de alguns dos eixos por nós levantados ao longo dos capítulos sobre os romances *El examen* e *Rayuela*.

Sendo assim, o caminho mais óbvio para iniciarmos nossas considerações seria o que vai pelo tema do peronismo, ou seja, em como ele aparece em ambos os romances e de quais maneiras se diferencia entre um e outro. Como vimos no primeiro capítulo, a narrativa de *El examen* se constrói como uma alegoria do primeiro governo de Perón e, por isso, sua presença no romance é total. Guiados pela perspectiva do grupo de protagonistas pertencentes às intelectualizadas classes médias portenhas, somos apresentados a uma cidade completamente tomada pela ação autoritária – ao cancelar exames, interferir nas artes e no ensino, perseguir e

⁵¹⁰ Gatica viu “en Juan Domingo Perón a un líder político que representaba lo mismo que él, la clase trabajadora, la igualdad social y, además, fomentaba el boxeo, ya que el General era fanático del deporte de los puños. Pero Gatica no se sentía mucho menos que Perón y eso lo sintetizó en la frase ‘General, dos potencias se saludan’, mientras le estrechaba la mano en el ring side del Luna Park. Los peronistas, en el auge del movimiento político, también se veían reflejados en el boxeador y lo seguían a todos lados”. Esse apoio, porém, também lhe custaria caro mais tarde, pois, em 1955, “la Revolución Libertadora le quitó la licencia y lo obligó a pelear clandestinamente en el Gran Buenos Aires y en el interior del país, siempre a estadio lleno”. In: BECEYRO, Gabriel. “José María Gatica: una idolatría que no se extingue”. *Publicable: El diario de Tea*. Buenos Aires: 11 de nov. de 2013. Link: <http://www.diariopublicable.com/polideportivo/2013-jose-maria-gatica--una-idolatria-que-no-se-extingue.html> (Último acesso em 14/06/2017). Curiosamente, outro escritor argentino, José Pablo Feinmann, também fez uma aproximação semelhante entre Gatica e Castillo: “Era el Gatica del tango. Sus presentaciones radiales empezaban siempre igual: ‘Yo soy parte de mi Pueblo / y le debo lo que soy / Hablo con su mismo verbo / canto con su mismo son’. Y también: ‘Cien barrios porteños / cien barrios de amor / cien barrios metidos / en mi corazón’. [...] Castillo vestía para desafiar. No sería equivocado ver en ese *desafío al buen gusto* una característica fundamental de este primer peronismo. Todo resultaba intolerable para la oligarquía. Todo era un mamarracho de mal gusto.” (grifos do autor) In: FEINMANN, José Pablo. *Peronismo. Filosofía de una persistencia argentina*, vol. 1. Buenos Aires: Planeta, 2010, pp. 156-7

supostamente assassinar escritores – e pela propaganda do Estado peronista, responsável por encher suas ruas de cartazes, alto-falantes e, mediante comícios que mais se parecem a rituais alucinados, de uma multidão de apoiadores chegados das várias províncias do país.

Ao narrar esse panorama sob o signo do pesadelo – como evidenciado por Piglia –, o romance acaba por reproduzir a reação das camadas médias e altas da população argentina frente o avanço das massas peronistas à capital e ao cenário da política do país, tomando sua presença como uma violenta invasão – “los bárbaros” de Juan – de seus espaços de direito. Assim, toda a relação dos protagonistas com as massas populares peronistas se dá numa chave de oposição, em que nem o diálogo ou a empatia são possíveis. Isso fica evidente no modo extremamente pejorativo, de contornos elitistas e racistas, como tanto os personagens principais quanto o narrador veem aqueles de uma camada social inferior. Seres alheios e ameaçadores, eles se aproximam das figuras monstruosas que habitam os contos de *Bestiario* e sua presença está em perfeita consonância com o estado de calamidade que se encontra a cidade do romance, sendo lentamente consumida pelos fungos e pela neblina destruidora.⁵¹¹ Finalmente, essa Buenos Aires sob o governo de Perón aparece como um verdadeiro inferno, um lugar onde a vida se mostra impossível e sua única saída se encontra na fuga para o exílio, visto ser a morte de Andrés a alternativa apresentada pelo romance.

Bem diferente será a maneira como o peronismo aparece em *Rayuela*, já que sua presença parece se limitar a algumas menções vazias ao nome de seu líder por Oliveira e Traveler. No romance, Perón parece ser mais um assunto no meio de outros, equiparável aos resultados das lutas de “K.O.” Lausse ou às novidades do cotidiano, e a trivialidade com que os personagens se referem a ele está longe de remeter ao modo como seu governo havia sido representado em *El examen*.⁵¹² Ao contrário do tratamento alegórico do romance anterior, essa forma com que *Rayuela* lida com o nome do líder máximo do peronismo se aproxima daquele esvaziamento percebido por David Viñas que a obra do Cortázar residente em Paris faria da força política do movimento.

Ademais, acreditamos que tal apagamento se evidencia na maneira como a narrativa da segunda parte do romance apresenta as camadas populares de Buenos Aires. Concentradas

⁵¹¹ Para Néstor García Canclini, as imagens “del laberinto y [...] de lo monstruoso son claves en gran parte de la literatura de Cortázar. [...] El laberinto sugiere que la existencia humana es un peregrinaje, un itinerario errante, la búsqueda de un centro, un secreto o una salida”; já o “bestial es al mismo tiempo algo que el hombre custodia y contra lo cual combate, y también algo que lo constituye y lo explica”. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968, pp. 27-8

⁵¹² Relembramos, mais uma vez, o trecho “mientras Traveler le contaba del circo, de K.O. Lausse y hasta de Juan Perón”. In: CORTÁZAR, Julio. *Op. Cit.*, 2008, p. 382

no ambiente comunal e amigável do *conventillo*, elas não mais representam aquela antiga ameaça de *El examen*, que, estandartes do movimento peronista, apossavam os protagonistas em direção ao exílio. Agora, convivem com o intelectualizado Oliveira nas figuras da senhora de Gutusso, *don Crespo* e Gekrepten, dividindo o *mate*, jogando carteados e escutando canções de tango no pátio da pensão. Porém, essa aparente reconciliação não impede que tais personagens sejam tratados de maneira irônica e distanciada pelos protagonistas e narradores, com um humor muitas vezes depreciativo e elitista, de uma crueldade próxima, apesar de bastante suavizada, à do romance anterior. Por essa lógica, os personagens populares de *Rayuela* aparecem – em plenos anos 50 – como representantes de uma classe “domesticada”, cujo poder político recém-alcançado durante a década peronista se revela inexistente.⁵¹³

Se, por um lado, as críticas que Oliveira realiza aos discursos liberais e à história oficial argentina são mais profundas que as dos protagonistas de *El examen* – que são obrigados a tomar partido contra Perón e se aliar aos seus opositores –, elas apenas se concretizam mediante o apagamento da força política do peronismo como ameaça. Em Paris, ele não critica tão profundamente a autoimagem da Argentina liberal porque sua distância o põe a salvo das massas peronistas, mas sim porque estas parecem não existir em *Rayuela*, já que, ao voltar a Buenos Aires e caminhar por suas ruas, não há nada que se assemelhe àquela presença total e avassaladora do movimento como mostrada no outro romance. Finalmente, parece ser graças a isso que, assim como enxerga Viñas em “Torito”, o texto trata do popular com desenvoltura, se apropriando dos seus modos de fala e selecionando apenas os símbolos com os quais pode manejar. E a imagem resultante desse procedimento não pode ser outra que, a despeito do que preconiza Oliveira ao longo de todo o romance, também algo ideologicamente limitado e unilateral.

Para além do tema do peronismo, ambos os romances se aproximam na maneira quase idêntica com que constroem e apresentam seus protagonistas. Tanto em *El examen* como em *Rayuela*, encontramos um grupo de personagens formados em sua maioria por intelectuais – à exceção de Stella, no primeiro, e da Maga, no segundo – que compartilham o mesmo gosto pelos movimentos artísticos de vanguarda, como o cubismo, o surrealismo, o

⁵¹³ Também Carolina Orloff percebe uma progressiva perda de importância das massas peronistas nos romances de Cortázar: “Es significativo que, tras analizar los primeros escritos, se vuelva evidente que la presencia del otro en la producción novelística de Cortázar fue mutando de una masa peronista invasora (en *El examen*, por ejemplo) a un elemento monstruoso pero invisible, no invasivo pero presente (en *Los premios*), para llegar, en *Rayuela*, a ser algo débil y minimizado, algo que está fuera de Oliveira, y en efecto, fuera del hilo ficcional de la novela.” In: ORLOFF, Carolina. *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015, Kindle Edition, posição 2631-7

existencialismo, entre outros. Desta forma, e independente de se formado exclusivamente por habitantes portenhos de classe média ou por imigrados das mais diferentes nacionalidades, suas referências artísticas e intelectuais proveem quase que totalmente da cultura europeia, principalmente a francesa. Em meio a esse “cosmopolitismo europeu” do grupo principal de *El examen* e do *Club de la Serpiente*, os referentes culturais argentinos parecem ser relegados pelos personagens como algo de segunda classe, de qualidade inferior quando comparados aos encontrados na Europa.

Entretanto, essa similaridade entre os textos se complica ao prestarmos mais atenção no personagem de Oliveira e em sua relação com os produtos culturais de seu país de origem. Enquanto em todo *El examen* há o reiterado anseio de fuga dos personagens para o continente europeu, erigido – tanto por um sentimento de pertença para com seus produtos culturais quanto pelo estado de acossamento que se encontram frente às massas peronistas – como um almejado céu, único capaz de salvá-los do inferno portenho no qual habitam, em *Rayuela*, temos uma espécie de relativização desse estatuto. Como visto anteriormente, Oliveira realiza o sonho de Juan, Andrés, Clara e outros ao embarcar para aquela “Paris fabulosa” dos romances, dos quadros e da *flânerie*. Porém, sua chegada ali não lhe proporciona o acesso ao céu, mas sim o choque com um novo inferno de preocupações metafísicas e buscas existenciais frustradas, cujo resultado será o seu encontro com a *clochard* e a consequente deportação para a Argentina.

Apesar de, em *Rayuela*, Paris – e a Europa, por tabela – ainda aparecer como o lugar das luzes e da cultura moderna por excelência, visto ser nela, e não na pacata Buenos Aires da segunda parte do romance, onde se constitui o ambiente propício para o desencadeamento da busca de Oliveira, ela não mais representa, como *El examen*, a salvação do protagonista. Ao contrário, Paris passa a ganhar, nas palavras de Fernando Aínsa, o aspecto de um “céu frustrado”, no qual o encontro com uma vida mais harmoniosa se faz tão impossível quanto na Buenos Aires da qual se tentou antes escapar.⁵¹⁴ Ademais, Paris será sempre, mesmo que se buscada de forma voluntária, o local do exílio e, por isso, incapaz de proporcionar o enraizamento que apenas a pátria – independente se tomada como a nação, a cidade ou o bairro – pode proporcionar. Não à toa, mesmo *El examen*, um romance que praticamente

⁵¹⁴ “[...] a París se lo cree un Cielo cuando se lo proyecta desde Buenos Aires, pero no es el Cielo cuando se vive realmente en París.” In: AÍNSA, Fernando. “Las dos orillas de Julio Cortázar”. In: LASTRA, Pedro (org.). *Julio Cortázar (Serie El Escritor y la Crítica)*. Madrid: Taurus, 1981, p. 39

incita ao exílio, representa de forma tão dolorosa e nostálgica a saída (talvez definitiva) de Clara e Juan, dois dos mais desejosos em abandonar seu país.

Se o casal de *El examen* enfrenta o desconforto de se viver Buenos Aires através da memória já no momento de sua fuga, o personagem Horacio Oliveira o vivencia em tempo integral. Tal como a figura do exilado de Edward Said, o protagonista de *Rayuela* está em um constante rememorar de sua infância e juventude *bonaerenses*, se perdendo em suas lembranças mesmo quando, de mãos dadas com a Maga, percorre as ruas da “Paris fabulosa”. Essas, por sua vez, acabam sendo deslocadas a um temporário segundo plano, desvanecendo perante a concretude de sua recordação, mas que logo cede lugar à presença preponderante da capital francesa, com suas luzes e ritmos alucinados. De maneira semelhante, a personagem do romance anterior, Clara, parece prefigurar esse funcionamento memorioso do Oliveira em Paris, pois, mesmo se não estando no exílio, ela vive esse mergulhar nas lembranças de sua infância que imediatamente se interrompe ao se confrontar com a materialidade de Buenos Aires, num fluxo contínuo entre memória e percepção, passado e presente.

Porém, a Buenos Aires para a qual retorna Oliveira na segunda parte do romance é, como procuramos mostrar, muito diferente daquela em que residem Clara, Juan e Andrés. Cidade de contornos “fantasmais”, a capital portenha de *Rayuela* se apresenta como um território desprovido da força suficiente para se impor às lembranças do protagonista, que, indiferente às inevitáveis mudanças ocorridas durante sua ausência, molda a sua – e a nossa como leitores – experiência de Buenos Aires segundo os ritmos e funcionamentos de sua própria memória. Desta forma, pretere-se a concretude do espaço urbano – tão presentes em Paris e na Buenos Aires de *El examen* – em favor daqueles elementos capazes de proporcionar uma sensação de familiaridade e enraizamento, como a amizade da *barra*, o clima, o humor portenho, a conversa regada a *mate* e tango no pátio da pensão, etc. Assim, se, como afirma Fernando Aínsa, a volta de Oliveira à capital argentina representa uma espécie de “descida aos infernos”, ela ocorre sob um tom reconciliador, transformando-o no único caminho possível na busca daquele encontro tão almejado em Paris.⁵¹⁵

Finalmente, a composição de uma possibilidade de reconciliação somente se concretiza mediante o papel realizado pelo trabalho conformador da memória na narrativa *rayueliana*. Como procuramos mostrar em nosso segundo capítulo, a memória, ao procurar

⁵¹⁵ “En su retorno a Buenos Aires, Oliveira parece dispuesto a matar los ‘monstruos’ de los que huyera originalmente y matarlos será para él aceptarlos.” In: *Idem Ibidem*, p. 57

dar um sentido ao passado vivido, opera pela conjunção de diferentes lembranças, aproximando-as ou afastando-as de acordo com as necessidades impostas no tempo presente.⁵¹⁶ Em seu procedimento, ela constantemente exclui aquelas recordações desagradáveis ao sujeito – sendo o recalque *freudiano* um dos seus exemplos mais extremos – e enfatiza as que lhe são mais aprazíveis, construindo, nas palavras de Amanda Pérez Montañéz, uma “lembrança nostálgica” do passado. Essa, por sua vez, vai ganhando forma ao juntar conjuntos de reminiscências de acontecimentos pessoais ou coletivos, pedaços de recordações da infância e de seus desejos não realizados, em um todo harmonizador e próximo da famosa imagem do “paraíso perdido”.⁵¹⁷

Constituída a partir da memória do protagonista coautor, a Buenos Aires da segunda parte de *Rayuela* se erige com os contornos de uma lembrança nostálgica, na qual confluem, num mosaico memorioso, elementos coletivamente compartilhados como as canções de tango, o *mate*, o clima, o humor cotidiano e o *gaucho* *Martín Fierro* com o infantil *pueblo bonaerense*, os cafés da juventude, a amizade e a convivência com os vizinhos no pátio. Ao mesmo tempo, com o apagamento da força política do peronismo – aquela lembrança desagradável –, o romance elimina as causas que antes, em *El examen*, foram as principais responsáveis pela atmosfera infernal da cidade, a fuga para o exílio de Clara e Juan e, em última instância, a morte de Andrés. Isso, por sua vez, apenas se torna possível na medida em que, diferente do romance escrito em meio aos “horribles aires” da Argentina peronista, *Rayuela* anseia por recuperar, mesmo que apenas por meio da lembrança, o país deixado para trás.⁵¹⁸

⁵¹⁶ Paul Ricœur define o duplo caráter da memória, e sua inevitável complementaridade, da seguinte maneira: “De um lado, as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos; de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade”. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007, pp. 107-8. Segundo o filósofo francês, é essa mesma narrativa que, pelos recursos de variação próprios ao seu trabalho de narrar, viabiliza a manipulação consciente da memória, seja por um indivíduo ou instituição. Para além, é “precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração”. In: *Idem Ibidem*, p. 98.

⁵¹⁷ PÉREZ MONTAÑÉZ, Amanda. *Vozes do exílio e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba*. Londrina: Eduel, 2013, pp. 27-8.

⁵¹⁸ De maneira semelhante à já citada carta cujo remetente tinha como localidade o nome “Perolandia” – escrita a Sergio Sergi e Gladys Adams de Hocévar em 07 de janeiro de 1946 –, há outra famosa correspondência, enviada ao mesmo casal logo em seguida (tem como data o dia 26 de janeiro de 1946), na qual Cortázar novamente alude ao seu descontentamento com o governo peronista, trocando, no cabeçalho, o nome de Buenos Aires pelo de “Horribles Aires”. In: CORTÁZAR, Julio. *Cartas* (tomo 1). Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara, 2012, p. 239.

Ao final de nosso trabalho, o que nos resta, enfim, são três diferentes traçados do jogo da amarelinha. O primeiro, relacionado a *El examen*, concebe a Buenos Aires de Perón como possuindo todos os elementos de um verdadeiro inferno, do qual a única saída para seus personagens está na fuga, cultural ou efetiva, para o ansiado céu da Europa. Já o segundo, concernente a *Rayuela*, também postula, na cidade de Paris, a Europa como um céu metafórico, mas que, quando alcançado, se mostra insuficiente e hostil, incapaz de proporcionar a salvação prometida. Assim, deve-se empreender uma descida aos infernos e percorrer o caminho inverso em direção a Buenos Aires, que, por sua vez, se apresenta como o único lugar onde o encontro se torna possível. Por último, o terceiro traçado da amarelinha se revela na leitura aproximativa dos dois romances e na busca por precisar as diferentes formas com que representam a capital argentina. Nele, é a memória que, transformada pela narrativa no giz responsável por traçar o itinerário a ser percorrido, nos permite sair do inferno de *El examen* em direção ao nostálgico céu de *Rayuela*.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Julio Cortázar

CORTÁZAR, Julio. *62 / Modelo para armar*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.

_____. *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

_____. *Cartas* (5 tomos). Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara, 2012 e 2013.

_____. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013.

_____. *Cortázar de la A a la Z*. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara, 2014.

_____. *Cuaderno de Bitácora*. In: *Rayuela, edición crítica*. Editorial ALLCA XX, 1996.

_____. *Cuentos completos* (2 volumes). Madrid: Ed. Alfaguara, 2010.

_____. *Diario de Andrés Fava*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

_____. *Divertimento*. Madrid: Alfaguara, 1988.

_____. *El examen*. Madrid: Alfaguara, 1987.

_____. SILVA, Julio. *El último combate*. Barcelona: Editorial RM, 2013.

_____. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Barcelona: Ed. Destino, 2002.

_____. *Imagen de John Keats*. Madrid: Punto de Lectura, 2014.

_____. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2 tomos). Madrid: Siglo XXI de España, 2007.

_____. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1975.

_____. DUNLOP, Carol. *Los autonautas de la cosmopista*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

_____. *Los premios*. Madrid: Punto de Lectura, 2004.

_____. *Los reyes*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

_____. *Obra crítica*, 3 volumes (edições de Saúl Yurkiévich, Jaime Alazraki e Saúl Sosnowoski). Madrid: Alfaguara, 1994.

_____. *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 2009.

_____. *Prosa do observatório*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Rayuela, edición crítica*. Julio Ortega; Saúl Yurkievich (coord.). Madrid: Editorial ALLCA XX, 1996.

_____. *Rayuela*. Madrid: Ed. Cátedra, 2008.

_____. *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1994.

_____. *Territorios*. México: Siglo Veintiuno, 1988.

_____. *Último round* (2 tomos). México: Siglo Veintiuno, 1990 e 1989.

_____. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Bibliografía sobre Julio Cortázar

ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.

AMORÓS, Andrés. Introducción. CORTÁZAR, Julio. Madrid: Ed. Cátedra, 2008, pp. 13-107.

ARIAS CAREAGA, Raquel. *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid: Silex Ediciones, 2014.

ARONNE-AMESTOY, Lida. *Cortázar, la novela mandala*. Buenos Aires: F. García Gambeiro, 1972.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. "Encontro com um narrador: Julio Cortázar". In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 pp.173-187.

_____. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

AVELLANEDA, Andrés. *El habla de la ideología: modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 2014.

BELLUCO, Geraldo Augusto de Lemos. *Utopia em jogo: faces do poeta e do narrador em Rayuela*. Tese de Mestrado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, 2008

BLOOM, Harold (org.). *Julio Cortázar*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005.

BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010

BORELLO, Rodolfo A. *Habla y literatura en la Argentina : Sarmiento, Hernández, Mansilla, Cambaceres, Fray Mocho, Borges, Marechal, Cortázar*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1974.

BRACAMONTE, Jorge. “Experimentación, historia y política en la novela desde *Rayuela* (1963) e *Intemperie* (1973)” In: *Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales*. Año XV, no. 10, 2013, pp. 11-30.

CAMPOS, Horacio Raúl. “Cortázar y un tal Alberto Castillo”. *Agencia Universitaria de Noticias*. Buenos Aires: 30 de nov. de 2014. Link: <https://auno.org.ar/article/cortazar-y-un-tal-alberto-castillo/> (Último acceso em 30/06/2017).

COPELAND, John G. “Las imágenes de Rayuela”. In: *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIII, no. 63 (Enero-Junio 1967). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

CORREAS, Jaime. *Cortázar, professor universitario*. Buenos Aires: Aguilar, 2004

_____. *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 2014.

COSTA VIDAL, Adriana. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortazar, Garcia Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Departamento de História, UFMG, 2009.

CRAIG, Herbert. “La memoria proustiana en *Rayuela* de Julio Cortázar” In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 37, No. 1, 1989, pp. 237-45.

DÁVILA, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel: La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

DE DIEGO, José Luis (ed.). “Dossier: Cortázar”. In: *Revista Orbis Tertius*, vol. 4, no. 7 (2000). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

DE DIEGO, Juan. “De los setenta a los ochenta: la curva descendente em la valoración crítica de Cortázar”. In: *Actas del II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, 2004.

DE SOLA, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

DULITZKY, Alejandro. “El escritor desclasado: Julio Cortázar y la sociedad argentina del peronismo clásico”. In: *Revista Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, no. 5. Rosario: Editorial Acceso Libre, 2010, pp. 29-37.

FORASTELLI, Fabricio. “‘Pobre pibe’, ‘lindo pibe’. Notas sobre peronismo y estilística a partir de ‘Torito’ de Julio Cortázar (1954)” In: *Revista del Ciffyh Área Letras*, no. 3 (2012). Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

FUENTES, Carlos. “Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo” In: *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011.

GAMERRO, Carlos. *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

_____. *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Ed. Eterna Cadencia, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.

GARCÍA MARTÍN, Luis. "El examen: La prehistoria de Julio Cortázar". In: *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 444 (junio 1987). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp.153-156.

GOLOBOFF, Mario. *Cortázar: notas para uma biografia*. São Paulo: Editora DSOP, 2014.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Encontros: Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

GUERRA CASTELLANOS, Francisco Emilio de la. *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*. México: Unión de Universidades de América Latina, 2000.

HERRÁEZ, Miguel. *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2013.

_____. *Julio Cortázar: una biografía revisada*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2012.

JONES, Julie. "The city as a text: reading Paris in Rayuela". In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 15, no. 2 (Invierno 1991), pp. 223-34.

LASTRA, Pedro (org.). *Julio Cortázar (Serie El Escritor y la Crítica)*. Madrid: Taurus, 1981.

LEGAZ, María Elena (org.). *Un tal Julio: Cortázar, otras lecturas*. Córdoba: Alción, 1998.

MAQUEIRA, Enzo. *Julio Cortázar. El perseguidor de la libertad*. Buenos Aires: Ediciones LEA, 2012.

MATAMORO, Blas. "Releer a Cortázar". In: *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 772 (Octubre 2014), Madrid: MAEC; AECID, pp. 16-22.

MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Barcelona: Red Ediciones, 2014.

MONTRUCCHIO, Marisa. *Palabras que se abren en territorios. Dimensiones del tiempoespacio en la poética de Julio Cortázar*. FFLCH, 2005.

MORAÑA, Mabel. *La escritura del limite*. Madrid: Iberoamericana / Vernet, 2010.

ORLOFF, Carolina. *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015.

PASSOS, Cleusa Rios P. *O outro modo de mirar. Uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PÉREZ MONTAÑÉZ, Amanda. *Vozes do exílio e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba*. Londrina: Eduel, 2013.

PIGLIA, Ricardo. "Sobre Cortázar". In: *Crítica y ficción*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2001, pp. 45-9.

_____. "O socialismo dos consumidores" Apud: GOLOBOFF, Mario. *Cortázar: notas para uma biografia*. Tradução de José Rubens Siqueira, São Paulo: DSOP, 2014, pp. 280-4.

PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 1997.

Revista Cuadernos Hispanoamericanos, no. 364-366 (Octubre-Diciembre 1980). Homenaje a Julio Cortázar. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

SARLO, Beatriz. . “La novela esperada”; “Releer Rayuela desde El cuaderno de Bitácora”; “Suma de vanguardias”; “Una literatura de pasajes”. In: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, pp. 239-45; 246-59; 260-1; 262-6.

SAVIGLIANO, Marta E. “Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos: seguindo os passos de Cortázar nas milongas de Buenos Aires”. In: *Cadernos Pagu*, no. 14 (2000). Campinas: UNICAMP.

SCHMIDT-CRUZ, Cynthia. “De Buenos Aires a París: los cuentos de Julio Cortázar y la reformulación de su identidad cultural”. In: *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de Madrid 1998*. Tomo III. Madrid: Castalia, 2000: 411-419.

SOSNOWSKI, Saúl. *Julio Cortázar: uma búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé, 1973.

TIRRI, Néstor; VINOGR DE TIRRI, Sara (selección y prólogo). *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Ed. Carlos Pérez, 1969.

TOMASI, Diego. *Cortázar por Buenos Aires. Buenos Aires por Cortázar*. Buenos Aires: Seix Barral Argentina, 2013.

V.A. *Os territórios de Cortázar no Brasil*. Embaixada da República Argentina no Brasil (org.). Brasília: Embaixada da República Argentina no Brasil; Universidade Federal de Brasília; Braskem; Odebrechet, 2015.

VARGAS LLOSA, Mario. “La trompeta de Deyá” In: CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*, v.1, 2010, pp. 13-24.

VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974.

WOLFF, Jorge H. *Julio Cortázar: a viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

YURKIÉVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya, 1994.

ZUÑIGA, Dulce Maria (coord.). *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, 2 volumes. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.

Bibliografia geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABÓS, Álvaro. *Al pie de la letra: Guía literaria de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Grijalbo, 2000.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Emece, 2007.

_____. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 6ª edição, 2015.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC/Annablume, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo. Ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BECEYRO, Gabriel. “José María Gatica: una idolatría que no se extingue”. *Publicable: El diario de Tea*. Buenos Aires: 11 de nov. de 2013. Link: <http://www.diariopublicable.com/polideportivo/2013-jose-maria-gatica--una-idolatria-que-no-se-extingue.html> (Último acesso em 14/06/2017).

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. *Obras escolhidas 3. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza* (coleção Tudo é História, v.52). São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. “Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)”. In: *Cultura & Cidades. Revista Brasileira de História*. vol. 5, nº 8-9. São Paulo: Anpuh/Marco Zero, 1985, pp.35-68.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

CARVALHO NOVAES, Adriana. *O canto de Perséfone: o grupo Sur e a cultura de massa argentina (1956-1961)*. São Paulo: Annablume, 2006.

CATROGA, Fernando. “Pátria e nação”. In: *VII Jornada Setecentista*, Curitiba: Centro de Documentação e Pesquisa de História dos Domínios Portugueses, 2007, pp. 13-34.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Graal, 2003.

DEMENECH, Pedro. *O limiar da cidade: modernidade e criollismo em Jorge Luis Borges*. Tese de Mestrado. Vitória: Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2012.

DUTRA, Eliana de Freitas. “A memória em três atos: deslocamentos interdisciplinares” In: São Paulo: Revista USP, n. 98, Junho / Julho / Agosto, 2013, pp. 71-86.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

_____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1996.

FEINMANN, José Pablo. *Peronismo. Filosofia de una persistencia argentina*, vol. 1. Buenos Aires: Planeta, 2010.

FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FRANCO, Stella Maris Scatena. *Peregrinas de outrora: viajantes latino-americanas no século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

GAY, Peter. *Represálias selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIRONDO, Oliverio. *20 poemas para ler no bonde* (edição bilíngue espanhol-português). São Paulo: Editora 34, 2014.

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.

GRUNER, Clóvis; DENIPOTI, Cláudio (orgs.). *Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Argentina en el callejón*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

- HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. Trad. Jéferson Luiz de Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KOHAN, Martín. *Ojos brujos. Fábulas de amor en la cultura de masas*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015.
- LACAPRA, Dominick. “História e romance”. In: *Revista de História*, vol. 2, no. 3. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.
- LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- NEIBURG, Federico Guillermo. *Os intelectuais e a invenção do peronismo*. São Paulo: Edusp, 1997.
- NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In: *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, no. 10 (Dezembro). São Paulo, 1993.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- _____. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, FAPESP, 1998.
- PLOTKIN, Mariano Ben. *El día que se inventó el peronismo. La construcción del 17 de Octubre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- _____. *Mañana es San Perón: A cultural history of Perón's Argentina*. Wilmington: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- PRELORENTZOU, Renato. *À sombra de um livro: história e ficção na leitura de Amphytryon, de Ignacio Padilla*. Tese de Mestrado. São Paulo: Departamento de História, Programa de História Social, FFLCH-USP, 2008.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.
- ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1996.
- ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 2005.

_____. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHUMWAY, Nicolas. *A invenção da Argentina: história de uma ideia*. São Paulo; Brasília: Edusp; UNB, 2008.

SOSNOWSKI, Saúl. *Cartografía de las letras hispanoamericanas. Tejidos de la memoria*. Córdoba: Euvim, 2015.

STONE, Lawrence. “O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história”. In: *Revista de História*, vol. 2, no. 3. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991.

TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 2008.

_____. *Rasgos de la cultura intelectual argentina, 1956-1966*. Maryland: University of Maryland, 1991.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.

WHITE, Hayden. “Contra o realismo histórico”. In: *Revista Peixe-elétrico*, no. 4 (5 de fevereiro de 2016). Editora E-galáxia.

_____. *Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: Na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.