

Universidade Federal Fluminense – UFF

Instituto de Ciências Humanas e Filosofia – ICHF

Programa de Pós-Graduação em História – PPGH-UFF

Dissertação de Mestrado:

Julio Florencio se torna Cortázar: o peronismo visto através da literatura, 1946-1956.

Por Marco Antonio Serafim de Carvalho

Orientador: Prof. Dr. Norberto Osvaldo Ferreras

Niterói, Fevereiro de 2014.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C331 Carvalho, MAS.

Julio Florencio se torna Cortázar: o peronismo visto através da literatura, 1946-1956 / MAS Carvalho. – 2014.

98 f.

Orientador: Norberto Osvaldo Ferreras.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2014.

Bibliografia: f. 93-98.

1. História. 2. Cultura. 3. Literatura argentina. 4. Peronismo.
I. Ferreras, Norberto Osvaldo. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 982.062

Índice

Apresentação	03
Capítulo 1 – Esclarecimentos Teórico-Methodológicos	10
1.1 – Sobre História e História Cultural	12
1.2 – O Novo Historicismo: possibilidades entre História e Literatura	14
1.3 – Sobre Representações	23
Capítulo 2 – A construção do peronismo	25
2.1 – Juan Manuel de Rosas, peronista?	25
2.2 – O Peronismo	28
2.3 – Os anos 1940 na Argentina: a ascensão de Perón	33
2.4 – O “17 de Outubro”: monstruosidade ou lealdade?	36
2.5 – As representações em torno do peronismo	40
Capítulo 3 – Julio Florencio, Julio Cortázar	43
3.1 – De Bruxelas a Mendoza: Julio Cortázar entre 1914 e 1945	43
3.1.1 – Cortázar em Mendoza, 1944-5: Universidade tomada	46
3.2 – Julio Cortázar e o Peronismo: <i>Bestiario</i> e <i>El Examen</i>	51
3.2.1 – <i>Bestiario</i>	51
3.2.2 – <i>El Examen</i>	68
Capítulo 4 – Conclusões a partir de <i>La banda</i>, de <i>Final del Juego</i>, 1956	83
Bibliografia	93

Agradecimentos

Não estive sozinho: aqui se expressam minha gratidão e carinho aos que fizeram parte deste processo conflituoso e cheio de contradições chamado curso de mestrado, entre os primeiros meses de 2012 e agora, fevereiro de 2014. Quero agradecer à minha mãe, Iza Serafim, por não ter poupado esforços por meus estudos. Temos caminhado juntos há trinta anos e esse ponto da caminhada é também mérito dela. Agradeço à Marcela Skaba, grande companheira, por ter sido nada convencional: acreditou quando ninguém acreditava e esteve ao meu lado apesar de qualquer coisa, ou apesar de todo o resto: não faltou amor. Menciono também minhas irmãs, Rose e Silvia, pela presença, cuidado e invariavelmente, falta de silêncio. Menciono também os Carvalho do Paraná, tia Rosa e primos e demais tias e tios, e os Dondaque vieram do Friuli no início do séc. XX: sem vocês não haveria alguém aqui escrevendo estas linhas.

Agradeço aos mestres que tive, com os quais aprendi sobre o ofício de historiador tanto quanto sobre a vida, pessoas que tomaram parte em minha formação. O principal nome é o de Norberto Osvaldo Ferreras, professor, orientador e amigo que vem me ajudando a desenvolver melhor as ideias, leituras e textos desde 2010, com entusiasmo, críticas e apoio. De Epistemologia da História a esta Dissertação, fica impresso aqui o quanto agradeço a ele por nossa parceria e pelo tanto que aprendi com este professor argentino/brasileiro. Valeu, Norberto! A professora Giselle Venancio possibilitou que a parte teórica deste trabalho existisse da maneira como aqui se apresenta, agradeço pelas leituras estimuladas, do Novo Historicismo a Roger Chartier. Professora Cláudia Beltrão da Rosa: nunca esquecerei do quanto buscou soluções para minha situação complicada na graduação nos tempos de UNIRIO. Obrigado, Professor Sebastião José Nacif, diretor do Colégio Itapuca, que não hesitou em me conceder bolsa de estudos entre 1998 e 2002. E ainda me deu um dos melhores empregos que pude ter: trabalhar em uma Biblioteca. Professores Mario Schmidt e Carlos Magno: irreverentes e contraditórios em suas aulas no Itapuca, me influenciaram na escolha pela qual briguei para ter hoje na minha vida, a História.

Agradeço à amizade sincera de Augusto César, alvinegro e grande amigo, desde 2008. Agradeço ao ABUJA, e menciono os amigos Bruno Thomaz e Rafael Gonçalves, à frente de um grupo de amigos que me acolheu com grande camaradagem, entre discussões historiográficas, partidas de futebol, cerveja confraria, América Latina e boas risadas. Avante, Abuja!

Agradeço enormemente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a CAPES, pela concessão de bolsa, desde 2013. Foi essa bolsa que permitiu que esse trabalho fosse empreendido, através da compra de livros e demais itens necessários à sobrevivência de um pós-graduando. Através dessa agência, o governo do meu país permitiu que essa pesquisa fosse concretizada. Agradeço imensamente à Universidade Federal Fluminense, a UFF, minha segunda casa de uns anos pra cá: meu agradecimento se estende aos funcionários de serviços gerais, seguranças, aos funcionários da Secretaria e Coordenação do PPGH, aos funcionários das Copiadoras, tanto os da xerox do Falcioni quanto os da xerox do Marcelo. Obrigado às coordenadoras do PPGH, pela compreensão e paciência.

In memoriam, agradeço a Julio Cortázar, que foi também para mim um grande professor nesse período; enormíssimo Cronópio e escritor latino-americano que possibilitou este trabalho. Obrigado desde o emprego chatíssimo com autocad do qual me salvava com seus *Cronópios Famas e Esperanzas, señor Largázar*. Estudá-lo é uma forma de dizer: não estamos sozinhos por aqui. Há toda uma América Latina além do Brasil e que contém, inclusive, a todos nós aqui. Salve, Xangô! *Salve nuestra América y los nuestros!*

Niterói, 19 de fevereiro de 2014.

Este trabalho é dedicado a Antonio José de Carvalho, que sempre me trazia livros e revistas.

Apresentação

“What is the flaw in just running away? / Running away fixes everything! / How can I? Oh, why should I stay? / Just to view the triumph of disintegration / Victories of devastation?”

Se nos perguntamos nesse ponto exato do século XXI, 2014, sobre quem é Julio Cortázar (ano em que se completam cem anos de seu nascimento), não faltarão respostas que apontem para: *Rayuela*, (no Brasil, *O jogo da amarelinha*) seu mais célebre livro, publicado em 1963 e que fez parte do chamado “boom” da literatura latino-americana¹. Em *Rayuela*, o autor delega ao leitor a condução da narrativa, como se lhe propusesse de um jogo já que a estrutura narrativa desse romance é completamente fragmentada, como um jogo estrutural onde não se repete a linearidade subjacente à leitura de um romance convencional, uma incoerência proposital em que o leitor escolhe por quais capítulos seguirá; outra referência possível é o filme *Blow-Up*, de 1966, dirigido pelo diretor italiano Michelangelo Antonioni, cujo roteiro – assinado pelo próprio Antonioni e por Tonino Guerra, roteirista italiano – é baseado no conto *Las babas del diablo*, do livro *Las armas secretas*, publicado pela editora argentina Sudamericana em 1959.

Contudo, essas não são, de modo algum, respostas satisfatórias. O que se entende ao ler o título deste estudo? Quem é Julio Florencio? E quem é Julio Cortázar? A concepção e a execução desse trabalho podem ser entendidas como uma possibilidade, entre várias, de resposta a essa pergunta. Podemos deixar explicado desde já que o objetivo de responder a essa pergunta partiu da historiografia e procurou se distanciar de soar como uma biografia pautada em uma perspectiva *l'homme et l'oeuvre* e procurou construir, do ponto de vista historiográfico, a visão de mundo de um sujeito, visão bastante problemática e povoada por contradições: através da perseguição de uma trajetória individual localizada buscou-se compreender como um fenômeno político e social, o peronismo, foi lido. Esta pesquisa se concentra no estudo de textos publicados – não publicados – do escritor argentino Julio Cortázar entre os anos de 1946 e 1955, assim como textos críticos, artigos, ensaios e análise da correspondência do escritor.

¹ Um expressivo fenômeno cultural, que abrange o crescimento e redimensionamento do mercado editorial e a renovação estética apresentada pelas obras envolvidas, entre as quais figura *Rayuela*. Sobre o fenômeno, cf. HARSS, Luis. *Los Nuestrós*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1978.

A sociedade argentina que aparece aqui parece recortada em temporalidade e espaço definidos: os anos em que esteve na presidência da Nação Argentina o general Juan Domingo Perón, com cujo sobrenome se nomeou um fenômeno político e social. O peronismo, enquanto identidade política e social, aparece em 1945, embora já fosse construído desde o golpe de Estado ocorrido em 4 de junho de 1943, empreendido por uma facção interna do Exército dentro da qual figura Perón. O militar começou a ganhar espaço no cenário político argentino à frente do Departamento Nacional de Trabalho, que logo seria elevado à categoria de Secretaria – e a partir daí Perón cresceria em importância e influência, como veremos adiante.

Entender o nascimento do peronismo é crucial para entender o Julio Cortázar do período – e que aqui no título deste trabalho chamamos Julio Florencio, utilizando seu nome do meio, indicando com isso a intenção de matizá-lo, realizando uma busca por um sujeito que construía a si mesmo em meio à própria incompreensão em relação ao que ocorria na esfera sócio-política em seu país naqueles anos. Por não compreender e por não sentir-se à vontade em tomar parte nas fileiras do antiperonismo liberal de seu grupo de referência (os intelectuais em torno da revista *Sur*², dirigida pela escritora argentina Victoria Ocampo), prefere deixar o país, antes mesmo das eleições presidenciais realizadas em novembro de 1951, das quais saiu vencedor, para mais um mandato, Juan Domingo Perón.

Cortázar então embarca para a França, para onde vai após ser aprovado para assumir uma bolsa de estudos oferecida pelo governo francês. Uma vez instalado na Europa, Cortázar se mantém trabalhando em um depósito de livros, brevemente atuando como locutor em uma rádio francesa que transmitia programas em espanhol e realizando trabalhos de tradução contratados pela UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*), cuja sede fica em Paris, cidade na qual morou com Aurora Bernárdez, tradutora argentina que conheceu em 1948, em Buenos Aires, e com quem se casa em agosto de 1953.

Na França, onde desenvolveria a maior parte da sua carreira literária, Cortázar esteve em maior contato com as agitações políticas, como as tensões entre argelinos e franceses pela independência da Argélia e as repercussões do Maio de 1968;

² A Revista *Sur* circulou entre 1931 e 1992. Foi fundada por Victoria Ocampo e contou com colaborações de diversos escritores argentinos, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, entre outros.

ao longo dos anos 1960, após visitar Cuba e tomar conhecimento sobre os efeitos da Revolução Cubana no país, Cortázar tornaria mais acentuada sua visão sobre a política e isso ficaria nítido em seus trabalhos publicados nos anos 1970, como é o caso de *Libro de Manuel* (publicado em 1973 pela *Editorial Sudamericana*). Nele, apresenta um experimentalismo estético na construção do texto (recorrendo a colagens, inserções de artigos jornalísticos, gráficos, poemas, mais uma vez em favor da desconstrução da linearidade), e em sua narrativa, discorre sobre um grupo de guerrilheiros latino-americanos instalados em Paris (um grupo chamado *La Joda*), com planos de sequestrar um diplomata. A ideia central trazida consistia em mostrar que aquelas notas recortadas dos jornais e seus comentários seriam lidos um dia, no futuro, por Manuel (então um bebê) sobre o que acontecia naqueles seus anos iniciais de vida.

Podemos também destacar nesse período seu entusiasmo pela *Unidad Popular* e pela eleição de Salvador Allende. Posteriormente se envolve com a resistência chilena após o golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, empreendido pelas forças armadas chilenas e encabeçado pelo general Augusto Pinochet. No decorrer da década de 1970 Cortázar consolida seu engajamento político incorporando-se, junto a outros intelectuais, às sessões do Tribunal Russell II na Itália e na Bélgica (posteriormente também conhecido por *Tribunal de los Pueblos*), com o objetivo de investigar e denunciar os abusos aos direitos humanos cometidos pelos regimes autoritários na América Latina. Cortázar se aproxima da Unidade Popular no Chile e do governo de Salvador Allende; se envolve com a Resistência Chilena após o golpe de 11 de setembro de 1973, que colocou o general Augusto Pinochet no poder.

Outro livro que destaca de maneira ainda mais acentuada sua adesão a um projeto político é *Nicaragua tan violentamente dulce*, publicado em 1983 e que compreende textos sobre suas visitas à Nicarágua e seu encanto pelas causas da Revolução Sandinista. Sua experiência de convivência entre os *nicas* culminariam no livro, abundante de impressões sobre o cotidiano nicaraguense tão logo da derrubada da ditadura de Anastasio Somoza Debayle³ pelas forças da *Frente Sandinista de Liberación Nacional* (FSLN), em 1979. O livro é composto por textos escritos entre 1976 e 1983.

Palavras de Julio, em entrevista ao jornalista Ernesto González Bermejo em 1977, sobre a confluência entre a atividade política e a literária:

³ Um dos filhos do ditador Anastasio Somoza García, que governou o país no período entre 1936 e 1956. Somoza Debayle foi presidente da Nicarágua no período 1967-1972 e 1974-1979.

“(…) Mesmo quando faço literatura de conteúdo político – como “O Livro de Manuel”, por exemplo –, faço literatura. O que eu simplesmente faço é colocar o veículo literário, não direi a serviço, mas em uma direção que possa ser politicamente útil. Parece-me que este é o caso do Livro de Manuel.”⁴ (BERMEJO, 2002, p. 106)

Nestes livros, a política não paira como *background*, mas como motor narrativo, como razão primeira, em detrimento da excessiva preocupação estética que orientava Cortázar em seus primeiros trabalhos.

Esse breve histórico sobre Cortázar serve pra destacar que a busca aqui empreendida teve como objetivo resgatar escritos diversos para entender não o Cortázar célebre e engajado politicamente desse período, mas examinar a experiência humana envolvida na trajetória de um homem comum, que havia trabalhado como professor secundarista em cidades afastadas da capital, na província de Buenos Aires, como San Carlos de Bolívar e Chivilcoy (entre os anos de 1937 e 1944); como docente universitário na *Universidad Nacional de Cuyo* (UNCU), na cidade de Mendoza (entre 1944 e 1945) e retornando à capital como gerente da *Cámara Argentina del Libro* (exerce o cargo entre 1946 e 1949) e tradutor público de francês e inglês, atividade cuja flexibilidade permite a Julio dedicar-se às atividades de escrita ao longo dos anos subsequentes. Diz o próprio Cortázar, em entrevista dada a Tomás Eloy Martínez, sobre o período:

“De 1946 a 1951, vida portenha, solitária e independente; convencido de ser um solteirão irredutível, amigo de muito pouca gente, melômano, leitor em tempo integral, apaixonado por cinema, burguesinho cego a tudo que passava mais além da esfera do estético. Tradutor público nacional. Grande ofício para uma vida como a minha nesse momento, egoistamente solitária e independente” (DE SOLA, 1968, p. 10)⁵

A escolha por este autor se justifica pela percepção de que seus escritos no período recortado, 1946-1956, apesar de carregados de representações sobre a sociedade, política e cultura daquele momento, estão muito distantes de qualquer tipo de compromisso político, porém apresentando um posicionamento complexo e cheio de

⁴ BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 106.

⁵ Trecho de uma carta de Julio enviada à Graciela de Sola, datada de 4 de novembro de 1963, in: DE SOLA, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, p. 10.

nuances em relação ao peronismo. Seria muito empobrecedor reduzir a posição de Cortázar nestes escritos somente enquanto “antiperonista”. O termo não dá conta de abarcar a falta de linearidade e a incoerência de algumas das escolhas feitas por Cortázar. E o próprio termo “antiperonismo”, de modo geral, não pode ser encarado com estabilidade e precisão, já que o antiperonismo reuniu, inicialmente, correntes contraditórias entre si como Socialistas, Comunistas, conservadores do *Partido Demócrata Nacional* e a *Unión Cívica Radical* (UCR). Este último foi um partido criado em 1891 e que chegara ao governo pela primeira vez em 1916, com a vitória de Hipólito Yrigoyen. Neste ano haviam sido realizadas as primeiras eleições presidenciais com voto universal, secreto e obrigatório, de acordo com a lei eleitoral sancionada em 1912, durante o governo do presidente Roque Saénz Peña (1910-1914).

Portanto, entender a posição de Cortázar diante do que acontecia em seu país passou pelo exame daquilo que foi escrito por ele tanto quanto por aquilo que se escreveu sobre ele: nesse caso encontrei Cortázar figurando como objeto em análises de críticos literários como Beatriz Sarlo, Jaime Alazraki, Andrés Avellaneda, Saúl Yurkievich, Saúl Sosnowski, Mario Goloboff, Ricardo Piglia, Carlos Gamerro, David Viñas, etc.

Sobre o que Cortázar havia escrito, algumas considerações devem ser feitas. Até 1946, sua produção literária se resumia a alguns contos que escrevera entre 1937 e 1945 e que seriam reunidos pelo próprio Julio em um volume chamado *La otra orilla*, mas que só seria publicado cinquenta anos depois, em 1995. Alguns desses contos foram publicados em revistas de Chivilcoy, Mendoza e Buenos Aires. Havia publicado um livro de poemas: *Presencia*, publicado em 1938 por uma pequena gráfica-editora chamada *El Bibliófilo* (o mercado editorial argentino conheceria grande expansão após 1939, como veremos ao longo do trabalho), em tiragem de 250 exemplares e assinado sob o pseudônimo Julio Denis.

Em 1946, publica o conto *Casa Tomada* em uma edição da revista literária *Los Anales de Buenos Aires*, cujo diretor era Jorge Luis Borges; com efeito, Borges não foi quem primeiro publicou Cortázar, mas é certo que publicar um conto em uma revista da capital com a aprovação de Borges (e ilustrações de sua irmã, Norah Borges) já começava a fazer circular, ainda que timidamente, o nome de Julio Cortázar pelo meio literário. No mesmo ano, tem publicado um estudo acadêmico, *La urna griega en la poesía de John Keats*, pela *Revista de Estudios Clasicos* da UNCU. Em 1947, o

conto *Bestiario* sai por *Los Anales de Buenos Aires*, revista pela qual também sai, no mesmo ano, um poema dramático em cinco atos, *Los Reyes*. Entre 1948 e 1953 colabora regularmente com as revistas *Sur*, *Realidad* e *Cabalgata*, de Buenos Aires.

Em 1949, publica em livro a peça *Los reyes*. Neste mesmo ano escreve um romance, *Divertimento*. Em 1950, escreve outro romance: *El Examen*. Estes dois últimos romances só seriam publicados após a morte de Cortázar, respectivamente, em 1988 e 1986. Em 1951, tem publicado por uma grande editora o livro *Bestiario*⁶, com oito contos, e que sai pela *Sudamericana*. *Bestiario* representa a entrada de Julio, efetivamente, em um mercado editorial, diferentemente do que ocorrera com *Presencia* e *Los Reyes*, que foram editados muito mais para um círculo restrito e muito particular, de amigos próximos. Se por um lado chama atenção que fosse editado de maneira mais profissional, pela *Sudamericana*, por outro lado notamos que o livro não repercutiu muito em termos de vendas e circulação, como informa Gloria López Llovet, neta de Antonio Llausás, fundador da Editora:

“(...) cujo hoje célebre *Bestiario* só vendeu em princípio duzentos exemplares, motivo pelo qual ficou empilhado nas prateleiras do depósito durante onze anos (...)” (LLOVET, p. 41, 2004)⁷

Portanto, se escolhas foram feitas, recortes foram feitos. Este trabalho centra suas análises no romance *El Examen* (1950) – em português, *O Exame Final*⁸ – e em alguns contos dos livros *Bestiario* (1951) e *Final del Juego* (1956), porque neles encontram-se alusões intensas à Argentina do primeiro peronismo, ou seja, pode-se fazer um apanhado da visão de Julio sobre o fenômeno político e social que então emergia e se consolidava e que protagonizaria disputas e reuniria solidariedades ao longo das décadas seguintes na sociedade argentina, incluindo a década em que se produz este trabalho. Busca-se aqui mostrar a irrupção do peronismo na escrita cortazariana.

O Cortázar que se manifesta em *El Examen*, *Bestiario* e *Final del Juego* reflete, por outro lado, um processo de amadurecimento que envolveu as experiências no magistério e com o poder local das cidades em que esteve, as disputas locais e os reflexos da política nacional na *Universidad Nacional de Cuyo*, olhares nostálgicos

⁶ CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

⁷ LLOVET, Gloria López. *Sudamericana: Antonio López Llausás, um editor con los pies en la tierra*. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2004.

⁸ CORTÁZAR, Julio. *O Exame Final*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

sobre a infância e, para além da influência dos poetas e demais escritores vinculados ao romantismo inglês (John Keats, por exemplo), ao simbolismo francês (Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé) mostra muito da influência de escritores rio-platenses como Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández e Roberto Arlt, além pela grande admiração pelo norte-americano Edgar Allan Poe.

O livro *Final del Juegosai* pela Ed. *Los Presentes*, do México, em 1956. Desse livro será levado em consideração o conto *La Banda*, conto que traz possibilidades de leitura que o distanciam, em relação à visão cortazariana presente nos dois livros anteriores, em relação às mudanças postas em cena por conta do peronismo.

O livro sai no ano seguinte à autodenominada “Revolução Libertadora”, golpe de estado levado a cabo em entre junho e setembro de 1955, que incluiu um bombardeio sobre a Plaza de Mayo que vitimou mais de 300 pessoas. Mesmo exilado e com o peronismo proscrito no país, Perón manteria sua influência no cenário político e regressaria ao país após as eleições de março de 1973, vencidas por Héctor Cámpora, que convoca novas eleições em seguida. Assim como Hipólito Yrigoyen, enquanto viveu, Perón não perdeu eleições: vence o pleito com grande margem de votos sobre o candidato derrotado, Ricardo Balbín, da UCR (Balbín fora também derrotado por Perón nas eleições presidenciais de 1951). Seu terceiro mandato foi cumprido entre outubro de 1973 e 1º de julho de 1974, quando falece vitimado por um ataque cardíaco.

Para que se explique o título do trabalho, é preciso destacar que Julio optou, inicialmente, por assinar seus escritos como “Julio F”. ou com o pseudônimo “Julio Denis”; o próprio processo de transição interior até que assinasse como “Julio Cortázar” ocorre ao longo de suas experiências com a docência, com a escrita, com as relações que estabelece nos variados círculos de convivência; por isso, ao ser mencionado “Julio Florencio” no título não se busca simplesmente por estabelecer uma divisão rígida em sua trajetória a partir deste critério, o do momento em que muda sua assinatura, mas busca-se dar ênfase em um período de sua trajetória que começa, então, a se afirmar em suas posições diante da sociedade e diante de seus objetivos enquanto escritor. Atento para a ressalva de que chamando-o “Julio Florencio”, o faço para evocar as experiências de um sujeito que não figurava dentro de um cânone literário, contrapondo-o, com o uso de “Florencio”, à uma função-autor presente sob o nome “Julio Cortázar” automaticamente associado à *Rayuela*, ao boom latino-americano, a *Blow-Up*, etc.

Capítulo 1 – Esclarecimentos Teórico-Metodológicos

Logicamente que, quando falamos de “recortes”, tratamos de um procedimento metodológico ao qual recorre o historiador para proceder a uma investigação; portanto, recortar a realidade, a despeito da arbitrariedade que essa ação possa ter, indica muito mais um *modus operandi* epistemológico do que um instantâneo tomado de uma época dada. Ou seja, ajustar o enfoque envolve fazer escolhas e delimitações; se admitimos que o ofício do historiador, de modo geral, é marcado pela investigação sobre a atividade humana através do tempo, da duração, temos que entender também que o “passado” não é uma entidade monolítica e constante; o próprio fazer historiográfico se apresenta como uma forma de representação⁹, algo que media uma ausência que não pode ser recuperada tal como existiu originalmente. Mas fragmentos da realidade podem ser sondados e versões podem ser construídas. Sendo assim, devemos ter em mente que o veículo dominante nesse trânsito de impressões, verificações e indícios de realidades vividas se dá, crucialmente, por meio do texto, da palavra escrita. É através da palavra escrita que buscamos alcançar o vivido, construímos relatos, buscamos dar a ver, servindo-nos dos rastros, das histórias verdadeiras, tal como nos lembra Carlo Ginzburg¹⁰; colocadas tais premissas, cabe perguntar: o ofício historiográfico, enquanto narrativa, se encontraria então em posição semelhante à do texto de ficção?

Podemos nos questionar sobre se tudo aquilo que lemos em uma obra de ficção consiste, obrigatoriamente, em um amontoado de mentiras mais ou menos verossímeis – o que variaria de acordo com o estilo, época, autor, etc. Quando nos deparamos com uma narrativa de ficção (no caso particular deste estudo, o texto literário em prosa) realizamos uma operação de “suspensão da descrença” (expressão utilizada pela primeira vez por S. T. Coleridge, em 1817, em *Biographia Literaria*¹¹), que representa

⁹ Sobre o conceito de “representação” falaremos dele no primeiro capítulo deste trabalho, tendo em vista a contribuição teórica do historiador francês Roger Chartier.

¹⁰ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, Introdução (pp. 7-14).

¹¹ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), crítico literário e poeta inglês ligado ao romantismo inglês. *Biographia Literaria* foi acessado a partir do link: <http://www.classicistranieri.com/coleridge/6/0/8/6081/6081-h/6081-h.htm>, acessado em janeiro de 2014.

um acordo entre nosso juízo de leitura e aquilo que é narrado, resultando na aceitação, por parte do leitor, daquele mundo particular encerrado pela narrativa trazida pelo livro. Como nos explica Umberto Eco: “aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu”¹².

Por outro lado, tratando-se da narração histórica, devemos apontar algumas distinções em relação à narrativa ficcional: embora em ambos os casos se trate de modalidades narrativas, na historiografia existem orientações diferentes das que norteiam a produção de textos de ficção: trabalha-se com um estatuto de veracidade. Se por um lado podemos considerar, grosso modo, ambos tipos de narrativas enquanto representações da realidade, a especificidade da narrativa histórica reside em sua pretensão de verdade, em proceder a uma investigação que busque e apresente provas, ou seja, existe um método envolvido na produção historiográfica que é o que sustenta a base epistemológica presente naquilo que chamamos ofício do historiador. Quando falamos sobre provas, temos em vista que elas resultam da maneira como cotejamos as fontes que temos em mãos; cientes de que os documentos envolvidos em uma pesquisa não são autossuficientes em sua significação e compreensão, cabe ao historiador cercar seu objeto de estudo em questionamentos e olhares variados, sem esquecer do diálogo com pesquisas e pesquisadores que o antecederam, para que construa sua própria narrativa. E o ofício se completa no reconhecimento dos pares e do público, em meio a uma rede de publicações específicas, associações, núcleos de pesquisa, grupos de trabalho, enfim, um campo que não cessa em se movimentar interna e externamente. E convém não esquecermos sobre um dos motores desse movimento: somos todos leitores antes, durante e depois de qualquer de nossos escritos.

¹² ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 81. Obs.: grifo mantido do original.

1.1 Sobre História e Cultura: a História Cultural

Apertando um pouco mais o enfoque, podemos instalar a problemática do estudo aqui apresentado como sendo de grande afinidade com a História Cultural. Essa filiação aqui posicionada não implica em priorizar unicamente a dimensão cultural da realidade argentina estudada, preterindo da análise as dimensões política, social ou econômica. Não se trata de uma busca monolítica pela cultura, que é um conceito extremamente polissêmico e de uso muito variado, um termo que tem sua própria historicidade. Por esse motivo, por haver um panorama tão diverso quando falamos em “cultura”, se faz necessário traçar onde a pesquisa vai se situar no campo historiográfico, para melhor compreensão do discurso e dos referenciais teórico-metodológicos apresentados. É preciso afirmar que os referenciais apresentados possibilitaram que o objeto estudado (Julio Cortázar e seus escritos durante os primeiros momentos do peronismo no poder, na Argentina dos anos 1940 e 1950) se desenvolvesse, fosse encarado por uma variedade de ângulos, problematizado e tratado. Uso o verbo “encarar” porque a teoria cumpriu aqui a função de construir e reconstruir o olhar sobre o objeto; a partir de quais perspectivas, a partir de quais intenções, de que posicionamentos? Posso dizer que muitas destas questões foram alimentadas pelas lentes da História Cultural, campo historiográfico em que esse estudo busca se inserir por conta de seu interesse nas representações.

De todo modo, faz-se a ressalva de que essa tentativa de situar historiograficamente o estudo não busca tecer amarras esquemáticas muito rígidas, e sim expor com maior clareza os diálogos que esta pesquisa busca estabelecer dentro do campo da História. A própria história da História Cultural exige que falemos de movimentos, guinadas e mudanças em seu interior, já que é um domínio da História sempre em diálogo com outros domínios e, no caso deste estudo, com a História Política, a História do Imaginário.

Se examinarmos algumas das posições encontradas nas representações sobre a sociedade argentina nos livros de Cortázar aqui estudados, podemos perceber juízos, valorações sobre atores sociais, sobre espaço físico determinado (a cidade de Buenos Aires) e sobre disputas simbólicas por este espaço; os valores veiculados nas representações literárias não aparecem como resultado unívoco da apreciação

individual. Há uma noção de pertencimento social, de classe, por trás de uma valoração como a que associa um elemento popular a um monstro¹³, no contexto da Argentina dos anos 1940-50; portanto, levar em consideração uma noção de classe social é muito útil para a análise. O historiador Edward Palmer Thompson, por exemplo, ressignifica a noção de classe social e possibilita aos demais historiadores da cultura popular tomar por objeto e fonte não aquilo que estivesse na “superfície”, como instituições, indivíduos ilustres, cânones literários, mas o que tivesse sido silenciado, esquecido, marginalizado, mas ainda assim materializado em discursos, panfletos, cartas – o que contribuiu enormemente para que se redefinisse o próprio conceito de “cultura” quando falamos de História Cultural.

A que estamos nos referindo? Certamente que os anos 1960 complexificaram e enriqueceram esse debate; do ponto de vista historiográfico, os esquemas propostos pelas macroexplicações da realidade começavam a ruir, pois suas totalizações já não serviam para dar conta de rearranjos políticos, econômicos, sociais e culturais no mundo posterior à II Guerra Mundial: a chamada crise dos paradigmas marxista e o da perspectiva da Escola dos *Annales*¹⁴. A segunda geração da Escola dos *Annales*, que destacava a importância das estruturas, da longa duração e defendia uma História Total encontrava no historiador Fernand Braudel sua maior referência. Braudel publica em 1949 sua tese *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na época de Felipe II*¹⁵ e assume efetivamente a direção dos *Annales* em 1956, ano em que falece Lucien Febvre; sua obra e sua posição o estabeleciam então como “não apenas o mais importante historiador francês, mas também o mais poderoso”¹⁶. Era justamente essa história estrutural defendida por Braudel que ia sendo desencantada, inclusive pelos historiadores marxistas britânicos (como por exemplo o já citado E. P. Thompson) que então dedicaram seus estudos à análise de novos objetos, abrindo caminho pra novos rumos epistemológicos ao longo da década de 1960.

¹³ Tal como ocorre no conto *Las puertas del cielo*, um dos que são objeto da análise deste trabalho. O conto faz parte do livro *Bestiario* (CORTÁZAR, 2013, pp. 99-117).

¹⁴ O nome *Annales* decorre da revista fundada por Bloch e Febvre enquanto professores da Universidade de Estrasburgo, em 1929: *Annales d'Histoire Économique et Sociale*. Marc Bloch e Lucien Febvre, integrantes da primeira geração de historiadores dessa corrente, opunham-se ao espírito historicista de Leopold Von Ranke e seus seguidores e ao positivismo objetivista calcado amplamente no rigor documental, caso dos historiadores metódicos (também tomados por positivistas) Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos.

¹⁵ BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Filipe II*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1984, 2v.

¹⁶ BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 39.

Outro ponto de renovação e movimento epistemológico foi a chamada “virada antropológica” ocorrida nos anos 1970 e o aparecimento da Nova História Cultural, nos anos 1980; o estruturalismo de Lévi-Strauss (*Antropologia Estrutural*, 1958) fora influente para a segunda geração dos *Annales*, no início dos anos 1970 a aproximação entre Antropologia e História ajudou a redefinir mais uma vez os rumos dos estudos historiográficos.

Clifford Geertz, em *A Interpretação das Culturas*¹⁷ (1973) acrescenta ainda mais à polissemia presente no conceito de “cultura” distanciando-se da proposição do britânico Edward Burnett Tylor (*Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*, 1871), de cultura enquanto conhecimento, crença, arte, moral, lei e costume, propondo uma teoria interpretativa das culturas, que deveriam ser entendidas em sua pluralidade e como texto, em sua dramaticidade particular e em suas dimensões simbólicas; Geertz deixava claro sua preferência pelo empírico já no prefácio do livro referido: “(...) esses ensaios são mais estudos empíricos do que indagações teóricas, pois sinto-me pouco à vontade quando me distancio das imediações da vida social”¹⁸. A contribuição de Geertz pode ser percebida em sua grande influência para o trabalho de historiadores culturais como Robert Darnton (*O grande massacre de gatos*, 1984) – que, por sua vez, tem grande influência para a composição deste trabalho – e historiadores culturais literários como Stephen Greenblatt, figura de proa na corrente conhecida por Novo Historicismo, outra destacada influência teórica destes estudos aqui apresentados. Pela importância dessa corrente teórica para este estudo, calcado na análise de obras literárias, algumas observações podem e devem ser feitas.

1.2 O Novo Historicismo: possibilidades entre História e Literatura

Este trabalho, que tem por objeto a análise de obras literárias, recebeu sua maior influência teórica em um dos seminários obrigatórios do currículo do curso de mestrado, um seminário sobre intelectuais, práticas letradas e projetos editoriais, estudos inseridos

¹⁷ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

¹⁸ Ibid., “Prefácio”, p. vii.

no âmbito da História Cultural. A utilização do Novo Historicismo enquanto perspectiva teórica passa pela concepção da obra literária como um objeto cultural que tem sua própria historicidade e que, dessa maneira, está ligada às questões sociais, culturais, econômicas da época em que foi produzida. É um método de análise crítica que busca entender os objetos culturais em sua ressonância, ou seja, entendê-los de acordo com as forças culturais a que estão atrelados.

O termo “Novo Historicismo” (que já conta com cerca de trinta anos) remete a uma quebra em relação ao “velho” historicismo (ainda que o contraponto entre relativismo e singularidade seja uma consonância entre ambas correntes) no que diz respeito à ideia de que a literatura figurasse enquanto reflexo de uma história, esta entendida em seu sentido mais monolítico e nacional possível – haja visto que o historicismo, dentro da Historiografia, aparece, no século XIX, ligado ao romantismo e à valorização dos Estados nacionais pelo que tinham de mais particular.

Sobre a escolha pelo termo “novo historicismo”:

“Alguns anos atrás, com a intenção de sinalizar um afastamento da análise formal e descontextualizada que dominou o new criticism, utilizei o termo “novo historicismo” para descrever o interesse pelo engaste de objetos culturais nas contingências da história, e o termo conseguiu certa aceitação. Mas, como a maioria dos rótulos, também este é enganador. O novo historicismo, como o Sacro Império Romano, desmente constantemente seu próprio nome¹⁹.”
(GREENBLATT, 1991, p. 245)

Porém, delimitar conceitualmente o Novo Historicismo enquanto sistema teórico é tarefa da qual se eximem até mesmodos de seus principais precursores, o acima referido Stephen Greenblatt e Catherine Gallagher, em *A prática do Novo Historicismo*²⁰. Os autores buscam esclarecer, na introdução do livro, que o Novo Historicismo teria o ecletismo metodológico como principal orientação, na contramão de uma busca pela própria afirmação enquanto sistema teórico, levando a deduzir que Greenblatt e Gallagher advogavam mais em causa da interdisciplinaridade e se situam muito mais próximos de uma polifonia bakhtiniana do que de uma rigidez doutrinária, sistemática, que conduzisse historiadores culturais e críticos literários em suas

¹⁹ GREENBLATT, Stephen. *O Novo Historicismo: ressonância e encantamento*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n.8, 1991, pp. 244-261.

²⁰ GALLAGHER, Catherine; GREENBLATT, Stephen. *A prática do Novo Historicismo*. São Paulo: EDUSC, 2005.

pesquisas. Um evento evidencia, na prática, a linha de pensamento de Gallagher e Greenblatt, que juntamente com Svetlana Alpers e demais pesquisadores, fundam em 1983 o periódico *Representations*, que assinala a materialidade do Novo Historicismo enquanto perspectiva teórico-metodológica: a declaração editorial não fora escrita – e essa lacuna que fora conscientemente deixada ali. E essa era, sem dúvida, uma tomada de posição marcante. Greenblatt e Gallagher elucidam este ponto:

“A tarefa de compreender depende, pois, não da extração de um conjunto abstrato de princípio, e muito menos da aplicação de um modelo teórico, mas sim de um encontro com o singular, o específico, o individual”.

Boa parte disso ecoava de maneira vigorosa os impulsos e percepções que animavam o periódico *Representations*: o fascínio pelo particular, a curiosidade ampla, a recusa de normas estéticas universais e a resistência a formular um programa teórico abrangente.” (GALLAGHER & GREENBLATT, 2005, p.17)

Sobre a “filiação” teórica novo historicista, esta é brevemente mapeada como sendo constituída em maior parte pelas influências da teoria interpretativa da cultura e de Clifford Geertz e sua “descrição densa”; pelo foco na análise dos discursos e, em alguma parte no romantismo alemão do século XVIII, cujo representante mais destacado por Greenblatt é Johann Gottfried von Herder, no que diz respeito às ideias deste quanto ao relativismo cultural e à afirmação da diversidade; os autores reproduzem trecho de Herder que confirma essa consonância:

“A felicidade não depende de uma coroa de louros, da visão de um rebanho bendito, de um carregamento de navio ou de um estandarte capturado, mas da alma que precisa disso, aspira a isso, alcança isso e nada mais deseja alcançar. Cada nação tem dentro de si mesma seu próprio centro de felicidade...” (HERDER apud GALLAGHER & GREENBLATT, 2005, p. 17)

De acordo com a perspectiva novo historicista, a emergência de uma obra não revela por si só seu significado e sua compreensão, sendo sua própria emergência o ponto onde recai o foco de análise, para que se compreenda sua aceitação no meio social em que foi possibilitada e produzida, sua receptividade, sua crítica e sua inserção no mercado.

A literatura não é entendida como arte pelo que tem de transcendental, de forma atemporal, mas pelas sua obediência à lei da gravidade, á dinâmica de mercado, às pressões de instituições, do poder em suas diversas instâncias, enfim, ao mundo material. Enquanto historiadores da cultura, os novos historicistas, ao guardarem a ideia de cultura como texto – e aqui percebemos um resultado da aproximação com a antropologia de Geertz e os estudos culturais no campo da História (verificada nos anos 1970 e 1980) – abrem possibilidades, porque a partir desse pressuposto podemos buscar indícios e chaves de entendimento a partir do exame do corpo do texto, do paratexto editorial, do ato de editoração, do papel do editor e da circulação dos livros, além da possibilidade de buscar, naquilo que não está escrito, nas lacunas, o que “os autores estudados por nós não lograriam capturar por falta de distanciamento de si próprios e de sua época” (GALLAGHER & GREENBLATT, 2005,p.19).

Essa mesma ideia de cultura como texto permite que se amplie o escopo e as possibilidades documentais, com por exemplo, no entendimento de textos não-literários como objetos culturais que podem ser lidos e interpretados como tais. Esses textos não-literários têm a justificativa em seu interesse e relevância no fato de que não receberam tratamento estético, convenções e figuras de linguagem e retórica próprias da escrita de ficção e, no entanto, atuam como possibilidades de construção de um contexto em torno da obra literária examinada.

Outro efeito que deve ser destacado pode ser entendido através do que os autores chamaram de “mercado de ações literário”, onde cujas “ações” teriam seu valor fixado na dimensão simbólica. Ora, se admitimos a existência dos cânones e sua influência, figurando como objetos de grande magnitude no campo literário, também devemos admitir que um sem número de outras obras, por uma série de fatores, não tiveram a mesma colocação nesse “mercado” simbólico – fato que poderia nos levar a crer que se sua cotação nesse mercado simbólico é baixa; essa cotação poderia ser um indicativo da suposta qualidade inferior da obra e, portanto, a justificativa de que esta obra menor esteja distante da obra de primeira grandeza – o mesmo podendo ser aplicado a função-autor associada à obra: o gênio e o fracassado se distinguem por um abismo. Ou seja, não há como entender a emergência dos cânones sem levar em consideração a emergência de textos de outra natureza simultaneamente ao texto literário, a própria relação deste com outras da mesma natureza, mas ditas “menores” ou seletivamente esquecidas pela crítica especializada, por instituições. A perspectiva novo

historicista busca entender o texto literário em sua interação com uma rede ampla de fatores, objetos, práticas e estruturações, em uma visão muito mais a favor da diversidade do que a que reduz a obra literária como produto exclusivo da genialidade individual. Os autores vinculados ao novo historicismo fazem a todo tempo a ressalva de que não pretendem somente desconstruir e derrubar monumentos literários mas, principalmente, examinar o processo através do qual certas obras ascendem a um “Olimpo literário” e outras orbitam à margem desse mesmo lugar simbólico, ou nem isso, ficam fadadas ao silêncio, ainda mais distantes da margem.

Sendo assim, em termos de filiação historiográfica, situamos os estudos do Novo Historicismo em determinado ponto da história das possibilidades apresentadas pela História Cultural, com sua origem decorrendo da virada antropológica, particularmente pelas contribuições de Clifford Geertz (inspiração para os historiadores culturais das gerações mais recentes, especialmente nos EUA, como veremos adiante), especialmente por sua teoria interpretativa da cultura, que difere, por exemplo, das oposições binárias do estruturalismo de Claude Lévi-Strauss, bastante visitado por historiadores franceses nas décadas de 1960 e 1970, como Jacques Le Goff e Emmanuel Le Roy Ladurie. A própria leitura e conceituação de “cultura” para Geertz pode servir para que possamos entender tamanha consonância entre o Novo Historicismo e a antropologia geertziana:

“De qualquer forma, o conceito de cultura ao qual eu me atenho (...) denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida”(GEERTZ, 2008, p. 66)

Geertz escreveu etnografias sobre a cultura (ou culturas, em sua pluralidade) balinesa, destacando a interpretação das brigas de galo em Bali, apontando essa prática enquanto um “drama filosófico”, um fragmento a partir do qual é possível entender e analisar a cultura balinesa. No entendimento de Geertz, as brigas de galo – abordadas como um esporte – não são mostradas como um reflexo da cultura de Bali, mas como uma percepção dos balineses sobre a própria experiência de ser balinês.

A literatura consolida-se então um objeto de estudo bastante válido para a historiografia, tomando-se em conta a análise do discurso; não porque o discurso literário, enquanto representação da realidade, deva servir como um instantâneo do vivido, do real, estabilizado e suspenso em diacronia; o discurso não é a realidade, embora seja de grande interesse para esta pesquisa o que é dito (e o que não é dito, o que se evita dizer) sobre a realidade em que foi produzido e que ajuda a produzir. De que maneira? De saída, através do indivíduo que o concebeu: o discurso nasce e circula carregado de valores, limitado e motivado pela própria experiência individual; sendo o indivíduo um ser social por princípio, é assim portador e difusor de cultura – simultaneamente formador e também conformado por ela: as interdições comportamentais, os bloqueios, as normatizações e a circulação de códigos simbólicos variados podem ser verificados no discurso literário – estando aí marcada sua possibilidade de contribuição como objeto e fonte para os estudos históricos.

O tanto de indivíduo e sociedade contidos no discurso literário é o que interessa à essa pesquisa para que seja possível fazer problematizações: as contradições, os questionamentos, os enfrentamentos simbólicos e materiais. Para isso, a contextualização não deve buscar ser totalizante, mas se beneficiar do máximo de instâncias que conseguir relacionar dialogicamente, como por exemplo: levando-se em conta, numa análise, as relações guardadas entre os estremecimentos do clima político e as consequências no terreno da cultura – e também o caminho inverso: os estremecimentos culturais que ressoaram no terreno do político; importa mais estabelecer interconexões, enxergar pontos de contato, estar atento para fazer com que falem os objetos de estudo, especialmente com relação às vozes presentes nos textos. É justamente aí que reside a materialidade do texto trabalhado, quando o interpretamos criticamente dentro das contextualizações possíveis, sem deixar de entender que o ato da escrita, da publicação e da recepção (pontos em que se realiza a experiência da leitura, como um todo) são atos políticos, em que pesam ideologias – entendendo que inclusive sua ausência é um ato político – e relações de poder, seja no que concerne aos embates no interior do campo específico de onde se enuncia o discurso, seja no questionamento, oposição ou legitimação do poder institucional.

Se por um lado temos o discurso literário tomado enquanto representação da realidade (cuidando de guardar, sim, seu estatuto de ficcionalidade), podemos indagar quanto àquilo que, dentro das perspectivas já apresentadas, confere historicidade à

literatura: qual o estatuto por trás dos escritos que utilizamos para produzir, com efeito, uma “contextualização” do literário? A influência do Novo Historicismo se justifica para a concepção deste trabalho porque aponta os estudos literários na direção da História, que em sua textualidade, pode ser entendida de maneira plural; além disso, esta corrente teórica estimula o historiador a seguir por uma direção em que se diluem determinadas fronteiras, tal como diz um autor nova-iorquino vinculado ao Novo Historicismo, Harold Aram Veesper:

“(...) o Novo Historicismo deu aos estudiosos novas oportunidades de cruzar os limites que separam história, antropologia, arte, política, literatura e economia, Ele atacou a doutrina da não-interferência que proibia os humanistas de se intrometerem em questões de política, poder, na verdade, em todas as questões que afetam a vida prática das pessoas (...)”(VEESER, 1989, p. ix)²¹

Tracemos o que podemos enxergar em comum com a construção literária: a História avança e se expande enquanto campo do conhecimento humano através de sua escrita, que é a materialidade discursiva da pesquisa empreendida. Nesse caso, o processo de escrita toma por base a convencionalidade, que estabelece elos comunicativos com aquilo que já foi escrito, grosso modo, e aquilo que será um dia escrito: por mais original e revolucionário que seja um texto historiográfico, ele dialoga com antecessores e coetâneos, seja para reafirmá-los ou refutá-los, total ou parcialmente. Assim, a questão narrativa não se torna uma questão menor nesse processo; embora difira da Literatura em suas condições de existência e produção, a História é, também, construção textual.

Antes de apanhar o grande termo que diferencia esses campos (Literatura e História), podemos lembrar, com o auxílio de Carlo Ginzburg, que se dedica a examinar os desdobramentos metodológicos envolvidos na escrita da História²² a partir do exame de fontes de autores e temporalidades distintas que evidenciam um *topos* historiográfico semelhante: uma conspiração judaica contra cristãos que fracassa e resulta em suicídio em massa, transparecendo nos relatos a avidez judaica como “efeito moral” da narrativa, conclusivamente. Dessa maneira, Ginzburg atenta para as dificuldades provocadas pelos testemunhos e pela forma com que são cotejados; daí perguntar-se: quanto há de “realidade”, objetivamente, em uma narrativa historiográfica? Ora, pautar a questão

²¹ VEESER, Harold Aram (Ed.). *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989, “Introduction”.

²² GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 210-230.

puramente pela busca da objetividade parece de pouca valia para nortear a pesquisa histórica. Por outro lado, admitir o estatuto de veracidade, crítica, verificação e processamento de fontes com que opera a História e seu Método é admitir tratar-se de uma ciência humana, cuja construção textual e rigor metodológico fazem parte de seu estatuto de cientificidade. Estaríamos então diante de um impasse? A excessiva preocupação com a forma *versus* o rigor que deve garantir a integridade do fundo, do conteúdo?

As dicotomias, vistas enquanto categoria analítica, nos ajudam a operar sobre os processos que examinamos (e o estudo centrado na Argentina peronista vista pela produção literária de um sujeito determinado trazem uma série de dicotomias, como será visto mais adiante), através do uso da comparação, da verificação e da distinção entre polos inconciliáveis; porém, mais uma vez aqui se faz a ressalva de que a análise que leva em consideração a dicotomia deve tomá-la como ponto de entrada da discussão, introdutória do debate, jamais seu extrato, seu fim; a dicotomia pode servir de ponto de partida para o exame de uma realidade, sempre tendo-se em vista a complexidade envolvida em construir um texto sobre determinada realidade; se temos claro, como já foi dito, que a realidade é inapreensível em sua totalidade, temos também muito claro que nenhum tipo de reducionismo nos ajuda a construir análises sobre a sociedade, de acordo com as preocupações de nossa disciplina, a História. Marc Bloch faz uma síntese que se mostra muito proveitosa para a compreensão da questão levantada pela relação entre o texto literário e o texto historiográfico:

“Do caráter da história como conhecimento dos homens decorre sua posição específica em relação ao problema da expressão. Será uma ‘ciência’? ou uma ‘arte’? (...) cada ciência tem sua estética de linguagem, que lhe é própria. Os fatos humanos são, por essência, fenômenos muito delicados, entre os quais muitos escapam à medida matemática. Para bem traduzi-los, portanto para bem penetrá-los (pois será que se compreende alguma vez perfeitamente o que não se sabe dizer?), uma grande finesse de linguagem, uma cor correta no tom verbal são necessárias. (...) o contraste é, em suma, o mesmo que entre a tarefa do operário fresador e a do luthier: ambos trabalham no milímetro; mas o fresador usa instrumentos mecânicos de precisão; o luthier guia-se, antes de tudo pela sensibilidade dos ouvidos e dos dedos. Não seria bom nem que o fresador se contentasse com o empirismo do luthier, nem que este pretendesse

imitar o fresador. Será possível negar que haja, como o tato das mãos, um das palavras?”(BLOCH, 2007, pp. 54-55).

Trazemos Bloch à questão como maneira de avançar para além do embate entre o objetivismo positivista calcado na excessiva autoridade documental e a concepção da História enquanto expressão artística, tal como na posição defendida por Benedetto Croce no ensaio *La storia ridotta sotto il concetto generale de arte* [A história reduzida ao conceito geral de arte] (1893) ²³ e que influenciaria as posições de Hayden White (Meta-História, 1973) na defesa de que a narrativa histórica tem grande parcela de retórica e de poesia em sua composição; observemos que White escreve de dentro de um movimento conhecido por “virada linguística”, criticando fortemente o cientificismo da História – cujo representante mais emblemático pode ser visto em Leopold Von Ranke, durante o século XIX, e sua defesa do rigor metodológico para que o historiador descrevesse os fatos “tais como aconteceram” (*wie es eigentlich gewesen*) ²⁴, assim como para os historiadores da Antiguidade, caso de Heródoto de Halicarnasso e Tucídides, fazer ver, tornar claro o fato, o acontecimento, de acordo com o sentido daquilo que tomavam por *enargeia*, que vem de *enarges*, “tangível”, “claro” ²⁵.

Hayden White – e também Dominick LaCapra – são de utilidade para a proposta desta pesquisa no que tange às suas propostas de que a busca desenfreada pela objetividade não deve nortear a escrita historiográfica; sua preocupação com uma história-narrativa também encontra aqui boa acolhida, desde que o rigor científico não deva ser sacrificado pela construção textual, de modo que, para esta pesquisa, se acredita que o método e o *métier* do historiador se beneficiam de um cuidado estilístico, desde que isso não signifique o aprisionamento do historiador a amarras de gênero e retórica, como se a linguagem importasse mais do que a problematização levantada pela pesquisa. De todo modo, não se trata, aqui, de “reduzir o trabalho do historiador a uma questão textual” ²⁶, já que o que se pretende aqui não é uma busca do texto pelo texto em si mesmo, no caso do exame da literatura, ou sequer tomar a produção historiográfica por mera atuação discursiva, sem paralelo algum com a materialidade e com a realidade. E para que não se perca de vista: “(...) os autores não escrevem livros:

²³ Cf. GINZBURG, Op. Cit., Capítulo 11 – Unus Tesis – o extermínio dos judeus e o princípio de realidade, pp. 217-230)

²⁴ Cf. BLOCH. Op. Cit., Capítulo IV – “A análise histórica”, p. 125.

²⁵ Cf. GINZBURG. Op. Cit., pp. 18-20.

²⁶ PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. “Saberes e Sabores ou Conversas sobre História e Literatura”. História e Perspectivas, Uberlândia (45): 15-33, jul./dez. 2011. p. 22.

não, eles escrevem textos que outros transformam em objetos impressos”²⁷. Para que fiquem mais nítidas as direções da busca aqui empreendida, é preciso falar sobre o papel das representações.

1.3 - Sobre Representações

O próprio conceito de “representação”, entendido dentro da proposta da História Cultural de investigar as maneiras pelas quais a realidade social é construída e textualizada, tal como o coloca Roger Chartier, é fundamental para o estudo do texto literário:

“As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (...) As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.”(CHARTIER, pp. 16-17, 1988)²⁸

O conceito de “representação”, então, se correlaciona em consonância com a ideia de cultura apresentada pela historiadora gaúcha Sandra Pesavento:

“A cultura é ainda uma forma de leitura e tradução da realidade que se mostra de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais apresentam-se de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa. A cultura é uma

²⁷ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p.71.

²⁸ CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Algés (POR): Difel, 1988.

tradução do mundo em significados, não é o reflexo dessa realidade”
(PESAVENTO, p. 46, 2006) ²⁹

Quando tomamos um livro de ficção como objeto de análise, encontramos ali formas narrativas que são construídas tomando por base a realidade, ainda que não signifiquem ou correspondam à própria realidade os ambientes, os personagens, suas interações, as relações causais, os acontecimentos, os desfechos. O que temos ali são entendimentos de realidade construídos pelos autores, no que contribuem para isso suas relações sociais, as impressões que cada um tem do poder, das instituições, as visões construídas sobre a política, sobre seu próprio país, cidade, sobre a percepção que têm do mundo, em suma. São construções simbólicas que atribuem sentido ao real.

Existe uma forma de compreensão da literatura enquanto como sinônimo de belas letras, de alta cultura; esta terminologia estabelece uma divisão entre “alta” e “baixa” cultura, diferenciação esta que Carlo Ginzburg desmonta ao reconstruir o imaginário particular de um moleiro friulano do século XVI, Domenico Scandella, o “Menocchio”, a partir do estudo de seus depoimentos à Inquisição. Ginzburg oferece ao leitor a reconstrução da experiência de leitura e da sociabilidade de Menocchio que, quando inquirido, apresentou diante de seus inquisidores perspectivas e crenças que construiu de maneira sofisticada, conjugando uma tradição camponesa da qual fazia parte a alguns livros que lera e alguns diálogos que travara. A pesquisa intensiva de Ginzburg sobre fontes relacionadas a um único sujeito recria de forma bastante ampla e consistente maneiras de agir e pensar de uma localidade determinada, sem descuidar de esclarecer e explicar sobre as pressões de um contexto macro, os efeitos sobre a vida de um homem comum de processos históricos como a Reforma e a Contrarreforma³⁰. Analisando a maneira pela qual Menocchio construía suas visões de mundo, Ginzburg endossou, com propriedade, a perspectiva bakhtiniana de circularidade cultural; valores e saberes circulavam horizontalmente, e a cultura da classe subalterna tanto se alimentava quanto fornecia elementos para a construção da cultura da classe dominante em uma retroalimentação simultânea. Desse modo, a Micro-História realizada por Ginzburg ofereceu também uma orientação metodológica para que se buscasse investigar, nesta pesquisa, sobre a Argentina peronista através da

²⁹ PESAVENTO, Sandra Maria. *Cultura e Representações, uma trajetória*. Anos 90, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.45-58, jan./dez. 2006.

³⁰ Cf. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

maneira que era vistapor Cortázar, levando em conta romance, contos, cartas e artigos escritos entre 1946 e 1956.

Capítulo 2 – A construção do Peronismo

2.1 - Juan Manuel de Rosas, peronista?

Antes de falarmos sobre a ascensão do peronismo, vamos retroceder ao século anterior aos eventos examinados para observar alguns pontos do processo de construção do Estado nacional argentino, construído ao longo do século XIX: de Vice-Reino sob tutela espanhola, passando à conformação política e territorial conhecida como Províncias Unidas do Rio da Prata, em 1810. Até então não havia menção a uma unidade ou projeto de nação sob o nome “Argentina”:

“Refletindo as dificuldades em relação à identidade, o próprio vocabulário que possibilita pensar a nação argentina não se desenvolveu de maneira tranquila. O adjetivo argentina aparece, em 1602, quando Martin del Barco Centenera escreve *‘Argentina y la conquista del Rio de la Plata’*. Em seus versos, argentina é uma forma latinizada de se fazer referência à região do Prata. O substantivo Argentina começa, por sua vez, a ser utilizado, a partir de 1801, nas páginas do primeiro periódico do país, *Telégrafo Argentino*. (...) Progressivamente, amplia-se a referência para o território banhado pelo rio da Prata, ou seja, as províncias do litoral, o que exclui o interior. (...) Só em 1827, quando é sancionada a Constituição unitária, que ironicamente nunca entra em vigor, urge a combinação, que persiste até hoje, de República Argentina.”(RICUPERO, 2007, p. 216)³¹

Ao longo de todo o século XIX, a instabilidade política.E foi marcada pela oposição entre unitários, defensores de um governo centralizado, e federalistas, partidários de uma ideia de nação em que pesasse mais a autonomia das províncias.

Cada grupo trazia seus projetos de nação e suas dissensões internas, como a oposição entre Juan Bautista Alberdi – favorável ao desenvolvimento nacional nos

³¹ RICUPERO, Bernardo. “*As Nações do Romantismo Argentino*”, in MÄDER, Maria Elisa; PAMPLONA, Marco A. (Orgs.). *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas – Região do Prata e Chile*. São Paulo: Paz e Terra, 2007. Segundo indicação do autor, ver Angel Rosenblat. *El nombre de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

moldes do modelo norte-americano e do protagonismo da sociedade civil em relação à sociedade política – e Domingo Faustino Sarmiento, autor de *Facundo o civilización y barbárie en las pampas argentinas* (1845), obra em que ressalta suas impressões sobre a figura do *gaucho* argentino: habitante da região dos pampas, errante, tanto quanto a própria região que habitava; para Sarmiento, o “espírito dos pampas” representava o atraso e teria sido soprado sobre os caudilhos, especialmente, Juan Manuel de Rosas, o maior deles para Sarmiento.

Rosas foi um federalista que esteve à frente do país através do governo de Buenos Aires. Os caudilhos eram dominantes no cenário político da época, apoiados pelos estancieros da região do Prata, pecuaristas que tinham como grande consumidor da carne e do couro que produziam, por exemplo, o Império do Brasil. A historiografia na Argentina ganha força após a derrota de Rosas na Batalha de Monte Caseros, em 3 de fevereiro de 1852. Este evento assinalou a vitória das forças unitárias sobre o exército da *Confederación Argentina* e o fim do governo de Juan Manuel de Rosas, derrotado pelas forças enviadas pelo Império do Brasil, pelo Uruguai e pelas províncias argentinas de Corrientes e Entre Ríos, governadas então, respectivamente, por Benjamín Virasoro e Justo José de Urquiza. Em 1851, ou seja, exatos cem anos antes de *Bestiario*, Urquiza, exortava, em seu *Pronunciamento de Urquiza contra Rosas*, os entrerrianos em busca de apoio à causa unitária e pela repulsa à Juan Manuel de Rosas. Como dissemos, a historiografia de viés liberal se concentrou em produzir uma imagem bastante negativa de Rosas, como no caso da visão do historiador argentino Vicente Fidel López, que seria Ministro da Fazenda durante a presidência de Carlos Pellegrini (1890-92).

No caso do *Facundo* de Sarmiento a dicotomia já se faz presente no título, estabelecendo polos que convivem num mesmo território, civilização e barbárie, sendo esta última decorrente, para Sarmiento, de uma imposição das condições naturais da geografia argentina como condicionante do comportamento deplorável, incivilizado, do *gaucho*. Ou seja, Sarmiento estabelece premissas deterministas partindo da geografia argentina para justificar a “barbárie”; opõe a vastidão dos pampas à potencialidade presente nos rios, para ele os braços naturais do progresso, “a maior dádiva que a Providência poderia dar a um povo” e que o “*gaucho* argentino desdenha” (SARMIENTO, 1999, p. 23). Curiosamente, quando escreveu *Facundo*, Sarmiento nunca havia estado em Buenos Aires, tendo circulado pela província em que nascera, San Juan, e em exílio pelo Chile, onde *Facundo* foi escrito.

Sendo assim, o breve exemplo dado aqui com *Facundo* é emblemático no sentido de lançar mão de uma postura baseada na polarização, apresenta uma dicotomia já nos momentos iniciais do processo de construção nacional da Argentina. A publicação de *Facundo* pode ser entendida como decisiva por conter um projeto político, crítico do governo de Rosas, cujo grande aliado, Facundo Quiroga, dá nome ao livro e é objeto da repulsa do unitarista Sarmiento – que viria a ser eleito presidente da República Argentina em 1868, unificada desde o mandato anterior (1862-68), de Bartolomé Mitre. A política autoritária de Rosas, a perseguição a seus opositores, poderia ser vista quando do encerramento das atividades do Salão Literário, movimento que reunia os jovens intelectuais daquela que ficaria conhecida como “Geração de 37”.

No mesmo plano de oposição a Rosas, se levantaram também os escritores Hilário Ascasubi, autor de um poema em que descreve a truculência das forças rosistas³² ante um *gaucho* unitário, em *La Refalosa*, e um dos primeiros escritores a estabelecer a poesia gauchesca (ao falarmos dessa tradição literária, não podemos fazê-lo sem citar o rio-platense de Montevideo Bartolomé Hidalgo, “fundador da literatura do Rio da Prata”, de acordo com Juan José Saer³³).

Esteban Echeverría, por sua vez, escreveria o conto *El Matadero*, que exerceria enorme influência sobre a elaboração de um conto argentino do final dos anos 1940, e que será visto mais adiante, *La fiesta del monstruo*, escrito por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares – e que traz como epígrafe um trecho de *La Refalosa* de Ascasubi: “Aquí empieza su aflicción”³⁴. Em *El Matadero*, Echeverría – que era assíduo frequentador do Salão Literário – joga com os elementos presentes na violência da década de 1830, em que a tortura e os assassinatos políticos eram práticas comuns, levados a cabo pela *Mazorca* de Rosas, segundo seu ponto de vista. No conto, uma inundação provoca escassez de carne em Buenos Aires. O governo do “Restaurador” (Rosas) envia cinquenta novilhos gordos “no décimo-sexto dia da escassez, à véspera da sexta-feira santa”³⁵. Associando a atividade do matadouro aos federalistas e seus motes de “Viva a Federação” e “Morram os selvagens unitários”³⁶, e descrevendo a matança sendo observada pelo povo, no final do conto um jovem unitário é interpelado por um

³² Rosas contava com sua polícia política para reprimir os unitários que lhe dirigiam oposição; a *Sociedad Popular Restauradora* era seu braço armado e era popularmente conhecida como *la Mazorca*.

³³ SAER, Juan José. *La Narración-Objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999, p. 102.

³⁴ BORGES, Jorge Luis & CASARES, Adolfo Bioy. “*La fiesta del monstruo*”, in: *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Madrid: Ediciones Siruela, 1987, p. 101.

³⁵ ECHEVERRÍA, Esteban. *O matadouro*. In: COSTA, Flavio Moreira da (Org.). *Os melhores contos da América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2008.

³⁶ *Ibidem*, p. 51.

juiz federalista e o diálogo encerra tensão e há a presença de ofensas ao juiz, por parte do unitário, que fazem menção à natureza animalésca daqueles que estavam do lado do “Restaurador”: “(...) – Essas são suas armas, infames. O lobo, o tigre, a pantera também são fortes como vocês! Deveriam andar como eles, de quatro.”³⁷.

Por fim, o unitário “rebenta de raiva” e o sangue jorra de seu corpo, frustrando os federalistas que se divertiriam com sua tortura e morte.

Assim, temos publicações de autores como Sarmiento, Ascasubi e Echeverría em posição de antagonismo ao regime de Rosas e lançando mão de dicotomias bastante próximas, carregando fortemente nas tintas do determinismo, da violência e da tirania através de simbologias e metáforas como “barbárie” e “matadouro”, em oposição à civilização que os autores julgavam existir nos EUA de Fenimore Cooper, simbólica e fisicamente distante dos pampas argentinos.

Essa demonstração de embate de posições via representação literária, no século XIX, foi exposta justamente porque a memória em torno de Rosas e Sarmiento seria retomada e positivada, assim como a associação entre Perón e Rosas. O revisionismo ocorrido na historiografia argentina acabaria por recuperar as trajetórias de Facundo Quiroga e Juan Manuel de Rosas, que passariam a ser entendidos mais em suas posições de defensores de um projeto nacional em meio à uma diversidade de pressões exercidas por conflitos internos e externos, de forma que esse entendimento mais matizado sobre suas trajetórias foi muito mais benéfico à historiografia argentina do que o procedimento liberal de engessamento desses sujeitos de forma simplória e simplista enquanto “tiranos” e “caudilhos” associados ao atraso nacional.

2.2 – O Peronismo

“Decreto-Ley 4161, de 5 de marzo de 1956

Art. 1º

Queda prohibida en todo el territorio de la Nación:

³⁷ Ibidem, p. 58.

a) La utilización, con fines de afirmación ideológica *peronista*, efectuada públicamente, o propaganda *peronista*³⁸, por cualquier persona, ya se trate de individuos aislados o grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del *peronismo*.

Se considerará especialmente violatoria de esta disposición la utilización de la fotografía retrato o escultura de los funcionarios peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio del presidente depuesto el de sus parientes, las expresiones *"peronismo"*, *"peronista"*, *"justicialismo"*, *"justicialista"*, *"tercera posición"*, la abreviatura *PP*, *las fechas exaltadas por el régimen depuesto*, las composiciones musicales *"Marcha de los Muchachos Peronista"* y *"Evita Capitana"*³⁹ o *fragmentos* de las mismas, y *los discursos* del presidente depuesto o su esposa o *fragmentos* de los mismos.

b) La utilización, por las personas y con los fines establecidos en el inciso anterior, de las *imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrina artículos y obras artísticas* que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales creados o por crearse, que de alguna manera cupieran ser referidos a los individuos representativos, organismos o *ideología del peronismo*.

(...)

Art. 3 °

El que infrinja el presente decreto-ley será penado:

- a) Con *prisión de treinta días a seis años* y multa de m\$n: 500 a m\$n. 1.000.000⁴⁰;
- b) Además, con inhabilitación absoluta por doble tiempo del de la condena para desempeñarse como funcionario público o dirigente político o gremial;
- c) Además, con clausura por quince días, y en caso de reincidencia, clausura definitiva cuando se trate de empresas comerciales.

Cuando la infracción sea imputable a una persona colectiva, la condena podrá llevar como pena accesoria la disolución.⁴¹

³⁸ Grifos e destaques meus.

³⁹ Marchas tradicionais conhecidas popularmente nas vozes de, respectivamente, Hugo del Carril e Nelly Omar; apresentam base harmônica e melódica idêntica, apenas com algumas alterações nas respectivas letras. No refrão da Marcha Peronista, temos no refrão: *"Perón, Perón, qué grande sos! Mi General, cuantovalés! Perón, Perón, gran conductor, sos el primer trabajador!"*, ao passo que em "Evita Capitana" o refrão é *"Eva Perón, tu corazón nos acompañasincesar! Te prometemos nuestro amor con juramento de lealtad"*

⁴⁰ *Peso Moneda Nacional*, moeda vigente até o ano de 1969.

⁴¹ Acessado em <http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/revolucion_libertadora/decreto_4161.php>, em julho de 2013.

O que vemos acima reproduzido é um fragmento da Constituição Argentina, um decreto-lei que entra em vigor no ano de 1956, após o quarto golpe de Estado ocorrido na República Argentina: a chamada “Revolução Libertadora”, ocorrida em setembro de 1955. Podemos falar na quarta ocorrência de um golpe na Argentina se entendemos que o primeiro golpe é o que depõe o presidente eleito Hipólito Yrigoyen, em 1930; o segundo, em 1943, foi protagonizado por uma facção no interior do Exército, o GOU (sobre o qual se falará mais adiante); o terceiro ocorreu em fevereiro de 1944, quando o presidente Pedro Pablo Ramírez foi destituído do cargo semanas após romper relações diplomáticas com Alemanha e Japão, dando lugar ao general Edelmiro Farrell.

O Golpe de 1955 assinala a derrubada de Juan Domingo Perón da presidência da Nação Argentina. Perón perdera apoios importantes ao longo de seu segundo mandato (1951-55), sendo muito emblemático do final deste seu embate aberto com a Igreja, anteriormente uma aliada, ao longo dos anos 1940, especialmente após o golpe de 1943.

O que se pretende, ao abrir este capítulo com trechos de um decreto-lei de março de 1956 é justamente apresentar a dimensão envolvida por essa tradição político-cultural conhecida por peronismo. O peronismo transcendeu o formato de identidade política e mobilizou paixões, ódios, discussões acirradas, se meteu pelo campo da cultura, dividiu, fragmentou, mas também reuniu.

Este fragmento, este pedaço de lei reproduzido, é uma representação do “furor iconoclasta da Revolução Libertadora”, que “arrasou com os símbolos e imagens do peronismo, tentando apagar da memória coletiva todo vestígio que evocasse a tirania deposta” (e neste caso se fala sobre interditar o discurso, a palavra escrita e falada, que evocasse o peronismo, assim como também se referia aos quadros do presidente que se encontravam em bares, leiterias, etc.); “a missão patriótica exigia ‘executar as esfinges’ como um exorcismo libertador de seu potencial efeito taumátúrgico”⁴². Ou seja, como nos lembra o antropólogo argentino Federico Neiburg, o fim do governo peronista e o

⁴² GENÈ, Marcela. Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955). Buenos Aires: FCE, 2005. Os trechos citados são parte de um resumo da dissertação de mestrado da autora. Acessado em <<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/g/gene/Marcela%20Gene%20-%20Un%20Mundo%20Feliz.pdf>>, julho de 2013.

exílio do líder pareciam colocar sua base social numa situação de disponibilidade para novas adesões⁴³.

E o governo posterior tinha noção da dimensão alcançada pelo peronismo; essas interdições, ao tentarem sufocar o fenômeno, lhe conferiram maior intensidade: o peronismo, proscrito, seguiu produzindo efeitos significativos nas urnas. Em 1957, o novo governo promove eleições para implementar uma reforma constitucional.

Nas eleições para a Constituinte, a quantidade de votos assinalados em branco chama atenção: foram 2.115.861 votos, representando 24,31% do pleito, ficando à frente da *Unión Cívica Radical del Pueblo*, com 24,20% dos votos (2.106.524)⁴⁴. Isso mostra o quanto o espectro político argentino do período não foi capaz de atender as expectativas e anseios de milhões de peronistas cuja preferência política se encontrava na clandestinidade; a maioria obtida pelos votos em branco mostra, acima de tudo, um forte indício de insatisfação com as alternativas políticas possíveis.

A análise sobre o período 1946-1956 faz com que seja possível identificar nos escritos levantados matizes ideológicos, vanguardismo estético e crítica social em um momento que é nítido o movimento de expansão do mercado editorial e da produção literária; a esse processo podemos estabelecer como marcos importantes: a) o crescimento demográfico, em que pesem enormemente as entradas dos imigrantes entre 1869 e 1914 (a população argentina passara de cerca de 1,8 milhões em 1869 para a cifra de quase 8 milhões em 1914⁴⁵) e a ênfase na educação pública e laica cujo representante mais emblemático foi o presidente Domingo Faustino Sarmiento (cumpru seu mandato entre 1868 e 1874); b) significativa expansão da cultura letrada, com a reforma universitária de 1918, empreendida por Hipólito Yrigoyen, e que representou algum avanço em desconstruir a elitização em torno do acesso e mobilidade no mundo acadêmico; c) a expansão de matrículas no ensino médio e a expansão universitária, aliados a uma política editorial que ofereceu livros a preços módicos, no que chamou Luis Alberto Romero de uma “empreitada cultural”, no período que localiza no

⁴³ NEIBURG, Federico. *Os intelectuais e a invenção do peronismo: estudos de Antropologia Social e Cultural*. São Paulo; EdUSP, 1997, p. 19.

⁴⁴ PIRRO, Julio César Melón. *Los números del 'Recuento'. El primer test electoral del peronismo en la Proscripción*. Acessado em <<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Melon1.pdf>>, em julho de 2013.

⁴⁵ PINTO, Julio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998, p. 50.

entreguerras ou, como ele mesmo diz entre o surgimento do radicalismo⁴⁶ e o do peronismo⁴⁷. Como exemplo da consolidação e expansão de uma sociedade leitorapodemos assinalar o surgimento de coleções literárias, ainda nos anos 1920, como *Joyas Literarias* (organizada pelo tipógrafo e dirigente sindical Luis Bernard) ou *Las Grande Obras y Los Intelectuales*, responsáveis por colocar trabalhadores em contato com livros de Émile Zola, Victor Hugo, Léon Tolstoi e Anatole France, por exemplo, romances próprios de um realismo que tinha como conteúdo um viés humanista e problemas sociais.

Característica marcante do peronismo é que os trabalhadores passassem a ter suas demandas ouvidas e atendidas pelo Estado através da via sindical, ao passo que as classes dominantes se mostrassem receosas frente a essa nova construção hegemônica. Porém, esta é uma posição que pode ser matizada. Para que não nos apoiemos em uma visão simplista do fenômeno político e social sobre o qual tratamos, o peronismo, é importante estabelecer que a classe trabalhadora argentina já se apresentava organizada desde antes do golpe de 4 de junho de 1943.

De acordo com dados da Direção Nacional do Trabalho, de 1941, Miguel Murmis e Juan Carlos Portantiero demonstram que as organizações sindicais experimentaram um crescimento significativo entre 1936 e 1940; em 1936, 369.969 trabalhadores apareciam nas estatísticas como sindicalizados, ao passo que, em 1940, esse número saltava para 472.412, um aumento de quase 28% em um espaço de cinco anos. Os autores explicam que antes do peronismo:

“(...) desenvolveu-se na sociedade argentina um processo de crescimento capitalista sem intervencionismo social e que esta situação determinou a configuração de um aumento de reivindicações tipicamente operárias, que abarcavam o conjunto da classe trabalhadora, exigências que o sindicalismo tratou de satisfazer sem êxito, até que, entre 1944 e 1946, em decorrência de

⁴⁶ Maneira de se referir à corrente política vinculada à UCR (*Unión Cívica Radical*), partido que, como dito anteriormente, fez oposição ao peronismo nas eleições presidenciais de 1946 e 1951.

⁴⁷ ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires: libros baratos y cultura de los sectores populares*, In: ARMUS, D. (Org.). *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990, pp. 39-67.

políticas estatais definidas, essa série reivindicativa foi encontrando solução (...)”⁴⁸(MURMIS & PORTANTIERO, 1973, pp. 66-67)

A CGT (*Confederación General del Trabajo*) foi organizada em 1930 a partir de acordos entre socialistas e sindicalistas revolucionários juntamente a comunistas e surge a partir do agrupamento de organizações sindicais preexistentes como a USA (*Unión Sindical Argentina*, fundada em 1922) e a COA (*Confederación Obrera Argentina*, fundada em 1926). A USA surgira a partir de uma organização ainda mais antiga, de 1901, a FORA (*Federación Obrera Regional Argentina*). Ao longo do início do século XX, o anarquismo de finais do século XIX cedia espaço para o sindicalismo como interlocutor privilegiado do Estado, tal como nos diz o historiador argentino Juan Suriano⁴⁹.

2.3 -Os anos 1940 na Argentina: a ascensão de Perón

Escrevera Borges sobre Sarmiento que ele era “a luz de *Mayo* e o horror de Rosas / e o outro horror e os secretos dias do minucioso futuro”, além de ser “alguém que segue odiando, amando e combatendo”, sendo percebido inclusive nas “albas de setembro, inesquecíveis, que ninguém consegue narrar”⁵⁰ – uma referência de Borges ao evento que assinalou a derrubada de Perón do poder, a chamada “Revolução Libertadora”, já mencionada anteriormente e que representou um golpe de Estado cujo desfecho se deu precisamente em setembro de 1955. Após alguns meses de turbulentos confrontos internos, Perón perdera força mesmo no interior das forças armadas, como mostra o levante da Marinha que culminou no bombardeio da Plaza de Mayo, realizado em junho do mesmo ano, cujo objetivo era eliminar o então presidente através de um ataque direcionado à Casa Rosada, sede da presidência do país. Os aviões da Armada Argentina bombardearam a Casa Rosada, a praça, o Ministério de Guerra e até mesmo o

⁴⁸ MURMIS, Miguel & PORTANTIERO, Juan Carlos. *Estudios sobre as origens do peronismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973, pp. 66-67.

⁴⁹ SURIANO, Juan. “*Cultura e política anarquista em Buenos Aires no começo do século XX*”, in: AZEVEDO, Cecília et al. (Org.). *Cultura Política, Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

⁵⁰ “*Sarmiento*”, in: BORGES, Jorge Luis. *O outro, o mesmo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 105.

bairro de Olivos, na grande Buenos Aires, onde se localiza a residência presidencial. Mais de trezentas pessoas foram mortas e o Exército, leal a Perón, terminou por controlar a situação. Em 23 de setembro de 1955, se apresentou como presidente provisório do país o general Eduardo Lonardi – que havia participado de uma tentativa fracassada de golpe contra Perón em setembro de 1951, junto ao general Benjamín Menéndez.

Com essa alusão, Borges associa a imagem de Perón derrotado a Rosas, e faz a memória de Sarmiento ecoar justaposta ao violento golpe de 1955.

E como aparecera Juan Domingo Perón à frente da presidência do país?

Perón passara a conhecer o poder mais de perto após um golpe de Estado empreendido pelo GOU (*Grupo de los Oficiales Unidos*), uma facção de militares do Exército que buscaram intervir no cenário político, mesmo que não trouxessem consigo um projeto político definido. Ramón Castillo foi presidente entre 1942 e 1943, mas já ocupava o cargo desde 1940, enquanto vice-presidente no mandato de Roberto Ortíz, que sofria de diabetes e perdeu a visão, vindo a ser licenciado do cargo até seu falecimento, em julho de 1942, pouco depois de ter renunciado à presidência, em junho.

Ortíz havia definido a postura de neutralidade da Argentina logo que os primeiros conflitos relacionados à II Guerra eclodem na Europa e essa postura foi mantida por seu sucessor, Ramón Castillo. No início de 1943, já se iniciavam as articulações pelas eleições⁵¹ e o falecimento de figuras de peso no cenário político, tais como: Marcelo Torcuato de Alvear (ligado ao radicalismo *antipersonalista*, fora presidente entre 1922 e 1928⁵²) em março de 1942 e Agustín Pedro Justo, em janeiro de 1943. Em março de 1942, os conservadores reunidos na *Concordancia* se destacaram nas eleições legislativas; a escassez de nomes fez com que Ramón Castillo indicasse Robustiano Patrón Costas, empresário do setor açucareiro que havia sido governador de Salta (1913-1916) e senador da Nação pela mesma província (1938-1943).

A indicação de Costas como candidato conservador acirrou ânimos; o radicalismo já havia perdido há uma década seu último grande expoente, Hipólito

⁵¹ Roberto Ortíz fora o segundo presidente eleito em 1937 pela *Concordancia*, uma aliança política surgida em 1931 que reunia o *Partido Demócrata Nacional* (conservador), a *Unión Cívica Radical Antipersonalista* (em oposição à influência que exercia a persona de Hipólito Yrigoyen, um dos principais nomes do radicalismo na Argentina) e o *Partido Socialista Independiente*. O primeiro presidente eleito pela *Concordancia* fora Agustín P. Justo, presidente no período 1932-1938.

⁵² Como estabelecido desde a Constituição de 1853, os mandatos presidenciais duravam seis anos.

Yrigoyen, falecido em 1933. O radicalismo antipersonalista perdera Alvear. Dessa maneira, o nome do ministro da Guerra do presidente Castillo, Pedro Pablo Ramírez, começava a ser ventilado por setores do radicalismo. Os coronéis do Exército reunidos em torno do GOU já vislumbravam uma intervenção, mas sem chegar a um nome que os representasse; quando Ramón Castillo, temeroso, pediu a Ramírez que entregasse seu cargo á frente do Ministério da Guerra, o *Grupo de los Oficiales Unidos* entendeu que era a hora mais adequada para a ação, ainda que com certo improvisado e sem rosto e/ou projeto político.

Sendo assim, em 4 de junho de 1943, o Exército derrubava da presidência Ramón Castillo, último presidente do período que ficou conhecido por “Década Infame” na historiografia argentina: terminologia construída com um propósito político muito claro, propiciando terreno para construção de memória que exaltasse aqueles dias de 1943 como uma oposição que se fez mais do que necessária em impor-se aos governos da década anterior, a de 1930, em que os argentinos estiveram às voltas com a prática de eleições fraudulentas e subserviência ao capital estrangeiro⁵³. Assumia a presidência o general Arturo Rawson, que renuncia em favor do general Pedro Pablo Ramírez já no dia 7 de junho. Dessa maneira, Ramírez pula do cargo de ministro para o de presidente em questão de alguns dias; Edelmiro Julián Farrell, então passa a ocupar a vice-presidência e acumula também a pasta do Ministério da Guerra de Ramírez, e tinha por secretário Juan Domingo Perón.

Logo em seguida, Perón ocupou o cargo de responsável pela Direção Nacional do Trabalho, pouco depois tornada Secretaria Nacional do Trabalho e Previdência, sendo figura destacada por seu bom trânsito e boa articulação entre as lideranças sindicais e a classe operária; angariava em torno de si cada vez mais aceitação das classes populares, em que pese também sua carismática figura e a leitura que fez da posição que ocupava, naquele momento: inclinado às necessidades dos trabalhadores argentinos, fazendo sempre presente o ideal de “Justiça Social” em sua atuação política,

⁵³ No ano de 1933, durante a chamada “década infame” na historiografia argentina, e sob o mandato do general Agustín P. Justo (1932-38), o vice-presidente Julio Argentino Pascual Roca, o “*Julito*” (filho do presidente Julio Argentino Roca, que fora presidente do país em dois momentos: entre 1880-86 e entre 1898-1904), assina um acordo comercial com o ministro do comércio inglês, Walter Runciman, no que ficou conhecido como “*Pacto Roca-Runciman*”, um tratado que beneficiou muito mais os interesses do capital britânico do que a economia argentina, sendo um acordo que limitou as vantagens da produção argentina de carnes em virtude de um controle maior desse mercado pela Grã-Bretanha, além de concessões comerciais para empresas britânicas de outros ramos, como transporte.

deslocando o trabalhador para o protagonismo das ações do regime; o decreto 33.302/43 garantia aos trabalhadores indenização em caso de demissão; estatutos trabalhistas foram criados, assim como demais instituições de ensino e assistência. Houve um aumento brutal na sindicalização de trabalhadores e também uma intensa migração de trabalhadores do campo para a cidade; o Estado argentino se saía melhor na mediação entre capital e trabalho, acordos coletivos eram firmados e benefícios eram outorgados através da Secretaria de Trabalho.

2.4 -O “17 de outubro de 1945”: monstrosidade ou lealdade?

Um evento marcante representa a dimensão da aceitação de Perón por parte dos trabalhadores argentinos, em uma demonstração que impressiona pela intensidade apresentada e pelos sujeitos nela envolvidos: o 17 de outubro de 1945. Como mencionado, Perón tornara-se destacado no cenário político nacional por seu empenho em se posicionar próximo aos sindicatos e trabalhadores, possibilitando direitos trabalhistas sob a forma de legislação e mostrando boa disposição em apresentar o Estado argentino como mediador das relações e tensões entre empresariado e operariado. A sociedade civil tomava parte no acirramento da polarização em torno do coronel sindicalista: em 12 de julho de 1945 uma multidão de trabalhadores bradou o nome de Perón pelas *calles* Diagonal Norte e Florida, pedindo-o como candidato à presidência do país. A aplicação da legislação social de Perón incomodara os setores conservadores e em 19 de setembro ocorre uma reação à manifestação popular de julho: a Marcha da Constituição e da Liberdade passava pelo Congresso Nacional e seguia até o distinto bairro de classe alta, Recoleta.

O conservadorismo nas alas internas do Exército via com preocupação tamanha popularidade e tamanho estreitamento do secretário do trabalho com as camadas populares (haja visto a manifestação popular de julho) e seu fortalecimento no cenário político, especialmente porque, em 1944, após a ocorrência de um golpe no interior do golpe, o presidente Pedro Pablo Ramírez é substituído pelo general Edelmiro Farrell. O que então ocorre é que o GOU, no âmbito da divisão provocada na sociedade argentina por conta da II Guerra Mundial, posicionava-se favorável ao Eixo, que já mostrava sinais de sua derrocada ante às investidas das forças aliadas. Intensificava-se, assim, a

pressão exercida pelo Departamento de Estado dos EUA contra a neutralidade argentina; assim que Ramírez rompe relações com os países do Eixo, é deposto pelos oficiais germanófilos no interior do GOU, que conduz Edelmiro Farrell à presidência.

Com a ascensão de Farrell, Perón acumula os cargos de secretário de Trabalho, vice-presidente e ministro da Guerra. Prestigiado e atuando então com maior visibilidade, Perón passa a sofrer oposição no interior da cúpula dirigente. O general Eduardo Ávalos, influente desde a conformação do GOU, vê com preocupação a ascensão de Perón no interior do aparelho estatal e no cenário político, e pressiona o presidente Farrell a intervir, temeroso da influência que Perón angariava em torno de si.

Nos primeiros dias do mês de outubro de 1945, Farrell pede a renúncia dos cargos ocupados por Perón, ordenando que o coronel fosse trasladado à ilha de Martín García, no Rio da Prata. Alegando problemas de saúde, Perón consegue ser em seguida transferido para o Hospital Militar Central, em Buenos Aires. Mesmo afastado de suas funções dentro no aparelho de Estado, Perón mobilizava grupos operários e trabalhadores cada vez mais dispostos a enfrentamentos em torno do que a atuação de Perón representava para diversos setores do trabalho na sociedade argentina. O presidente Edelmiro Farrell, decretando a prisão do seu ex-secretário, vice e ministro, buscava com isso neutralizar o efeito mobilizador da retórica bem articulada de Juan Domingo Perón, mas o efeito que resultaria daquilo estava, certamente, muito além de suas expectativas.

No dia 17 de outubro, a *Plaza de Mayo* foi tomada por uma multidão que pedia pela libertação de Perón. O historiador argentino Luis Alberto Romero chama a atenção para um detalhe: embora a multidão que deu corpo à Marcha da Constituição e Liberdade fosse numericamente maior do que a concentração em frente à Casa Rosada, merece destaque nesta última a presença massiva de operários e trabalhadores organizados, no que chamou de composição “definitivamente operária”⁵⁴. Acrescentando uma ressalva ao que disse Romero, pode-se dizer que o que mais chamou atenção não foi somente a questão em termos de classe social, mas observar que essa mesma “composição definitivamente operária” significava uma pluralidade de origens dentro da geografia argentina: trabalhadores organizados das demais províncias do país ocupavam um espaço geográfico (a *Plaza de Mayo*, local importante pela

⁵⁴ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, p. 95.

proximidade com a Casa de Governo nacional) que fora ocupado pelas classes médias e pelas associações operárias em mobilizações anteriores; ou seja, se admitimos que a casa estava sendo tomada, essa ação estava sendo empreendida por trabalhadores que não pertenciam ao espaço que iam, então, ocupando.

Diante de tamanha demonstração de adesão, Juan Domingo Perón discursaria à multidão naquele dia 17 de outubro e nos dias seguintes tomaria decisões que acabariam por fazê-lo elemento central na configuração política nacional: desposaria Eva Duarte (então uma atriz de mediano destaque no radioteatro argentino mas que se tornaria figura-chave na conformação e difusão daquilo que conhecemos por “peronismo”), e decidiria por concorrer à presidência da Argentina, nas eleições que seriam realizadas em 24 de fevereiro de 1946.

Sobre as eleições presidenciais de 1946, diz o sociólogo argentino Alejandro Horowicz:

“A vitória eleitoral de Perón pulverizou seus antagonistas políticos (...) Na eleição mais limpa de toda a história política argentina os democráticos haviam sido incapazes de vencer, apesar da enormidade de meios com que haviam contado.(...) Os defensores da U.D. [União Democrática], assim como seus integrantes, não souberam explicar então (como não sabem explicar agora) porque foram derrotados, a não ser com a habitual cínica malevolência racista que atribui à classe operária, aos ‘cabecitas negras’, a soma total das traições⁵⁵” (HOROWICZ, 2011, p. 113)

O “17 de Outubro”⁵⁶, pelo evento que representa e pela simbologia a ele associada, é uma data que está presente na memória construída pelos peronistas como sendo o evento fundador desta tradição política, inventada a partir da conjuntura sócio-política oportuna, o que inclui a atuação e o crescimento de Juan Perón no cenário político, para o que contribuiu também uma organização sindical preexistente e anterior a 1945; a data em que se funda o peronismo político foi apropriada sob a denominação *día de la lealtad* por peronistas e *comodía de las patas em la fuente* por antiperonistas.

⁵⁵ HOROWICZ, Alejandro. *Los Cuatro Peronismos*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.

⁵⁶ PLOTKIN, Mariano Ben. *El día que se inventó el peronismo: la construcción del 17 de octubre*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2012.

O que havia nessa conjuntura era um panorama de instabilidade política e institucional, classes trabalhadoras ansiosas e determinadas em ter antigas reivindicações finalmente atendidas e nuances de orgulho nacionalista em meio às represálias dos EUA frente à neutralidade argentina durante a II Guerra; é icônica do posicionamento norte-americano quanto à Argentina a presença do embaixador norte-americano Spruille Braden, totalmente contrário à ascensão política de Perón, por seu bom diálogo com as lideranças sindicais e pela simpatia que o coronel nutria pelos regimes autoritários da Europa ocidental ao longo do conflito mundial. Ou seja, Braden, enquanto norte-americano, buscava interferir na disputa política argentina se colocando como um representante dos valores da democracia liberal, posição também defendida pela *Unión Democrática*, coalizão de partidos em oposição ao peronismo. Mas esse antagonismo serviria muito mais à estratégia política do argentino: “*Braden o Perón!*”, dizia o slogan da campanha presidencial para as eleições de fevereiro de 1946. Com este mote criava-se um apelo por um posicionamento: a escolha por Perón representando uma postura nacionalista, construída em oposição à presença “imperialista” dos EUA no país e associada à figura de Braden e dos “democráticos”. Nesta conjuntura, o nacionalismo parecia ser a saída para superar os males expostos pelos governos eleitos de forma fraudulenta na década de 1930, cuja memória traumática figurava como “década infame”, em que pesasse a submissão ao capital britânico e estadunidense, como já vimos.

Se o peronismo, enquanto movimento social e político tem sua data de nascimento, o 17 de outubro de 1945, já o antiperonismo não pode ter uma cronologia tão precisa, pois cresce à medida em que Perón se projeta no cenário político. Um detalhe importante é que, se há uma identidade antiperonista, ela é construída a partir de uma identidade bastante mobilizadora naquele momento histórico: o antifascismo. O 17 de outubro e sua demonstração de aliança política, de uma base social ao redor de Perón, fez com que antifascistas enxergassem aquele evento como o anúncio do fascismo na Argentina. A historiadora argentina Flavia Fiorucci nos auxilia a entender melhor a esta etapa inicial da posição antiperonista:

“São muitos os testemunhos que dão conta de que o antifascismo – por esses tempos uma identidade muito convidativa – se transformou muito rapidamente em antiperonismo, sobretudo depois do 17 de outubro, quando Perón se

converteu para os antifascistas na encarnação do fascismo *criollo*”(FIORUCCI, 2011, p.23)⁵⁷

E a autora prossegue, citando uma entrevista de María Rosa Oliver (ensaísta argentina e uma das fundadoras da revista *Sur*): “Segundo ela, a lógica era simples: ‘Perón havia estado como adido militar na Itália, o grupo de coronéis, o GOU era germanófilo, conhecíamos a mentalidade castrense, então dissemos, bom, agora vamos ter isso por aqui’”⁵⁸ (Ibid. p. 23).

A União Democrática aparece como fórmula partidária da aglutinação em torno do antiperonismo e do antifascismo, e lança os nomes de José Pascual Tamborini (ligado ao radicalismo antipersonalista e ministro do Interior no governo Marcelo T. Alvear, e também tendo cumprido mandatos como deputado e senador) para a presidência e Enrique Mosca (havia sido governador da província de Mendoza e deputado) para a vice-presidência. Juan Domingo Perón ganhara as eleições de 1946, por uma vantagem de pouco mais de 300 mil votos (a fórmula Perón-Hortensio Quijano obteve a marca de 1.527.231 votos contra 1.207.155⁵⁹ obtidos pela União Democrática), e com o suporte do Partido Laborista, forma partidária criada a partir do “17 de outubro” e dissolvido após se integrar ao Partido Peronista – e logo Partido Justicialista, criado em 1947.

2.5- As representações em torno do peronismo

Muito embora as discussões em torno do peronismo começassem a se produzir a partir do 17 de outubro de 1945, como vimos, é com cuidado que devemos analisar o viés político dos escritos literários sobre o fenômeno: não podemos estrangular a realidade para fazê-la caber na teoria, na memória e no memorialismo.

⁵⁷ FIORUCCI, Flavia. *Intelectuales y Peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos, 2011.

⁵⁸ O trecho se refere a uma entrevista de María Rosa Oliver a Leandro Gutiérrez, 6 e 13 de maio de 1971, Arquivo de História Oral do Instituto Di Tella.

⁵⁹ Dados extraídos do site http://www.todo-argentina.net/historia/hist_elec/nuevmov.htm em outubro de 2013.

Sendo assim, retomando um ponto já assinalado, a mesma data conhecida como *Dia de la Lealtad* para os peronistas, em referência à mobilização que reivindicou a libertação de Perón da prisão e é também o *Dia de las patas em las fuentes* para os antiperonistas, referindo-se partidários de Perón, porque arregaçaram as bordas das calças e puseram os pés nos chafarizes da *Plaza de Mayo*, que foi completamente tomada. Já no ano de 1946 essa memória peronista seria blindada e institucionalizada, sob a forma de comemoração de feriado nacional.

Jorge Luis Borges, autor que hoje podemos afirmar que figura no cânone literário latino-americano e está entre os grandes nomes da literatura universal, de acordo com seus contemporâneos e as gerações de escritores e críticos que o sucederam, via com desagrado a ascensão do peronismo, associando-o ao nazi-fascismo, tal como nos indica o historiador Julio Pimentel Pinto, ao falar sobre o conto *Deutsches Requiem*:

“Sob a estranha coerência ilúcida de Otto, o conto ilustra o repúdio borgeano do nazismo e, conjuntamente, da violência. Rejeição que se prolonga, também, na aspereza com que trata as ressonâncias do nazi-fascismo na Argentina, encontrado por Borges sobretudo no peronismo, seu principal adversário político durante toda a vida.”(PINTO, 1998)⁶⁰

O conto está presente no livro *El Aleph*, de 1949; nele, o narrador é Otto Dietrich zur Linde, um oficial nazista cujos antepassados atuaram em conflitos nacionalistas: seu bisavô materno, Ulrich Forkel, fora assassinado na guerra franco-prussiana; seu pai lutara na Grande Guerra e ele próprio, Otto, inicia seu relato informando sobre sua execução, marcada para o dia seguinte. Em seu discurso final, Otto faz grande apologia ao antissemitismo, associando-o à ideia de doença e justificando uma ordem do mundo baseada na violência, ao invés de apoiada em uma “servil timidez cristã”. Borges, colocando-se como o “outro” que repugnava, busca expressar o tamanho da incoerência que enxergava nos princípios da política de Hitler.

E sua postura antiperonista é reforçada também com esta referência a Emir Rodríguez Monegal:

⁶⁰ PINTO, Julio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998, p. 235.

“Reconhece nessa pedagogia [do peronismo] os mesmos sintomas que havia denunciado na Alemanha e na Itália. Também assinala que os intelectuais argentinos já estavam combatendo o regime e que a única solução democrática era ceder o poder à Suprema Corte de Justiça, para poder convocar eleições realmente livres. (...) Como se sabe, Perón cedeu o poder à Suprema Corte (...). Borges assinou tantos manifestos quanto estiveram a seu alcance.”(MONEGAL apud PINTO, 1998) ⁶¹

A antipatia a Juan Domingo Perón ganhou contornos de forte ressentimento quando este chegou à presidência, em junho de 1946, após ter saído vencedor das eleições em fevereiro do mesmo ano. Em agosto, Borges fora destituído do cargo que ocupava na *Biblioteca Publica Municipal Miguel Cané* – este foi seu primeiro emprego, lá tendo trabalhado como catalogador – e posteriormente foi deslocado para o cargo de inspetor de coelhos e galináceos no mercado municipal, cargo a que prontamente renunciou⁶². Em 1948, sua mãe e sua irmã foram detidas por cantarem o hino nacional sem permissão policial, mais um sinal de que Borges e o peronismo não se conciliariam.

Um conto bastante emblemático da posição antiperonista é *La fiesta del Monstruo*, que foi escrito em 1947 por Borges e Adolfo Bioy Casares, escritor que também contribuía com a revista *Sur*. O conto circulou clandestinamente e só viria a ser publicado anos depois, em 1955, na revista uruguaia *Marcha*. O texto nos interessa pelo alto grau de referencialidade com os acontecimentos então recentes: a partir do ponto de vista de um operário, narra a história (à sua companheira Nelly) de uma caravana em que estivera presente, rumo à *Plaza de Mayo*. A narrativa busca ressaltar ausência de humanidade, o embrutecimento e o comportamento animalesco atribuído aos peronistas. A violência presente nos textos de Ascasubi (parte de seu poema *La Refalosa* é utilizado como epígrafe, como citamos ao falar do século XIX de Rosas) e de Echeverría (*El Matadero*) ressoa aqui como uma grande referência, dentro da qual podemos ver também a associação Perón-Rosas.

No conto de Borges e Casares, um jovem estudante (essa condição é atribuída pelos livros de estudo que carrega) judeu, ruivo, um “miserável de quatro olhos” não faz a saudação ao estandarte do “Monstro”. Por esse motivo, é levado a um terreno baldio e apedrejado pela multidão até a morte. O narrador toma parte nas agressões e se diz

⁶¹ Ibid., p. 236.

⁶² Ibid., p. 237.

satisfeito com o massacre, descrevendo inclusive o momento em que o judeu fica de joelhos e olha para o céu a rezar, antes que caia morto.

A monstrosidade, que é expressa pelo uso da violência sem remorsos, é colocada como parte do código moral legado pelo líder, pelo “Monstro” que os guia; a relação de lealdade entre seguidores e líder é caracterizada pela submissão cega e pela adoração ritualizada, no caso do estandarte do “monstro”.

Capítulo 3- Julio Florencio, Julio Cortázar

3.1 – De Bruxelas a Mendoza: Julio Cortázar entre 1914 e 1945

Julio Florencio Cortázar nasceu em Bruxelas, em 26 de agosto de 1914, quando a Bélgica do rei Alberto I estava ocupada pelos alemães, nos primeiros movimentos da Grande Guerra. Fazemos um breve apanhado de sua trajetória, iniciando de seu nascimento, que o próprio Julio assinalou como “um produto do turismo e da diplomacia”⁶³.

Julio nasce apenas alguns meses após o ataque que vitimou o herdeiro do Império Austro-Húngaro, o arquiduque Francisco Ferdinando e também sua esposa Sofia, duquesa de Hohenberg, em Sarajevo, em 28 de junho de 1914. A ocasião de seu nascimento em território belga se dá porque seu pai, Julio José Cortázar Arias, realizava uma missão diplomática encarregado de negócios comerciais na *Embajada de la República Argentina en Reino de Bélgica*, na comuna de Ixelles, Bruxelas, onde é registrado como cidadão argentino em julho de 1914. A neutralidade argentina na Primeira Guerra – declarada pelo então presidente argentino Victorino de la Plaza (1914-16) e mantida por seu sucessor, Hipólito Yrigoyen (1916-1922) – permitiu a Julio José e sua esposa, Maria Herminia Descotte, que deixassem a residência na Av. Louis

⁶³ Trecho de uma carta de Julio Cortázar a Graciela de Sola, datada de 4 de novembro de 1963. A referência é feita a partir de GOLOBOFF, Mario. *Julio Cortázar: La Biografía*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2011, p. 14.

Lepoutre 116 (onde há atualmente uma placa no local, mencionando o escritor) e se instalassem na Suíça, onde nasce sua única irmã, Ofelia, em 1915. Em seguida, os quatro Cortázar se instalam em Barcelona, onde permanecem até o fim da Guerra, quando então vão para a Argentina. Residem em Banfield, localidade (tal como um grande bairro) do partido (município) de Lomas de Zamora, que faz parte da província (uma das 23 unidades federativas, equivalente aos estados brasileiros) de Buenos Aires.

Entre 1923 e 1928 Julio inicia os estudos primários em Banfield, na *Escuela Elemental Inferior Nº 10*; entre 1929 e 1932 realiza os estudos para obtenção do título de professor normal na *Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta* (localizada no *Once*, bairro da capital federal), e pela mesma instituição obtém, em 1935, uma especialização que o credencia como professor normal em Letras. Os Cortázar – sem Julio José, que havia deixado a família em 1920 – já residiam então em Villa del Parque, bairro da cidade de Buenos Aires, desde 1931. Em 1936, se matricula na *Facultad de Filosofía y Letras* da *Universidad de Buenos Aires* (UBA), mas a situação econômica dos Cortázar naquele momento não permitia que se dedicasse exclusivamente à sua formação universitária; desse modo, decide trabalhar no magistério e começa a dar aulas, em 1937, no *Colegio Nacional San Carlos de Bolívar*, no partido de Bolívar, província de Buenos Aires, onde fica até 1939. Por sorteio realizado pelo diretor do colégio, leciona Geografia.

Em 1938, publica pela editora-gráfica El Bibliófilo uma reunião de 43 sonetos, *Presencia*, com tiragem de 250 exemplares – e o livro sai creditado a Julio Denis, pseudônimo que então utiliza. Sobre as impressões daquele jovem Julio Florencio, que se arriscava na poesia como Julio Denis e estudava com afinco as escolas poéticas da literatura francesa, algumas impressões sobre a estadia em Bolívar:

“O ambiente, dentro e fora do hotel, dentro e fora do Colégio, carece de toda dimensão. Os micróbios, dentro dos tubos de ensaio, devem ter maior número de preocupações que os habitantes de Bolívar. (...) Imagine você que, no terceiro ano do nacional [Colégio Nacional], não sabiam quem era Beethoven. Tive de esclarecer uma frase na qual incluí o nome do músico, convencido de que todos teriam, pelo menos, um ligeiro esquema, uma lembrança...”

E encerra, taxativo e desdenhoso: “aqui, um vigilante da capital passaria por erudito”⁶⁴.

Em 1939, é transferido para Chivilcoy, cidade mais próxima da capital federal (aproximadamente 168 km distante de Buenos Aires), onde leciona na Escuela Normal Domingo Faustino Sarmiento. Sua carga de trabalho é de 16 horas semanais: 9 horas como professor de História, 5 de Geografia e 2 de Instrução Cívica. É nesse período que começa a ser publicado: um artigo na revista *Huella*, de Buenos Aires, nº1, de Buenos sobre a poesia de Arthur Rimbaud – e assinado como Julio Denis.

O diretor do jornal socialista *El Despertar*, de Chivilcoy, Carlos Santilli, pediu ao professor Julio um conto para uma edição especial. Julio relutou inicialmente, mas entregou o conto na semana seguinte: *Llama al teléfono, Delia*.

Nesse conto, a protagonista sofre a ausência pela ausência do marido, Sonny, que a abandonara há dois anos e não dera notícias desde então. O ambiente é preenchido pelo som do blues e os anúncios comerciais vindos do rádio. No pequeno apartamento de dois quartos, somente ela e o filho, Babe, em seu berço pago à prestações.

O telefone é mencionado: “ninguém ligava nesse número desde que Sonny se foi. (...) e nesse dia o telefone não havia tocado nem uma só vez; nem sequer por engano”⁶⁵. O chamado do rádio informando as horas pontua o transcorrer do conto e a ansiedade de Delia; o telefone toca: é Sonny: “– Delia... quero saber se você me perdoa”. E Sonny prossegue: “– Delia... Imagina que eu me vá (...) Compreende, compreende... Ir-me assim, sem teu perdão... ir-me assim (...) sem outra coisa que não seja minha culpa... sem teu perdão, sem teu perdão, Delia”⁶⁶. E depois disso a ligação se encerra; Delia recebe a visita de um amigo do casal, Steve Sullivan, que se mostra incrédulo quando Delia lhe conta que recebera a chamada de Sonny: “Delia, não pode ser, Sonny não pode ter te ligado há meia hora atrás (...) Porque Sonny morreu às cinco, Delia. Mataram ele com um tiro, na rua.”⁶⁷.

⁶⁴ BERNÁRDEZ, Aurora & GARRIGA, Carles Álvarez (Eds.). Julio Cortázar, Cartas 1937-1954. Buenos Aires: Aguillar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012, p. 30.

⁶⁵ CORTÁZAR, Julio. “*Llama al telefono, Delia*”. In: *La Otra Orilla*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012, pp. 32-33. Obs.: este livro, publicado pela primeira vez em 1995, corresponde à seleção de contos feita por Cortázar que envolve aqueles que foram escritos entre 1937 e 1945.

⁶⁶ Ibid. p. 36.

⁶⁷ Ibid. p. 40.

Em 1944, Julio deixa Chivilcoy, e isto se daria em razão de seu descontentamento com o conservadorismo local, de tom extremamente nacionalista e católico. Um exemplo dessa dissonância entre Julio e parte da sociedade chivilcoyense se expressa em uma carta sua de 29 de julho de 1944:

“(…) Os grupos nacionalistas locais me lançaram um bombardeio selvagem⁶⁸, e certa vez (...) amigos fiéis me avisaram que eu era acusado (vox populi) dos seguintes delitos graves: a) escasso fervor governista; b) comunismo; c) ateísmo. Fundamentos? De a): que minhas aulas alusivas à revolução [ao golpe de Estado de 4 de junho de 1943] (tive de ministrar três) haviam sido altamente frias, cheias de relutâncias e reservas; de b): quem incorre em a), então é b); de c): por ocasião da visita do bispo de Mercedes à Escola Normal, eu havia sido o único professor – de 25, mais ou menos – que não beijou o anel de Monsenhor (prova irrefutável!). Juntando agora os termos a), b), c), John Dillinger⁶⁹ resultaria um anjo do meu lado”⁷⁰

3.1.1 – Cortázar em Mendoza, 1944-45: Universidade tomada

O ano de 1944 é o que parte para Mendoza, após um convite irrecusável, ao menos para um sujeito como Julio, até então, fascinado pelo romantismo inglês de John Keats, e pelos demais poetas vinculados ao simbolismo francês, como Mallarmé, Paul Verlaine e Jules Laforgue. Julio conta que, estando em casa, em Buenos Aires, no dia 4 de julho de 1944 (“também para mim meu dia de independência”⁷¹), foi informado sobre ter sido procurado pela secretaria do Ministério da Educação. Quando retorna a ligação, reconhece a voz de um colega que conhecera em sua breve passagem como aluno da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires, Hugo

⁶⁸ Nota de tradução: no original, “(...) *me lanzaron una bruloteada salvaje*”. Optei aqui por traduzir “*bruloteada*” como “bombardeio”, sem deixar de levar em conta a referência à ação dos navios não tripulados, os “brulotes”, utilizados pelos ingleses na Batalha de Gravelines (1588) e que contribuíram para a derrota da Invencível Armada do rei espanhol Filipe II.

⁶⁹ John Herbert Dillinger (1903-1934), tornado célebre pelos assaltos a bancos nos anos 1930 nos EUA.

⁷⁰ BERNÁRDEZ & GARRIGA, 2012. Op. Cit. p. 193, carta a Mercedes Arias, datada de 29 de julho de 1944.

⁷¹ Id. Ibid.

Parpagnoli. A princípio, Julio – que o havia encontrado um mês antes desse telefonema – achou que Parpagnoli o procurava por conta de seus comentários nada elogiosos sobre o governo de Edelmiro Farrell (1944-46), já que o procurara através do Ministério. Mas não se tratava disso; Parpagnoli estava incumbido da redefinição de algumas cátedras da *Universidad Nacional de Cuyo*⁷², em Mendoza, e convidava Julio para assumir interinamente três disciplinas: duas de Literatura Francesa e uma de Literatura da Europa Setentrional. Imediatamente Julio pede licença da Domingo Sarmiento, de Chivilcoy, e se instala em Mendoza em 8 de julho do mesmo ano. Tendo consciência de que não possuía titulação para o cargo de professor universitário, Julio manifestaria sua preocupação pela realização das provas dos concursos oficiais para as cátedras: “até outubro deverei prestar concurso, se desejo ganhar as cátedras. Serão concursos legítimos, ou mediarão um compromisso de colaboração política?”⁷³.

Se em termos intelectuais tratava-se de uma ótima oportunidade (atuar como professor universitário e tratar de assuntos que lhe interessavam enormemente, literatura francesa e inglesa) em termos materiais era igualmente ótimo: em Chivilcoy, pelas 16 horas semanais de aulas, Julio recebia 640 pesos ao fim do mês. Em Mendoza seriam 250 pesos por cada disciplina de Literatura Francesa (I e II) e 300 pesos por Literatura da Europa Setentrional, totalizando 800 pesos á razão de seis horas/aula semanais, duas horas para cada disciplina.

O período na UNCU, de julho de 1944 a finais de 1945 – criada em 1939 – o fez tomar contato com os estremecimentos da política universitária, em muitas vezes reflexos da política nacional para as universidades, no período. É em Mendoza que Julio conhece Sergio Hocévar, o “Sergio Sergi” (artista plástico e professor da UNCU, já mencionado neste trabalho) e trava com ele uma amizade que se manteria até o falecimento de Sergio, apelidado por Julio de *El Oso*, em 1973. Sergio chamava Julio de *Largázar* nas cartas que trocaram, por conta de sua indiscreta estatura, 1 metro e 93 cm. A política na universidade se acirrava em torno de uma importante questão: as eleições universitárias; sucediam-se os interventores nomeados pelo governo Farrell; a divisão política formou dois grupos: os conservadores, ligados aos criadores da UNCU, e representados por Emilio Jofré, advogado e professor de Geografia ligado ao

⁷² O *Cuyo* é uma região geográfica que corresponde ao centro-oeste do território nacional argentino, abrangendo as províncias de Mendoza, San Juan e San Luis. Desde 1988 faz parte dessa região também a província de La Rioja. A UNCU foi criada no ano de 1939 e corresponde a um complexo universitário formado por 11 Faculdades.

⁷³ *Ibid.* p. 194.

conservador *Partido Demócrata Nacional* de Mendoza e os nacionalistas, próximos do professor de grego e latim Ireneo Fernando Cruz – a quem Julio cita na epígrafe do conto *Cefalea*, do livro *Bestiario*, que veremos um pouco mais adiante.

Às vésperas das eleições, junho de 1945, os dois grupos apresentaram uma lista de consenso, o que desagradou profundamente aos estudantes e fez com que se criasse um impasse e cada acontecimento relacionado à disputa era publicado no jornal mendocino *Los Andes*. Cortázar, embora não se declarasse um nacionalista, se mantinha próximo do grupo de Ireneo Cruz muito mais por repulsa ao grupo dos conservadores, também chamados *los estrictos*. O clima propiciado pelo contexto de desfecho dos conflitos da II Guerra inflamaram os ânimos antifascistas na Universidade e logo foi criada uma comissão de investigação de atividades “nazis, rosistas, fascistas e falangistas” (CORREAS, 2004, p. 71)⁷⁴, por iniciativa do nacionalista Ireneo Cruz. Cortázar ficava em posição delicada porque sua nomeação saíra justamente quando Alberto Baldrich substituíra o nacionalista católico e antissemita Gustavo Martínez Zuviría, também conhecido por “Hugo Wast”, como Ministro da Justiça e Instrução Pública do governo Farrell. Sendo assim, Cortázar era visto na UNCU com certa desconfiança, pois se pensava que sua nomeação fora um ato político e inclusive pré-eleitoral. Sobre sua situação por aqueles dias, diz Cortázar:

“(…) Depois de ter abandonado Chivilcoy debaixo de veementes suspeitas de comunismo, anarquismo e trotskismo, tenho o horror aqui em Mendoza de que qualifiquem de fascista, nazi, (...), rosista e falangista. (...).Raízes do problema: eu fui designado nos nefastos dias do ilustre Baldrich”⁷⁵

O acirramento dos enfrentamentos políticos levou à tensões entre o Centro Estudantil e um grupo de nacionalistas que tentara ocupar um dos pátios carregando um grande retrato de Juan Manuel de Rosas, que acabou iniciando uma fogueira. Chama atenção que a imagem de Rosas esteja associada, nesse ponto do século XX à tensões políticas e dicotomias, sendo mobilizado por nacionalistas e repudiado por aqueles que o identificavam com o fascismo que era então derrotado na Europa. À essa dicotomia

⁷⁴ CORREAS, Jaime. *Cortázar, profesor universitario: su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.

⁷⁵ BERNÁRDEZ & GARRIGA, 2012. Op. Cit. p. 229.

civilização e barbárie podemos também acrescentar um trecho de uma palestra de Julio Cortázar, na UNCU, por ocasião das comemorações em torno da data de falecimento (11 de setembro de 1888) de Domingo Faustino Sarmiento:

“(…) De uma maneira ou de outra a lança de Facundo reaparece em cada geração argentina buscando um livro, uma liberdade, um progresso onde possa ser cravada com seu grito bárbaro. Porém, se é a mesma lança, outras mãos a empunham, e a adesão indiscriminada aos critérios da época de Sarmiento poderia debilitar nossos escudos. Eu sustento aqui que isso que chamo ‘persistência histórica de Sarmiento’ (…) conserva uma intrínseca atualidade, um valor exemplar que as transformações temporais não afetam nem diminuem. (…) Por isso, o ideário de Sarmiento poderá ceder ante a novos aspectos da história; mas a energia que dele emana continuará sendo seu melhor legado” (CORREAS, 2004, p. 74).

O legado de Sarmiento. A posição que Cortázar assume parte também dessa mesma dicotomia citada no caso da apropriação da imagem de Rosas e, pelo que lemos em parte de seu pronunciamento, mobiliza a memória e imagem de Sarmiento para se opor à barbárie atemporal e cíclica que estabeleceu em seu *Facundo*, publicado pela primeira vez cem anos antes da fala de Cortázar, em 1845.

Em outubro de 1945, o clima de enfrentamento se intensifica e, somado à instabilidade política dada pelas intervenções e fechamento de algumas universidades, alguns professores da UNCU se reúnem e decidem tomar a universidade, em protesto. O professor Ireneo Cruz organizou o movimento e coordenou turnos, mobilizando inicialmente cerca de 150 alunos e 20 professores, quantidade que foi diminuindo significativamente, até chegar a aproximadamente 23 alunos e 5 professores, entre eles Cortázar. A ocupação durou cinco dias (de 4 a 9 de outubro), sendo encerrada quando a polícia invadiu o campus, utilizando algumas bombas de gás e montaria, e conduziu alunos e professores para Centrais de Polícia. Os professores ficaram detidos por dois dias e liberados, após intervenção de uma Comissão de Advogados formada por juristas que trabalhavam na UNCU, como Emilio Jofré, Benito Marianetti (membro destacado do Partido Comunista) e Américo Cali (que dirigiria a revista *Égloga* desde 1944).

Na quarta-feira, dia 17 de outubro de 1945, ao passo que a Plaza de Mayo transbordava de trabalhadores clamando pela libertação de Perón (como vimos anteriormente), alunos e professores envolvidos na tomada da UNCU, entre eles Cortázar, se reúnem para festejar a ocupação da universidade realizada na semana anterior.

Em finais de 1945, Julio regressa a Buenos Aires. Sobre as publicações de seus escritos, se mostra bastante reticente e inseguro de encaminhá-los para edição; em carta a uma amiga dos tempos em Bolívar, comenta sobre as expectativas de publicar no ano seguinte (1946) um romance com cerca de 600 páginas já datilografadas chamado *Las Nubes y el Arquero*. Este romance seria destruído posteriormente. Naquele dezembro de 1945, expunha seus motivos para que não buscasse editoras interessadas:

“(…) Meu problema editorial é uma simples questão de aristocracia: prefiro não publicar do que ter uma edição que seja feia, tosca, vulgar. De modo que sigo aguardando que desça do céu o Maná sob a figura de algum editor compreensivo e endinheirado, duas coisas que muito poucas vezes andam juntas”⁷⁶

Havia publicado o conto *Bruja* na revista *El Correo Literario*, de Buenos Aires, e o conto *Estación de la mano* na revista *Égloga*, de Mendoza, nº 2, em janeiro de 1945. Assina ambos como Julio F. Cortázar. Entre 1948 e 1951, escreve colaborações para as revistas *Sur*, *Cabalgata* e *Realidad*, entre os quais ensaios como “Notas sobre o romance contemporâneo”, escrito para a *Realidad*, em 1948; no ano seguinte, para a revista *Realidad*, a crítica elogiosa ao romance *Adán Buenosayres* (publicado em 1948 pela *Sudamericana*), de Leopoldo Marechal, escritor vinculado ao peronismo (no capítulo final deste trabalho há considerações sobre a crítica de Julio ao livro de Marechal); resenhas bibliográficas, como a que fez para a *Sur* em 1949, sobre uma biografia de Baudelaire escrita pelo crítico literário francês François Porché, “Baudelaire, história de uma alma” (*Baudelaire, histoire d’une âme*, livro publicado em 1944).

Escreve também, durante o carnaval de 1949, um romance: *Divertimento*, que só seria publicado postumamente, em 1986. Neste romance, o narrador (Inseto) é amigo de dois casais de irmãos: o pintor surrealista Renato Lozano e Susana, que cuida da casa; e Jorge, poeta, e Marta, que se empenha em anotar os poemas declamados

⁷⁶ BERNÁRDEZ & GARRIGA, 2012. Op. Cit. pp. 236-237. Carta destinada a Lucienne Chavance de Duprat em 16 de dezembro de 1945.

espontaneamente pelo irmão. Estes últimos são chamados “os Vigil”, e, através desse sobrenome, pode-se remeter à família do fundador da *Editorial Atlántida*⁷⁷, Constancio Cecilio Vigil (1876-1954). Há também as irmãs Dinar, Laura e Moña. A narrativa produz uma tensão em torno de um quadro que Renato tenta pintar e não consegue, e o explica como sendo um “acordar à meia-noite com um medo atroz, uma espécie de pressentimento do futuro” (CORTÁZAR, 2003, p. 17)⁷⁸. O mistério em torno do quadro é intensificado pelo personagem Narciso, que se comunica com espíritos. Em uma sessão, o espírito de uma moça, Eufemia, e também o do general Facundo Quiroga, federalista assassinado em uma emboscada na localidade de Barranca Yaco, ao norte da província de Córdoba, em 1835. Os personagens pautam suas reuniões e reflexões acerca de temas como literatura, pintura e música – criando um espaço de interação que seria retomado posteriormente no romance que Cortázar conclui no ano seguinte, 1950: *El Examen*, que será visto com maior profundidade nas próximas páginas.

3.2 – Julio Cortázar e o Peronismo: *Bestiario* e *El Examen*

3.2.1 – *Bestiario*

O ano em que é publicado *Bestiario* é o mesmo em que Julio Cortázar deixa a Argentina, e ele o faz antes mesmo da reeleição de Perón ser confirmada nas urnas, nas eleições de 11 de novembro de 1951.

O coronel ganhara uma disputa eleitoral em que tivera destaque a atenção à uma antiga reivindicação, especialmente centrada na ação de Alicia Moreau de Justo (1885-1986), desde as primeiras décadas do século XX: a inclusão da mulher no cenário político. Elas poderiam pela primeira vez votar e serem votadas, como foi o caso de Alcira de la Peña, candidata à vice-presidente na chapa do Partido Comunista, composta

⁷⁷ A editora foi fundada em 1918. A *Atlántida* publicou revistas populares na Argentina, como a infantil *Billiken*, de tiragem semanal, e também a revista esportiva *El Gráfico*. Outra editora de destaque é a *Editorial Haynes*, fundada por Alberto M. Haynes em 1904 e que publicou revistas de grande popularidade, como a *El Hogar*, *Mundo Argentino*, entre outras.

⁷⁸ CORTÁZAR, Julio. *Divertimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

com Rodolfo Ghioldi; e se falamos sobre a mulher no cenário político argentino, também deve ser lembrada a figura carismática de sua esposa, Maria Eva Duarte de Perón (1919-1952), que foi decisiva desde o primeiro mandato de seu marido se via envolvida com políticas de assistência social, como a construção dos *Hogares de Tránsito*, onde mulheres sem emprego e sem condições mínimas de sobrevivência poderiam se instalar juntamente com seus filhos, até que pudessem se reinserir no mercado de trabalho⁷⁹. Evita também se destacara na organização do *Partido Peronista Femenino*, fundado em 1949, dois anos após o sufrágio feminino ter sido instituído em lei na Argentina.

Conforme noticiou o *Jornal do Brasil* em 13 de novembro de 1951⁸⁰, Perón fora reeleitorecebendo mais de três milhões de votos, e colocando uma vantagem de mais de um milhão e meio de votos para o segundo colocado, Ricardo Balbín, da UCR (*Unión Cívica Radical*). Se nas eleições de fevereiro de 1946 Perón fora eleito com uma vantagem de aproximadamente 300 mil votos (cerca de 10% dos votos válidos), no pleito eleitoral de novembro de 1951 a vantagem se mostrou bem mais expressiva: cerca de dois terços dos votos válidos.⁸¹ Dos 7.471.088 votos válidos, Perón obteve 4.745.168 (63.5%), deixando pra trás Balbín, da UCR, que alcançou 2.415.750 votos (32.3%)⁸².

Em agosto de 1951, Cortázar já cuidava dos procedimentos necessários para sua estadia em Paris, onde assumiria a bolsa de estudos oferecida pelo governo francês, à qual concorrera e fora contemplado, para pesquisar sobre literatura francesa; assim sendo, escreveu a Horacio Jorge Guerrico, diretor do Pabellón Argentino, setor da Cidade Internacional Universitária de Paris (*Cité internationale universitaire de Paris - CiuP*) onde pretendia se hospedar:

“Sou escritor e publiquei dois livros de ficção: *Los Reyes* (Buenos Aires, 1949) e *Bestiario* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951). Me interessam

⁷⁹ O imóvel da *calle Lafinur*, no elegante bairro de Palermo, fora adquirido em 1948 para ser o *Hogar de Tránsito* nº 2 e posteriormente foi transformado no *Museo Evita Perón* em 2002, após ter sido declarado monumento histórico nacional em 1999.

⁸⁰ ALEXANDER, Howard. “Perón reeleito para novo período presidencial”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 13 de novembro de 1951.

⁸¹ Cf. ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, pp. 97 e 107.

⁸² JONES, M. P.; LAUGA, M.; LEÓN-ROESCH, M.; “Argentina”, in: NOHLEN, Dieter (Ed.). *Elections in the Americas, vol. II, South America*. New York: Oxford, University Press, 2005, p. 110.

particularmente a poesia e o romance franceses, e estudarei sob a direção do Professor Jean Marie Carré⁸³ algumas linhas de contato anglo-francesas, sobre as quais venho trabalhando há alguns anos. Publiquei, em revistas, ensaios e notas sobre estes aspectos literários.

Durante os anos 1944-1946, fui responsável pelas cátedras de Literatura Francesa I e II, na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional de Cuyo. Por razões de família renunciei às mesmas para radicar-me em Buenos Aires, onde exerço a profissão de Tradutor Público Nacional nos idiomas francês e inglês. Terminei atualmente a revisão de um estudo integral da obra de John Keats, e publicarei um novo livro de ficção ao longo de 1952.

Se me estendi um pouco, foi pelo desejo de lhe proporcionar elementos de juízo sobre meu trabalho e meus propósitos. Só me resta agradecer-lhe a atenção que queira dispensar à minha candidatura.

O saúdo com a minha mais alta consideração,

Julio Florencio Cortázar

Lavalle 376, 12 C,

Buenos Aires. ”⁸⁴

O *Pabellón Argentino* (também chamado *Maison d'Argentine*, ou Casa Argentina) fora fundado em 1928 e seu diretor à época da ida de Julio Cortázar, Horacio Jorge Guerrico, havia reaberto o local recentemente, em setembro de 1948, após uma ilustre visita ocorrida no ano anterior, segundo relata o professor e historiador argentino Andrés G. Freijomil:

“Foi, sem dúvida, graças à visita que empreendeu Eva Perón a Paris em 1947 que a Maison recuperou seu antigo prestígio. Depois de uma reunião com estudantes argentinos no Hotel Ritz, tomou conhecimento da situação complexa que atravessava a Maison, diante do que decidiu restaurar por completo ambos pavilhões, destinando a soma de um milhão de pesos. Segundo se conta, tão elevada havia sido essa soma que não somente bastou para recuperar o imóvel e devolvê-lo à sua antiga fisionomia, como inclusive

⁸³ Jean-Marie Carré (1887-1958), professor universitário francês especialista em Arthur Rimbaud, foi titular da cátedra de Literatura Comparada na Sorbonne e dirigiu a *Revue de littérature comparée* junto a Paul Hazard.

⁸⁴ BERNÁRDEZ & GARRIGA. 2012, Op. Cit, p. 326. Carta a Eduardo Hugo Castagnino datada de 10 de agosto de 1951.

houve uma sobra de 25% do valor, que o diretor naquela época – Horacio Jorge Guerrico – permitiu-se devolver a quantia ao Estado argentino”(FREIJOMIL, 2011, p. 3)⁸⁵

Julio Cortázar, ao deixar a Argentina em meio à sua insatisfação com o regime peronista, se instalaria inicialmente em Paris, ironicamente beneficiando-se diretamente de uma ação empreendida pela esposa de Juan Domingo Perón: a reforma das instalações da Casa Argentina, na cidade universitária parisiense.

Até o momento em que saísse *Bestiario*, Cortázar havia publicado somente dois livros: *Los Reyes* (1949), publicado por intermédio de um amigo seu, o músico e poeta argentino Daniel Devoto, através da coleção *Gulab y Aldabador*. Saiu apenas uma edição, que contou com 600 exemplares, dos quais 100 traziam ilustrações do pintor Oscar Capristo. O livro passou completamente despercebido na época, ficando restrito somente aos amigos mais próximos de Cortázar⁸⁶.

Julio enviara o texto de *Los Reyes* para Jorge Luis Borges acompanhado de uma carta em que expressava sua admiração pelo conto *La Casa de Asterión*, conto de Borges construído a partir do mito do Minotauro e publicado pela primeira vez na revista *Los Anales de Buenos Aires*⁸⁷, número 15, de maio de 1947; e também presente no livro *El Aleph*, de 1949. Dizia Cortázar, em sua carta: “quis então fazer chegar a você este meu minotauro (...) aceite-o como testemunho de carinho para com Asterión (...)”⁸⁸. Borges então publica *Los Reyes* na revista *Los Anales de Buenos Aires*, em três partes: nos números 20, 21 e 22, respectivamente equivalentes a outubro, novembro e dezembro de 1947.

Em *Los Reyes* (seu primeiro livro editado em que assina como “Julio Cortázar”), Cortázar trata do mito do Minotauro, mas subverte-o: Teseu é o herói que respeita as

⁸⁵ FREIJOMIL, Andrés G. “Restaurar um Patrimônio Bibliográfico, La renovación de la Biblioteca de la Casa Argentina.” In: Ensemble: Revista Electrónica de la Casa Argentina en Paris. Año 6, número 7, Diciembre de 2011, Sección: “En primera persona”. Disponível em <http://ensemble.educ.ar/wp-content/uploads/2011/12/Biblioteca-Julio-Cort%C3%A1zar...2.pdf>. Acessado em dezembro de 2013.

⁸⁶ Porém, um desses cem exemplares ilustrados pode ser encontrado à venda hoje, em 2014, em um famoso site de compra e venda de livros raros ao custo de pouco mais de US\$ 973, ou pouco mais de R\$ 2.300. O site em questão é o AbeBooks, conforme o endereço: <<http://www.abebooks.co.uk/servlet/BookDetailsPL?bi=618147746&searchurl=an%3DJulio%2BCortazar%26amp%3Bsortby%3D1%26amp%3Btm%3DLos%2BReyes>>, consultado em 16 de fevereiro de 2014.

⁸⁷ A revista foi publicada entre 1946 e 1948 e contou 23 edições. Borges fazia parte de seu Conselho Editorial.

⁸⁸ BERNÁRDEZ & GARRIGA, 2012, Op. Cit., p. 273.

convenções e está ali com sua espada para cumprir sua função: pragmático e sem imaginação.

“TESEU: Eu ia ao ginásio e deixava que meus mestres pensassem por mim. Não creias que te sigo em teus rápidos jogos. Eu me obedeco sem perguntar muito. De repente sei que devo sacar a espada. Devias ter visto Egeu quando me agreguei aos condenados. Queria razões, razões. Sou um herói, creio que isto basta.”(CORTÁZAR, 2001, pp. 42-43) ⁸⁹

Já o Minotauro é apresentado como aquele que difere dos demais: sua monstruosidade é sua poesia, como diz Julio Cortázar a Luis Harss em 1966:

“O Minotauro é o poeta, o ser diferente dos demais, completamente livre. Por isso que o trancafiaram, porque representa um perigo para a ordem estabelecida. Na primeira cena, Minos e Ariadna falam do Minotauro, e se descobre que Ariadna está apaixonada de seu irmão (tanto o Minotauro como ela são filhos de Pasífae). (...) Na minha interpretação, Ariadna lhe dá o fio [a Teseu] confiando que o Minotauro matará Teseu e poderá sair do labirinto para juntar-se à ela. Quer dizer, a versão é totalmente oposta à clássica”⁹⁰(HARSS, 1969, p. 263).

Estilisticamente, Cortázar opta por uma linguagem refinada, por uma ambientação narrativa inspirada na mitologia grega; contudo, é possível ler em *Los Reyes* referências ao seu contexto de produção, a Buenos Aires em que escreve este poema dramático é a mesma a que assiste à vitória do peronismo nas urnas. Em carta a seu amigo Sergio Hocévar⁹¹, de fevereiro de 1947, comenta: “terminei algo que se chamará *Los Reyes*. É o mito de Teseu e o Minotauro, mas visto de um ângulo essencialmente distinto”; e conclui: “inclusive com referências atuais, a condição humana de nossos dias”⁹².

Porém, para iniciarmos a análise de *Bestiario* temos de regressar novamente ao ano de 1946, quando é publicado o conto *Casa Tomada*, que abre o livro citado:

⁸⁹ CORTÁZAR, Julio. *Os Reis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

⁹⁰ “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, in: HARSS, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1969. [A primeira edição de *Los Nuestros* é de 1966].

⁹¹ Sergio Hocévar ou Sergio “Sergi” (1896-1973), pintor e gravurista nascido em Trieste, Itália, e que lecionava na UNCU na mesma época em que Cortázar esteve por lá como professor de literatura, entre 1944 e 1945.

⁹² BERNÁRDEZ & GARRIGA, 2012, Op. Cit., p. 269.

“(…) Por aqui as coisas seguem que ardem. Tenho a leve impressão de que vai ocorrer algo grande antes do 24 [de fevereiro de 1946, data estipulada para as eleições presidenciais]. Eu verifiquei o máximo possível o ambiente, e me misturei bastante no tempestuoso mar da política (assim a dizem). Estive na proclamação da lista comunista no Luna Park; estive na do P.S. [Partido Socialista] E finalmente, ontem tive o imenso orgulho de estar na avenida 9 de Julho durante a proclamação da fórmula democrática [*Unión Democrática*, UD]. Presumo que já tenha visto pelas fotos dos jornais o que foi aquilo. Resulta impossível, absolutamente impossível arriscar uma descrição. É a multidão mais fabulosa que já contemplei na minha vida. Se depois disto o Coronel aposentado tem todavia alguma esperança de ganhar em eleições corretas... evidentemente vai mal da cabeça”⁹³

Cortázar manifesta à época seu entusiasmo com a proclamação dos nomes da UD, José Tamborini (presidente) e Enrique Mosca (vice) e seu contentamento com a “multidão mais fabulosa” que havia visto – talvez porque a multidão reunida por ocasião do 17 de outubro de 1945 não tenha lhe agradado com a mesma intensidade.

Como já foi dito no capítulo anterior, apesar da relativamente apertada margem de votos, a fórmula Perón-Quijano vence as eleições de 24 de fevereiro. Em março, Cortázar é nomeado gerente da *Cámara Argentina del Libro* (CAL), emprego cujo expediente de somente quatro horas diárias permitia que se dedicasse mais à escrita e também aos estudos, visando obter o título de tradutor público em inglês e francês, que efetivamente obtém em 1948. Trabalharia na CAL até 1949, ano em que começa a trabalhar como tradutor público nacional – primeiro no escritório. Em junho, escreve ao então interventor da UNCU, Guido Soaje Ramos, comunicando sua renúncia às três cátedras que ministrava na *Facultad de Filosofía y Letras*. Sobre a decisão de deixar a docência, diz a Sergio Sergi:“(…) o triunfo da UD era meu passaporte. Exatamente o mesmo que seria o triunfo de Perón (...) De modo que no primeiro caso “me iam”, e no seguindo eu ia por minha conta. (...) Basta de Universidade, por favor...”⁹⁴

⁹³ Ibid. p. 242. Carta a Sergio Sergi e Gladys Adams de Hocévar, datada de 10 de fevereiro de 1946.

⁹⁴ Ibid. p. 259. Carta a Sergio Sergi, datada de 26-27 de julho de 1946.

Nesse ano, 1946, Jorge Luis Borges contava 46 anos de idade e tinha reunido em torno de seu nome, até então, três livros de poesia (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de Enfrente*, 1925 e *Cuaderno San Martín*, 1929; seriam reunidos e ampliados em *Poemas 1922-1943*); sete livros de ensaios (*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *El idioma de los argentinos*, 1928; *Evaristo Carriego*, 1930; *Discusión*, 1932; *Las Kenningar*, 1933; e *Historia de la eternidad*, 1936); e também três livros de contos (*Historia Universal de la Infamia*, 1935; *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941 e *Ficciones*, 1944).

Havia participado de algumas revistas literárias importantes no país, entre elas a *Martín Fierro*, que circulou entre 1924 e 1927 e cujo nome homenageia o poema narrativo de José Hernández, *El Gaucho Martín Fierro* (1872), que se liga à tradição da literatura gauchesca argentina iniciada no século XIX, como visto anteriormente. A revista *Martín Fierro* reuniu escritores como Leopoldo Marechal, Ricardo Güiraldes e Eduardo González Lanuza.

Em janeiro deste 1946, Borges aparece na direção de outra revista literária portenha, *Los Anales de Buenos Aires*. Na página inicial do primeiro número, uma declaração de intenções da revista:

“(…) Críticas, artigos, poesias e contos de escritores nacionais serão alternados com a produção literária dos grandes escritores europeus (...) Se propõe também esta direção a abrir suas páginas ao talento de novos escritores, que encontram com frequência tantas dificuldades para publicar seus primeiros trabalhos (...) deseja, antes de tudo, estimular a criação espiritual dos novos talentos”⁹⁵

Com efeito, no número 11, ano I, dessa revista (dezembro de 1946) aparece um conto de Cortázar, *Casa Tomada*. Sobre o episódio em que recebera o conto para publicação, conta o próprio Borges:

⁹⁵ O trecho foi traduzido a partir da citação feita por RASI, Humberto M. “*Jorge Luis Borges y la Revista Los Anales de Buenos Aires*”, in: *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XXVII, nº 2, Abril-Junio, 1977, p. 135.

“(…) Uma tarde nos visitou um rapaz muito alto com um previsível manuscrito. Não me lembro de seu rosto; a cegueira é cúmplice do esquecimento. Me disse que trazia um conto fantástico e solicitava minha opinião. Pedi que voltassem em dez dias. Antes do prazo acertado, voltou. Lhe disse que tinha duas notícias. Uma, que o manuscrito estava sendo impresso; outra, que o ilustraria minha irmã Norah, que havia gostado muito. O conto, agora justamente famoso, se chamava Casa Tomada. Anos depois, em Paris, Julio Cortázar me confidenciou que era a primeira vez que via um texto seu em letras impressas. Essa circunstância me honra”(BORGES apud CÓCARO, 1993, p.15)⁹⁶

Se por um lado sabemos que essa não foi essa a primeira publicação de Cortázar “em letras impressas”, ao menos podemos dizer que foi a que fez com que seu nome circulasse de maneira um pouco mais ampla entre o meio literário. Em 1948, quando conhece a jovem escritora e tradutora argentina Aurora Bernárdez, através de amigos em comum, em uma ida à confeitaria *Richmond*⁹⁷. Bernárdez, então, já havia lido *Casa Tomada*, mas não suspeitava sobre a origem de seu autor; fortuitamente descobriu-o nesse dia na *Richmond*⁹⁸. Cortázar e Aurora se casariam, na França, em agosto de 1953. Mesmo após terem se separado, em 1967, Bernárdez acompanhou Julio, já doente, em seus últimos anos de vida e foi a pessoa a quem o escritor confiou, em testamento, a administração de sua obra literária. Examinemos o conto, então.

Casa Tomada narra sobre a vida solitária de um casal de irmãos, na casa dos quarenta anos de idade, que dividem tranquilamente um espaçoso imóvel com *living* central, portas maciças de carvalho, sala de jantar, biblioteca, azulejos de majólica, porta-persiana, e que fora deixado a eles como herança. O narrador é o irmão de Irene. Ela ocupa seu tempo tricotando, como se encontrasse no tricô “um grande pretexto para não fazer nada” (CORTÁZAR, 2013, p. 10) ⁹⁹e ele consumia livros de literatura

⁹⁶ Tradução a partir do texto de Jorge Luis Borges, datado de Buenos Aires, 1984, e reproduzido em CÓCARO, Nicolas. *El joven Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones del Saber, 1993.

⁹⁷ A confeitaria *Richmond* situava-se na rua *Florida 468* e foi fundada em 1917. Abrigou muitas reuniões dos escritores e colaboradores da revista *Martín Fierro*, cuja sede ficava na mesma rua. A confeitaria foi fechada em 2011, após o imóvel ter sido comprado pela *Nike*, empresa norte-americana do ramo de artigos esportivos.

⁹⁸ O episódio é contado em GOLOBOFF, Mario. *Julio Cortázar: La Biografía*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2011.

⁹⁹ CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

francesa, cujos lançamentos tinha dificuldade em encontrar pelas livrarias próximas: “desde 1939 não chegava nada de valioso à Argentina” (Ibid. p. 10).

Os insucessos da vida amorosa de ambos são colocados como se tivessem a casa por motivo central; ele viu sua Maria Esther morrer antes que se casassem e Irene havia recusado dois pretendentes sem muitas explicações; “algumas vezes pensamos que foi a casa que não nos deixou casar” (Ibid. p. 9).

Os dois representam um encerramento de parte de sua genealogia, já que se mostram conformados como um “silencioso casal de irmãos” (Id. Ibid.), o que pode nos sugerir uma sutil aproximação à relação entre o Minotauro e Ariadna em *Los Reyes*. Não possuem preocupações quanto às garantias de sua sobrevivência material, configuram-se como parte de uma burguesia urbana parasitária: possuem rendimentos que vêm dos campos e as receitas seguiam aumentando.

A tranquilidade e a estabilidade da casa sofrem um abalo: barulhos e ruídos vão sugerindo a presença, cada vez mais invasiva, de um grupo de pessoas que não são vistas, mas que efetuam a tomada do imóvel, gradativamente – as portas são fechadas e os acessos dos irmãos às dependências da casa são cada vez mais restritos. Em seu desfecho, o irmão decide abandonar a casa à sorte dos invasores, trancando a porta principal e lançando a chave a um bueiro. Até que decidam abandonar a casa, os irmãos passam a conviver com um invasor sem forma, mas que se faz cada vez mais presente no espaço deles, que optam pelo abandono da casa ao invés, por exemplo, do enfrentamento.

Ler esse conto em viés político, como uma alegoria do antiperonismo, é uma possibilidade interpretativa, entre outras. Essa possibilidade se afirma – e se torna praticamente irrefutável – pelo conjunto de contos que conformam *Bestiario* e pelas posições antiperonistas que circulavam textualmente em livros e revistas do que pelo exame isolado do próprio conto em si. Essa perspectiva de leitura pode ser entendida como próxima das proposições do Novo Historicismo em termos de crítica textual; buscar entender o texto fora de seus próprios códigos internos, ou seja, dessacralizá-lo.

A posição antiperonista encontrava grande expressão na revista *Sur*, que contava com colaborações de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares e Victoria Ocampo, fundadora e diretora da revista; embora todos concordassem quanto à oposição ao peronismo, a forma como essa discordância era manifestada já não pode ser

entendida com a homogeneidade trazida, por exemplo, pelo termo “antiperonista”. Além de diferenças estilísticas individuais, cada escritor havia tido motivos muito particulares não apenas para justificar sua oposição ao então presidente da nação e seu estilo de governo, mas cada motivo orientaria, principalmente, a intensidade e a maneira subjetiva como se orientaria esse antiperonismo.

A leitura política de *Casa Tomada* como uma metáfora do antiperonismo ocorre no início da década de 1960, a partir de uma réplica ousada ao conto de Cortázar, feita por Germán Rozenmacher (1936-1971), escritor e dramaturgo argentino.

Rozenmacher publica o conto *Cabecita Negra* (que faz parte do livro *Cabecita Negra y otros cuentos*, 1962), realizando uma reescritura de *Casa Tomada* a partir de outra perspectiva: em Cortázar, a visão do invadido; com Rozenmacher, a visão do invasor, quer dizer, dos invasores: um casal de irmãos (ele policial e ela, uma empregada doméstica grávida), genuínos *cabecitas negras*, invade o imóvel do senhor Lanari, um pequeno burguês avaro, reacionário e racista:

“O senhor Lanari recordou vagamente dos negros que haviam lavado alguma vez as patas nas fontes da praça (...). Agora sentia o mesmo. A mesma vexação, a mesma raiva. Queria que seu filho estivesse ali agora. Nem tanto para defender-lhe daqueles negros que agora estavam esparramados em sua própria casa, mas para enfrentar tudo isso que não tinha nem pé nem cabeça e também para sentir-se junto a um ser humano, a uma pessoa civilizada. Era como se de repente esses selvagens tivessem invadido sua casa. Sentiu que delirava e divagava e suave e que sua cabeça estava prestes a explodir. Tudo estava de cabeça pra baixo. Essa *china* que poderia ser sua empregada deitada em sua cama e esse sujeito do qual nem sequer sabia exatamente se era um policial, ali, tomando seu conhaque. A casa estava tomada.” (ROZENMACHER, 1971, pp. 34-35)¹⁰⁰

Em 1964, em *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, o sociólogo, historiador e crítico literário argentino Juan José Sebreli, interpreta não somente o peronismo enquanto fenômeno sócio-cultural, como também inclui em sua interpretação sua versão para o conto de Julio Cortázar:

¹⁰⁰“*Cabecita Negra*”, in: ROZENMACHER, Germán. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

“A classe média reagia ante esse processo histórico [o peronismo], que não compreendia, com um histórico antiperonismo; via como a inflação deteriorava sua situação, indefesa por conta de seu isolamento e desorganização corporativa, sem desculpas ideológicas nem prestígio social, ante à ascensão dos trabalhadores. À medida que certos setores da classe média empobreciam, mais se distanciavam psicologicamente dos pobres. Este ódio, tão irracional e difuso, encontrou sua expressão adequada em um racismo elementar e latente com a transformação do ‘cabecita negra’ em bode expiatório de seus males”(SEBRELI, 2011, p. 66)¹⁰¹

E Sebrelí vai além:

“O verdadeiro *anticabecita negra* era o pequeno-burguês; a alta burguesia se movia em um mundo privado de bairros distintos, de casas herméticas, de automóveis velozes; quase não tinha, portanto, oportunidade de encontrar-se, em seu caminho, com ‘cabecitas negras’ e se dava ao luxo de ignorá-los. O pequeno-burguês, ao invés disso, deveria viajar em ônibus lotados, compartilhando o espaço com esses trabalhadores de pele escura (...)”(Id. Ibid.)

Segundo o professor argentino Carlos Gamerro, tanto a reescritura de Rozenmacher quanto a *hipótesis Sebrelí* constituem a “leitura forte” ou “má leitura” do conto de Cortázar, ao passo que uma crítica que respeitasse ou buscasse o ‘sentido original do texto’ consistiria em sua “leitura fraca”, como por exemplo, ler o conto a partir de seus próprios pressupostos, buscando justificativas para a reação dos irmãos, enfim, estabelecendo uma leitura linear, nada conflituosa¹⁰². Sendo assim, Rozenmacher figuraria como aquele que subverte, aquele que faz a má leitura: empreende uma interpretação criativa a partir da qual estabelece um comparativo direto com a obra que lhe exerce influência, neste caso, o conto de Cortázar – e este conto é citado diretamente, como vemos na última frase do trecho de *Cabecita Negra* reproduzido acima. Rozenmacher rearranja, em seu conto, os elementos narrativos comuns a *Casa Tomada* (a casa, a invasão, o casal de irmãos) mas lhes confere um sentido – a partir de seu próprio pressuposto de que Casa Tomada é uma alegoria evidente do antiperonismo. A má leitura de Cortázar por Rozenmacher é o que possibilita que apareça o conto *Cabecita Negra*. Como explica Harold Bloom:

¹⁰¹ SEBRELI, Juan José. *Buenos Aires: vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

¹⁰² GAMERRO, Carlos. “Julio Cortázar, inventor del peronismo”, in: VIÑAS, David [et. al.]. (Orgs.). *El peronismo clásico (1945-1955): Descamisados, Gorilas y Contreras*. Buenos Aires: Paradiso: Fundación Crónica General, 2007. pp. 44-61.

“(…) a angústia da influência *resulta* de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa do que eu chamo de ‘apropriação poética’. O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as *consequências* da apropriação poética, mais que a sua *causa*. A forte má leitura vem primeiro; tem de haver um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária. (...) Sem a leitura de Shakespeare, Milton e Wordsworth por Keats, não poderíamos ter as odes, sonetos (...) de Keats. Sem a leitura de Keats por Tennyson, quase não teríamos Tennyson” (BLOOM, 2002, pp. 23-24) ¹⁰³

E a análise de Sebrelli sobre *Casa Tomada*, por sua vez, conceitualiza a má leitura empreendida por Rozenmacher a partir de uma leitura sociológica do discurso literário. Contudo, mesmo estendendo a “leitura forte” aos demais contos reunidos em *Bestiário* não parece que seja plausível forçar a todos eles uma leitura em viés político; talvez o conto *Casa Tomada* tenha sido tão emblemático quanto alegoria do antiperonismo justamente pelas lacunas que traz em sua construção, possibilitando maior margem interpretativa e associação referencial, em relação aos acontecimentos que contextualizam a publicação do conto. A invasão se faz presente pelo barulho, pelo ruído, não é visual: a associação com os ruidosos cabecitas negras se encaixa nesse aspecto do conto; o inimigo, o invasor, não é visto, mas avança, ou, dizendo de outra maneira: surpreende mais o conformismo do casal de irmãos e seu recuo gradativo; sua aceitação do problema resulta no abandono da casa – e em momento algum enfrentamento frente ao invasor (ou invasores) sequer é cogitado. Enfim, ler *Casa Tomada* sem levar em consideração o contexto político, social e cultural argentino, dentro do qual é publicado o conto, resultaria praticamente impossível: o pacto de leitura resulta de códigos exteriores ao texto – o discurso literário que não se dissocia de discursos que o rodeiam, o incluem e também aparecem em seu interior.

No conto *Ómnibus*, narrado em terceira pessoa, podemos notar uma abordagem da questão do outro; Clara entra em um ônibus e passa a ser alvo de olhares que a incomodam:

“(…) Já sentia uma impressão desagradável na nuca; a suspeita de outra impertinência a fez virar-se rapidamente, zangada de verdade. (...) No fundo do

¹⁰³ BLOOM, Harold. *A Angústia das Influências: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002. Os destaques do trecho reproduzido aparecem aqui tal qual estão na edição citada.

ônibus, sentados no longo do banco verde, todos os passageiros olharam para Clara, pareciam criticar alguma coisa em Clara que sustentou seus olhares com esforço crescente (...) e em seu esboço de riso pousavam, gelando-a, aqueles olhares atentos e contínuos, como se os ramos estivessem olhando para ela”(CORTÁZAR, 2013, p. 45)

Todos no interior do ônibus carregavam flores consigo, exceto Clara, que não portava flores porque ia para o bairro de Retiro, e não para o cemitério de Chacarita naquele dia dos mortos. Ao longo da viagem, um homem senta ao seu lado e compartilha com ela a sensação de exclusão e tensão, expressa pelos olhares de incompreensão dos demais passageiros. Quando chega o ponto de Chacarita, todos que levavam flores descem do ônibus e a viagem prossegue com alguns sobressaltos ao longo do percurso, por conta da truculência e pressa do motorista. Clara e o homem sentado ao seu lado conversam, “falando dos transportes, das filas que se enfrentam na Praça de Maio, da grosseria das pessoas, da paciência” (Ibid. p. 55)

Ao final do conto, Clara e ele saltam do coletivo em fuga, e ele a presenteia com flores: um ramo *depensamientos*¹⁰⁴. Embora não apresente as mesmas possibilidades interpretativas de *Casa Tomada*, podemos verificar aqui metáforas sobre a sensação de não pertencimento, sobre estar isolado em meio à multidão, sobre ser diferente – tal como o Minotauro de *Los Reyes* é apresentado.

O próximo conto analisado, *Las puertas del cielo*, é aquele em que aparece de forma mais incisiva a percepção de Cortázar em relação à presença do *cabecita negra*, dentro da conformação social que se estabelece e transforma a partir do surgimento do peronismo: o “outro” se apresenta não somente em uma dimensão cortada pela classe social, como também se apresenta como um “outro” racializado, em um determinismo biológico que legitima as convicções do protagonista, desta vez narrado em primeira pessoa, através do advogado Marcelo Hardoy.

O conto inicia com a morte de Celina (por tuberculose), esposa de Mauro e ex-dançarina em um cabaré. Mauro é o zelador de um mercado, e Hardoy o representou em

¹⁰⁴ Em português, “amor-perfeito”, cuja tradução não favorece tanto a possibilidade de análise apresentada.

um caso sobre terras que pertenciam à sua mãe. Ou seja, a distinção de classe é posta logo de início: Marcelo Hardoy é a classe alta, Celina a classe baixa e Mauro o meio-termo, que circula entre o mundo de Celina e o de Hardoy. O advogado discorre sobre seu contato com pessoas de uma classe social que não é a sua, e essa interação se dá somente durante a realização de atividades cotidianas, ainda que não sirva pra aproximá-lo:

“(…)os dois se aproximaram um pouco de mim, mas eu continuava tão distante como antes. Nem indo juntos aos bailes populares, ao boxe, até ao futebol (Mauro tinha jogado no Racing¹⁰⁵ anos antes), ou tomando chimarrão até tarde na cozinha.” (CORTÁZAR, 2013, p. 103).

A distinção de Hardoy é demarcada a todo o momento pelo uso do epíteto “doutor”, como é chamado pelo casal Mauro e Celina e pelos mais próximos aos dois. Nas palavras do próprio Hardoy:

“Nem ela nem Mauro jamais me trataram com familiaridade, eu chamava Mauro de você mas com Celina devolvia o tratamento cerimonioso. Celina custou a deixar o ‘doutor’, talvez sentisse orgulho de me atribuir o título diante dos outros, o meu amigo doutor. Pedi a Mauro que falasse com ela, então começou o ‘Marcelo’. Assim os dois se aproximaram um pouco de mim mas eu continuava tão distante como antes”(Id. Ibid.).

Além disso, o advogado Hardoy mostra bastante entusiasmo em descrever e tomar nota das particularidades do comportamento de Mauro e Celina, os observa, faz registros, toma notas, a todo instante:

“(…) nunca pude entrar na sua simplicidade, só que era forçado a alimentar-me do seu sangue por reflexo; eu sou o doutor Hardoy, um advogado que não se conforma com a Buenos Aires forense ou musical ou hípica e avança tudo o que pode por outros saguões. Sei que por trás disso está a curiosidade, as anotações que pouco a pouco enchem meu fichário” (Ibid. p. 102)

¹⁰⁵ A referência ao Racing é curiosa: o clube de Avellaneda foi o primeiro a sagrar-se tricampeão argentino da primeira divisão: 1949, 1950 e 1951. O professor de Economia da UBA e torcedor do Racing, Ramón Antonio Cereijo (ministro da fazenda do governo Perón no período 1946-1952), facilitou ao clube a concessão de créditos para a construção de um estádio novo, batizado *Estadio Presidente Perón*, e inaugurado em setembro de 1950. Foi do atacante e artilheiro do Racing, Llamil Simes, o primeiro gol marcado no estádio, quando de sua inauguração.

Sobre aqueles que são como Celina, Hardoy acredita serem “monstros”: “(...) Acho bom dizer aqui que ia a esse cabaré por causa dos monstros, e que não conheço outro onde existam tantos juntos” (Ibid. p. 109). Seu comportamento, sua descrição fisionômica, tudo precisa ser catalogado, analisado: Hardoy busca descrever aqueles que não compreende, aqueles com os quais não consegue estabelecer comunicação: por isso os denomina “monstros”, bestas. A atitude catalogadora de Hardoy é semelhante à forma como procediam os monges católicos da baixa Idade Média em suas descrições sobre bestas reais ou imaginárias (como um leopardo ou uma fênix) em seus bestiários, compilações das quais é um exemplo célebre o Bestiário de Aberdeen (escrito por volta do ano de 1200) e suas descrições sobre, por exemplo, o *Monoceros* (unicórnio) e o *Canopos* (pelicano), numa narrativa que apresenta fortes pretensões moralizantes de natureza cristã, já que o comportamento das bestas guarda relações com imagens presentes na Bíblia, tais como o sacrifício e ressurreição do *Canopos* ao terceiro dia.

Voltando a Hardoy, em determinado ponto da narrativa ele sugere que ele e Mauro sigam até o *Santa Fé Palace*, visando entreter Mauro, ainda bastante pesaroso pela perda de Celina. A descrição de Hardoy para os frequentadores do lugar busca riqueza de detalhes:

“Aparecem às onze da noite, descem de regiões imprecisas da cidade, pausados e seguros a sós ou em par, as mulheres quase anãs e achinesadas, os homens parecendo javaneses ou mocovis¹⁰⁶, apertados em seus ternos quadriculados ou pretos, o cabelo duro penteado com esforço, brilhantina em gotinhas contra os reflexos azuis e rosa, as mulheres com enormes penteados altos que as tornam mais anãs, penteados duros e difíceis que só lhes proporcionam o cansaço e o orgulho. Eles agora deram para usar o cabelo solto e alto no meio, topetes enormes e afeminados que não tinham nada a ver com a cara brutal logo abaixo, o semblante de agressão disponível e esperando a sua hora (...) Eles se reconhecem e se admiram em silêncio sem deixar transparecer, é o seu baile e o seu encontro, a noite colorida. (Para uma ficha: de onde saem, que profissões os disfarçam de dia, que escuras servidões os isolam e escondem)” (Ibid. pp. 109-110)

¹⁰⁶ A menção de “mocoví” em um local chamado “Santa Fé”, no conto, não é gratuito: Mocoví é o nome de um grupo étnico que ocupava as regiões correspondentes às províncias de Santa Fé e Chaco, no território nacional argentino. Eram caçadores-coletores e faziam parte de um grupo mais abrangente de povos indígenas, o dos Guaycurú, que à época da invasão espanhola no século XV habitavam as margens dos rios Paraná, Paraguay e afluentes.

Dessa maneira, Marcelo Hardoy não se satisfaz apenas em descrevê-los, estabelece uma relação entre a segregação diurna (“que profissões os disfarçam de dia”, “escuras servidões”) e a libertação noturna (“o seu baile e o seu encontro, a noite colorida”) dos sujeitos que observa; a descrição feita por Hardoy os isola de tal maneira que acaba reforçando seu próprio estado de incomunicabilidade em meio aos sujeitos que provocam nele tamanho interesse, todavia.

E prossegue Hardoy em suas descrições detalhadas, agora sobre as mulheres do *Santa Fee* a forma como se enfeitam:

“Também oxigenam o cabelo, as caboclas colocam espigas rígidas sobre a terra espessa do rosto, até estudam gestos de loura, vestidos verdes, e se convencem da sua transformação e tratam com um desdém condescendente as outras que defendem a própria cor. Olhando de soslaio para Mauro eu estudava a diferença entre o seu rosto de traços italianos, o rosto do portenho dos subúrbios sem mistura indígena nem provinciana, e de repente me lembrei de Celina mais próxima dos monstros, muito mais perto deles que Mauro e eu.”(Ibid. p. 111).

Essas impressões trazem consigo uma carga de juízos de valor: no trecho acima, os “gestos de loura” são valorados de forma hierarquizada, já que as “caboclas” se enfeitam buscando alcançar a meta de parecer-se com “louras”, porém sem sucesso. Celina é associada então aos “monstros”, ao passo que os “traços italianos” aproximam Mauro do próprio Hardoy, já que não vê mestiçagem na fisionomia do viúvo de Celina. Ou seja, para Hardoy a distinção se ampara e fundamenta na cor da pele, na “pureza” do sangue “sem mistura indígena”.

Hardoy busca descrever também o espaço de interação dos monstros: compara os três ambientes do *Santa Fé Palace* aos círculos do inferno, e se coloca como se fosse ele mesmo Virgílio guiando Dante na *Divina Comédia*; A trindade inferno-purgatório-paráiso ecoa também aqui: tanto na distinção feita cuidadosamente entre Celina-Mauro-Hardoy quanto na estrutura em três ambientes do *Santa Fé Palace*:

“(…) justamente o caos, a confusão se resolvendo numa falsa ordem: o inferno e seus círculos. (...) Compartimentos mal separados, uma espécie de sucessão de pátios cobertos onde no primeiro uma orquestra típica, no segundo uma característica, no terceiro uma do Norte (...) Situados numa passagem

intermediária (eu Virgílio) ouvíamos as três músicas e víamos os três círculos dançando” (Ibid. p. 108)

Porém, apesar da distância e do estado de incomunicabilidade diante dos demais – amenizado pela presença de Mauro –, há um determinado ponto em que Hardoy enxerga Mauro com uma margem de alteridade maior, vendo naquele “outro”, talvez, um pouco de si mesmo:

“Acho que foi nesse momento que nós dois nos tocamos no mais profundo. Agora (agora que escrevo) não vejo outra imagem além de uma dos meus vinte anos no Sportivo Barracas, cair na piscina e encontrar outro nadador lá embaixo, encostar no fundo ao mesmo tempo e divisar-nos na água verde e ácida”¹⁰⁷(Ibid. pp. 113-114)

E no desfecho do conto, Hardoy tem uma visão que o sobressalta; Celina, tão próxima dos monstros, uma deles, causa espanto e confusão, seu céu é a irrupção do fantástico em meio à fumaça e a luz amarela do *Santa Fe Palace*:

“(…) e Celina, que estava á direita, saindo do meio da fumaça e girando obediente à pressão do companheiro, ficou por um instante de perfil para mim, depois de costas, o outro perfil, e ergueu o rosto para ouvir a música. Digo: Celina; (...) A mesa de repente tremeu, eu sabia que era o braço de Mauro que tremia, ou o meu, mas não sentimos medo, aquilo estava mais perto do espanto e da alegria e do estômago. (...) Celina continuava lá, sem nos ver, bebendo o tango com todo o rosto que uma luz amarela de fumaça desdizia e alterava. (...) a felicidade a transformava de uma forma atroz, eu não poderia tolerar como a via nesse momento e nesse tango. (...)”

“Nada a prendia agora, num céu só dela, se entregava à felicidade de corpo e alma e entrava de novo na ordem onde Mauro não podia segui-la. Era o seu duro céu conquistado, seu tango tocado só para ela e seus iguais, até o aplauso de vidro quebrado que fechou o refrão (...)” (Ibid. pp. 115-116)

E um atordoado Hardoy tenta assimilar a visão que tivera em meio à fumaça: Celina, redimida, alcançara o céu? Isso então redimiria também seus iguais? Estariam

¹⁰⁷ Ibidem, p. 118.

soltos os monstros e os círculos desfeitos? Se em casa tomada o invasor não tem rosto, aqui o *cabecita negra* é descrito de muitas maneiras. E embora cause repulsa e admiração no protagonista, a impressão que se tem ao final do conto é que Hardoy está diante de algo que está além de sua compreensão. Na análise que vem a seguir, sobre um livro escrito em 1950 e publicado somente em 1986, o *cabecita negra* aparece representado com maior intensidade e repulsa. Prossigamos até *El Examen*.

3.2.2 – *El Examen*

Esse romance foi concluído em 1950 e somente publicado pela primeira vez em 1986. Sobre seu título, podemos observar que pode se tratar tanto do exame que dois personagens prestarão como também pode se referir às longas e variadas reflexões que os protagonistas fazem acerca de suas existências, sobre o “ser argentino” e sua essência, e também sobre arte e literatura. Em uma carta de janeiro de 1951, Cortázar conta sobre o romance ter sido rejeitado por conta de seu tema; em carta ao amigo Eduardo Jonquières, de 1953, diz:

“Só lamento e lamentarei sempre que não tenha sido possível publicar *El Examen*. Tampouco ali havia alguma ‘mensagem’, mas era um testemunho, uma deposição na barra, uma constância de algo que sucedia entre nós e que havia sido bom dar a conhecer dentro e fora do país. Mas me alegra que meus amigos o tenham lido; já é muito, talvez tudo.”¹⁰⁸

Em 1958 tentou inscrever *El Examen* no Concurso Internacional de Novela promovido pela *Editorial Losada*, mas o romance sequer figurou entre os finalistas; foi o suficiente para deixar o escrito engavetado.

Ler esse livro tantos anos depois da época em que foi escrito, dá margem a que se diga que o romance tem forte caráter premonitório, em relação a eventos que aconteceriam poucos anos depois de ter sido escrito. Examinar o paratexto editorial é

¹⁰⁸ BERNÁRDEZ & GARRIGA, 2012. Op. Cit. p. 478. Carta a Eduardo Jonquières, datada de 9 de dezembro de 1953.

muito útil neste caso: na edição brasileira¹⁰⁹, fica muito claro que o tradutor, Fausto Wolff, emite seu próprio juízo em relação ao conteúdo da narrativa:

“(...) Isso aconteceu pouco antes da morte de Evita Perón. Mas a neblina que acompanha o poder corruptor acabou por engolir o jovem Cortázar, que foi obrigado a exilar-se da Argentina. (...) O nevoeiro que cobria a Argentina continua cobrindo todo o terceiro mundo, mutilando a nossa capacidade de nos estarecer e transformando seres humanos em robôs imbecilizados pelos meios de comunicação (...) cuidado com a neblina negra que, em vez de integrar, quer desintegrar, quer acabar com os pobres e a acabar com o coração dos puros”¹¹⁰

Está claro que um texto dessa natureza se posiciona favoravelmente ao autor e geralmente possui caráter laudatório, pois busca fornecer ao leitor um sentido prévio do livro que será consumido. Mas a perspectiva novo-historicista não pode ficar de lado: não se pretende aqui sacralizar Julio Cortázar, e sim o contrário; entendê-lo através de seus textos literários e sua correspondência, entender como se relacionou com a dinâmica de sua época, ver, através de sua literatura, de que forma ele compreendia um fenômeno político e social, o peronismo. Portanto, buscar ver em *El Examen* indícios premonitórios não orienta a análise que será feita aqui, como por exemplo a associação de um evento presente na narrativa (uma multidão presente na Plaza de Mayo se reúne para adorar uma relíquia, um pedaço de osso) à grande comoção ocorrida na Argentina quando da morte de Evita Perón, em 26 de julho de 1952, em decorrência de um câncer no colo do útero e que mobilizou milhões de pessoas no acompanhamento de seu funeral. Jorge Luis Borges, em seu conto *El Simulacro*, (publicado no livro *El Hacedor*, em 1960) a despeito de estar proscrito o peronismo e proibida por decreto-lei a citação dos nomes “Perón” ou “Eva Perón”, descreve um simbólico funeral de uma boneca de cabelos loiros em um lugarejo do Chaco e conduzido por um sujeito enlutado e “alto, magro com feições de índio e rosto inexpressivo de tonto ou de máscara; as pessoas o tratavam com deferência, não por ele, mas pelo que representava ou era agora” (BORGES, 2008, p. 22)¹¹¹. Borges também descreve o público do funeral teatralizado:

¹⁰⁹ CORTÁZAR, Julio. *O Exame Final*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Tradução de Fausto Wolff.

¹¹⁰ WOLFF, Fausto. *Ibid*. Contracapa.

¹¹¹ BORGES, Jorge Luis. *O Fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

“(…) velhas desesperadas, meninos atônitos, peões que tiravam com respeito o chapéu de palha e repetiam: ‘Meus pêsames, general’” (Id. Ibid.).

Julio Cortázar conclui a escrita de *El Examen* no inverno de 1950, mas nunca saberemos sobre as alterações pelas quais o manuscrito passou entre essa data de referência e a morte do escritor, em 1984. Portanto, buscar premonições ou um tom profético em *El Examen* é algo que não será feito aqui.

O que podemos ver em perspectiva, nesse caso, vendo a obra literária de Cortázar como um todo, é que *El Examen* pode figurar enquanto uma experiência fértil e importante no sentido e direção do que efetivamente construiu com *Rayuela*; o grupo de amigos de *El Examen* tal como uma versão preliminar do *Club de la Serpiente*, que reúne intelectuais amantes da literatura e do jazz em *Rayuela*; e também há certa “ousadia tipográfica” no romance de 1950, com interpolações de texto e quebra de alguns formatos convencionais de diálogos. São contrapontos – e não determinantes – que servem apenas ilustrar semelhanças e proximidades, não sendo de maneira alguma uma tentativa de condicionar a leitura de *El Examen* como subordinada à de *Rayuela*, ou mesmo eclipsada anacronicamente por esta.

Talvez *El Examen* seja a melhor oportunidade que temos para proceder a esta observação, por conta de seu altíssimo grau de referencialidade: a ação transcorre em Buenos Aires, pela *Plaza de Mayo*, por bares *porteños*, pelo *Teatro Colón*; a narrativa é em terceira pessoa mas, tal qual frequentemente acontece com os textos cortazarianos, é uma terceira pessoa que se funde à primeira, o que parece buscar uma ideia de cumplicidade, de estabelecer um pacto de leitura com o leitor. O cenário é localizado e a sua temporalidade bem definida: toda a ação transcorre entre dois dias do ano de 1950, nos quais os cinco personagens principais perambulam pela cidade, que vai sendo invadida gradativamente por uma densa névoa. Tal como em *Bestiario*, o *topos* da invasão aparece aqui: o estranho, o inexplicável aparece como invasor.

Andrés Fava, sua esposa Stella, e o casal Juan e Clara; os acompanha um personagem que chamam somente “Cronista”, que é jornalista. Outra presença os acompanha ao longo de toda a narrativa: o misterioso Abel, amigo do qual o grupo tem alguma memória e que é visto em ocasiões estranhas, não ficando claro se existe de fato na narrativa ou se é uma ilusão dos personagens. A narrativa inicia com a presença de

Juan e Clara na Casa, lugar muito parecido com uma universidade, onde em cada salão ocorre a leitura de obras literárias em voz alta.

“(...) num tempo em que era difícil produzir cursos interessantes ou fazer palestras originais, a Casa servia para manter quente o pão do espírito (...) Sob o pretexto de difundir a cultura universal, o doutor Menta dera emprego a dezenas de leitores (...) e alguma coisa ficaria disso tudo, no mínimo Nigel Balchin¹¹²” (Ibid. p.11).

Juan e Clara a todo tempo comentam sobre o exame que farão no dia seguinte e a todo tempo também Cortázar passeia entre referências da literatura francesa, como Andrés Gide, Stendhal ou Jules d’Aurevilly, cujo trecho de *Le rideau cremoisi*, parte da série *Les Diaboliques* (1874), abre o livro. Cortázar também dá indícios de sua estima pelos versos do poeta romântico espanhol Gaspar Nuñez de Arce (1834-1903). Nesse ponto, cabe a observação de Jaime Alazraki sobre uma fala de Clara, logo no início do livro: “Se lembrou que, na quinta série, a senhorita Capello a fazia ler passagens de *Marianela*. Tudo começava bem nas primeiras páginas, mas logo começavam os bocejos.” (Ibid. pp. 8-9).

Marianela é um romance de 1878, em tom moralista e inserido na tradição do realismo do século XIX, com detalhadas descrições da natureza, e escrito pelo escritor espanhol Benito Pérez Galdós (1843-1920). Clara associa a leitura de trechos do romance a um passado já distante (a infância) e à chatice (os bocejos). Alazraki comenta sobre a herança e repulsa ao realismo:

“A batalha campal contra o realismo novecentista já a havia sido encampada pela arte e à literatura modernistas, no sentido anglo-saxão do termo. (...) Há um pós-modernismo que é um desenvolvimento dos aspectos mais extremos do modernismo (e nessa direção estaria um Borges) e há um pós-modernismo que apesar de ser uma ruptura com o modernismo, absorve deste formas, técnicas e outras inovações, ainda que às vezes para criticá-las, comentá-las ou problematizá-las. Cortázar estaria nesta direção”(ALAZRAKI, 1994, p. 345)¹¹³

¹¹² Nigel Balchin (1908-1970), romancista e roteirista inglês, que ficou conhecido imediatamente após a II Guerra, quando alguns de seus livros começaram a ser adaptados para o cinema, como *The Small Back Room*, romance de 1943 que virou filme em 1949, sob a direção de Michael Powell e Emeric Pressburger.

¹¹³ ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Prosseguindo, entre o apanhado de citações e referências presentes em *El Examen*, algumas delas se destacam pela forma como são emitidas. Como no caso dos escritores rio-platenses Roberto Arlt e Felisberto Hernández. Roberto Arlt (1900-1942) é referido da seguinte maneira, em um dos variados diálogos do grupo:

“[disse Clara:](...) – O que decide a coisa toda é que linguagem e sentido sejam uma coisa uma. E isso ocorre poucas vezes. Mas os sentidos continuam sendo muitos (...) O importante é não chamar o bagaço de ambrosia.

(...)

– Está certa – sorriu Andrés (...) – Está certíssima. Roberto Arlt entendeu melhor do que ninguém a lição de Martín Fierro e teve de brigar muito para consolidar essa união da linguagem com o seu sentido. Foi um dos primeiros a notar que o argentino, como o nativo de qualquer lugar, rebaixa os limites impostos pelo linguajar culto (que você chama de sacerdotal) que somente a poesia e o romance podem abranger completamente. Ele era romancista e se precipitou pelo lado da rua por onde passa o romance. Deixou passar os táxis e ficou com os bondes. Foi *guapo*, e que ninguém se esqueça dele.”(Ibid. p. 117).

Sobre Arlt, comenta também Ricardo Piglia:

“O fascínio da narrativa passa pelo cinema de Hollywood e pelo jornalismo sensacionalista. A cultura de massa se apropria dos acontecimentos e os submete à lógica do estereótipo e do escândalo. Arlt transforma esse espetáculo na matéria de seus textos. Seus escritos captam o núcleo paranoico do mundo moderno: o impacto das ficções públicas, a manipulação da crença, a invenção dos fatos, a fragmentação do sentido, a lógica do complô”(PIGLIA, 2004, p.34)

114

Já Felisberto Hernández (1902-1964) é mencionado por Clara, quando está no interior do *Teatro Colón*. Hernández, uruguaio de Montevidéu, é conhecido por seus contos, que tomam parte na tradição do fantástico na literatura rio-platense. Clara diz:

“– E os olhos daquele personagem de Felisberto Hernández – completou Clara –, acho que era um lanterninha de cinema que fazia luz com os olhos.” (Ibid. p. 164)

O conto citado por Clara é *El Acomodador*, conto publicado pela primeira vez na já citada revista *Los Anales de Buenos Aires*, nº6, junho de 1946 e no ano seguinte, como parte do livro *Nadie encendía las lámparas*, publicado pela Ed. *Sudamericana* em

¹¹⁴ PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

1947. Quando fala sobre a existência de uma cultura rio-platense, Juan José Saer (1937-2005), ensaísta e romancista argentino, cita o uruguaio Hernández:

“No século XX, permeável a muitas influências, do socialismo à literatura fantástica, do surrealismo ao pensamento estruturalista, do marxismo à psicanálise, a cultura do Rio da Prata alcançou maturidade, diversidade e universalidade. Para exemplificar essa afirmação e limitando-nos à literatura, basta nomear, entre muitos outros nomes igualmente relevantes, a Herrera e Ressig, a Lugones, a Macedonio Fernández e a Horacio Quiroga, a Roberto Arlt, a Juan L. Ortíz, a Borges e a Bioy Casares, a Victoria e à Silvina Ocampo, a Ezequiel Martínez Estrada e a Cortázar, a Felisberto Hernández, a Juan Carlos Onetti, a Armonía Sommers e a Augusto Roa Bastos.” (SAER, 1999, p. 102).

E há também conexões que este Cortázar de *El Examen* faz com o Cortázar imediatamente anterior, o de *Los reyes* (1949): “A mitologia acaba de coincidir com a realidade” (Ibid. p.21), o que acaba por reforçar, neste romance, parte da intenção presente já no poema dramático de Cortázar que vimos anteriormente; tal como o Minotauro-Poeta, o grupo de amigos que circula pela Buenas Aires tomada pela névoa se distingue dos demais por seus gostos intelectuais, suas leituras e seus escritos.

Sobre os diálogos carregados de referências intelectuais e preocupações existenciais, o mesmo Andrés comenta a Clara: “mas olha que tanto esta noite, como todas as noites, não fazemos mais do que falar sobre o que lemos e o que escrevemos” (Ibid. p. 43) e também: “ (...) mas todo esse falar, conversar, esse passar de papéis de uns para os outros, essas mesas de cafés. Livros, livros e mais livros e estreias e galerias de arte... Olhe que há nisso tudo um certo escamotear, uma traição (...) traição à realidade, à vida, à ação” (Ibid. p. 44); notamos, dessa forma, um certo ressentimento com sua forma de atuação ante os acontecimentos, que se dá somente no plano das ideias. E conclui Andrés: “olha, que não estamos fazendo nada mais do que respirar este ar sujo e transportá-lo para o papel” (Ibid. pp. 44-45).

Se observamos uma fala de Cortázar, já de 1983, no livro-entrevista do jornalista uruguaio Omar Prego Gadea, podemos entender um pouco melhor a posição de Andrés acima reproduzida:

“**Omar Prego** – Mas na Argentina daquele tempo você assumiu uma atitude claramente antiperonista.

Julio Cortázar – Sim, mas foi uma atitude política que se limitava (...) à expressão de opiniões em nível privado e no máximo num café, entre nós, mas que não se traduzia em nenhuma militância, por menor que fosse. Com isso quero dizer que eu me sentia antiperonista, mas nunca me integrei a grupos políticos ou grupos de pensamento ou de estudo que pudessem tentar fazer uma espécie de prática desse antiperonismo. Tudo ficava, naquela época, na opinião pessoal, no que cada um pensava. E, curiosamente, isso nos satisfazia, a quase todos nós parecia suficiente”(PREGO, 1991,pp. 118-19)¹¹⁵

Se por um lado tratava-se um “antiperonismo de mesa de café”, por outro lado, é possível ver que ele possuía referenciais fisionômicos muito bem definidos, saindo do plano de classe social e entrando no plano étnico: a fisionomia do *cabecita negra* está bastante presente em *Las puertas del cielo*, de *Bestiario*, e também aqui em *El Examen*. Quando o grupo de amigos se aproxima da *Plaza de Mayo*, na noite da véspera do exame, percebemos uma série de referências bem precisas à multidão ali presente. Quando chegam à praça, o cronista comenta:

“– Toda a Buenos Aires veio ver o show – disse – À noite chegou um trem de Tucumán com mil e quinhentos operários. Tem um baile popular diante do Cabildo. Olhem como estão desviando o tráfego na esquina. Vai fazer um calor bárbaro (...) A praça estava lotada e a multidão continuava pelas ruas Rivadavia e Yrigoyen. No meio da praça, porém, o povo estava quase imóvel, oscilando levemente”(Ibid. p.56)

E prossegue com a descrição da névoa e da multidão, reunida em volta de um santuário feito com uma lona sobre a *Pirâmide de Mayo*:

“A névoa não conseguia resistir ao calor da luz e da gente. Mas havia outra névoa, escura e parada, ao rés do chão. Milhares de homens e mulheres vestidos da mesma maneira: cinza-rato, azul de Havana e, às vezes, verde-escuro”(Ibid. p. 57)

Nesse trecho se destaca a uniformidade: o homem-massa, que desconhece a própria individualidade, e as cores citadas não passam despercebidas: remetem a cores de macacões e uniformes de trabalho de operários. A mecanicidade dos gestos de adoração também é colocada:

¹¹⁵ PREGO, Omar. *O Fascínio das Palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

“(…) em um confuso crescer de corpos e nuças e lenços ao pescoço, se chocando contra uma barreira de tipos silenciosos que pareciam estar esperando que alguma coisa acontecesse (…) Os homens se davam os braços e rodeavam uma mulher vestida de branco, uma túnica de professora e alegoria de uma pátria nunca pisoteada por nenhum tirano, o cabelo muito louro desmanchado que lhe caía até os seios”(Ibid. p. 58)

E prossegue:

“Um dos sujeitos vestidos de negro se aproximou da mulher e pôs a mão no seu ombro”. – Ela é boa – disse – Ela é muito boa.

– Ela é boa – repetiram os outros. – Ela vem de Lincoln, de Curuzú Cuatiá e de Presidente Roca – declarou o homem.

– Ela vem – repetiram os outros. – Ela vem de Formosa, de Covunco, de Nogoyá, e de Chapadmalal. – Ela vem. – Ela é boa – repetiu o homem.”(Ibid. p. 58)

E até mesmo Clara, misturada a multidão, surpreendia-se ao notar “como havia podido, ao final, murmurar como todos os outros: ‘Ela é boa’”, tendo “escutado a si mesma com o revés do ouvido” (Ibid. p. 59).

A adoração ritual envolvia também um sacrifício, que, em cuja descrição percebemos mais uma vez a forma como está descrito fisicamente, mais uma vez o *cabecita negra*: “Um sujeito de olhos rasgados e beiços imensos estava plantado a um metro de distância, com uma enorme agulha, dessas usadas para costurar colchões, que apontava, às vezes para a boca, às vezes para o nariz, e às vezes para os olhos do menino” (Ibid. p. 61).

Mais uma vez, um dos personagens, Juan, parece se ressentir sobre a atuação muito pouco prática deles mesmos, enquanto intelectuais, em contraste com a boa retórica desse “outro” que toma a *Plaza de Mayo*, quando comenta sobre o orador que saúda aqueles que vão saindo do santuário:

“O orador se saiu muito bem. Não disse nada e foi aplaudido. Foi perfeito. Nós, que deveríamos dizer alguma coisa, estamos, como podem ver, falando baixinho com medo que nos cubram de porradas. O orador sabe das coisas bem mais que nós” (Ibid. p. 69)

E, postos em fila, os quatro entram no santuário para observar a relíquia exposta. A descrição do momento é intercalada com a truculência do guardião que os conduz:

“VÁ DANDO A VOLTA, SENHORITA.

Havia um algodão e um osso em cima. A lanterna parecia que lhe tirava umas chispas, como se fosse feito de açúcar. Todos o olharam

DANDO UMA VOLTA, NÃO FIQUEM DORMINDO

e se podia vê-lo muito bem, apesar de ser quase tão branco como o algodão. Contra ele, entretanto, parecia rosado, com as extremidades de um amarelo muito claro

AVISE SE FOR FICAR A NOITE INTEIRA

(...) O cronista, que vinha atrás, se demorou ao lado do osso e o estudou devagar. Então o guardião apagou lanterna.

SE ACABOU O TURNO, VAMOS CIRCULAR.”(Ibid. pp. 75-76)

Em determinado trecho, há uma menção a um pequeno cartão com propaganda de um lado (da ótica Kirchner) e do outro um calendário do ano de 1950, mencionado em certo trecho como Ano do Libertador, General San Martín. Em 1950 cumpriam-se cem anos do falecimento de José de San Martín, figura de destaque nas lutas de Independência das *Provincias Unidas del Río de la Plata*, e era mais uma figura histórica que mobilizava ressignificações nesse período (assim como Rosas e Sarmiento, como falamos anteriormente): sua lembrança estava ligada ao discurso nacionalista e anti-imperialista, em oposição à liberdade excessiva de potências como os EUA ou a Inglaterra nos assuntos latino-americanos.

Em determinado trecho, podemos perceber uma nuance: o comportamento de Stella destoando do tom erudito do grupo. Em todos os diálogos, ao longo da narrativa, Stella é a que menos contribui com alguma carga de referências eruditas ou reflexões rebuscadas e, em determinado momento, ocorre o diálogo seguinte:

“– Vocês não leram? Em Colonia Cerrillos, em Entre Ríos. Uma jaguatirica está assustando meio mundo. Coisa de louco.

– Todo felino é feroz – sentenciou Andrés. – A jaguatirica é felino.

– A jaguatirica é feroz? – perguntou Clara.

– Sim – concordou Stella. – Todos os felinos são ferozes.” (Ibid. p. 78)

Ou seja, Clara questiona Andrés e Stella dissolve o questionamento logo em seguida, reafirmando a premissa dele de forma acrítica. É uma característica que não podemos deixar passar despercebida.

E os personagens, em mais uma de suas reflexões, refletem acerca do “ser argentino”; em determinado ponto, é o Cronista quem se arrisca:

“(…) insisto em que o nosso país é um país de observadores puros e simples; de curiosos que deixam, por conta de uma memória precária, as imagens que vêem e as palavras que ouvem. Cinquenta mil sujeitos vendo as acrobacias de Labruna¹¹⁶: Argentina” (Ibid. p. 46)

E também Juan:

“–Fazendo bem as contas – reconheceu Juan, amargo –, não há nada de brilhante em pertencer à cultura pampeira por culpa de um maldito acaso demográfico” (Ibid. p. 111)

E sobre a condição da Argentina, Andrés reflete:

“Até o momento, a Argentina é um limbinho, uma meia-estação, um suave acontecer entre dois nadas, como Juan bem disse uma vez” (Ibid. p. 129)

E aqui temos, pairando, especialmente sobre o discurso de Juan, algo que se parece bastante com o “legado de Sarmiento”, tal qual presente no discurso de Cortázar em Mendoza, como mencionado anteriormente: a cultura sendo determinada pelo geográfico, um determinismo irremediável.

E Clara arremata:

“– No fundo, o que te importa a cultura a que pertences, se assim como Andrés e muitos outros criaste a tua própria cultura? Te faz mal a ignorância e o desamparo dos outros, de toda essa gente da Plaza de Mayo?

– Eles sonham e são mais daqui do que nós – afirmou o cronista” (Id. Ibid.)

¹¹⁶ Ángel Amadeo Labruna (1918-1983), “*El Feo*”, foi um ponta-esquerda que jogou no Club Atlético River Plate. É reconhecido por ser o maior goleador do futebol argentino, junto a Arsenio Erico, e artilheiro máximo do River Plate. Fez parte da equipe do River conhecida como *La Máquina*, que conquistou nove vezes o Campeonato Argentino da Primeira Divisão, entre as décadas de 1940 e 1950.

E a insatisfação atinge todos os seus alvos, quando Juan retoma a fala:

“– Não me importo com eles – justificou Juan. – O que importa são meus conflitos com eles (...) Me emputece não poder conviver, compreende? Não-poder-con-viver. (...) Isso é coisa de pele e sangue. Vou te dizer uma coisa horrível, cronista. Vou te dizer que cada vez que vejo um cabelo negro, liso, de índio, uma pele escura, uma toada provinciana, me dá asco.

E cada vez que vejo um portenho metido à besta, me dá nojo. E as grã-finas me causam asco. E esses funcionários públicosinconfundíveis, esses produtos da cidade com seu topete e sua elegância de merda, me dão nojo.

– Já entendemos – declarou Clara. – Daqui a pouco vai sobrar pra nós também. – Não – justificou Juan. – Os que são como nós me dão pena.”(Ibid. pp. 111-112)

A névoa prossegue em seu domínio sobre a cidade: densa, pegajosa, se infiltrando; a cidade começa também a ruir, pisos ficam desnivelados, acidentes acontecem por conta do asfalto rachado; em determinado momento, Juan e Clara reunidos para o almoço na casa do senhor Funes¹¹⁷, pai de Clara; um episódio, durante o almoço serve como indício da distinção estabelecida, ao longo da narrativa, entre cultura erudita e cultura popular: enquanto é servida a sobremesa, senhor Funes pede ao filho, Bebe Funes, para que sintonize na rádio do Estado, para saber notícias sobre a neblina sobre a cidade. Quando do rádio sai “*Las chicas no son juguetes de amor*”¹¹⁸, o senhor Funes logo pede: “– Tira esse tango” (Ibid. p.148). O tango é deixado pra trás logo depois, para dar espaço para o concerto que irão assistir no *Teatro Colón*, onde se apresentará um célebre violinista cego. A impressão sobre aqueles dias aparece quando o senhor Funes nota mudanças na fachada do teatro (“onde as autoridades haviam acabado de instalar um toldo”): “Extraordinário (...) como tudo mudou em tão pouco

¹¹⁷ Como curiosidade, o personagem aparece com o mesmo nome de um personagem célebre de Jorge Luis Borges, do conto *Funes el memorioso*, do livro *Ficciones*, de 1944. Ireneo Funes, que sofre de *hipermnesia*, recorda-se de tudo que lhe ocorrerá, com nitidez, mas não possuía capacidade de abstrair, de formular pensamentos.

¹¹⁸ Parte da letra do tango *Gloria*, de 1927. Composição de Humberto Canaro (música) e Armando Tagini (letra). Existe uma gravação de março de 1950, pela *Orquesta Alfredo de Angelis*, com a voz de Carlos Dante.

tempo” (Ibid. p. 161). Esse contraponto entre aqueles dias e um passado imediatamente recente também pode ser visto em trechos do conto *Ómnibus*, de *Bestiario*.

No momento em que o concerto faz uma pausa, podemos ler mais uma crítica sobre os costumes do cidadão *porteño*; dentro de um espaço destinado às elites, mais exatamente, no banheiro masculino do *Colón*, rebenta uma briga generalizada, protagonizada pelo senhor Funes, por conta do uso do pente de uso comum pendurado junto à pia do banheiro. Por um motivo tão fútil, ocorre uma briga que envolve intervenção policial - na qual a polícia a polícia é representada com alguma truculência, no interrogatório que sucede a briga.

À noite, após o concerto, Juan e Clara se apresentam para o exame, na faculdade, e se juntam a outros estudantes que também aguardam; os minutos se passam e os bedéis não autorizam a entrada dos estudantes para as salas porque não há professores para compor as bancas; por fim, o exame se revela uma grande farsa: os bedéis alcançavam aos estudantes diplomas com “espaço em branco para o nome” (Ibid. p. 265), por 10 pesos:

“*Quanto é?*

e aqui pagar dez pesos a uma professora com boa letra inglesa

Quanto custa? (‘Vou pegar um’, pensou o cronista, se retorcendo todo. ‘Ponho na parede do escritório, levo à redação’)(Ibid. p. 266)

Desiludidos Juan e Clara com o exame – e nesse evento podemos enxergar parte da desilusão de Julio com a vida universitária –, os protagonistas se reúnem em um bar chamado *First and Last*, onde havia “o retrato do presidente ao lado da lista de preços” (Ibid. p. 281); lá, Andrés começa a insistir para que Juan deixe Buenos Aires, levando Clara consigo. A cidade é descrita como imersa no caos: ruas que cedem e provocam acidentes, barulho de sirenes, feridos, a incontrolável névoa, uma onda de fungos que se espalha, ratazanas, cães que aparecem por todos os lados, ameaçadores, e também uma penugem que desce no ar e gruda na roupa.

No mesmo bar, um marinheiro chamado Calimano¹¹⁹ oferece-se para transportar o grupo para além de Buenos Aires, pelo rio da Prata, pela quantia de 100 pesos. E Andrés adverte o casal: “– Ficar significa Abel”, ao passo que Juan concorda posteriormente “– Acho que Abel é meio como a cidade (Ibid. p. 298)”.

A presença do personagem Abel é inserida, sutilmente, em alguns momentos; durante o grande ritual do osso na *Plaza de Mayo* (“Foi quando viu Abel misturado com a multidão à esquerda, bem atrás” [Ibid. p. 66]) e em outros pontos em que apenas alguns dos protagonistas o veem, isoladamente; Quando aparece, no início do romance, em um bar na Carlos Pellegrini, Juan o chama, mas, estranhamente, não há contato: “– Abelzinho! – murmurou Juan encostado ao balcão. – Abelzinho! Mas Abel parou em outro lugar, olhando para a parede. Sem vê-lo ou, talvez, sem querer vê-lo.” (Ibid. p. 12). Sua presença é sugerida de forma vaga e inquietante; contudo, já próximo ao desfecho do romance, quando Andrés, armado, acompanha Juan e Clara até o barco de Calimano, e os vê embarcar e se despede, Abel aparece para Andrés.

“– Saudações – cumprimentou Abel.

– Te encontro bem na hora.

– O que é que se pode fazer? – interrogou Andrés.

– O sujeito nem sempre sabe quando é procurado.

– Não era a você – disse Abel. – Você sabe muito bem.

– Dá na mesma.

– Mas foi você que os ajudou a ir.

– Se te parece, falou Andrés, fumando.

– Sim, foi você, filho de mil putas.

– Uma chega – advertiu Andrés. – Não é preciso exagerar.”(Ibid. p.

307)

E em seguida:

¹¹⁹ Referência possível ao barqueiro de Hades, Caronte, que transportava os mortos sobre as águas dos rios Estige e Aqueronte por um óbolo, dentro da Mitologia Grega. O nome do marinheiro também pode ser uma aproximação a Calímaco (310-240 a. C.), poeta, bibliotecário e mitógrafo grego.

“Viu o gesto de Abel e sentiu que vinha para cima dele. Baixou a trava da pistola e a levantou. ‘Daqui olhava os barcos’, chegou a pensar, e o resto foi silêncio, tão grande que o golpeou como um disparo” (Id. Ibid.)

A ambiguidade colocada neste trecho não deixa claro para o leitor sobre quem sobrevive ao confronto, ou seja, deixa reservada ao leitor essa escolha; porém, em uma carta de Cortázar à poeta e professora americana Ana María Hernández de Castillo, o autor menciona sobre sua intenção:

“Quando Andrés levanta a pistola, não é a Abel quem mata. Se mata a si mesmo e, naturalmente, Abel é destruído, por sua vez, posto que não tinha existência independente”(CASTILLO, 1981, p. 61)¹²⁰

No final, o foco narrativo recai sobre Stella: ela deixa o *First and Last*, toma o bonde 99, e ao chegar em casa, logo dorme.

“Já passava das dez quando despertou, a cama cheia de sol (...) Bem, um *puchero* era uma boa ideia. Do lado de fora, as vizinhas conversavam. Sobre a mesa havia ficado uma folha de papel escrita; essas coisas que Andrés escreve e que se deve por numa gaveta no escritório.

Stella mudou a água do canário e pôs alpiste na gaiola. Havia ligado o rádio e ouvia um bonito bolero com letra romântica, desses que Andrés não gostava. Mas teria tempo para desligar o rádio quando Andrés chegasse.

21 de setembro de 1950”(Ibid. pp. 308-309)

E essas são as últimas palavras do livro. A ambientação narrativa indica que o cotidiano triunfara em sua normalidade, após todos os acontecimentos: as vizinhas conversavam, fazer um *puchero* para o almoço parecia uma boa ideia, e havia a expectativa pela chegada de Andrés, que almoçaria e depois se dedicaria a seus papéis e livros. Podemos separar alguns elementos desta última descrição: o bolero e

¹²⁰ Trecho traduzido da carta de Cortázar à autora, reproduzida em: CASTILLO, Ana María Hernández. *Keats, Poe and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*, Amsterdam: John Benjamins, 1981.

opuchero assinalam o retorno ao cotidiano, juntamente com a menção ao sol, indício de que não havia mais névoa ou neblina.

Sobre o *puchero*, sua simbologia no desfecho do romance pode ser explicada pelas origens do prato no país, que remete à presença dos imigrantes italianos em Buenos Aires:

“(…) [o puchero é] um parente próximo do cozido português (…) Era preparado com carne fervida, arroz e diversos tipos de hortaliças e legumes como pimentões, milhos, abóboras, cenouras, cebolas, repolho, feijões, batatas e batatas doces, se não todos, alguns deles (…) Apesar da monotonia, o preço total dos ingredientes fazia do *puchero* um prato indispensável nas mesas populares, fossem estas de nacionais ou de imigrantes” (FERRERAS, 2006, pp. 175-176)¹²¹

Ou seja, examinando as origens do prato podemos situá-lo como associado a um repertório da cultura popular, sendo, na Argentina, um prato popularizado inicialmente por sua difusão entre trabalhadores. Sendo assim, sua simbologia neste 1950 assinalado ao fim do texto é, inevitavelmente, associado ao retorno ao cotidiano daqueles dias do peronismo, ao qual Cortázar busca associar um certo “carneirismo” (CORTÁZAR, 1996, p. 167), um conformismo diante do *status quo*, canalizado sob a forma que assume a manhã de Stella.

Sobre o “bolero com letra romântica”, podemos examinar a impressão de Cortázar sobre o estilo musical em um artigo de sua autoria, intitulado “Gardel”, e publicado pela primeira vez na revista *Sur* nº 223, edição de julho/agosto de 1953.

No artigo, Cortázar aborda Gardel inserindo-o em uma memória que parece se levantar defensivamente diante de formas culturais que enxerga como ameaçadoras; em certo ponto, define:

“o Gardel dos anos vinte contém e expressa o portenho fechado num mundo satisfatório (…) Uma última e precária pureza preserva ainda do derretimento dos boleros e do radioteatro (…) Se esse equilíbrio era precário, e exigia o transbordamento de baixa sensualidade e triste humor que escorre hoje dos alto-falantes e dos discos populares, não é menos certo que cabe a Gardel ter marcado seu momento mais bonito, para muito de nós definitivo e

¹²¹ “Asado, Puchero, Fideos en Stufato: a constituição da cozinha dos trabalhadores em Buenos Aires”, in: FERRERAS, Norberto. *O cotidiano dos trabalhadores de Buenos Aires (1880-1920)*. Niterói: EdUFF, 2004.

irrecuperável. Em sua voz de compadre portenho, reflete-se, espelho sonoro, uma Argentina que já não é fácil evocar. (...) Não só as artes maiores refletem o processo da sociedade”(CORTÁZAR, 2013a, pp. 187-188)¹²²

O tom pessimista de Cortázar prossegue e, fazendo um contraponto a Gardel, ele associa a decadência cultural daquele tempo ao enorme sucesso do cantor e ator de cinema Alberto Castillo (1914-2002), que atuou em filmes de grande sucesso na Argentina, como *Adiós, pampa mía* (1946) e *Buenos Aires, mi tierra querida* (1951).

Assim sendo, vinculando estes elementos a Stella – e uma vez que buscamos esclarecê-los em sua simbologia associada à cultura popular, podemos interpretar o desfecho de *El Examen* como sendo o triunfo daquilo que Julio, em sua visão, enxergava como indícios de uma irreversível decadência cultural, no meio da qual ele mesmo já tinha dificuldades de se enxergar e, por isso, buscava estender sua mirada até o Velho Continente, sobre a tão desejada Paris.

Capítulo 4 – Conclusões a partir de *La Banda*, de *Final del Juego*, 1956

O conto *La Banda* figura entre os oito que faziam parte da primeira edição do livro *Final del Juego*, publicado pela Editora *Los Presentes*, do México, em 1956. A segunda edição, pela *Sudamericana*, em 1964, trouxe mais oito contos somados aos oito originais. A narrativa, em *La Banda*, localiza temporalmente a ação: fevereiro de 1947, época em que o peronismo completara um ano no poder. A partir da interpretação deste conto, estabeleceremos as conclusões em torno das análises empreendidas anteriormente.

Já no conto que abre o volume, *Continuidad de los parques*, vamos um Julio mais sucinto e mais cuidadoso no manuseio do “fantástico” em seus escritos: em pouco mais de duas páginas (e esse é seu conto mais curto), ele apresenta o protagonismo dividido entre um homem de negócios que lê, sentado em sua poltrona de veludo verde,

¹²² “Gardel”, in: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

um romance que o absorve completamente; e também aponta o protagonismo para um casal, personagens dentro de uma trama, no interior do conto – o homem é movido por um desejo de destruição: portava um punhal e tinha alguém como alvo; então se comunicam os dois mundos: artifício e verossimilhança se encontram; o homem com o punhal avança dentro de uma propriedade, sem alardes e vê:“(…) A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance.”(CORTÁZAR, 1974, p.13)¹²³

No conto *La Banda*, o narrador, em primeira pessoa, inicia a narrativa explicando que contará com fidelidade o que sucedeu a Lucio Medina, que renunciara à profissão e abandonara o país, em setembro daquele ano de 1947. O narrador busca estabelecer o pacto de leitura em um acordo pautado na fidelidade do relato: “(…) conto a sua simples história com a maior fidelidade possível” (Ibid. p. 107).

Lucio Medina entra no *Gran Cine Ópera*, de Buenos Aires, atraído pelo cartaz anunciando um filme do diretor ucraniano Anatole Litvak; ele não deixa passar a oportunidade de assistir ao filme porque “em 47 Buenos Aires já estava escassa de novidades” (Ibid. p.107). O próprio ambiente do cinema já não o agrada: ele prefere ler uma revista a ter que “olhar as decorações da sala e os balcões laterais que lhe davam verdadeiras náuseas” (Ibid. p. 108). Lucio começa a se sentir incomodado com a demora do intervalo antes do filme e também com o público que começa a entrar no cinema. Novamente o tema da invasão, tal como vimos em *Bestiario*? Podemos notar a diferença quando observamos que, se em *Bestiario* há invasão (*Casa Tomada*), ou infiltração (o “doutor” Marcelo Hardoy entre os *cabecitas negras*), e o sentimento de não pertencimento (*Ómnibus*), aqui notamos um espaço comum sendo compartilhado: Medina vê nos assentos próximos ao seu “senhoras preponderantemente gordas”, que “tinham a cútis e a aparência de respeitáveis cozinheiras endomingadas” e também “senhores com o chapéu sobre as pernas (e agarrado com as mãos)” (Id. Ibid.) que dividem com ele a sala: o incomodam por seu jeito de ser, seus gestos e roupas, mas não o desalojam; Medina não se reconhece neles, mas assim mesmo convivem.

Quando diminuem as luzes do ambiente, acendem-se projetores sobre o palco, sobem as cortinas, e Lucio vê: “(…) uma imensa banda feminina formada, com um

¹²³ CORTÁZAR, Julio. *Final do Jogo*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1974.

cartaz grande, onde se podia ler: BANDA DE ALPARGATAS¹²⁴. (...) o maestro levantou a batuta e um estrépito incomensurável envolveu a plateia, a pretexto de uma marcha militar.” (Ibid. p. 109).

E em seguida manifesta muito mais surpresa do que repulsa:

“Por então a banda era uma enorme farsa, pois de seus cento e tantos integrantes somente um terço deles tocava os instrumentos. O resto era puro *chiqué* [farsa], as garotas levantavam trompetes e clarinetas igual à verdadeiras executantes, embora a única música que produzissem fosse a de suas belíssimas coxas, que Lucio julgou dignas de admiração e elogio (...) O maestro era um era um jovem completamente inexplicável, se se pensa que estava enfiado num fraque que (...) lhe dava um ar de besouro, totalmente alheio ao cromatismo do espetáculo (...)” (CORTÁZAR, 2013b, p.110)¹²⁵

E Julio falaria brevemente sobre *La Banda*, em uma carta de 1952, quatro anos antes de ter o conto publicado: “(...) Mas *La Banda*, voluntariamente pobre, seco, burlesco, *porteñíssimo*, abre para o bom leitor uma porta muito mais vertiginosa que o outro [em comparação a outro conto, *Final del juego*, sobre o qual também falava na mesma carta]”¹²⁶. Em outra carta, podemos perceber certa proximidade entre Cortázar e Medina: “(...) sobre os contos, um ocorre em um concerto, outro em um aquário e o terceiro no *Cine Ópera* (é algo que se passou comigo)”¹²⁷.

E essa tal “porta vertiginosa” pode ser entendida, por analogia, como uma abertura feita pelo próprio Julio em direção à realidade do país que deixara: “(...)O

¹²⁴ Alpargatas são calçados bastante simples, feitos de lona ou tecido grosso, muito utilizadas pelas classes populares na Argentina, onde se destacava na produção desses itens a Fábrica Argentina de Alpargatas. É célebre a frase anônima “*Alpargatas sí, libros no!*”, creditada a manifestações pró-peronistas, como explica SILVA, Paulo Renato da. *Alpargatas sí, libros no? Produção cultural e legitimidade política durante o governo de Perón (1946-1955)*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

¹²⁵ CORTÁZAR, Julio. *Final del juego*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013. Nota: optei por traduzir o trecho citado da versão em espanhol para este trecho por conta da tradução, já que a expressão *camelo* não era apontada, na edição brasileira, como equivalente à “farsa”.

¹²⁶ BERNÁRDEZ & GARRIGA, 2012. Op. Cit., p. 409. Carta a Eduardo Jonquières, datada de 1º de outubro de 1952.

¹²⁷ Ibid. p. 389. Carta a María Rocchi, datada de 18 de junho de 1952. Os outros contos a que se refere são também de *Final del juego*; o do concerto é *Las ménades*, o do aquário é *Axolotl* e o terceiro é o conto que agora examinamos, *La banda*.

espanto passara – me disse Lúcio – mas nem sequer durante o filme, que era excelente, pude tirar de cima de mim a sensação de estranheza (...)” (Ibid. p. 111).

E prossegue o narrador, sobre a experiência que tivera Lucio Medina:

“(...) De súbito, pareceu-lhe entender aquilo em termos que o excediam infinitamente. Sentiu como se visse afinal a realidade. Um momento da realidade que lhe parecera falsa porque era a verdadeira, a que agora já não estava vendo. O que acabara de presenciar era o certo, quer dizer, o falso. Deixou de sentir o escândalo de se achar rodeado de elementos que não estavam em seu lugar, porque, na própria consciência de um mundo diferente, compreendeu que aquela visão podia prolongar-se até a rua, ao *Galeón*¹²⁸, a seu terno azul, a seu programa da noite, a seu escritório de manhã, a seu plano de economia, a seu veraneio de março, à sua amiga, à sua maturidade, ao dia de sua morte.” (Ibid. p. 112)

E conclui: “(...) Talvez a mudança de vida e a solidão de Lucio provenham do fígado ou de alguma mulher. E depois não é justo continuar falando mal da banda, pobres meninas” (Ibid. pp. 112-113)

Apesar do tom irônico e da série de dicotomias de que lança mão a narrativa, já notamos, através das impressões de Lucio Medina, como já nos parece diferente a sensação provocada pela presença do “outro” nas representações literárias aqui analisadas.

Nos contos de *Bestiario* aqui analisados, os referenciais do texto literário fazem conexão com os discursos não-literários que circulavam, e podemos notar o aumento em sua intensidade referencial: *Casa Tomada*, *Ómnibus* e *Las puertas del cielo*; antes destes escritos, a referencialidade está escamoteada na mitologia grega subvertida por Cortázar, como é o caso de *Los reyes*. São diferentes graus de conexão com os elementos em circulação, e as dicotomias explicativas estão presentes, por exemplo, em *Ómnibus*: ter / não ter flores; em *Casa Tomada*, invasão/resignação; também em *La Banda*: harmonia/barulho; real/irreal. Sobre estas dicotomias presentes nos textos cortazarianos analisados, podemos concluir sobre sua correspondência com representações não-literárias sobre cultura, tal como nos explica o antropólogo argentino Federico Neiburg:

¹²⁸ Restaurante de Buenos Aires localizado na Av. Santa Fe 4002.

“(…) No entanto, quando se atenta para as representações sobre a cultura e a sociedade na Argentina, algo diferente parece revelar-se: as imagens usadas para falar dela sempre evocam mais a dicotomia do que o consenso. (...) Termos como *civilização e barbárie, nacionalismo e liberalismo, peronismo e antiperonismo*, entre outros, serviram para desenhar a geografia de campos de batalha ‘tipicamente argentinos’, nos quais se definiram os conteúdos da cultura nacional, assim como as características sociais de seus intérpretes” (NEIBURG, 1997, p. 14)

Sobre a escolha do nome *Bestiario*, segue a explicação de Julio Cortázar do ano de, em entrevista ao jornalista uruguaio Ernesto González Bermejo em 1977. Podemos lê-la tendo em mente o comportamento de Marcelo Hardoy no conto *Las puertas del cielo*:

“Para começar, o meu primeiro livro de contos se chama *Bestiario*. Com muita frequência, os seres humanos também são vistos como animais e são vistos do ponto de vista do animal; (...) O que me fascina no reino animal, sobretudo nas escalas inferiores, digamos, no mundo dos insetos, é o fato de estar diante de algo que vive em um estado de incomunicabilidade total e absoluta comigo. Sempre fui obcecado pela impossibilidade que temos de nos projetar pelo menos por um segundo na estrutura de um animal para ter uma ideia da realidade que ele capta do ponto de vista dele”(BERMEJO, 2002, pp. 46-47)¹²⁹

O que buscamos, a partir dos textos de Cortázar aqui reunidos, foi matizar o próprio escritor, tentar apreender a forma como via e reagia às transformações sociais do período recortado; o fenômeno chamado peronismo irrompe na narrativa de Cortázar, que mostra seu ponto de vista sobre o rearranjo da conformação social e cultural; o cabecita negra não toma casa nenhuma, mas se faz presente no cotidiano portenho de maneira não vista até então. É à essa presença que reage Cortázar, e, embora não busque entender o peronismo, este fenômeno se faz presente, irrompe em um momento da vida de Julio em que dá passos decisivos em relação à maturidade de seus escritos, ou seja: o peronismo é tão decisivo para a Argentina, quanto para Julio Cortázar. Podemos evocar novamente o conceito de Harold Bloom para dizermos que o

¹²⁹ BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

que Cortázar faz, nos textos aqui examinados, é uma “má leitura” de seu próprio tempo. E cabe a ressalva de que o peronismo, enquanto tradição e identidade política, é uma invenção, já que por “tradição inventada” entende-se “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; (...) de natureza ritual ou simbólica” (HOBSBAWM, 2012, p. 12)¹³⁰. E quando dizemos invenção, é buscando o aspecto do termo que o coloque mais próximo possível de “construção”.

O peronismo, enquanto movimento social, foi construído não a partir de um sujeito, de um protagonista, como sugere o nome do general que lhe dá nome, mas a partir de demandas da classe trabalhadora que já existiam desde as primeiras organizações sindicais, a partir do insucesso de governos anteriores em estabelecer o Estado como mediador e árbitro da relação capital e trabalho; envolveu milhões de agentes anônimos, de Santa Fé, do Chaco, de Formosa, de Tucumán; que passavam a ocupar bondes, praças, avenidas largas e demais espaços de convivência da capital argentina.

A escrita de Cortázar é invadida pelo cabecita negra? Podemos assinalar seu aparecimento gradativo não como uma invasão, mas como uma possibilidade, uma forma de abordar um fenômeno cujas causas não procurou conhecer ou se envolver, e isso vale inclusive para tentarmos elucidar sua posição antiperonista. Como dissemos em algum ponto anterior, em meados de 1948 Leopoldo Marechal (1900-1970) publica seu *Adán Buenosayres*, um romance com vestes de epopeia clássica e dividido pelo autor em sete “livros”. A narrativa discorre sobre a busca metafísica pelo “Absoluto” empreendida pelo poeta Adán Buenosayres, que perambula pela capital Argentina entre uma quinta-feira santa e o domingo de páscoa, entre 27 e 29 de abril de um ano qualquer da década de 1920 – e aí vemos uma obra da literatura rio-platense em um diálogo de “má leitura” / “leitura forte” com a *Odisseia* (finais do séc. VIII a. C.) de Homero e o *Ulysses* (1922) de James Joyce – sem esquecer da forte influência de Dante Alighieri e *A Divina Comédia* em meio à perambulação metafísica e transcendental de Adán pela “*oscura ciudad de Cacodelphia*” (“*Libro séptimo*” de *Adán Buenosayres*), uma alegoria à descida de Dante e Virgílio aos círculos do inferno.

A recepção de *Adán Buenosayres* pela crítica se dá em um momento em que as posições antiperonistas em torno do grupo Sur fazem com que o romance seja saudado

¹³⁰ HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

sem entusiasmo, como na crítica de Eduardo González Lanuza que sai na *Sur* nº 169, de 1948, na qual diz ser um romance frustrado, que se pretende genial mas só chega a ser um ato de soberba de um “funcionário”¹³¹. Essa menção se refere à colaboração de Marechal com o governo peronista, dentro do qual exerceu a função de diretor do Conselho Nacional de Educação, no exercício da intervenção na província de Santa Fé, em 1943. Lanuza era colaborador da revista *Martín Fierro*, assim como Marechal – que inclusive dedica na epígrafe de *Adán Buenosayres*: “A mis camaradas ‘*martinfierristas*’, vivos y muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia” (MARECHAL, 1976, p. 7) ¹³². Contudo, com a adesão de Marechal ao peronismo, evidente que para os antigos *martinfierristas* então acomodados em volta da antiperonista e liberal *Sur*, tratava-se de um caso de traição, de debandar para o lado do inimigo. Sobre o antiperonismo característico da revista *Sur*, nos explica a historiadora cultural argentina Flavia Fiorucci:

“Quando Perón chegou ao poder, já fazia mais de quinze anos que a revista *Sur* havia aparecido pela primeira vez e constituía até então uma instituição no mundo intelectual local. (...) Em volta deste projeto editorial de tão longa duração havia se articulado um grupo ao qual se podia associar uma série de posições ideológicas e estéticas (...). Muito brevemente, essas posições agregadoras poderiam se resumir à adoção de um ideal de cultura associado ao universalismo, à afiliação do grupo com a tradição liberal argentina e à autorrepresentação da própria revista enquanto apolítica.” (FIORUCCI, 2011, p. 125)

E ela prossegue em uma definição que encontra paralelos em Cortázar, se temos em mente o grupo que perambula pela Buenos Aires tomada pela névoa em *El Examen*:

“O liberalismo do grupo estava povoado por uma acentuada preocupação acerca do que representavam as massas na sociedade moderna. Daí se conclui sobre o papel preponderante que este grupo outorgava às minorias cultas, as quais tinham como missão proteger os valores da cultura e da civilização dos possíveis efeitos do igualitarismo democrático.” (Id. Ibid.)

E, embora a publicação de *Casa Tomada* em *Los Anales de Buenos Aires* represente um ponto importante na carreira de Cortázar, por sinalizar o momento em que Borges, já uma “voz de autoridade” no campo literário argentino, lhe dá um aval

¹³¹ A reprodução é indireta e feita a partir de HERNÁIZ, Sebastián. “*Adán Buenosayres: La armonización tutelada*”, in: VIÑAS, 2007, Op. Cit., pp. 125-135.

¹³² MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1976.

positivo sobre um conto seu e o publica, isso não implica em um posicionamento coerente de Julio em relação à *Sur*. Prova disso é a crítica de *Adán Buenosayres* que Cortázar escreve para a revista *Realidad* nº 14, em 1949, saudando sua publicação como um “acontecimento extraordinário nas letras argentinas”:

“(…) o que Marechal realizou nas passagens citadas é a mais importante contribuição idiomática que nossas letras recebem desde os experimentos (tão em outra dimensão e com outra ambição!) de seu xará cordobês. [refere-se a Leopoldo Lugones, 1874-1938, poeta argentino nascido na província de Córdoba]” (CORTÁZAR, 1999, p. 161)¹³³

E prossegue Cortázar:

“(…) A segunda observação concerne ao humor. Marechal volta com *Adán Buenosayres* à linha caudalosa de Mansilla e Payró, ao relato incessantemente sobrevoado pela presença zombeteira do literário puro, que é jogo e ajuste e ironia (...). Não há humor sem inteligência, e o predomínio da sentimentalidade sobre esta aparece nos romancistas em proporção inversa à presença do humor em seus livros; (...) (Ibid. p. 163)

E conclui:

“(…) Sua ressonância sobre o futuro argentino me interessa muito mais que sua documentação do passado. Tal como o vejo, *Adán Buenosayres* constitui um momento importante em nossas desconcertadas letras. Para Marechal talvez seja uma chegada e uma soma; cabe aos mais jovens ver se atua como força viva como enérgico impulso em direção ao verdadeiramente nosso. Estou entre os que acreditam nisso e se obrigam a não desconhecê-lo.”(Ibid. p. 164)

Sendo assim, notamos um posicionamento de Cortázar que se mostra incoerente e não alinhado às posições da revista *Sur* e podemos inclusive observar a admiração de Julio por este *Adán Buenosayres* a partir da estrutura narrativa de *El Examen*, que pode ser visto na perspectiva de uma leitura forte (ou má) de Marechal: uma Buenos Aires em meio à mudanças, buscas metafísicas, discussões ontológicas, ação que transcorre em um espaço limitado de poucos dias, linguagem fluida, etc.

¹³³ CORTÁZAR, Julio. “*Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres*”, in: ALAZRAKI, Jaime (Org.). *Julio Cortázar: Obra Crítica, Vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Já nas últimas linhas deste trabalho, ressaltamos que o que se buscou, desde as primeiras abordagens ao objeto, desde às primeiras buscas pela teoria, o que mais animou esta pesquisa foi tentar captar uma experiência humana localizada temporalmente: o Julio Cortázar em franca formação, buscando rumos profissionais, seja como professor secundarista, professor universitário, ensaísta, tradutor. Esse Julio Florencio dá passos importantes em direção ao amadurecimento de sua prosa exatamente nos anos de Juan Domingo Perón à frente da presidência da Nação Argentina. E tentar entender, através desta pesquisa, como esse Cortázar *en marcha* enxergava o peronismo é também uma forma de entender como o peronismo contribuiu para a construção desse tal Julio Florencio; o peronismo é uma possibilidade temática sobre a qual Julio inicia a construir seu nome de autor, Cortázar – ainda que sua própria incompreensão sobre o que acontecia em seu país àquele foi uma das motivações para que buscasse uma alternativa, e que fosse distante. A casa foi tomada gradativamente pelo ruído ou pelo medo do casal de irmãos? A dicotomia explica ou reduz as possibilidades de atuação? Tornar-se “distinto” ou ser “mais um”, carregando ou não flores, pensamientos, por uma cidade que frustra expectativas de um “antiperonismo de café” tal como citou Julio sobre seu posicionamento político à época, algumas páginas atrás, a Ernesto Bermejo.

Sobre as posições assumidas por alguns personagens, nas representações que construiu em seus textos, Cortázar disse:

“(…) Um conto ao qual guardo algum carinho, *Las puertas del cielo*, onde se descrevem aqueles bailes populares do Palermo Palace, é um conto reacionário; isso me disseram certos críticos com certa razão, porque faço ali uma descrição daqueles que chamavam cabecitas negras por essa época, que é, no fundo, muito depreciativa; os qualifico assim e falo inclusive que são monstros, digo ‘eu vou ali à noite para ver chegarem os monstros’. Esse conto está feito sem nenhum carinho, sem nenhum afeto; é uma atitude realmente de antiperonista branco, diante da invasão dos *cabecitas negras*.” (URONDO apud GAMERRO, 2007, p. 49) ¹³⁴

E podemos acrescentar:

¹³⁴ Trecho de uma entrevista de Julio Cortázar a Francisco Urondo, publicada originalmente na revista *Panorama*, 24 de novembro de 1970, e citado em GAMERRO, Carlos. “*Julio Cortázar, inventor del peronismo*”, in: VIÑAS, 2007, Op. Cit. p. 49.

“(…) Quando escrevi *El Perseguidor* foi o primeiro elo, o primeiro contato que tive com o destino humano visto fora de mim mesmo. Me perguntei porque em 1951 era antiperonista. (...) O que não havia sido capaz de compreender era essa incrível tomada de consciência de todo um povo. Um povo alienado, colonizado, como queira chamar. O que depreciativamente conhecíamos então como o cabecita negra” (AVELLANEDA, 1983, p. 105)¹³⁵

Com a mesma espontaneidade e autoconsciência com que peões, mecânicos, operários e demais trabalhadores de Buenos Aires e de outras províncias ocupavam seu espaço na *Plaza de Mayo*, erguendo a voz não somente pela libertação de Juan Domingo Perón, mas pela manutenção de conquistas obtidas através de décadas de mobilização e organização, e tornadas possíveis em uma conjuntura específica, em que atuaram complexamente diversos fatores; uma conjuntura na qual os trabalhadores assumiram um protagonismo, na política, na sociedade, de intensidade notável e ímpar dentro da história da América Latina. E assim, os *cabecitas negras* seguem, hoje, percorrendo as páginas deste Cortázar em construção, seguem mais festeiros do que nunca em suas festas populares, em meio ao tango e à fumaça do *Santa Fe Palace*, espalhados em volta da *Pirâmide de Mayo*, indo levar flores em Chacarita, incomodando o avarento senhor Lanari, formando bandas sem harmonia, enfim, buscando as portas de seu céu: assim se perpetuaram na literatura de Cortázar, que construiria ainda outros Cortázar a partir de seu autoexílio para Paris e miraria sua América e sua Argentina com outros olhos, com outras lentes. E o *cabecita negro* segue fazendo sua voz ressoar, inclusive nas páginas de alguém, que ao longo destas páginas, esteve a perseguir Cortázar. *Encontraría a la Maga?*

¹³⁵ AVELLANEDA, Andrés. *El Habla de Ideología: modos de réplica literária en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1983. Avellaneda cita (de maneira incompleta, sem indicação de data) o trecho a partir de PERRONE, Alberto M. *Julio Cortázar cuenta su vida y su obra*.

Bibliografia

- **ALMEIDA**, Jaime de (Org.). *Caminhos da História da América no Brasil: tendências e contornos de um campo historiográfico*. Brasília: ANPHLAC, 1998.
- **ADORNO**, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- **ADOUE**, Silvia Beatriz; **MELO**, Dafne. *Uma casa três vezes tomada*. Revista Espaço Acadêmico, UEM, nº 95, mensal, abril de 2009. http://www.espacoacademico.com.br/095/95melo_adoue.htm. Acessado em março de 2013.
- **ADOUE**, Silvia Beatriz. *Duas Casas, uma mesma solidão: Casa tomada, de Julio Cortázar e A casa de Asterión, de Jorge Luis Borges*. Revista Espaço Acadêmico, UEM, nº 51, mensal, agosto de 2005. <http://www.espacoacademico.com.br/051/51adoue.htm>. Acessado em março de 2013.
- _____. *Júlio Cortázar, os não-letrados e o compromisso político do escritor*. Revista Espaço Acadêmico, UEM, nº 43, mensal, dezembro de 2004. <http://www.espacoacademico.com.br/043/43cadoue.htm>. Acessado em março de 2013.
- **ALAZRAKI**, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- **ALAZRAKI**, Jaime (Org.). *Julio Cortázar: Obra Crítica, Vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- **ARMUS**, Diego (Org.). *Mundo urbano y culturapopular. Estudios de Historia Social Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- **AVELLANEDA**, Andrés. *El Habla de la Ideología*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.
- **AZEVEDO**, Cecília [et al.].(Org.). *Cultura Política, Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- **AZEVEDO**, Cecília [et. al.]. (Orgs.). *História das Américas: novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

- **BARROS**, José D'Assunção. *O Campo da História: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- **BEIRED**, José Luis Bendicho. *Breve História da Argentina*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- **BEN PLOTKIN**, Mariano. *Mañana es San Perón*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- **BERMEJO**, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- **BERNÁRDEZ**, Aurora & **GARRIGA**, Carles Álvarez (Eds.). *Julio Cortázar, Cartas 1937-1954*. Buenos Aires: Aguillar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.
- **BLOCH**, Marc. *Apologia da História ou O Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- **BLOOM**, Harold. *A Angústia das Influências: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- **BORGES**, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O Fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O outro, o mesmo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- **BORGES**, Jorge Luis & **CASARES**, Adolfo Bioy. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Madrid: Ediciones Siruela, 1987.
- **BRAUDEL**, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Filipe II*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1984, 2v.
- **BURKE**, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- _____. *A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1992.
- **CASTILLO**, Ana María Hernández. *Keats, Poe and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*. Amsterdam: John Benjamins, 1981.
- **CAPELATO**, Maria Helena. *Multidões em Cena: propaganda política no Varguismo e no Peronismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

- **CHARTIER**, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Alges (POR): Difel, 1988.
- **CHARTIER**, Roger. *À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- **CÓCARO**, Nicolas. *El joven Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones del Saber, 1993.
- **CORREAS**, Jaime. *Cortázar, profesor universitário: su passo por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.
- **CORTÁZAR**, Julio. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura, 1971.
- _____. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. *Final do Jôgo*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.
- _____. *Final del juego*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013
- _____. *Divertimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *O Exame Final*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *La Otra Orilla*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- _____. *Os Reis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- **DE SOLA**, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- **DOSSE**, François. *A História em migalhas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.
- **ECHEVERRÍA**, Esteban. “O matadouro”. In: **COSTA**, Flavio Moreira da (Org.). *Os melhores contos da América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2008.
- **ECO**, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- **FERRERAS**, Norberto. *O cotidiano dos trabalhadores de Buenos Aires (1880-1920)*. Niterói: EdUFF, 2004.
- **FIORUCCI**, Flavia. *Intelectuales y Peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos, 2011.
- GALLAGHER**, Catherine; **GREENBLATT**, Stephen. *A prática do Novo Historicismo*. São Paulo: EDUSC, 2005.
- **GEERTZ**, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GINZBURG**, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____.*O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- **GOLOBOFF**, Mario. *Julio Cortázar: La Biografía*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2011.
- **GREENBLATT**, Stephen. *O Novo Historicismo: ressonância e encantamento*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n.8, 1991, pp. 244-261.
- **HARSS**, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1978
- **HERRÁEZ**, Miguel. *Julio Cortázar, una biografía revisada*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2011.
- **HOBBSAWM**, Eric; **RANGER**, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- **HOROWICZ**, Alejandro. *Los Cuatro Peronismos*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- **HUNT**, Lynn (Org.). *A Nova História Cultural*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.
- JITRIK**, Noé. *Historia Crítica de la literatura argentina, vol. 9 – el oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- **LLOVET**, Gloria López. *Sudamericana: Antonio López Llausás, um editor con los pies en la tierra*. Buenos Aires: Editorial Dunker, 2004.

- MÄDER**, Maria Elisa; **PAMPLONA**, Marco A. (Orgs.). *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas – Região do Prata e Chile*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- **MARECHAL**, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1976.
- **MURMIS**, Miguel & **PORTANTIERO**, Juan Carlos. *Estudos sobre as origens do peronismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973.
- **NEIBURG**, Federico. *Os intelectuais e a invenção do peronismo: estudos de Antropologia Social e Cultural*. São Paulo; EdUSP, 1997.
- **NOHLEN**, Dieter (Ed.). *Elections in the Americas, vol. II, South America*. New York: Oxford, University Press, 2005
- **PESAVENTO**, Sandra Maria. *Cultura e Representações, uma trajetória*. Anos 90, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.45-58, jan./dez. 2006.
- **PESAVENTO**, Sandra Maria. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PEIXOTO**, Maria do Rosário da Cunha. “*Saberes e Sabores ou Conversas sobre História e Literatura*”. *História e Perspectivas*, Uberlândia (45): 15-33, jul./dez. 2011.
- **PIGLIA**, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PINTO**, Júlio Pimentel. *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: Editorial Sudamericana, 2012.
- **PREGO**, Omar. *O Fascínio das Palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- **RASI**, Humberto M. “*Jorge Luis Borges y la Revista Los Anales de Buenos Aires*”, in: *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XXVII, nº 2, Abril-Junio, 1977, pp.135-141.
- ROMERO**, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

- ROZENMACHER**, Germán. “*Cabecita Negra*”, in: *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- SÁ**, Maria Elisa Noronha de. *Civilização e barbárie: a construção da ideia de nação: Brasil e Argentina*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- **SAER**, Juan José. *La Narración-Objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- SARMIENTO**, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y Barbárie en las Pampas Argentinas*. Livro em formato eletrônico (pdf) descarregado do site: http://www.educ.ar/recursos/ver?rec_id=70111, disponibilizado online desde 1999.
- **SEBRELI**, Juan José. *Buenos Aires: vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- SHUMWAY**, Nicolas. *A invenção da Argentina*. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Edusp; 2008.
- **VEESER**, Harold Aram (Ed.). *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989.
- **VIÑAS**, David [et. al.]. (Orgs.). *El peronismo clásico (1945-1955): Descamisados, Gorilas y Contreras*. Buenos Aires: Paradiso: Fundación Crónica General, 2007.