

**DO PESADELO DA HISTÓRIA AO SONHO DA MEMÓRIA: NEGAÇÃO E
RECUPERAÇÃO DA ARGENTINIDADE EM DOIS ROMANCES DE JULIO
CORTÁZAR**

Rafael Vaz de Souza

Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo

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

Em 1950, em meio ao governo de Juan Domingo Perón, o então desconhecido Julio Cortázar escreve seu primeiro romance, *El examen*, de publicação póstuma. Texto de caráter político-alegórico sobre o peronismo, o romance apresenta Buenos Aires sob a chave do pesadelo, pintando-a como uma cidade atrasada, provinciana e violenta. Asfixiados em um país que não mais reconhecem como seu, os personagens acabam por negar todo e qualquer elemento passível de constituir uma suposta argentinidade, sendo o tango e a nacionalidade argentina seus alvos principais. Escrito mais de dez anos depois da saída do autor da Argentina, *Rayuela* recupera muitos dos temas abordados por *El examen* e também enfatiza o provincianismo e o vazio intelectual do país. Porém, seu tom rememorador e nostálgico procura se aproximar dos temas tipicamente argentinos e sua construção da cidade de Buenos Aires se dá numa chave conciliadora, na qual tanto o tango como certos costumes nacionais são recuperados como chaves de representação e acesso ao país deixado para trás. O texto em questão procurará mostrar como se deu, enfim, de um romance a outro, o movimento que foi da negação ferrenha da argentinidade à recuperação nostálgica de seus elementos mais típicos.

Palavras-chave: Julio Cortázar; literatura argentina; memória

1.

Um dos principais nomes do chamado “*Boom*” da narrativa latino-americana, o escritor argentino Julio Cortázar deixa o seu país no ano de 1951, durante o governo de Juan Domingo Perón e se autoexila em Paris. Autor até então desconhecido, Cortázar havia acabado de publicar, além de alguns textos sob o pseudônimo Julio Denis, sua primeira coletânea de contos, *Bestiario*, cujos relatos se inscrevem no gênero fantástico e são marcados por uma ameaça fantasmal e inexplicável que acoessa os protagonistas. Por seu contexto de produção e caráter alusivo, contos como “Casa tomada” e “Las

puertas del cielo" foram lidos por grande parte da crítica segundo uma interpretação política e entraram para o rol dos grandes textos antiperonistas da literatura argentina.¹

Concomitantemente, Cortázar termina de escrever, em 1950, *El examen – O exame final*, em português –, publicado em 1986, 36 anos depois de ser finalizado e em meio à onda de publicações póstumas desencadeada por sua morte dois anos antes. Como é habitual neste tipo de ocasião, a crítica buscou compreender, e assim criar, os prováveis elos entre esse recém-descoberto *corpus* textual e a obra já consolidada do autor. Contudo, no caso específico de Cortázar, a empreitada adquiriu caráter singular na medida em que limitou suas comparações a um texto em particular: o romance *Rayuela* – no Brasil, *O jogo da amarelinha* –, tomado como uma espécie de ponto de aglutinação de toda a obra *cortazariana*. De valor literário claramente abaixo da grande obra do escritor argentino, *El examen* foi definido como uma espécie de “rayuelita”, um mero estágio no desenvolvimento literário do autor, constituindo, assim, a “pré-história” de Julio Cortázar (GARCÍA MARTÍN, 1987, p. 155).²

Entre as várias opiniões sobre o texto, há, do lado positivo, a visão de Saúl Yurkiévich, que identifica no romance a prefiguração daqueles elementos que constituirão, mais tarde, o que ele considera como sendo a identidade narrativa do autor – o impulso lúdico da linguagem, o questionamento metafísico, a subversão literária (1994, pp. 94-103) –; e, de outro, agora negativo, a de Ricardo Piglia, que o vê como a antecipação não das qualidades, mas sim dos defeitos de Cortázar – seu humor exagerado, seus romances estruturalmente repetitivos e sua problemática posição frente ao mercado e à política (2001, p. 48). Como podemos ver, ambos realizam, a despeito de suas discrepâncias valorativas, o mesmo movimento genealógico em buscar filiações entre o texto publicado postumamente e a obra literária consolidada durante a vida do autor, o que, em última instância, faz com que a relevância do primeiro apenas se justifique em função de outros textos e não por si próprio.

¹ Sobre as diferentes interpretações da crítica sobre o chamado “primeiro Cortázar”, ver o clássico livro de Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología: modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*.

² “Lo cierto es que esta, como las dos anteriores, podemos considerarla, desde el punto de vista estructural, como una rayuelita, pero solo eso. Nada en ella sobresale [...], si exceptuamos el mensaje que prenuncia y cuya corporeidad se materializará en 1963 con *Rayuela*.” (HERRÁEZ, 2012, pp. 1916-21)

Outros críticos, porém, encontraram certas particularidades em *El examen* que não necessariamente apareceriam na obra posterior do autor. É o caso de Luis García Martín, para quem o livro se distingue por ser “o romance mais argentino de Cortázar”, no qual, além de toda a ação transcorrer na capital do país, seus personagens se veem completamente imersos nos ritmos e dilemas da sociedade em que vivem (1987, p.156), um texto que, escrito na Buenos Aires da passagem da década de 40 para a de 50, constrói uma imagem da cidade – e do país – que não apenas internaliza os debates daqueles anos, como também, sob o signo da literatura, os ressignifica para deles participar.³

2.

Resumo da trama de *El examen*: contemporâneo a uma Argentina que vivia o auge do regime peronista, o romance nos apresenta aos personagens Andrés, Juan, Clara, Stella e o cronista na véspera de uma importante prova a ser realizada na *Casa*, espécie de instituição voltada ao ensino superior, e à qual alguns deles devem comparecer. Ao longo da narrativa, o leitor acompanha as andanças dos protagonistas pela cidade de Buenos Aires, assim como suas impressões e extensos diálogos sobre arte, filosofia, história e a atual situação, política e cultural, do país. Ademais, há a misteriosa e fantástica presença de uma estranha neblina, responsável pela proliferação de fungos que irão progressivamente corroer a capital, levando-a a iminência de sua total destruição ao final da narrativa.

³ Sobre o modo como a literatura internaliza e ressignifica elementos vistos como “externos” a ela, diz João Alexandre Barbosa: “[...] na leitura da literatura, entre os significados (históricos, sociais, psicológicos) e a maneira de sua textualização, o leitor procura apreender relações e tende a construir pares, tais como literatura e história, literatura e sociedade, literatura e psicologia. O que se propõe basicamente é que se busque apreender a relação a partir do próprio movimento interno de configuração do signo literário, operando-se a aglutinação dos significados pela intensidade dos significantes textuais, fazendo desaparecer, nos limites, a prevalência isolada dos significados, sem que se esvaia a sua existência concreta. A esta leitura entre os dados da realidade e suas representações é o que aqui se chama de leitura do intervalo. O intervalo, portanto, não é um vazio: é antes aquele tempo/espço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação. Deste modo, a leitura do intervalo o que, na verdade, almeja é uma apreensão dos significados pela via de sua tradução literária, o que significa dizer que, neste caso, não há um antes ou um depois: o histórico, o social e o psicológico, no poema ou no romance, é literatura e, sendo assim, caminha-se em direção de uma aglutinação (BARBOSA, 1990, pp. 11-2).”

A fim de começarmos a entender como o texto realiza a “concretização do nacional” apontada por Luis García Martín, cabe olharmos a seguinte cena do primeiro capítulo:

– Se descemos – questionou Clara. – Para ela, era difícil sair do assento [...] Clara passou o embrulho com a couve-flor para Juan por cima da cabeça de um dos varredores e acabou saindo com Stella pela porta traseira. Quando Juan chegou ao estribo, o bonde já havia arrancado. Saltou na metade da curva da Corrientes. Ali estava tudo iluminado. A dois quarteirões do bairro chinês, estava a cidade corretíssima, familiar, alegre: o barrete vermelho da entrada do Jousten, o cafezinho de fronteira, o tobogã que leva ao Luna Park onde você pode assistir a muitas lutas de boxe por poucos pesos. (CORTÁZAR, 1996, pp. 35-6)⁴

Apenas brevemente mencionados neste trecho, três elementos se destacam no modo como o narrador representa o território da cidade de Buenos Aires ao longo do romance: o primeiro é a repetida nomeação de ruas, avenidas e bairros pelos quais caminham os personagens, numa espécie de extenso mapeamento topográfico da cidade – ou, ao menos, de sua região central, já que a história é quase que totalmente ambientada no chamado quadrante de San Nicolás –; o segundo é a apropriação de nomes próprios do cotidiano portenho – lugares, jornais, revistas, produtos, personalidades, livros etc. –, que, numa obsessão nominalista, constrói um sistema de códigos de identificação com o leitor argentino da época. Dentre estes, há também, apesar de não referidos pela passagem, a presença daqueles responsáveis por tingir a narrativa de uma “cor local” *bonaerense*, como as constantes menções ao clima quente e úmido da cidade, ao tango e, em menor número, ao futebol.

Já o terceiro elemento a ser destacado está no modo essencialmente moderno em que se dá a vivência do território urbano pelos personagens: tais como os protagonistas das narrativas europeias do século XIX, pioneiras nas representações das metrópoles ainda em desenvolvimento, eles se deslocam por suas ruas, becos e avenidas, adentram na multidão de pessoas desconhecidas – sentem seu fascínio e perigo –, experimentam o espetáculo sensitivo de luzes, cheiros, toques e sons, e se

⁴ No original: “–Se bajamo – dijo Clara. Le era difícil salir del asiento [...] Por sobre la cabeza de uno de los barrenderos le pasó el paquete a Juan, y acabó bajando con Stella por atrás. Cuando Juan llegó al estribo el tranvía había arrancado, y se soltó a mitad de la curva de Corrientes. Ahí todo estaba lleno de luces; a dos cuadras del pobre barrio chino liquidado, la ciudad correctísima para familias empezaba alegremente: el bonete rojo del buzón del Jousten, el cafecito de frontera, el blando tobogán que te lleva al Luna Park y te da numerosas peleas por números pesos (CORTÁZAR, 1987, pp. 41-2).”

abandonam ao entremeado de ritmos e fluxos em perpétuo movimento, pelos quais toda a cidade se configura e reconfigura de maneira incessante. Nestas andanças, o grupo de personagens entra em contato com os mais diversos habitantes da capital, de origens muito distintas da classe-média intelectualizada da qual fazem parte, como – no outro extremo da escala social – prostitutas, bêbados e ladrões.

Porém, nenhum deles é visto com tamanha estranheza como a aglomeração do comício político na *Plaza de Mayo*. Pois *El examen*, ao contrário da multiplicidade de interpretações que permitem os contos de *Bestiario*, é, sem nenhuma dúvida, uma alegoria da Argentina do primeiro peronismo.⁵ Assim, o comício simboliza o encontro do grupo de protagonistas com as massas apoiadoras do governo, constituindo-se numa espécie de “local primordial” do peronismo, para usarmos a terminologia criada por Marshall Berman em seu clássico livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Para o autor estadunidense, locais como o bulevar parisiense de Baudelaire e o Projeto *Nevski*, do homem do subterrâneo de Dostoievski, se tornam espaços paradigmáticos na medida em que possibilitam intensos confrontos entre classes sociais distintas e expressam “as possibilidades e ciladas fundamentais, os encantos e impasses da vida moderna” (BERMAN, 2007, p. 268). Da mesma forma, a *Plaza de Mayo* de *El examen* adquire contornos similares por proporcionar um encontro igualmente revelador das tensões e impasses internos à cidade de Buenos Aires sob o regime de Perón.⁶

Tendo visitado o evento por mera curiosidade, os protagonistas veem sua relação com as massas que ali encontram sob a chave de uma oposição irreconciliável: de um lado, o reduzido grupo de personagens de classe média, brancos, intelectualizados, amantes da música erudita e capazes de citar diversas passagens da

⁵ Na Nota introdutória ao romance, Cortázar afirma ter escrito o livro “em uma Buenos Aires onde a imaginação tinha pouco a acrescentar à história para obter os resultados que o leitor verá (1996, p. 5)”. Cabe ressaltar o caráter alusivo do texto, típico da alegoria, no qual não há, em nenhum momento, qualquer menção mais explícita aos nomes de Perón, Eva ou ao termo “peronismo”.

⁶ Para Carolina Orloff, o fato de o comício acontecer na *Plaza de Mayo* adquire um significado simbólico, pois ela não apenas é o local natural de concentração do povo *bonaerense* em épocas de protesto e celebração, como também se vincula a toda uma tradição liberal argentina – principalmente por sua origem na *Revolución de Mayo* de 1810 –, da qual será usurpada pelo regime de Perón, que ressignifica seu espaço a fim de transformá-lo, a partir dos eventos desencadeados no mitológico 17 de outubro de 1945, em um lugar de memória peronista, para usarmos o termo do historiador Pierre Nora (2015, pp. 1107-15).

literatura mundial no idioma original; de outro, a gigantesca massa popular, advinda das províncias do interior do país, de pele escura, avessa ao intelectualismo – lembrar o *slogan* oficial “Alpargatas sí! Libros no!” – e entusiasta das canções folclóricas e do tango. No romance, Juan é aquele que encarna essa rejeição ao peronismo de maneira mais dramática e extrema, indo desde o repúdio cultural até o franco racismo:

– Não me importo com eles – justificou Juan. – O que importa são os meus atritos com eles. [...]

Me emputece não poder conviver, compreende? Não-poder-con-viver. E esse já não é um assunto de cultura intelectual, de se Braque ou Matisse ou os doze tons ou os genes ou a arquimedusa. 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. (CORTÁZAR, 1996, pp. 111-2)⁷

Juan, infelizmente, não é um caso isolado, pois o romance conjuga, a todo o momento, formas de resistência cultural à “invasão” peronista e popular aos espaços da classe média portenha com qualificações racistas, proferidas não apenas pelos personagens como também pelo narrador. Desta forma, os elementos de uma suposta argentinidade e “cor local” – como o tango e o folclore – acabam sendo limitados à apropriação que o governo realiza sobre eles e, assim, rechaçado pelos personagens, que os veem a partir de uma distância irônica e superior, definindo-os como manifestações da tragédia que assola o país. Esta, ao contrário da visão de autores como Borges, para quem o peronismo seria um pesadelo passageiro, acaba por se constituir como sendo a verdadeira natureza do drama argentino, um pesadelo do qual é impossível despertar (GAMERRO, 2015, p. 1156).

Pesadelo que apenas se intensifica ao longo da narrativa, numa sucessão de intervenções na cultura e na educação, perseguições policiais e até mesmo assassinatos políticos, que ocorrem num espaço em constante desagregação e progressivamente dominado pela misteriosa neblina, proliferadora dos fungos que corroem a estrutura física da cidade e conseqüentemente limitam o espaço de movimentação dos personagens. Frente à tamanha desolação, dois são os caminhos escolhidos pelos

⁷ No original: “– No me importan ellos – dijo Juan –. Me importan mis roces con ellos. [...]

Me jode no poder conviver, entendés. No-poder-con-vivir. Y esto ya no es un asunto de cultura intelectual, de si Braque o Matisse o los doce tonos o los genes o la archimedusa. Esto es cosa de la piel y de la sangre. Te voy a decir una cosa horrible, cronista. Te voy a decir que cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana, me da asco (CORTÁZAR, 1987, p. 110).”

protagonistas, os únicos que o romance possibilita além da aceitação passiva do horror. Enquanto Juan e Clara fogem de barco rumo ao Uruguai, Andrés escolhe a luta armada e fica para morrer nas mãos de um perseguidor misterioso e implacável.⁸ Assim, na alegoria da história como pesadelo – o termo é de Piglia (2001, p. 49) – tecida sobre o peronismo no primeiro romance de Cortázar, apenas duas são as maneiras de despertar: o exílio ou a morte.

3.

De maneira semelhante a Juan e Clara, o autor Julio Cortázar decide, frente ao pesadelo peronista, se exilar. Em Paris, onde vive até a sua morte, em 1984, escreve praticamente toda a sua obra e o romance que o alçou à posição de um dos maiores representantes da literatura, não só argentina como latino-americana, da década de 60: *Rayuela*. Nele, somos apresentados ao protagonista Horacio Oliveira, um argentino que vaga por Paris em busca da Maga, sua amante, desaparecida após o fim desastroso do relacionamento. Enquanto a procura, o personagem rememora a história em conjunto dos dois e, deste trabalho de memória, surgem os diversos episódios da primeira parte da narrativa – chamada *Do lado de lá* e ambientada na capital francesa. Em um destes episódios, Oliveira recupera um sonho tido enquanto dormia no apartamento da Maga, no qual vê a sala e o jardim da casa de sua infância

num presente nítido, com cores como são vistas aos dez anos de idade, vermelhos tão vermelhos, azuis de para-ventos de vidros coloridos, verde de folhas, verde de fragrância, cheiro e cor numa só presença à altura do nariz, dos olhos e da boca. Contudo, no sonho, a sala com as duas janelas que davam para o jardim eram, ao mesmo tempo, o quarto da Maga; o esquecido povo de Buenos Aires e a rue du Sommerard se aliavam sem violência, não justapostos nem imbricados, mas fundidos, e, nessa contradição, abolida sem esforço, havia a sensação de se encontrar no próprio, no essencial, como quando se é criança e não se duvida que a sala vai durar toda a vida: uma propriedade inalienável. (CORTÁZAR, 2015, p. 556)⁹

⁸ Sobre o caminho da aceitação passiva do regime, apenas Stella, personagem mais próxima às camadas populares, e o cronista, símbolo da cooptação dos meios de comunicação pelo Estado, optam por permanecer no estado atual.

⁹ No original: “en un presente nítido, con colores como se los ve a los diez años, rojos tan rojos, azules de mamparas de vidrios coloreados, verde de hojas, verde de fragancia, olor y color una solo presencia a la altura de la nariz y los ojos y la boca. Pero en el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga; el olvidado pueblo bonaerense y la rue du Sommerard se aliaban sin violencia, no yuxtapuestos ni imbricados sino fundidos, y en la contradicción abolida sin esfuerzo había la

Se seguirmos a ideia *freudiana* de que o conteúdo de um sonho é a realização de um desejo, podemos afirmar que a justaposição harmoniosa entre a recordação de um ambiente pertencente à infância do personagem – descrito, por sua vez, de modo a possuir a riqueza sensitiva própria à percepção infantil – e o local onde ele vive atualmente corresponderia ao anseio de recuperar uma sensação de pertencimento. O espaço que resulta do encontro entre a sala infantil e a *rue du Sommerard* é entendido como *o lugar*, o único território onde o personagem pode se sentir tranquilo, em casa. Na Paris de contornos surrealistas de *Rayuela*, Oliveira não se encontra em casa e constantemente está a recuperar lembranças de sua vida na Argentina e, mais especificamente, em Buenos Aires. Seja ao lembrar-se de momentos com seus amigos Traveler e Talita, ao criticar o atraso da intelectualidade portenha, ao cantarolar velhas letras de tango ou ao tomar o *mate* enviado por seu irmão, o personagem se recusa a esquecer – mesmo que diversas vezes afirme o contrário – e romper com seu passado argentino.

Sobre o *mate*, Oliveira define o ato de tomá-lo como “um indulto (...), algo incrivelmente conciliatório (CORTÁZAR, 2015, p. 175)”, no qual haveria uma momentânea trégua, a partir da qual se poderia recomeçar de novo. De maneira semelhante à do sonho, o elemento ligado à vivência *bonaerense* do personagem adquire, mais uma vez, a capacidade de lhe proporcionar um sentimento de harmonia e pertença. Tendo realizado, portanto, o movimento tão ansiado pelos protagonistas de *El examen*, Horacio, ao encontrar-se na solidão de seu exílio, procura realizar o caminho inverso, ansiando por reconectar-se com aquilo que, nas palavras do cronista, “é imposto pelo sangue (1996, p. 37)”. Já sobre o tango, é famosa a anedota que conta como o autor – que, em seus anos argentinos, foi um fanático ouvinte de jazz –, apenas o teria descoberto depois de se mudar definitivamente para Paris.¹⁰ Tal quais os personagens de seu primeiro romance, podemos pensar que o autor também via o tango

sensación de estar en lo propio, en lo esencial, como cuando se es niño y no se duda de que la sala va a durar toda la vida: una pertenencia inalienable (CORTÁZAR, 2008, p. 669).”

¹⁰ “Apenas llegué a Francia en 1951, descubrí el mercado de las pulgas y en uno de sus más extraños corredores, una tienda de viejos discos 78. Entre ellos, uno de nuestro gran cantor de tangos, Carlos Gardel, que compré de inmediato, sin tener siquiera un tocadiscos para escucharlo, tal era mi nostalgia (CORTÁZAR, 2009, p. 368).”

como parte da “paisagem” de seu país natal, um rebaixado elemento de “cor local”, um outro com o qual só se permitiu ter contato devido a um impulso nostálgico e que logo o elegeria como um dos principais vínculos de pertença com sua identidade argentina.

Ao contrário do autor, porém, Oliveira volta, mesmo que obrigado, a Buenos Aires e é na capital argentina que a segunda parte do romance – *Do lado de cá* – tem lugar. Nela, ele se reencontra com Traveler e Talita, e redescobre a cidade que havia abandonado. Entretanto, tal reencontro do personagem com aquela Buenos Aires lembrada em Paris e identificada como sua casa não ocorre, evidentemente, de maneira imediata. Pelo contrário, o recém-desembarcado encara sua cidade natal sob um olhar marcado pela frustração e indiferença, para quem apenas “as coisas simples e um pouco antigas lhe faziam sorrir: o mate, os discos de De Caro, às vezes o porto ao cair da tarde (CORTÁZAR, 2015, p. 269)”. Aqui, há novamente as presenças fundamentais do *mate* e do tango como constituindo, juntamente com uma sensação, as lembranças mais profundas do protagonista, únicas capazes de dar-lhe um mínimo de sentimento de enraizamento. Para Amanda Pérez Montañéz, o recolhimento de Oliveira na memória representa uma característica típica do exilado que, ao voltar à terra de origem, encontra um lugar distinto de onde havia saído e sobre o qual construiu uma imagem identitária que não mais bate com o presente.¹¹

Imbuído de um desenraizamento desassossegado, Horacio realiza caminhadas pela cidade portenha que parecem servir menos para se habituar às mudanças nela ocorridas durante sua ausência do que para encontrar gatilhos capazes de estimular sua memória. Assim, ao entrar num café qualquer, ele logo se abstrai dos seus contornos reais e se desloca para o espaço memorialístico dos cafés de sua juventude – um “território de fumaça e confiança em nós próprios [e nos amigos]”,¹² no qual costumava encontrar “algo que nos confortava no precário, nos prometia uma espécie de

¹¹ “Para Oliveira, a Argentina, seu país de origem, passa a ser algo presente somente na memória, mesmo no regresso a sua cidade de origem. Na fratura do exílio, os escombros da existência passada deixada para trás não podem se recompor no presente nem ser recuperados ou convertidos novamente numa identidade já perdida. Ao tentar resgatar seu passado e recompor sua história, o exilado só tem lembranças fragmentadas e incompletas, a memória surge entremeada de esquecimentos (PÉREZ MONTAÑÉZ, 2013, p. 101).”

¹² A tradução de Fernando de Castro Ferro retira a menção aos amigos que há no original. Ver: “un territorio de humo y confianza en nosotros y en los amigos (CORTÁZAR, 2008, p. 555).”

imortalidade” –, num movimento em que todos os contornos da percepção do espaço presente são apagados e dão lugar, “com uma nitidez fora de época”, ao passado rememorado (CORTÁZAR, 2015, p. 445, grifos nossos). Tendo servido de gatilho para a memória, o espaço concreto da cidade é completamente sobrepujado pela força arrebatadora desta última, o que, nas palavras de Diego Tomasi, lhe dá um caráter “fantasmal” (2013, p. 1905).

Em *Rayuela*, Buenos Aires é, como afirma Graciela Montaldo, “menos una topología que un habla, es una entonación” (1996, p. 584). Ao contrário de *El examen*, no qual a narrativa se desenrola quase que inteiramente nas ruas da capital, todos os episódios narrativamente marcantes de sua parte portenha acontecem em ambientes fechados e os personagens parecem menos viver a cidade do que receber – principalmente por meio do rádio que escutam no pátio da pensão onde vivem – suas notícias. A construção de sua identidade parece se basear mais no manejo de estereótipos e símbolos da cultura argentina – o *mate*, o tango, o calor úmido e modorrento, a amizade entre os homens – do que numa topografia bem delineada. A sensação de incerteza não diminui nem com as diversas referências à realidade argentina que o narrador, de maneira muito semelhante à do outro romance, espalha pela narrativa – a emissora Radio El Mundo, o jornal Crítica, os times de futebol Boca Juniors e San Lorenzo, o boxeador “K.O.” Lausse, Juan Domingo Perón, entre outros –, mas sim a intensifica.

A menção ao nome de Perón, por exemplo, não informa o leitor se os acontecimentos da trama – passados na década de 50 – se dão antes ou depois de sua queda. E, mais importante, sua presença política – total na alegoria alusiva de *El examen* – se vê aqui completamente apagada: ele é apenas um entre tantos nomes. Tal esvaziamento também se dá com as antes ameaçadoras classes populares, que, concentradas no ambiente comunal e amigável da pensão, não mais acozzam os protagonistas em direção ao exílio, mas convivem com o intelectualizado Oliveira nas

figuras da senhora de Gutusso e *don* Crespo, exemplos de uma classe popular “domesticada” e representada com irônico – e às vezes cruel – distanciamento.¹³

Para finalizarmos, Horacio Oliveira é um personagem memorioso e a memória, ao procurar dar sentido ao passado vivido, opera pela conjunção de diferentes lembranças, aproximando-as ou afastando-as de acordo com as necessidades impostas no tempo presente.¹⁴ Em seu procedimento, ela constantemente exclui aquelas recordações desagradáveis ao sujeito – sendo o recalque *freudiano* um dos seus exemplos mais extremos – e enfatiza as que lhe são mais aprazíveis, construindo uma “lembrança nostálgica” do passado. Essa, por sua vez, vai ganhando forma ao juntar conjuntos de reminiscências de acontecimentos pessoais e coletivos, pedaços de recordações da infância e de seus desejos não realizados, em um todo harmonizador e próximo da famosa imagem do “paraíso perdido” (PÉREZ MONTAÑÉZ, 2013, pp. 27-8).

Assim, constituída a partir da memória do protagonista, a Buenos Aires da segunda parte de *Rayuela* se erige com os contornos de uma lembrança nostálgica, na qual confluem, num mosaico memorioso, elementos coletivamente compartilhados, como as canções de tango, o *mate*, o clima, o humor cotidiano com as recordações individuais do infantil povoado *bonaerense*, dos cafés da juventude, da amizade e da convivência com os vizinhos no pátio. Ao mesmo tempo, com o apagamento da força política do peronismo – aquela lembrança desagradável –, o romance, publicado oito

¹³ Carolina Orloff percebe uma progressiva perda de importância das massas peronistas nos romances de Cortázar: “Es significativo que, tras analizar los primeros escritos, se vuelva evidente que la presencia del otro en la producción novelística de Cortázar fue mutando de una masa peronista invasora (en *El examen*, por ejemplo) a un elemento monstruoso pero invisible, no invasivo pero presente (en *Los premios*), para llegar, en *Rayuela*, a ser algo débil y minimizado, algo que está fuera de Oliveira, y en efecto, fuera del hilo ficcional de la novela (2015, pp. 2631-7).”

¹⁴ Paul Ricoeur define o duplo caráter da memória, e sua inevitável complementaridade, da seguinte maneira: “De um lado, as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos; de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade” (2007, pp. 107-8). Segundo o filósofo francês, é essa mesma narrativa que, pelos recursos de variação próprios ao seu trabalho de narrar, viabiliza a manipulação consciente da memória, seja por um indivíduo ou instituição. Para além, é “precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração” (IDEM, p. 98).

anos depois do fim do regime, elimina as causas que antes, em *El examen*, foram as principais responsáveis pela atmosfera infernal da cidade, pelo exílio de Clara e Juan e a morte de Andrés. Na leitura aproximativa de ambos os romances, o trabalho da rememoração se apresenta como o traçado que, tal qual numa amarelinha, possibilita sair do inferno peronista da história para o céu nostálgico e acolhedor da memória.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi (2003). *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- AVELLANEDA, Andrés (2014). *El habla de la ideología: modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- BARBOSA, João Alexandre (1990). *A leitura do intervalo. Ensaio de crítica*. São Paulo: Iluminuras.
- BERMAN, Marshall (2007). *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOLLE, Willi (1994). *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins (2004). *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza* (coleção Tudo é História, v.52). São Paulo: Brasiliense.
- CORTÁZAR, Julio (1993). *Bestiario*. Madrid: Santillana [publicado originalmente em 1951].
- _____ (1987). *El examen*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1996). *O exame final* [tradução de Fausto Wolff]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (2015). *O jogo da amarelinha* [tradução de Fernando de Castro Ferro]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (2009). *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara.
- _____ (2008). *Rayuela*. Madrid: Ed. Cátedra [publicado originalmente em 1963].
- _____ (1996). *Rayuela, edición crítica*. Julio Ortega; Saúl Yurkievich (coord.). Madrid: Editorial ALLCA XX.
- CRAIG, Herbert (1989). “La memoria proustiana en *Rayuela* de Julio Cortázar” In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 37, No. 1, pp. 237-45.
- GAMERRO, Andrés (2010). *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Ed. Eterna Cadencia, Kindle Edition.
- _____ (2015). *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires: Sudamericana, Kindle Edition.

- GARCÍA MARTÍN, Luis (1987). El examen: La prehistoria de Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 444, pp.153-156, jun.
- GOLOBOFF, Mario (2014). *Cortázar: notas para una biografía*. São Paulo: Editora DSOP.
- GUERRA CASTELLANOS, Francisco Emilio de la (2000). *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*. México: Unión de Universidades de América Latina.
- HERRÁEZ, Miguel (2013). *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona: Editorial Alrevés, Kindle Edition.
- _____ (2012). *Julio Cortázar: una biografía revisada*. Barcelona: Editorial Alrevés, Kindle Edition.
- LOWENTHAL, David (1990). *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MEZAN, Renato (2008). *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- NORA, Pierre (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, n. 10, pp. 7-28, dez.
- ORLOFF, Carolina (2015). *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot, Kindle Edition.
- PÉREZ MONTAÑÉZ, Amanda (2013). *Vozes do exílio e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba*. Londrina: Eduel.
- PIGLIA, Ricardo (2001). Sobre Cortázar. In: PIGLIA, Ricardo *Crítica y ficción*. Barcelona: Ed. Anagrama, pp. 45-9.
- PINTO, Júlio Pimentel (2004). *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade.
- PLOTKIN, Mariano Ben (2005). *El día que se inventó el peronismo. La construcción del 17 de Octubre*. Buenos Aires: Sudamericana, Kindle Edition.
- RICOEUR, Paul (2007). *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP.
- ROMERO, José Luis (1996). *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- ROMERO, Luis Alberto (2006). *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- TOMASI, Diego (2013). *Cortázar por Buenos Aires. Buenos Aires por Cortázar*. Buenos Aires: Seix Barral Argentina, Kindle Edition.
- VIÑAS, David (1974). *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- WILLIAMS, Raymond (2011). *O campo e a cidade: Na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- YURKIÉVICH, Saúl (1994). *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya.
- ZUÑIGA, Dulce Maria (1986). *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, 2 volumes. Madrid: Editorial Fundamentos.