

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE - UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**BUENOS AIRES E SEUS CAMINHANTES: A TRAJETÓRIA LITERÁRIA E A
CIDADE EM TOMÁS ELOY MARTÍNEZ**

Gabrieli Borges Dos Santos

GUARAPUAVA, DEZEMBRO DE 2014

**BUENOS AIRES E SEUS CAMINHANTES: A TRAJETÓRIA LITERÁRIA E A
CIDADE EM TOMÁS ELOY MARTÍNEZ**

Gabrieli Borges Dos Santos

Dissertação apresentada com requisito Parcial à
obtenção de grau de Mestre em Letras, curso de Pós-
Graduação em Letras, área de concentração
Interfaces entre língua e literatura, da UNICENTRO.

Orientador: Prof. Dr. RICARDO ANDRÉ
FERREIRA MARTINS

GUARAPUAVA, DEZEMBRO DE 2014

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

S237b Santos, Gabrieli Borges dos
Buenos Aires e seus caminhantes: a trajetória literária e a cidade em Tomás Eloy Martínez / Gabrieli Borges dos Santos.– Guarapuava: Unicentro, 2014.
ix, 135 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração: Interfaces entre língua e literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins;

Banca examinadora: Prof^a. Dr^a. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, Prof^a. Dr^a. Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello.

Bibliografia

1. Literatura. 2. Literatura Latino-Americana. 3. Cidade. 4. Estética. 5. Eloy Matínez, Tomás. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. 870



Universidade Estadual do Centro-Oeste

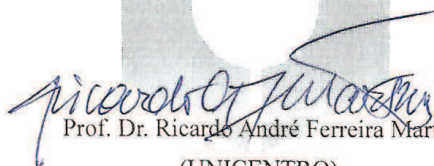
Reconhecida pelo Decreto Estadual nº 3.444, de 8 de agosto de 1997

TERMO DE APROVAÇÃO

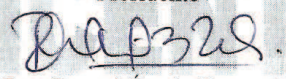
GABRIELI BORGES DOS SANTOS

BUENOS AIRES E SEUS CAMINHANTES: A TRAJETÓRIA LITERÁRIA E A CIDADE EM TOMÁS ELOY MARTÍNEZ


Dissertação aprovada em 17/12/2014 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:


Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins
(UNICENTRO)

Presidente


Prof. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach
(UFSM)

Membro


Prof. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira
(UNICENTRO)

Membro

GUARAPUAVA-PR

2014

Home Page: <http://www.unicentro.br>

Campus Santa Cruz: Rua Salvatore Renna – Padre Salvador, 875 – Cx. Postal 3010 – Fone: (42) 3621-1000 – FAX: (42) 3621-1090 – CEP 85.015-430 – GUARAPUAVA - PR

Campus CEDETEG: Rua Simeão Camargo Varela de Sá, 03 – Fone/FAX: (42) 3629-8100 – CEP 85.040-080 – GUARAPUAVA – PR

Campus de Irati: PR 153 – Km 07 – Riozinho – Cx. Postal, 21 – Fone: (42) 3421-3000 – FAX: (42) 3421-3067 – CEP 84.500-000 – IRATI – PR

Aos meus pais, infindáveis fontes de luz, que me auxiliaram em meio aos caminhos incertos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Jorge e Marli, pelo carinho, compreensão, por me mostrarem as possibilidades a seguir e pelo amparo durante todo o processo de mestrado.

À Flávia e ao Vinícius, pelos pequenos gestos e sorrisos.

Ao Guilherme, pelo apoio nos momentos de desânimo, pelo amor e companheirismo na etapa de finalização da dissertação.

Ao professor Dr. Ricardo, pela condução e orientação, assim como por aceitar a pesquisa, pelos nortes teóricos e a autonomia.

Às professoras que compõem a banca de qualificação e defesa, Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira e Dra. Rosani Úrsula Ketzner Umbach pela leitura, sugestões e contribuições para a melhor execução do presente trabalho.

Aos professores do programa de mestrado em Letras, pelo aprofundamento teórico propiciado nas aulas e os estímulos na caminhada.

Ao professor Dr. Edson Santos Silva, assim como à professora Me. Adriana Binati Martinez, pelo incentivo e impulso nos primeiros passos na pesquisa em literatura.

Ao professor Me. Tadinei Daniel Jacumasso, por todo o auxílio durante a graduação.

À secretaria do mestrado, sempre disposta a ajudar no necessário.

Aos amigos feitos na caminhada. Pelas conversas, cafés, debates teóricos e momentos felizes.

À Rafaeli, amiga de todas as horas e que tanto me auxiliou em minha estadia em Guarapuava. De igual modo, ao Márcio, pelas conversas, leituras e sugestões de trabalho, além da sincera amizade.

Aos meus alunos, que acompanharam a escrita da dissertação, dando-me força e compreendendo algumas ausências.

“[...] a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benares ou em Amsterdão, em Londres ou Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte.”
(João do Rio)

“Las novelas son la secreta respiración de los países: basta con oírlas para saber lo que pasa.”
(Tomás Eloy Martínez)

SANTOS, Gabrieli Borges dos. **BUENOS AIRES E SEUS CAMINHANTES: A TRAJETÓRIA LITERÁRIA E A CIDADE EM TOMÁS ELOY MARTÍNEZ.** (135 f.) Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientador: Dr. Ricardo André Ferreira Martins. Guarapuava, 2014.

RESUMO

Filiado à literatura latino-americana, sobretudo, no que toca às produções literárias contemporâneas, com suas particularidades e múltiplas relações, coloca-se a presente dissertação. Por essa perspectiva, assumindo um campo crítico ainda não extensamente explorado, bem como a abertura às possibilidades de leituras que o texto literário comporta, além de um projeto estético que enseja em um conjunto de obras relevantes e não completamente elucidado, elenca-se, como corpus de pesquisa, o romance *El cantor de tango* (2004), do escritor, crítico e jornalista argentino Tomás Eloy Martínez. A eleição norteou-se, especialmente, tomando às escolhas temáticas do autor, contemplando uma abordagem à cidade e suas memórias, a história e suas margens, ademais do trabalho da literatura, da música, do mito na cidade. Nesse sentido, pretende-se, com o trabalho, refletir acerca da literatura latino-americana e a inserção de Tomás Eloy Martínez nela, que possui história e características particulares, atendendo, ainda, a sua relação com a crítica; de modo posterior, visa-se refletir sobre a vinculação entre a literatura, o espaço urbano e o *flâneur*, concebendo o texto ficcional em sua dialética com a sociedade e suas cicatrizes históricas, sobrepostos, de maneira especial, à análise do romance *El cantor de tango*, de Tomás Eloy Martínez. Para tanto, inicialmente, postulam-se questões teóricas e terminológicas a respeito da literatura elaborada na América, a partir da conjunção entre a história, a sociedade, a estética e a literatura, fundamentando-se, entre outros, em Ana Pizarro, Angel Rama, Antonio Candido, Antonio Cornejo Pollar, Bella Jozef, Beatriz Sarlo. Na sequência, pondera-se no que concerne ao escritor de literatura enquanto crítico literário, apontando algumas das contribuições teóricas dadas por autores latinos, tendo como norte, maiormente, Carlos Fuentes, Eduardo Galeano, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa e Octavio Paz. Logo, menciona-se um mapeamento das obras de Tomás Eloy Martínez, centrando-se em *El cantor de tango* (2004), destacando sua postura teórica e seu intento de aclarar um projeto estético, nomeadamente percebido na conferência, publicada mais tarde mediante o título *Ficção e história: apostas contra o futuro* (1996). Em momento posterior, traz-se à baila a cidade na literatura e, de modo particular, à cidade na América Latina, assim como, ventilam-se reflexões acerca do *flâneur*, sobretudo, sopesando os postulados de Angel Rama e Walter Benjamin. Por fim, passa-se efetivamente à análise do corpus de pesquisa, articulando as considerações teóricas. Ainda que não chegue a conclusões fechadas, na representação da cidade de Buenos Aires, na obra *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, a pluralidade de vozes, imagens, memórias, em suas múltiplas significações são referidos, interpelando as construções e a característica pétrea da cidade. Assim, pelo olhar do *flâneur*, perdido, buscando a um cantor de tangos antigos que nunca se deixou gravar, a urbe é apresentada por meio, incluso, de sua perspectiva decadente, pela história, oficial e relegada a ser perpetuada pela oralidade, pela política, pelas ruas e seus labirintos e pela literatura, que aproxima o caráter popular e erudito, marcando as pessoas que são a cidade.

Palavras-Chave: Cidade; Estética; Literatura latino-americana; Tomás Eloy Martínez.

SANTOS, Gabrieli Borges dos. **BUENOS AIRES Y SUS CAMINANTES: LA TRAYECTORIA LITERARIA Y LA CIUDADE EN TOMÁS ELOY MARTÍNEZ.** (135 f.). Disertación (Maestría en Letras) – UNICENTRO - Orientador: Dr. Ricardo André Ferreira Martins. Guarapuava, 2014.

RESUMEN

Filiado a la literatura latinoamericana, sobre todo, en lo que toca a las producciones literarias contemporáneas, con sus particularidades y múltiples relaciones, se coloca la presente disertación. Por esa perspectiva, asumiendo un campo crítico aún no extensamente explorado, bien como la apertura a las posibilidades de lecturas que el texto literario comporta, allá de un proyecto estético que conlleva en un conjunto de obras relevantes y no completamente elucidado, se lista, como corpus de investigación, la novela *El cantor de tango* (2004), del escritor, crítico y periodista argentino Tomás Eloy Martínez. La elección se norteó, especialmente, tomando las escojas temáticas del autor, contemplando un abordaje a la ciudad y sus memorias, la historia y sus márgenes, además del trabajo de la literatura, de la música, del mito en la ciudad. En ese sentido, se pretende, con el trabajo, reflexionar acerca de la literatura latinoamericana y la inserción de Tomás Eloy Martínez en ella, que posee historia y características particulares, atendiendo, aún, a su relación con la crítica; de modo posterior, se visa reflejar sobre la vinculación entre la literatura, el espacio urbano y el *flâneur*, concibiendo el texto ficcional en su dialéctica con la sociedad y sus cicatrices históricas, sobrepuestos, de manera especial, al análisis de la novela *El cantor de tango*, de Tomás Eloy Martínez. Para tanto, inicialmente, se postulan cuestiones teóricas y terminológicas respecto a la literatura elaborada en América, a partir de la conjunción entre la historia, la sociedad, la estética y la literatura, fundamentándose, entre otros, en Ana Pizarro, Angel Rama, Antonio Candido, Antonio Cornejo Pollar, Bella Jozef, Beatriz Sarlo. En la secuencia, se pondera en lo concierne al escritor de literatura mientras crítico literario, apuntando algunas de las contribuciones teóricas dadas por autores latinos, teniendo como norte, mayormente, Carlos Fuentes, Eduardo Galeano, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa y Octavio Paz. Después, se menciona una cartografía de las obras de Tomás Eloy Martínez, centrándose en *El cantor de tango* (2004), destacando su postura teórica y su intento de aclarar un proyecto estético, nombradamente percibido en la conferencia, publicada más tarde mediante el título *Ficção e história: apostas contra o futuro* (1996). En rato posterior, se trae a la baila la ciudad en la literatura y, de modo particular, la ciudad en América Latina, así como, se ventilan reflexiones acerca del *flâneur*, sobre todo, sopesando los postulados de Angel Rama y Walter Benjamin. Por fin, se pasa efectivamente al análisis del corpus de investigación, articulando las consideraciones teóricas. Aunque no se llegue a conclusiones cerradas, en la representación de la ciudad de Buenos Aires, en la obra *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, la pluralidad de voces, imágenes, memorias, en sus múltiples significaciones son referidos, interpelando las construcciones y la característica pétreo de la ciudad. Así, por el mirar del *flâneur*, perdido, buscando a un cantante de tangos antiguos que nunca se dejó grabar, la urbe es presentada por medio, aun, de su perspectiva decadente, por la historia, oficial y relegada a ser perpetuada por la oralidad, por la política, por las calles y sus labirintos y por la literatura, que acerca el carácter popular y erudito, marcando las personas que son la ciudad.

Palabras Clave: Ciudad; Estética; Literatura Latinoamericana; Tomás Eloy Martínez.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2 O ESCRITOR DE LITERATURA E A CRÍTICA LITERÁRIA: A AMÉRICA LATINA EM QUESTÃO	25
2.1 A LITERATURA LATINO-AMERICANA: PROBLEMÁTICAS IDENTITÁRIAS E CONCEITUAIS	36
2.2 AS INTERSECÇÕES DO TEXTO: CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS E REFLEXIVAS DOS LITERATOS	43
3 TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, A ESCRITURA E A CRÍTICA LITERÁRIA	52
3.1 A ESCRITURA, O PODER E A HISTÓRIA EM TOMÁS ELOY MARTÍNEZ.....	61
4 BUENOS AIRES E SEUS CAMINHANTES: A CIDADE E O <i>FLÂNEUR</i>	78
4.1 VAGANDO PELA CIDADE.....	89
4.2 EM BUSCA DA VOZ PERDIDA: TODOS OS PONTOS DO UNIVERSO NAS RUAS DE BUENOS AIRES	96
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
6 REFERÊNCIAS	129

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Aunque a la palabra se le impongan cerrojos y diques, se seguirá abriendo paso como el agua, fortalecida por la adversidad.”

(Tomás Eloy Martínez)

A presente dissertação visa refletir acerca da trajetória literária do escritor argentino Tomás Eloy Martínez, considerando sua vinculação à literatura latino-americana e, de modo particular, analisar a constituição da cidade, com seus referentes intertextuais, e seu narrador *flâneur*, no romance *El cantor de tango* (2004). Por tal perspectiva, atendendo à articulação de Martínez e o sistema literário a que pertence, trazem-se à baila reflexões no que tange à literatura latino-americana, destacando as complexidades de nomenclaturas, definições e aspectos históricos, sociais e estéticos particulares. Do mesmo modo, inserida na questão proposta, vislumbra-se a problemática no que concerne aos escritores que, além disso, ocupam o papel de críticos literários e possuem engajamento teórico, sem perder de vista os diálogos estéticos.

O tango, em sua dimensão atual, quase sempre não consegue distender-se do leito de sua origem, a Argentina; conservando o ritmo marcado, vozes idolatradas até hoje, como é o caso de Carlos Gardel e canções que sintetizam a melancolia e o sentimento nacional. Em *El cantor de tango* (2004), observa-se, a presença do gênero musical, enquanto *leitmotiv*¹, sobretudo no verso *Buenos Aires, cuando lejos me vi*, frase que inicia o cinema argentino², assim como refere à gênese do tango, aclarando-se a dualidade da dança, próxima e distante, com a brutalidade do abraço inicial, seguido de passos eternos, sempre recuando, repetindo figuras invertidas, precisas e divinatórias, que se aproximam da carne e de sua origem atribuída às ruas e aos prostíbulos.

Do mesmo modo que a literatura e demais formas artísticas provenientes da América Latina, o tango resulta do processo de misturas, transformado no tempo e no espaço, influenciado pela diversa população que vive em solo americano, compreendendo as etnias e seus descendentes índios, os afrodescendentes, os espanhóis, portugueses, chineses, italianos, alemães, poloneses, ucranianos, entre outros. Mais do que contemplar os povos, a América Latina é fruto da miscigenação entre eles.

¹ Com o termo *leitmotiv* se refere os motivos, o argumento recorrente e que conduzem a narrativa.

² Tal frase alude à canção, escrita por Manuel Romero e Azucena Maizani, *Canción de Buenos Aires*, tango que forma parte da “velha guarda” do gênero musical. Além disso, o primeiro filme argentino contendo som emprega o verso em questão.

Nesse sentido, transmutado pela mescla, produto cultural, o tango, música de origem centrada nas ruas e vinculada aos contextos marginais, transita com seu caráter de massa e seu aspecto atual de clássico e aceito socialmente, transcendendo a atitude meramente classificatória. Assomado a isso, o tango se coloca no vértice do intento de propor a nacionalidade argentina, enquanto gênero que representa o sentimento do que é ser argentino e se assenta na problemática identitária e na busca da constituição da nacionalidade. Em palestra no II Seminário Internacional de Políticas Culturais, de 2011, compilado mediante o título “*Mi Buenos Aires querido*”: o tango como expressão da nacionalidade argentina nas políticas culturais do regime peronista (1946-1955)³, publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, Raquel Paz dos Santos menciona a origem do tango atrelada ao fim do século XIX, sendo dançado inicialmente com um par de homens e, depois, passado aos prostíbulos. Sua geração, ainda, remete aos excluídos, aos grupos com menos representatividade social na Argentina, que tomavam conta do país, sobretudo Buenos Aires, objetivando conseguir empregos.

A partir de sua origem e desenvolvimento, por não ser bem recebido, o tango foi relegado à proibição, haja vista que representava uma forma erótica que feria a “moral” vigente⁴. Tal impedimento não evitou que o ritmo continuasse a ser cantado e dançado, tanto nos prostíbulos, como nas casas consideradas de “boa família”. Raquel Paz dos Santos (2011) elucida que, no desenlace do tempo, o elemento da “indecência” acaba ficando para trás, substituído pelo canto melancólico do cotidiano. Logo, extrapolou as zonas limítrofes nacionais, alcançando o mundo, tendo como principal referente Carlos Gardel. Tal qual em outros gêneros, a política também habita o tango, bem como o niilismo e a preocupação social; é por meio do governo de Juan Domingo Perón que ele atinge o seu *status* de música popular e é aceito no interior da sociedade.

Na qualidade de dança, o tango refere-se aos corpos enlaçados, em um movimento sedutor, que forja uma relação entre as duas pessoas envolvidas. Como não poderia deixar de ser, o tango, herdeiro das miscigenações, propiciadas pelos encontros entre as culturas e povos, tanto latino-americanos, quanto europeus, em especial parisiense, encontra nos negros, como afirma, em ensaio, Jorge Luis Borges, sua raiz. Contrapondo-se à alegria, o tango apresenta um tom sério, melancólico, mas, ainda assim, remete à paixão. Com a influência

³ SANTOS, Raquel Paz dos. “*Mi Buenos Aires querido*”: o tango como expressão da nacionalidade argentina nas políticas culturais do regime peronista (1946-1955). In: II Seminário Internacional Políticas Culturais. 2011.

⁴ Sobretudo, considerando a ascensão burguesa e, ainda, a oposição que se estabelece entre essência *versus* aparência, já explorado por outros escritores, como é o caso de Manuel Puig.

européia, os passos ganharam mais lentidão e compassos, saindo de locais restritos e ganhando toda a Argentina.

Ainda no que toca à dança, o tango contempla o pacto entre a intimidade, a sensualidade e o relaxamento, em passos que se aproximam ao marcial. A seriedade dos rostos contrapõem-se aos corpos unidos e as pernas ora ágeis, ora presas em movimentos paulatinos e demorados. Nas roupas, já tradicionais, mantêm-se o erotismo, as cores fortes e vibrantes, resistindo à melancolia das canções, metaforizando o povo argentino.

Destarte a coreografia do tango, sem elementos fixados *a priori*, adivinhados na errância do porvir, está a voz de Julio Martel, cantor no qual se centra a busca narrada em *O cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez. Como perceptível na obra, Martel seria um exímio cantor de tangos antigos, esquecidos na seleção do tempo, pela marginalização do contexto de seus princípios, e proferidos mais pela melodia, do que pela perfeita execução da letra da canção ou por seus significados. Algumas informações acerca das possíveis referências das quais se utilizou Martinez para a composição do personagem Julio Martel podem ser lidas no texto *Laberintos textuales e intertextuales en El cantor de tango*⁵, de Cecilia López Badano, publicado em 2006. Contudo, ainda que de modo simplificado, nos próximos capítulos também se desenvolverá implicações a respeito do nome Julio Martel, em relação à tradição musical e literária da Argentina.

Referindo especificamente à tradição literária, o romance, *corpus* da presente dissertação, é herdeiro das conjunções literárias próprias da América Latina⁶, seio do qual emerge, filiando-se à uma tradição local e outra ocidental, característica estética, política e literária das produções guiadas, ainda que não se possa generalizar, pelo projeto intelectual da latino-américa. No que concerne às concepções estéticas e literárias locais, considerando, sobretudo, a Argentina, Bella Jozef aponta que “[n]uma análise das tendências da literatura argentina, veremos que se caracteriza por um constante ‘redescobrimento de tema e formas próprias’ e por uma preocupação política-panfletária.” (1986, p. 44). De tal modo, o retorno à(s) tradição(ões) que marcha, em determinados autores, para a renovação, assim como o engajamento político, que se coloca interno à obra, e não fator acessório, são os motes das produções literárias argentinas e, em uma instância mais ampla, latinas. Tal proposição enquanto filiação, pode ser observada no romance de Martínez, por exemplo, em suas citações

⁵ “Labirintos textuais e intertextuais em *El cantor de tango*”, tradução nossa.

⁶ Com América Latina considerar-se-á o conjunto de países americanos colonizados, sobretudo, pela Espanha e Portugal, a partir do século XV. Contudo, não se despreza a influência e conquista de origem francesa e inglesa no continente, assim como as diversas ondas migratórias advindas à América.

de autores universais, como Baudelaire, Benjamin, Borges, Joyce, ao lado de escritores e mitos locais, como é o caso de Esteban Echeverría e histórias de circulação oral, como é o caso da narração do ocorrido com Felicitas Alcántara.

No que toca à América em sua porção Hispânica, participe da Latina, principalmente, em seus textos literários, eles fundam-se, desde seus momentos gênicos e basais, como foram as produções literárias anteriores a Colombo e a sua controversa atuação, em 1492, durante o início da conquista da América, na multiplicidade e heterogeneidade de heranças, de discursos, de relações com a política, a história, o mito, a sociedade e a natureza. Do mesmo modo, é marcante o conflito, principiando entre os povos pré-colombianos e os conquistadores espanhóis, estendendo-se no processo de independência, nas tentativas de aproximação neocolonizadoras e, mais recentemente, a partir da metade do século XX, nas reivindicações por reformas governamentais, instaurando ou acentuando instabilidades políticas que, por vezes, calharam em sangrentas ditaduras.

Na formação literária, importantes pilares foram lançados em 1492, momento do bárbaro⁷ encontro entre culturas, promovidos por Cristovão Colombo, como aponta Antonio Cornejo Polar (2000). Neste momento, a literatura a respeito da América, do mesmo modo que a própria América, enquanto conceito forjado, começam a ser delineados com *El diario de Colón* (PIERINI, 1994). Com isso, instaura-se a problemática identitária, no que refere aos sujeitos e a afirmação de sua raça, se de origem índia, espanhola, mestiça, crioula, assim como no que toca às nacionalidades, dos povos conquistados pela Espanha e, posteriormente, Portugal, a qual é representada na vasta produção literária americana.

Vale ressaltar que a literatura, assim como a arte, em uma designação ampla, já era produzida anteriormente à chegada dos conquistadores à América, como afirma Bella Jozef (1971), sobretudo, nas grandes civilizações como foram os Maias, os Incas e os Astecas. Dentro destas culturas, incluso, formas de governo já podiam ser observadas, bem como avanços científicos e de trato com a agricultura. Nelas, além disso, as primeiras cidades americanas como, por exemplo, Nova Espanha, foram fundadas. De acordo com a crítica brasileira “[...] é impossível negar-se a influência das civilizações que viviam na América antes da chegada de Colombo. Possuíam algumas, como as do México e Peru, tipo de cultura muito complexa, com cidades construídas e estratificação dos grupos sociais.” (p. 17).

⁷ Adota-se o termo bárbaro mencionando ao processo sangrento da conquista, iniciada em 1492, na América. Além disso, não se perde de vista a falsa proposição “barbaridade *versus* civilização”, que é empregada nos primeiros documentos que tratavam acerca da América espanhola, colocando a Europa como civilizada e a solução e a América como bárbara e problemática. Podem-se encontrar mais referentes acerca de tal discussão em Ana Pizarro (1994).

Como é de se esperar, a partir do processo de conquista, não se eliminou a cultura e as produções das comunidades anteriores a Colombo. Um importante substrato permaneceu, enquanto memória e anelou os textos literários; cantos, teatros, quadros, esculturas, entre outros, reconstruíram os insumos pré-colombianos na arte, transcendendo uma mera inspiração. Por tal perspectiva, vislumbra-se que,:

[a] literatura Hispano-Americana começará com a conquista, uma literatura de transplantação, segundo Rojas. As criações indígenas irão misturar-se às da cultura hispânica importada. Para os povos americanos que desconheciam a existência do mundo europeu, o descobrimento não se desprendia das leis de seu desenvolvimento histórico. Significou a quebra de sua estrutura social e econômica. (JOZEF, *ibidem*, p. 18).

A partir da gênese literária, que integra complexas relações, até mesmo o desenvolvimento dos gêneros literários adveio de modo diferenciado da Europa, seja do próprio Brasil. Desse modo, o gênero romance, dentro da literatura hispânica, é escrito e lido de modo desigual com relação à poesia, o teatro e o ensaio, sendo produzido, enquanto sistema e não manifestação autônoma, apenas a partir do século XIX, constituindo-se, assim, uma narrativa que, até para ser lida, provinha de contrabando. As considerações acerca do romance serão mais largamente exploradas no próximo capítulo.

Na mesma linha, posteriormente à publicação do primeiro romance na América, em 1816, no México, já independente da Espanha (VARGAS LLOSA, 2007), as produções se desenvolvem e encontram sua maior consistência com as vanguardas do século XX. Entretanto, também no século XX as ditaduras se alastraram pela América, o que transforma, ainda que temporariamente, o cenário da literatura, seus temas e a própria publicação. De igual maneira, centrando a questão referida na Argentina, destaca-se o fato de que, a década de 1970 foi assinalada pelos tentames e pela ditadura militar propriamente dita e as produções literárias, nesta ocasião, comportaram-se de modo diferenciado. Neste período, a literatura já vinha sendo produzida de modo sólido e, em decorrência, o regime militar impulsionou ao exílio diversos escritores, promoveu ameaças, e efetuou a “queima”, em público, de obras. Estas proposições podem ser observadas, por exemplo, com o ocorrido com os textos de Manuel Puig e Tomás Eloy Martínez.

Com as trocas de temáticas e quadros estéticos impulsionados pela ditadura, a representação do quadro social da Argentina, contemplando o aspecto histórico, não começa a ser esboçado em decorrência das pressões militares, haja vista que escritores como Esteban Echeverría e Domingo Faustino Sarmiento já eram expressivos na literatura. No que toca aos

autores mencionados, *El Matadero* (1871) e *Facundo* (1845), durante a ditadura de Rosas, desvelam a crueldade argentina, mesmo sem ter a consciência de criar, efetivamente, literatura. Sequencialmente, emergem as manifestações literárias gauchescas, com escritores como Bartolomé Hidalgo e José Hernández. Em 1880, a literatura produzida na Argentina amplia-se e ganha notoriedade, com nomes como Julián Martel e Almafuerte, abrindo caminho para nomes clássicos lidos até a contemporaneidade.

Enquanto temática, a cidade, na Argentina, começa a ser moldada na literatura a partir do Modernismo hispano-americano, que compreendeu o final do século XIX e início do século XX, fortificando a partir do campo, e seus personagens épicos, que se distanciam na criação literária, em detrimento dos novos paradigmas da urbe. Em tal cenário, a classe média ganha impulso mimético, e as ideias de progresso e civilidade corporificam-se. Já no início do século XX, os fundamentos contemporâneos lançam suas raízes, mantendo aspectos da narrativa com elementos líricos, entretanto, com inserções realistas. Concomitante, figuram, também, as vanguardas da América hispânica, com suas formas que confrontam as estéticas vinculadas à tradição e, ao realismo que imperou até 1930. Na prosa, o espaço e o tempo são divisões decisivas na representação literária; nesse sentido, as ruas da cidade, com seus personagens anônimos emergem e, ainda, o ideário nacional (JOZEF, 1971).

Elucidando acerca das tendências contemporâneas, a crítica brasileira Bella Jozef destacou seu aspecto multifacetado e o perigo da generalização. Em termos de estruturação, volta-se ao conjunto de símbolos universais, dissolvendo-se às ideias regionalistas, ainda que não definitivamente. Além disso, Jozef observa que:

[a] narrativa hispano-americana atual, a da rica geração de 55, apresenta um espírito crítico e um afã interpretativo do mundo. Esta geração corresponde à etapa de maturidade que atravessa a América e, por isso, apresenta uma visão artística complexa e uma qualidade técnica a que não faltam virtuosismo formais (como o de Carlos Fuentes) e a procura do mito, 'consciente da necessidade de voltar a certo irracionalismo que nos devolva o sentido original da realidade. (1971, p. 304).

Do mesmo modo, considerando que o que postula a autora foi elaborado há mais de trinta anos, algumas outras características podem ser acrescentadas às tendências atuais. Assim, as (re)leituras da história com uma interpretação polifônica, o mito, a fragmentação, a fluidez identitária, a metanarração, a hibridização dos gêneros, bem como o retorno e, ao mesmo tempo, a ruptura à tradição podem ser vislumbradas, embora os elementos citados não sejam apenas vislumbrados na contemporaneidade.

No âmbito dos escritores mais destacados da Argentina, na contemporaneidade, pode-se mencionar Tomás Eloy Martínez. O literato foi, além disso, jornalista, crítico de literatura e de cinema, professor e roteirista. Nasceu em Tucumán, norte da Argentina, em 16 de julho de 1934 e morreu em 31 de janeiro de 2010, vitimado por um câncer. Dentro de sua vasta obra, que abrange textos inéditos que, inclusive, estão sendo publicados postumamente, como é o caso de *Tinieblas para mirar* (2014), pela editora Alfaguara, o autor elaborou um inumerável material jornalístico, além de crônicas, ensaios, textos críticos, roteiros, poemas contos e romances. Ainda que tenha escrito durante toda a vida, a projeção mundial de Martínez ocorre em 1995, quando publica a polêmica obra *Santa Evita* (1998), que é o texto mais estudado do autor e o mais traduzido de toda literatura argentina. Tal produção sintetiza os rumos do Novo Romance Histórico, reconstruindo o mito de Eva Perón, a partir de uma estruturação estética que torna a obra sucesso de crítica e público.

Tomás Eloy Martínez é licenciado em Literatura Espanhola e Latino-americana, pela Universidad Nacional de Tucumán, cursou estudos de pós-graduação na Universidad París VII, escrevendo acerca do também escritor argentino Jorge Luis Borges. Trabalhou como jornalista na Argentina até ser compelido ao exílio, por razões políticas, em 1975, quando passa a viver em Caracas, na Venezuela. Com o fim da ditadura, em 1983, pode voltar à Argentina; o período da ditadura militar e o processo de exílio do qual, segundo o autor, ninguém volta, também é um dos fios da obra literária do autor, como pode ser vislumbrado em *Purgatório* (2009).

Outrossim do já mencionado, Martínez foi diretor do Programa de Estudos Latino-Americanos da Rutgers University (Nova Jersey, EUA), contribuindo, ainda, com os jornais *The New York Times*, *La Nación*, *El País* e *O Estado de S. Paulo*. Em termos temáticos, o trabalho circunscrito na esfera do peronismo torna-se nodal para o entendimento da história, mesmo que aclarada, aumentada e transfigurada pela ficção, da Argentina; assim como, a morte e sua relação com o corpo, tenacidade argentina, como apontada por Martínez, em *Santa Evita* (1998). Outro eixo que conduz parte da produção do autor é o totalitarismo e suas consequências.

Entre suas obras, cabe destacar, ainda que não se limitem a essas: *Estructuras del cine argentino* (1961), *Sagrado* (1969), *La pasión según Trelew* (1974), *Lugar común la muerte* (1979; coleção de relatos), *Los testigos de afuera* (1978), *Retrato del artista enmascarado* (1982), *La novela de Perón* (1985), *La mano del amo* (1991), *Santa Evita* (1995), *Las memorias del general* (1996), *Ficciones verdaderas* (2000), *El vuelo de la reina* (2002), *El cantor de tango* (2004), *Purgatório* (2009).

No que tange ao projeto estético, segundo o qual Martínez desenvolve sua produção, a relação estabelecida entre a literatura e a história ganham relevo. De tal modo, propondo uma escritura de entremeio, uma metabiografia, como foi *Santa Evita* (1998), lidera a lista das obras mais vendidas argentinas. Ainda que trate da história enquanto material ficcionável, ou seja, com potencial para virar ficção, ao contrário de optar pela historiografia, o autor guia-se pela liberdade que a literatura pode oferecer, trazendo à baila a história ora “com lente de aumento”, trabalhando com fatos de rodapés da História oficial, seja pautando-se no mito, nas vozes dos oprimidos e marginalizados dentro do discurso centralizado.

Valorizando a experimentação, na(s) memória(s) e sua(s) narração(ões), embora, muitas vezes, a escritura enseje na experiência da derrota, tracejada pela escassez e crise, nela estabelece-se uma vitória contra a morte e o esquecimento. Nesse sentido, escrever para existir e, em outra instância, dar forma ao leito do rio pelo qual a história correrá, guiam a tessitura do escritor argentino. Maquinando o leitor e repensando a história, a Argentina apresenta-se em praticamente todas as obras de Tomás Eloy Martínez, seja como ambientação à narração, ora como grande protagonista, dando caráter translúcido às fronteiras do fato histórico e do ficcional.

Desse modo, Martínez explicita que a ficção aqueceria a frieza dos dados da história e sacaria a aura de bronze do mito. O caráter de verdade é orientado pela construção imaginária de uma comunidade, que o legitima ou não, trazendo à luz o valor da circulação das construções míticas e textos orais, assim como o próprio idílio da “realidade”. Por essa perspectiva, o conjunto de informações historiográficas dialoga com a cultura, rompendo com o modelo que somente se pauta no real.

Dentro das obras literárias de Tomás Eloy Martínez e de seus ideais de produção, destaca-se *El cantor de tango* (2004). O texto foi escrito entre os anos de 2001 e 2003 e publicado em 2004. A produção em questão integra o projeto “*Escritores y sus ciudades*”, o qual contou com outros autores de relevância, tal como o mexicano Carlos Fuentes e o brasileiro, morto recentemente, Rubem Alves. Ainda que forme parte de um plano particular, em consonância com o que sugere Martínez, a imaginação livre e o sonho alimentaram a escritura de tal texto. Além disso, é sabido que, por exemplo, materiais de base para a narração da história ao redor do personagem Violeta Miller, polonesa obrigada a se prostituir na Argentina, que aparece no referido livro, já havia sido coletado cerca de quarenta anos antes.

Inserida no prisma estético-literário de outros de seus livros, o que está subjacente a *El cantor de tango* (2004), ganha importância. O argumento, “precisa ouvir a este cantor, é

melhor que Gardel”, impulsiona a narrativa, que se manifesta, além disso, como parte do idílico, do melancólico, da abertura de Buenos Aires à sordidez e aos arredores.

Em síntese, o romance apresenta como primeira demarcação temporal setembro de 2001 (curiosamente, a data do possível ataque ao *World Trade Center*, nos Estados Unidos). Como personagem que narra os labirintos de Buenos Aires, por meio de seu olhar de residente em Nova Iorque, está Bruno Cadogan, doutorando, que escreve sua tese acerca dos ensaios que o escritor argentino Jorge Luis Borges dedica às origens do tango. Como condutor, fio de Ariadne, está Julio Martel, exímio cantor que nunca deixou sua voz ser gravada. Desse modo, Bruno Cadogan viaja a Buenos Aires em busca desta voz sem registros; contudo, o personagem se coloca para além do canto anônimo, que desperta a poética das letras esquecidas, ele encontra um amplo *Aleph* a ser desemaranhado. Na tarefa do descobrimento, sua pista, Martel, cantando tangos do século passado, traça outra geografia à cidade, entoando um mapa labiríntico de lugares inóspitos e encarcerados ao passado.

Bruno Cadogan percorre o caminho, de maneira arbitrária e impenetrável, o qual culmina com a morte de Martel. No caminhar, a grande cidade, caracterizada pela capital cosmopolita argentina, despedaça-se em cicatrizes imersas em *flashback*, os quais enlaçam o presente histórico, como um plano panóptico da atualidade, com o “presente” de *El Aleph*⁸, de Jorge Luis Borges e o poder precursor, em seu tempo, de *El Matadero*⁹, de Esteban Echeverría, ressoando, ritualmente, os ecos das histórias dos marginalizados. Na trilha do espírito primordial da voz de Martel, Cadogan submerge-se na justaposição labiríntica, disposta no tempo e espaço, em que se ramificam infínitos testemunhos da história. De tal modo, o enigma do texto deixa de ser o rastro fugido de Martel, concentrando-se na cidade, no âmago de seus habitantes e em suas múltiplas histórias.

Por esta perspectiva, Buenos Aires coabita seu ambiente sociocultural, com a arquitetura do século passado e a derrocada política, ocorrida em 2001. Destarte, Cadogan imprime o olhar do estrangeiro sobre a miséria, a transição de presidentes, a movimentação

8 *El Aleph* é um conto escrito pelo argentino Jorge Luis Borges, publicado em 1949, em um livro homônimo. No texto, o protagonista se põe diante da possibilidade de vislumbrar um ponto no espaço que condensa toda a realidade, no presente. Tal ponto localiza-se em um porão, prestes a ser demolido, na rua Garay, em Buenos Aires. O diálogo com a ideia do *Aleph* é retomada em diversas partes de *El cantor de Tango* (2004), sendo que, mais adiante, tratar-se-á mais longamente acerca da apropriação da criação borgina no texto de Martínez.

9 *El Matadero* foi escrito por Esteban Echeverría, entre 1838 e 1840 e publicado em 1871. Caracteriza-se como um conto com elementos de quadros de costume, apresentando denúncias políticas e sociais. *El Matadero* relata as condições socioeconômicas da época, trazendo, como argumento inicial uma temporada de intensas chuvas que se estendeu por 15 dias, afetando o país, causando uma crise e a impossibilidade de se obter carne no matadouro. A partir daí, com a situação de carência e fome o conto se desenvolve.

popular. *El cantor de tango* (2004), aos acomodes de um itinerário turístico, apresenta/redescobre personagens, acontecimentos e planos que se aferram na história, seja ela a oficial ou a dos subalternos. Um epítome da cidade, em sua ambivalência, é representada na canção de Martel exclamando: “Buenos Aires, cuando lejos me vi”, a dor do alheio, do desterrado a sua própria terra, do sonho doloroso dos que não tem voz.

E, nesse sentido, a figura de Martel, martirizado, canta pela memória inoculada. Canta para esconjuram os crimes impunes, os desaparecidos, as mortes esquecidas e, assim, surge o “verdadeiro” mapa, que culmina na morte do cantor anônimo de Buenos Aires. Os tangos de Martel, em seu ritual de executá-los em lugares insólitos, iluminam, entre outras reminiscências, as fundações de Santa María de los Buenos Aires, as aversões das ditaduras, o tráfico e a exploração de mulheres, a carnificina dos anarquistas. E os tangos, de luz e sombra, do espanto ao grotesco, sintetizam as disparidades pertinentes a Buenos Aires.

Com relação à memória, ela coloca-se não como reviver o passado, com rememoração ou *flashback*; todavia, acena à reconstrução, a qual atualiza, a partir do olhar no presente da narração, o fato histórico, podendo tal posição ser refletida à luz das proposições de Maurice Halbwachs, por exemplo. De acordo com o autor, referenciado por Ecléa Bosi, “[n]a maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho.” (BOSI, 2009, p. 55). Portanto, observa-se o trabalho da memória, que não repete, mas reatualiza, assomando experiências do presente no passado. Transcendendo a experimentação memorialística individual, Halbwachs refere que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30). De tal modo, em *El cantor de tango* (2004), observa-se a representação da memória transmitida entre a comunidade, partilhada na interação da sociedade, conforme o conceito de memória coletiva, cunhado por Halbwachs.

Como ponto de partida, e a própria chegada, em um processo cíclico, precedendo o texto, além da menção a Walter Benjamin, Martínez cita Baudelaire, em *As Flores do Mal*, invocando a ideia de “... un eco repetido por mil labirintos” (2204, p. 09). A tarefa, a partir de agora, é caminhar pelas pistas deste eco, incursionando um percurso pelos labirintos da memória e do trabalho estético.

Em termos estruturais e de orientação, como aponta Cecilia López Badano (2006), o romance direciona-se ao gênero híbrido. Tal proposição fundamenta-se considerando que, mesmo que Tomás Eloy Martínez resista à denominação de romance histórico, lê-se, na obra

em questão, o contexto da crise econômica da Argentina, ocorrida em 2001¹⁰, assim como, além de outros, dados históricos acerca de Eva Perón e ocorrido com seu corpo embalsamado, o contexto ditatorial argentino e a história de Felicitas Alcántara. Tais informações dialogam com referentes da “realidade”, além de se vislumbrar discussões acerca da própria história, como se verá nos próximos capítulos, sendo que estes discursos e os fatos ao redor de personagens históricos, além da vinculação com o jornalismo e, em determinado momento o itinerário turístico, são importantes na construção do enredo. Contudo, mesmo que se possa refletir o texto à luz da construção da cidade de Buenos Aires, a sociedade e sua história, alguns aspectos, como no que concerne ao narrador, dificultariam uma leitura da identidade nacional, por exemplo, e filiação à historiografia ou sua reflexão. Ainda assim, depreende-se que:

el personaje del cantor tratará, con su homenaje, de responder a esas preguntas evadiendo la maldición que pesa sobre la supervivencia “postraumática” y asumiendo, en la trama del relato, la responsabilidad intersubjetiva de reparar el olvido a través de la construcción de una memoria, al menos, ficcional –la que reconstruye el narrador, es decir, la propia novela– donde los datos recobrados se transforman, por ende, en homenaje literario, en letra que recupera la micro-historia o las pequeñas historias avasalladas que también construyeron el país.¹¹ (BADANO, 2006, p. 85)

Em *El cantor de tango* (2004), Martínez, na construção narrativa, plasma os monumentos arquitetônicos, a cultura popular, a história e sua estrita relação com a tradição oral, ritualizando os mortos, sobretudo, adjacentes ao poder da história oficial. Assim, instaura-se uma forma de memória, ainda que literária, que repete para nunca se esquecer, as cicatrizes do país. No que tange à memória e a literatura, observa-se ela: “[...] tanto em sua dimensão individual como coletiva, tornou-se um tema cultural de primeira ordem, como comprovam autobiografias, diários, relatos de viagem, memórias e romances históricos que inundaram o mercado editorial nos últimos vinte anos, (...)” (UMBACH, 2008, p. 11).

¹⁰ A crise econômica e política vivida pela Argentina, em 2001, compreende a instabilidade, sobretudo financeira, que afetou o país desde a década de 1990, tendo seu período mais profundo a partir de 1999 e, apresentando como marco 2001. Nesse período específico, 2001, o governo argentino declarou moratória de sua dívida, havia dificuldade de acesso ao dinheiro para os residentes no país e o peso equivalia à ao valor do dólar. Todo o contexto crítico culminou, em dezembro do ano já referido, em um amplo movimento social, nas ruas, ocasionando, ainda, que cinco presidentes passassem pelo comando do país sem êxito.

¹¹ “o personagem do cantor tratará, com sua homenagem, de responder a essas perguntas evadindo a maldição que pesa sobre a sobrevivência 'pós-traumática' e assumindo, na trama do relato, a responsabilidade intersubjetiva de reparar o esquecimento através da construção de uma memória, ao menos, ficcional – a que reconstrói o narrador, ou seja, o próprio romance – no qual os dados recuperados se transformam, por conseguinte, em homenagem literário, em letra que recupera a micro-história ou as pequenas histórias avasalladas que também construíram o país.” (BALDANO, 2006, p. 85, tradução nossa).

No nível das leituras possíveis, distintas instâncias podem ser vislumbradas. Na superfície, a intriga, próxima à trama policial, investigativa, própria da *flânerie*, é lida, de modo acessível. No entanto, “descendo” aos estados mais profundos do texto, nos quais constam, incluso, as sutilezas, o cânone argentino, em seus principais nomes e autores precursores, são trazidos à baila, no tecido da narrativa, a ficcionalização de Borges, por exemplo, em um diálogo metaficcional, colocando em xeque a dualidade realidade e ficção e a relação estabelecida entre o erudito e o popular. Ainda, no que toca à instância intertextual, desde o título, *El cantor de tango*, uma referência à *The jazz singer* (O cantor de jazz) pode ser observada, sendo este último, um dos primeiros filmes que promoveram a sincronia entre a sonorização e a imagem, a partir de um disco fonográfico separado. No mesmo *The jazz singer*, em sua primeira frase, “*You ain’t heard nothing yet*” (Você não ouviu nada ainda) emparelha-se à Fortuna de Bruno Cadogan (BADANO, 2006).

Considerando a intertextualidade, Julia Kristeva, citada no *Dicionário de termos literários* (2004), de Massaud Moisés, influenciada por Mikhail Bakhtin, menciona que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (p. 243). Nesse sentido, o texto literário é colocado em um processo de diálogo com outros textos, em uma rede de múltiplas vinculações, ainda que não se possa visualizar, de modo explícito, a relação entre os textos.

Logo, no ir e vir das citações e referências, os diversos labirintos da obra se formam. Por tal perspectiva, o urbano, a memória, e a literatura se evidenciam no intrincado percorrido pelo *flâneur*, que mais do que “colher” informações da cidade, (re)conhece seu aspecto trágico. Para tanto, distanciando-se da mera descrição histórica, como ressalva Umbach, os “[t]extos literários distinguem-se pelo fato de tomarem como referência versões do passado e concepções de memória de outros sistemas simbólicos como a história, a sociologia, a religião, a psicologia.” (2008, p. 14). Assim, no ritual do cantor de tangos antigos, os símbolos, escritos na cidade, são postos em cena no presente, na arquitetura etérea, no secreto ocultado por formas de discurso particular.

No rito do canto, ilumina-se à cidade, a literatura, a história, as vozes afogadas do passado, bem como as pessoas, a multidão, a política do presente, o mito e o vagar pelas ruas. A cidade das letras, ancorada em Rama (1998), desvela a interface tanto do fazer literário, quando da literatura circulando na e pelas pessoas, sobretudo, *El Aleph* (1996), no qual o ponto de luz eriçada, de Borges, transmuta-se, por apropriação, em o *ale*, rompendo com o caráter metafísico e indo às ruas, ao velhinho cego caminhando com sua bengala pelas alamedas portenhas.

No que tange às cidades que se inscrevem no interior de Buenos Aires, sendo, uma delas, a das letras, assomada à concepção labiríntica, Badano (2006) elucida que:

[e]n la superposición de estos tres espacios, es decir, en la confrontación entre la materialidad de la arquitectura, los simbolismos de la construcción literaria que, también como imágenes urbanas consagradas en el exterior, “etiquetan” Buenos Aires, y la memoria que la tradición literaria modela negando otros espacios, surge otra ciudad: la que es –como el propio Aleph – imagen de la relación con el mundo, donde el laberinto es extensión no sólo espacial, sino también temporal, de la conciencia y de la historia, y donde el movimiento señalado – de la ciudad textual previa a la ciudad real – vuelve a invertirse, para crear otra ciudad textual – la relatada – que sí sea, entonces, proyección de la real¹². (p. 94)

Com base no *aleph*, o narrador de *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, interpreta-se o “real”, as pessoas e propõe solução para acontecimentos, como a demolição da pensão, junto à rua Garay. De tal modo, a capital portenha apresenta a tradição literária, os referentes artísticos com parte da cidade, que é contemplada na observação e pode ser vislumbrada na *flânerie* e sua relação com a literatura.

Além do *aleph*, e todo o construto ao redor de Borges, tanto o *criollo*, inicial, que dedica ensaios à origem do tango, quanto o metafísico, dos textos posteriores, outra referência menos evidente observada no romance de Martínez é seu diálogo com o texto *El perseguidor* (1996), de Julio Cortázar. Assim como o narrador de *El cantor de tango*, anteriormente citado, Bruno, Cortázar traz à baila um personagem homônimo, que é crítico de jazz, e também estabelece uma procura, enquanto ideia fixa, por Johnny Carter. Não é o objetivo do presente trabalho aprofundar às possibilidades de leitura do texto de Cortázar, sobretudo, no que concerne ao contexto político e estético que foi escrito. No entanto, o que se necessita destacar é a interseção textual com as pós-vanguardas, a decadência, o totalitarismo das ditaduras, que ainda ecoa e faz ressoar no texto o caminhar pela cidade e o próprio do *flâneur*. E que, além disso, se depara com cicatrizes, com o aceno do fracasso e a busca que apenas chega ao seu fim quando o objeto da procura se extenua, em uma espécie de “barroco moroso” (NIEBYLSKI, 2008).

¹² “[n]a sobreposição destes três espaços, ou seja, na confrontação entre a materialidade da arquitetura, os simbolismos da construção literária que, também como imagens urbanas consagradas no exterior, ‘rotulam’ Buenos Aires, y a memória que a tradição literária modela negando outros espaços, surge outra cidade: a que é – como o próprio Aleph – imagem da relação com o mundo, no qual o labirinto é extensão não somente espacial, mas também temporal, da consciência e da história, e onde o movimento sinalizado – da cidade textual previa à cidade real – volta a inverter-se, para criar outra cidade textual – a relatada – que sim seja, então, projeção da real”. (BALDANO, 2006, p. 94, tradução nossa)

Ainda no que toca à intertextualidade, Dianna C. Niebylski, em seu artigo *Milonga a compás de ausencia: El cantor de tango entre las vanguardias, la restitución de la memoria histórica y la industria cultural*¹³, afirma que outro autor do qual Martínez se apropria é Roberto Arlt. De tal modo, elucida-se que o escritor é retomado:

no a través de un personaje o un texto particular sino reflejado en las figuras incongruentes – cotidianas y a la vez expresionistas – que componen el ambiente de arrabal alucinado de la pensión en que reside el protagonista y el fracaso entre biológico (hereditario) y económico que caracteriza a los años de formación del cantor. Aunque desprovisto de las ansias de venganza de los memorables malevos de Arlt, también el cantor termina tramando sus propios actos de revancha histórica ante la acumulación de tantas miserias. (2008, p. 779)¹⁴.

No intrincado de alusões, a tradição literária argentina é representada, bem como uma mais ampla, a ocidental, não perdendo de vista, inclusive, o diálogo com críticos de literatura, de modo explícito lê-se Jean Franco e, implicitamente, Beatriz Sarlo.

Tendo em vista o exposto, a pretensão do presente trabalho distende-se em dois momentos. No primeiro busca-se refletir acerca da literatura latino-americana em relação à sua história, nomenclatura e aspectos particulares; concomitante, ilumina-se a problemática dos escritores de literatura que são também críticos literários, concentrando-se em Tomás Eloy Martínez e sua articulação com a escritura literária e a crítica. De modo posterior, pondera-se a respeito da vinculação posta entre a literatura, o espaço urbano e o *flâneur*, concebendo o texto ficcional em sua relação com a sociedade e suas cicatrizes históricas, sobrepondo, de maneira especial, a análise do romance *El cantor de tango* (2004).

Partindo da situação de Tomás Eloy Martínez como escritor e, ainda, crítico de literatura e cinema, no primeiro capítulo aborda-se um panorama teórico acerca da literatura latino-americana, no qual se observa questões gerais no que toca à gênese e ao desenvolvimento da ficção, em especial hispânica, particularidades diferenciadoras da literatura na América, em língua espanhola. Por tal perspectiva, apresenta-se a problemática que se instaura no momento do encontro, em 1492, da América e os conquistadores

¹³ “Milonga a compasso de ausência: *El cantor de tango* entre as vanguardias, a restituição da memória histórica e a indústria cultural”.

¹⁴ “não através de um personagem ou um texto particular, senão refletido nas figuras incongruentes - cotidianas e, por vezes expressionistas - que compõem o ambiente de subúrbio alucinado da pensão em que reside o protagonista e o fracasso entre biológico (hereditário) e econômico que caracteriza os anos de formação do cantor. Mesmo que desprovido das ansias de vingança dos memoráveis *malevos* de Arlt, também o cantor termina tramando seus próprios atos de revanche histórica ante a acumulação de tantas misérias”. (2008, p. 779, tradução nossa). A palavra *malevo*, refere, de modo particular em Buenos Aires, um homem que procurava brigas e que vivia no subúrbio da cidade.

espanhóis, fundando o complexo de identidades, que é representada na literatura, e os fatos decorrentes que transformam o cenário literário.

Assim, percorre-se os estereótipos acerca da literatura hispânica/latino-americana, o compromisso, questões de ordem estética e crítica; bem como, reflete-se acerca da origem do romance e sua imbricação histórico e social. Por fim, objetiva-se delinear, ainda que de modo não tão aprofundado, aspectos diferenciadores da literatura produzida na América e fazer as figurações literárias necessárias. Para tanto, parte-se das considerações teóricas de, sobretudo, Ana Pizarro (1994), Antonio Cornejo Polar (2000), Antonio Candido (1976, 1989), Flavio Aguiar e Sandra Guardinini T. Vasconcelos (2001). Em um segundo momento, aprofunda-se algumas questões referentes à constituição literária latino-americana e o papel dos escritores de literatura, enquanto referentes tanto da crítica, quanto da formação literária e os discursos fronteiriços. De tal modo, elenca-se Jorge Luis Borges, Eduardo Galeano, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa a partir da perspectiva teórico-literária, objetivando refletir acerca do escritor de literatura com relação à crítica literária e referindo às principais contribuições de tais autores.

No segundo capítulo, que se enlaça ao primeiro, traz-se à baila Tomás Eloy Martínez, articulando considerações que a crítica fez acerca dele e suas posturas frente à crítica. Logo, mapeiam-se as principais obras do autor, à luz de algumas possibilidades de leitura e interpretação. Por fim, analisa-se o texto intitulado *Ficção e história: apostas contra o futuro* (1996), resultado de uma conferência proferida por Martínez, destacando a postura teórica do autor e as consequências para seu projeto estético. No presente capítulo, as reflexões são norteadas, entre outros, por: Beatriz Sarlo (1987), Bella Jozef (1986), Tomás Eloy Martínez (1996) e em chaves de leitura gerais de Michel Foucault e no conceito de história de Walter Benjamin.

No terceiro capítulo, busca-se percorrer a noção de cidade na América Latina, assim como, toma-se a concepção cosmopolita de Buenos Aires e seu elemento indissociável, o *flâneur*. De tal modo, parte-se das discussões de Angel Rama (1998), Beatriz Sarlo (2005), Ítalo Calvino (2005), e Walter Benjamin (1985, 1989) com figurações de *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, para, então, passar-se à análise da constituição da cidade de Buenos Aires e de seu narrador, o *flâneur*, no romance em questão.

Considerando as condições de produção e o texto literário em sua relação dialética com a sociedade, em nenhum dos capítulos já referidos perde-se de vista a vinculação entre uma tradição universal e a local. Além disso, não se desconsidera os trabalhos da memória que são, também, literários e os fatos trágicos que marcam a América, elencando as ditaduras

coirmãs e, outros acontecimentos que, pela “insignificância” dos envolvidos, não são repercutidas na história oficial, no entanto, ritualizadas, de modo duplo; no canto dos tangos antigos e, na própria escritura do texto literário.

2 O ESCRITOR DE LITERATURA E A CRÍTICA LITERÁRIA: A AMÉRICA LATINA EM QUESTÃO

“Ordenar bibliotecas es ejercer, de un modo modesto y silencioso, el arte de la crítica.”
(Jorge Luis Borges)

A tarefa crítica, que habita o interior da leitura, em seu processo constitutivo, evoca, simbolicamente, o ato de ordenar bibliotecas, nas palavras de Borges. A crítica se mostra na ação do ler, propondo possibilidades semânticas, dotada de pessoalidade e edificada na correlação do crítico com o material lido. De tal modo, a crítica é uma forma, acima de tudo, de leitura, apreciação, observação, compreensão, das obras literárias e do mundo. E os textos, no tempo e no espaço, foram lidos de diferentes maneiras.

Considerando os apontamentos de Emir Rodríguez Monegal, na apresentação da obra *O Realismo Maravilhoso*, de Irlemar Chiampi (1980), é sobressaliente o fato de que, sobretudo na porção hispânica da América, muitas vezes, os escritores de literatura se articulam à escritura, também, da crítica literária. Assim sendo, autores como, só para citar alguns, Carlos Fuentes (1928-2012), Eduardo Galeano (1940-), Jorge Luis Borges (1889-1986), Julio Cortázar (1914-1984), Mario Vargas Llosa (1936-), Octavio Paz (1914-1998), Tomás Eloy Martínez (1934-2010), produziram tanto textos literários, quanto críticos, estendendo suas contribuições, ainda, ao cinema, ao jornalismo, aos diálogos com a história e a política. Como consequência, no âmbito da crítica especializada, houve, em certos casos, a incorporação de análises, sistematizações e de reflexões teóricas propostas por tais autores. Ao longo deste capítulo, abordar-se-ão, em linhas gerais, algumas contribuições e textos dos autores já mencionados, para que, no próximo capítulo, se possa arrazoar acerca do escritor de literatura como crítico, versando a respeito das implicações de tal postura à escrita literária, concentrando-se, especialmente, em Tomás Eloy Martínez.

Antes de se iniciar a aprofundar, propriamente, as discussões, é necessário ressaltar alguns estereótipos e considerações teóricas a respeito das produções literárias da América Hispânica, destacando o papel dos literatos e críticos na formação da literatura latino-americana.

Tendo como ponto de partida a crítica literária, influenciada até certo ponto pela visão que a europeização trouxe, a qual se consolida na tentativa de estabelecer certa homogeneidade cultural, culminado que, na configuração das nacionalidades, os preceitos

ideológicos, de unilateralidade racial e religiosa advêm, os lugares-comuns que, reiteradamente, preconcebem os textos literários elaborados na América Hispânica, referem o realismo mágico ou o real maravilhoso, o fantástico, tomando, principalmente, as narrativas, até o infindável Barroco (MONEGAL *apud* CHIAMPI 1980). Estas qualificações, genéricas ou utilizadas na ausência de designações mais adequadas, enclaustram a literatura hispano-americana, em uma alcunha mais ampla, toda a latina, analisando-a exclusivamente como reprodução, espelhamento destes moldes ora, o que quiçá seja pior, vislumbrando-a como tão somente imitação da natureza, da política, como se seu cerne assim se abreviasse.

Outro elemento que emerge desta perspectiva é a noção problemática de compromisso, o enlace político, o engajamento das obras, tanto com relação à arte, quanto à sociedade, como pode ser observada dentro da escrita de Tomás Eloy Martínez. A concepção de compromisso pode ser entendida, nas palavras de Gilman, como uma atuação que:

no involucraba un programa de acción concreto ni era fácilmente definible. El mayor problema que representaba la noción era el deslizamiento entre dos polos: compromiso de la obra y el compromiso del autor. El compromiso de la obra involucraba un hacer específico en el campo de la cultura y en los programas estéticos, aunque las fundamentaciones sobre cómo se trasladaba a la obra una supuesta estética del compromiso no fueron unánimes. La obra comprometida podía ser, para algunos, formulada en términos ya de la estética realista, ya de la estética “vanguardista” o de la ruptura. Los defensores del compromiso de la obra clave realista acentuaron el poder comunicativo y la influencia de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores. Los defensores de la tradición de ruptura afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban como su tarea la de hacer “avanzar” el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía “avanzar” las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo. (2003, p. 144).¹⁵

Nesse sentido, o compromisso ensejou relações de tensão e trouxe à baila a crise da estética realista, que já estava se instalando desde o início de século XX. Articulada a este conceito, vislumbra-se a aproximação da literatura e da vida social, na mediação estabelecida

¹⁵ “não envolve um programa de ação concreto nem era facilmente definível. O maior problema que representava a noção era o movimento entre dois polos: compromisso da obra e o compromisso do autor. O compromisso da obra envolvia um fazer específico no campo da cultura e nos programas estéticos, mesmo que as fundamentações sobre como se trasladava a obra em uma suposta estética do compromisso não foram unânimes. A obra comprometida poderia ser, para alguns, formulada em termos ou da estética realista, ou da estética ‘vanguardista’ ou da ruptura. Os defensores do compromisso da obra chave realista acentuaram o poder comunicativo e a influência da obra de arte sobre a consciência dos leitores. Os defensores da tradição de ruptura afirmavam a paridade hierárquica da série estética e a série política; expunham como sua tarefa a de fazer ‘avanzar’ a arte do mesmo modo que a vanguarda política fazia ‘avanzar’ as condições da revolução, e também formulavam que o compromisso artístico-político implicava a apropriação de todos os instrumentos e conquistas da arte contemporânea.” (2003, p. 144, tradução nossa).

pelo autor; além disso, tenta-se opor os movimentos de ruptura e de retorno à tradição, alocando-os em estéticas distintas, desconsiderando o fato de que, em muitas obras hispânicas como as de Gabriel García Márquez, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Tomás Eloy Martínez, entre outros, a circulação entre a memória literária, a herança cultural e a inserção em uma (ou mais) tradição(ões) literária(s) não exclui a experimentação poética que direcionam à renovação literária. Em outros termos, estas ideias poderiam ser refletidas à luz dos conceitos de arte de agregação e de segregação, de Antonio Candido (1976), no qual, em uma mesma obra, os dois “tipos” artísticos coabitam. Contudo, tomando a complexidade das produções literárias, suas manifestações diversas e a ocorrência de que, toda obra literária é engajada, é importante traçar algumas ponderações a respeito da natureza e da gênese das produções literárias hispânicas, esboçando, em linhas gerais, os posicionamentos críticos aos textos literários.

Partindo do contexto da conquista, encabeçado por Cristovão Colombo, em 1492, e a problemática identitária instaurada a partir deste momento e, em seguida, das mudanças decorrentes das lutas pela independência das colônias do “Novo Mundo”; tornou-se uma tarefa complexa os intentos de definir, ou mesmo iniciar um esboço, acerca dos habitantes que se fixaram na América Hispânica, assim como suas manifestações artísticas. Deste modo, os princípios da identidade sociocultural, sobretudo, do continente conquistado pelos europeus, desenvolveram-se por meio de caracteres unilaterais e sem base histórica; sendo que, a problemática conceitual entre o “Novo Mundo” *versus* “Velho Mundo” se apresenta. Embora, recentemente, e este “recente” remonta ao século XX, estudiosos como Antonio Cornejo Polar e Angel Rama, principalmente em seu conceito de *transculturação*, criticam os critérios homogeneizantes das análises feitas anteriormente, assim como as designações como aculturação dos povos indígenas. Além disso, ponderando, especificamente, acerca do momento da conquista, em 1492, segundo críticos, como é o caso de Cornejo Polar (2000), este instante não se corporifica como o início da literatura hispânica, mas, ainda assim, lança bases estruturais importantes para os futuros textos literários.

Enquanto característica particular na América Hispânica e que vem marcar, profundamente, o desenvolvimento das manifestações artístico-literárias, está a gestação das narrativas, especialmente o romance. Como aponta o literato e ensaísta Mario Vargas Llosa, em seu texto *La verdad de las mentiras* (2007), publicado em 1990, em obra homônima, o gênero romance e com eles as formas de narrativas ficcionalizadas, na América Hispânica, somente começaram a ser produzidas, de modo consistente, a partir de fins do século XIX, distintamente do que ocorreu no Brasil, por exemplo. É destacável o fato de que, até o

princípio do século XX, as principais formas de expressão literária ressoavam na poesia e nos ensaios, distintamente das manifestações romanescas, que se restringiram às obras isoladas.

Por essa perspectiva, as narrativas em prosa têm uma existência muito recente, considerando que a conquista do continente iniciou-se em 1492, com a divergente intervenção de Cristovão Colombo. A respeito do exposto, de acordo com o que versa Mario Vargas Llosa, “la primera novela que, con tal nombre, se publicó en la América española apareció sólo después de la independencia (en México, en 1816).” (2007, p.15)¹⁶.

Outro autor que traz à baila a questão do romance e o toma como crucial na formação da literatura latino-americana, constatando, também, seu nascimento tardio, é o crítico Angel Rama. Rama nasceu em 1926, no Uruguai, e morreu em 1983; foi/é um dos mais importantes críticos literários da América Latina, tendo aliado seu pensamento ao sociólogo brasileiro Antonio Candido. Um de seus ideais era a América Latina integrada, bandeira esta que deveria ser erguida a partir do trabalho intelectual¹⁷.

Condizendo com as reflexões de Angel Rama, como, também destacado na obra *Angel Rama: literatura e cultura na América Latina* (2001), organizada por Flávio Aguiar e Sandra T. Vasconcelos, um dos motivos para o surgimento demorado do romance, reside no fato do também tardio surgimento da classe média na Hispano-américa, estrato para o qual, inicialmente, o romance foi produzido. No que tange ao exposto, é necessário se mencionar que, nas palavras de Mario Miguel Gonzáles (2000), o romance, enquanto gênero é, antes de tudo, um formato narrativo peculiar à modernidade e precedendo a burguesia estruturada como classe.

Na esteira do exposto, considerando as formas narrativas romanescas, na América Latina, o romance desenvolve-se paulatinamente e, somente, com a palavra escrita e o jornal, sem que a evolução débil possa ser reparada até muito depois. Partindo das conjecturas que propiciaram investidas nas narrativas, o romance latino-americano repete as condições já apreciadas anteriormente. Narra a instabilidades da escritura com relação à classe social, representada, no princípio do século XIX, pela burguesia mercantil, estendida aos funcionários públicos, que não encontrará ressonâncias na agitação revolucionária e, além

¹⁶ “o primeiro romance que, como tal nome, que foi publicado na América espanhola apareceu somente depois da independência (no México, em 1816)” (2007, p. 15, tradução nossa).

¹⁷ As reflexões de Rama propõem uma perspectiva a respeito da América Latina, conhecendo a problemática ao redor da nomenclatura, que incluem as produções brasileiras e questiona a segmentação dos textos em países, introduzindo a noção de *comarca*, assim como a de *geração*. Ademais, o conceito de região, macrorregião e suas subdivisões, a partir de aspectos culturais, são relevantes e caracterizam a heterogeneidade latino-americana.

disso, no futuro engajamento social, respaldado pelas circunstâncias dos novos países independentes e pela heterogeneidade do continente, marcado, de modo profundo, pela vindoura Revolução Cubana.

Prosseguindo nas pressuposições acerca da gênese e estabelecimento do romance, em decorrência das conjurações da conquista espanhola e o contexto de inquisição católica, como lido no ensaio de Mario Vargas Llosa (2007), houve a condenação de todo o gênero romanesco, pois, este era acusado de “mentir”. De tal modo, até mesmo os romances lidos pelos povos hispânicos, eram literatura de contrabando. As reflexões de Vargas Llosa, em *La verdad de las mentiras*, serão tratadas, por sua relevância, mais longamente no decorrer do presente capítulo.

No âmbito da América, em sua porção conquistada pela Espanha, o desenvolvimento do romance, até mesmo pelo rechaço de autores como José Martí, advém de modo retraído. É importante ressaltar, também, o papel do jornal e da vinculação da palavra escrita, contrapondo-se a tradição oral neste contexto. Diversos autores hispânicos desenvolveram uma ampla e considerável obra jornalística, como é o caso de colombiano, Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez e do argentino Tomás Eloy Martínez. Com o advento do Modernismo, que não ocorre ao mesmo tempo no Brasil e, posteriormente, as vanguardas, os romances continuaram a sofrer pressões, como é o caso das obras produzidas nos diversos contextos ditatoriais. Do mesmo modo, por si só, o romance é um gênero transgressor. Considerando a relação quase indissolúvel entre a literatura e a imprensa na América hispânica, a crítica argentina Beatriz Sarlo ressalta que:

El Mundo, assim como ocorrera, e continuava a ocorrer com o jornal *Crítica*, torna-se fonte de emprego para os escritores recém-chegados ao campo intelectual, bem como para os de origem patriciana, semelhante a Borges, que dirige, durante um período muito breve, o “Suplemento Color” de *Crítica*. Como se pode comprovar nas memórias e lembranças do período, praticamente todos os que publicaram nesses anos passaram pelas redações e se converteram, em casos com os dos irmãos Tuñón ou de Arlt, em jornalistas-estrelas. O novo jornalismo e a nova literatura estão vinculados por múltiplos nexos e são responsáveis pela consolidação de uma variante moderna do escritor profissional. A redação de um jornal, tal como é descrita por Tuñón, Arlt ou Pinetta, é o espaço material do novo [...] (2005, p. 208) (Grifos no original).

No que toca a relação estabelecida entre o jornalismo e a escrita literária assoma-se o cenário estabelecido na América Latina, sobretudo, nas décadas de 1960 a 1980, fortemente marcado pelas investidas de militarização do continente, de características antidemocráticas,

abalizada por perseguições violentas ao comunismo e manifestações díspares à forma de governo; instaurou-se uma situação na qual, por meio dos aparelhos repressivos, que impunham a coerção tanto pela ideologia, quanto pela força, mostras culturais e intelectuais foram ceifadas, ao passo que, pela restrição de reflexões e da linguagem o êxito do regime militar seria sustentado.

Em decorrência, quando as narrativas já vinham afloradas, pelas condições repressivas, autores como Manuel Puig, o qual alcançou sucesso por suas produções e reconhecimento do público, com sua primeira obra, a saber, *La traición de Rita Hayworth* (1982), não obteve ressonância, em um primeiro momento, por parte da crítica, especialmente, em seu país natal, Argentina; destacando-se, além do exposto, que seus romances foram, incluso, proibidos. O ocorrido com Manuel Puig não foi acontecimento disjuncto, sendo que, também na Argentina, outros escritores necessitaram, para manter suas vidas, exilarem-se, como foi o caso de Tomás Eloy Martínez, Julio Cortázar e tantos outros.

Mediante a égide da repressão, que influencia na literatura contemporânea, produções literárias, maiormente argentinas, escopo do presente trabalho, que guardam diversidade entre si, constituem, de acordo com a crítica elaborada em fins dos anos de 1980, um âmbito específico de discurso durante a ditadura de 1976, no que concerne à Argentina, configurada pela cizânia do discurso do Estado. A dissidência discursiva reside nas relações de poder e o regime autoritário. A esse respeito, Francine Masiello versa que:

[...] La esfera pública había sido vaciada de su polifonía de voces. Un control represivo de esta clase parecería privar a los individuos de una posible gramática moral o negarles facultades de juicio crítico con que participar responsablemente en la sociedad. Al despojar al pueblo de una cultura política, la norma autoritaria expulsa a los individuos de una esfera pública y se niega a permitirles un diálogo con el poder o cualquier crítica del estado. Esa táctica crea una especie de monumento al pensamiento hobbesiano, una población de sujetos pasivos despojados de lenguaje y privados del privilegio de la ambigüedad en su pensamiento o su expresión. (1987, p. 12).¹⁸

¹⁸ “[...] a esfera pública havia sido esvaziada de sua polifonia de vozes. Um controle repressivo desta classe pareceria privar aos indivíduos de uma possível gramática moral ou lhes negar facultades de juízo crítico com que participar responsavelmente na sociedade. Ao despojar o povo de uma cultura política, a norma autoritária expulsa aos indivíduos de uma esfera pública e se nega a lhes permitir um diálogo com o poder ou qualquer crítica do estado. Essa tática cria uma espécie de monumento ao pensamento hobbesiano, uma população de sujeitos passivos despojados de linguagem e privados do privilegio da ambigüidade em seu pensamento ou sua expressão.” (1987, p. 12, tradução nossa)

O grande empecilho, fratura, criado, por estas conjecturas, refere ao silenciamento e aos processos de esquecimento, que incidem tanto no coletivo, como na subjetividade dos sujeitos.

Porém, a censura não garantiu que obras não fossem escritas, as quais ora foram colocadas na esfera da marginalidade, ou publicadas posteriormente ao fim da ditadura, seja em países contrários ao regime, nos quais, por exemplo, os escritores residiram durante o processo de exílio. Desse modo, as noções desconstrutoras, dissolutas, fragmentárias, descentralizantes, próprias dos textos situados fora do cânone, e do discurso permitido pelo Estado, comportam a resistência cultural. A resistência cultural não é uma novidade na América Hispânica; desde as tentativas de conquista e neocolonização, os povos “pré-colombianos” e, posteriormente, a população latina ofereceram oposição aos que mantinham o poder ou desejam conquistar terras. No processo de relembrar o ocorrido, não pela história oficial, inclusive as culturas ágrafas, por meio dos cantos, da oralidade e do teatro, narravam o que ocorria no presente e o passado, simbolizando atos, sobretudo, dotados de violência.

Inserida nesta perspectiva, boa parte da produção literária do escritor argentino Tomás Eloy Martínez se situa. Enquanto temática, Martínez dedica a grande maioria de sua produção ao seu país natal, escrevendo, incluso, obra que modifica o cenário do novo romance histórico, *Santa Evita* (1998), texto que forma parte de sua tríade acerca do peronismo. Escreve, ainda, acerca dos grandes traumas da Argentina, coloca Buenos Aires como grande protagonista literária e, produz obra tardia no que concerne a ditadura que se inicia em 1976, *Purgatório*, publicada em 2009.

Dentro do conjunto textual do autor já citado, destaca-se ainda, por sua relevância, como *corpus* principal da presente dissertação, *El cantor de tango* (2004). O romance dialoga com as diversas feridas da cidade de Buenos Aires, inclusive os processos de silenciamento, desveladas durante o caminhar do *flâneur*-narrador Bruno Cadogan, pelas ruas da cidade. A polifonia de vozes e faces da cidade portenha ganha vida por meio da observação do narrador, que se distancia da cidade, por ser estrangeiro, ao mesmo tempo em que, vendo e ouvindo as narrações do passado, percebendo a arquitetura e as construções da cidade, torna-se parte da multidão. Por esse viés, na narração da cidade e suas fraturas e, o trabalho estético, sem o qual a literatura não seria possível, é pertinente se visualizar o compromisso do texto literário, anteriormente mencionado.

Com relação à polifonia e as vozes dentro da produção literária, Bakhtin estabelece importantes contribuições para seu entendimento. O autor distingue entre monologia e polifonia, elucidando que, na monologia (homofonia), as vozes corroboram que “as

personagens e acontecimentos reforçam o ponto de vista do narrador” (SILVA, 2003, p. 127). Já na perspectiva polifônica há a “possibilidade de que elas discordem totalmente dos valores, visão de mundo e ideologia do narrador” (ibidem, p. 128). Há, assim, na polifonia, distintos “pensares” ou pontos de vista inscritos na obra, que, por vezes, dialogam entre si.

Bakhtin (2002), ao abordar a obra de Dostoiévski, que, para ele, seria o criador do romance polifônico, esclarece que:

[a] multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes* constituem, de fato, peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes** e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo a sua imiscibilidade. (p. 04) (Grifos no original).

De tal modo, no texto literário múltiplas perspectivas podem ser elencadas, as quais podem ou não concordar com a voz do narrador. Ao mesmo tempo, há a possibilidade da aparição de apenas uma voz na obra, sem se que faça juízo de valor pela escolha de uma ou outra forma.

Retornando ao que concerne, especificamente, à resistência à ditadura na Argentina, Sarlo considera que:

[l]a literatura se colocó en relación con el “enigma argentino” e intentó poner en discurso aquellas zonas que todavía no habían sido procesadas discursivamente en otras instancias. Dio voz a algunos de los silencios que bloqueaban la comunicación social en una comunidad profundamente afectada por barreras también discursivas: las de la voz totalizante del autoritarismo y, más específicamente, las de la censura y el sistema internalizado de policía de las significaciones. (1987, p. 34).¹⁹

A partir do exposto, a dupla face literária vem à tona. O engajamento social, contido na necessidade de narração, assim como da denúncia, ainda que o silêncio fosse imperativo, rompendo com a voz uníssona do totalitarismo; articulado ao compromisso estético, que emerge da possibilidade de dizer o indizível, em uma sociedade fechada e autoritária, ressalvada pela aura do ficcional.

¹⁹ “[a] literatura se colocou em relação com o ‘enigma argentino’ e tentou por em discurso aquelas zonas que ainda não haviam sido processadas discursivamente em outras instâncias. Deu voz a alguns dos silêncios que bloqueavam a comunicação social em uma comunidade profundamente afetada por barreiras também discursivas: as da voz totalizante do autoritarismo e, mais especificamente, as da censura e o sistema internalizado da polícia das significações.” (1987, p. 34, tradução nossa).

Corroborando com o exposto, afora de acrescentar elementos acerca da produção de textos pelo Estado, Ricardo Piglia, postula que existe uma tensão entre as narrações e o este último. Segundo o autor, poder-se-á mencionar que “el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con eses relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice.” (2001, p. 14-15)²⁰. Portanto, a literatura, enquanto as vozes dos opositores eram caladas, dizia e, por conseguinte, um paralelismo de discursos se arquitetava, a saber, o discurso alternativo literário e o discurso centralizado estatal.

Nesse sentido, tomando a duplicidade das produções literárias em contextos repressivos, sobretudo, na Argentina, a partir de 1976, os textos lançariam efeitos de reconhecimento representativo, porém, não imitação. Beatriz Sarlo, ao abordar as obras herdeiras desse período, ressalva que elas colocam “en el centro la pregunta sobre representar, al mismo tiempo que interroga al objeto de la representación y, por tanto, al orden de los hechos (1987, p. 42)²¹. Por esse viés, para se driblar os entraves da censura, bem como garantir sua sobrevivência, o texto literário proferia sentidos múltiplos. Mas, além disso, a literatura produzida neste contexto distenderia um período de crise de representações realistas, principiada no começo do século XX. Ocasionalmente que, mais do que mimese da “realidade” concreta, a literatura voltou-se acordada para seus recursos de construção, no qual, afora do entendimento do poder e da situação totalitarista, iniciada nos relatos da 2ª Guerra Mundial, os diálogos ao redor da linguagem e metanarrativos foram introduzidos.

Dentro do caráter alegórico da literatura, transcendendo as explicações meramente de fuga da censura, os elementos metafóricos e alegóricos representariam, ainda, um elemento político. A partir de uma análise histórica, mencionando a relação de Baudelaire e o Segundo Império, bem como o barroco e a contrarreforma, Idelber Avelar avança que “[a] alegoria é a face estética da derrota política [...] não por causa de algum agente extrínseco, controlador, mas porque as imagens petrificadas das ruínas, em sua imanência oferecem a única possibilidade de narrar a derrota.” (2003, p. 85). Quando se cita a derrota, alude-se a construção do eu na escritura, o eu imaginativo, que se constituiu na experiência da derrota, que escreve na crise, na escassez de recursos, nos ímpetus não alcançados, na cicatriz causada pelas ameaças de morte, pela prisão, a tortura, o exílio.

²⁰ “el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con eses relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice.” (2001, p. 14-5, tradução nossa).

²¹ “no centro a pergunta sobre representar, ao mesmo tempo que interroga ao objeto da representação e, por tanto, a ordem dos fatos.” (1987, p 42, tradução nossa).

Na esteira de suas considerações, Avelar (2003) ainda versa acerca do trabalho do luto, elaborado posteriormente a derrota histórica e anterior a alegorização. Destarte, o crítico observa na literatura produzida sob o escudo ditatorial e posterior a ela, o intento da conversão em alegoria da derrota, sendo que o processo de alegorização seria o trabalho em torno do luto.

Nesse sentido, em obras como *Purgatório* (2009), de Tomás Eloy Martínez, último texto publicado em vida de tal autor, o estudo de como o trauma, neste caso as ameaças e o exílio, pela leitura teórica de Avelar, a derrota, tornou-se alegoria, seria pertinente a partir da tríade composta pela derrota histórica, o trabalho de luto e a alegoria (AVELAR, 2003). Na alegoria, o autor reconheceria a incapacidade de se narrar a realidade, por sua crueldade, por seu caráter inverossímil e pela condição do mercado capitalista que esfacela a memória. Tais considerações também podem ser estendidas, com algumas ressalvas, ao romance *El cantor de tango* (2004), do mesmo autor, no entanto, fogem ao escopo da presente dissertação.

Recuando-se às considerações mais gerais acerca da literatura produzida na América, e nas linhas estéticas predominantes da literatura hispano-americana, aludindo ao *boom*, ao realismo-mágico e as inserções do fantástico, Avelar (2003) especifica características próprias aos textos escritos a partir dos regimes militares e os aportes mágico-realistas e fantásticos, pertencentes ao *boom* latino-americano da década de 1960. Ancorado ao crítico, as distinções incidem na confrontação de meios opostos, visto que, nas estéticas do *boom*, a “irrupção do elemento insólito tem lugar dentro de um universo mimeticamente verossímil.” (AVELAR, 2003, p. 85).

Outrossim, enquanto traço particularizador das produções pós-1980, Avelar ainda arrazoa que:

[e]nquanto que o boom narrava o singular poder da literatura para apresentar uma síntese nacional ou continental, as alegorias da ditadura não narram outra coisa que sua impotência em ler seu objeto. Tal impotência não está, entretanto, desprovida de sentido, e deve ser ela mesma alegorizada, isto é interpretada como ruína de uma perdida, impossível totalidade. (2003, p. 93)

Com relação a esse aspecto, que opõe a apresentação continental ou nacional, em detrimento das produções pós-ditadura, quiçá, umas das obras mais relevantes às alegorias nacionais seja *Cien Años de Soledad* (1967), de Gabriel García Márquez. Em *Cien Años de Soledad*, do escritor colombiano e Nobel de literatura, as personagens transcendem sua individualidade, partilhando seu destino, prototipicamente, com os demais. Nesse sentido, a

Moira de um dos membros da genealogia dos Buendía corresponde à síntese do que ocorrerá com todos (destaca-se, neste ponto de vista, que, sobretudo, dois nomes masculinos se repetem ao longo da narrativa, o “José Arcadio” e o “Aureliano”); um microcosmo que colige a gênese da própria América é composto, e o signo que sustenta tanto as personagens, quanto ao seu cosmos é a solidão. De tal modo, em linhas gerais, *Cien Años de Soledad* (*ibidem*), articula o realismo mágico à gestação da América, por meio do arquétipo de Macondo e da família Buendía, alegorizando a gênese nacional ou, dependendo da leitura, continental.

Com o avanço do *boom* para a ditadura e a pós-ditadura, o mágico, antes tão explorado, exaure-se, e os sucessos narrados se automatizam do próprio acontecimento, caminhando à exterioridade que poderia propiciar um efeito semântico organizador. Segundo Avelar (2003), o ponto final do *boom* fixou-se na morte de Salvador Allende, haja vista que, em termos simbólicos, com os atos violentos provocados pelos militares, não haveria mais harmonia entre a modernização e a manutenção da identidade. Assim, com os ideais libertadores e progressistas esmagados pelas ditaduras, as alegorias, associadas ao maravilhoso, passam a ilustrar a derrota.

Mas, na derrota, no narrar literário pós-ditatorial, há potencial em termos estéticos e críticos. Embora, nas leituras, é impossível dissociar a ingerência da política na literatura, tomando o caráter de representação, o princípio mimético, gerido pela verossimilhança, organiza a criação literária. Estas considerações pautam-se na dialética de Antonio Candido, sendo que, para ele:

(...) só a podemos entender [a obra] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, *interno* (1976, p. 04) (Grifos no original).

A perspectiva dialética, entre o texto e o contexto, pode ser percebida em, por exemplo, *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, associando a compreensão da obra em sua estrutura interna, seu trabalho estético e sua articulação à tradição literária local e ocidental, sem desconsiderar a sua inserção na sociedade e a propositura dela como fator interno do texto literário. Com isso, agregam-se duas perspectivas de leituras ao texto: nem o

concebendo como espelho da sociedade, muito menos o tomando como produto imanente do contexto de sua produção.

2.1 A LITERATURA LATINO-AMERICANA: PROBLEMÁTICAS IDENTITÁRIAS E CONCEITUAIS

Recuando às considerações acerca do panorama crítico latino-americano e as características que sobressaem a literatura hispano-americana, com relação às outras formas literárias, sobretudo, no século XX, retoma-se, em termos ideológicos e, também, metodológicos, o texto literário por meio da interdisciplinaridade, na qual colocações entre a Literatura e a História, e a Sociologia e Literatura, para citar algumas correlações, apresentam-se. Em grande medida, a partir de críticos como Angel Rama, Antonio Cornejo Polar e Antonio Candido, entre outros, há a inserção de uma concordância quanto à análise da literatura latino-americana como partícipe de um sistema cultural universal. Ainda, com as contribuições dos teóricos em questão, rompe-se com os tradicionalismos binários estabelecidos entre: América *versus* Europa, colonizador *versus* colonizado, rural *versus* metrópoles, nacionalidade *versus* universalidade (FERREIRA, 2005).

Por esse viés, tomando as principais contribuições de Rama, e no resultado do encontro que a colonização espanhola produziu em território americano, a noção de transculturação²² é uma das características que guia formas identitárias e culturais da América Latina. Angel Rama, na elaboração do conceito de transculturação, encontra na Sociologia a base para a análise de obras produzidas na América Latina. A terminologia transculturação foi cunhada pelo cubano Fernando Ortiz, em seu texto, *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Inicialmente, a concepção do termo deu-se para suprir a terminologia

²² De acordo com Ortiz, citado por Rama: “[e]ntendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*.” (RAMA, 2008, p. 16) (“[e]ntendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano *aculturação*, mas implica também necessariamente a perda ou o desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial *desculturação*, e, além disso, significa a consequente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação*.”, tradução nossa). Mais informações acerca da transculturação, a partir de Rama, podem ser lidas na obra *Transculturación narrativa en América Latina* (2008).

aculturação, que designava o convívio entre os povos do continente, que, pela noção, resultaria em uma perda, apagamento, originando uma cultura de sujeitos debelados ao processo de conquista espanhola.

No entanto, a partir da resignificação dada Fernando Ortiz, contempla-se o encontro entre culturas, sem que, por isso, haja uma avaria, contudo, uma influência cíclica, na qual há uma circulação cultural. Além disso, no que toca à transculturação, não haveria, na condição do colonizador, privilégios sobre o colonizado, no contato entre as culturas, mutuamente elas se transformam. Dentro do âmbito dos estudos literários, a noção de transculturação, histórica e socialmente marcada, detalha a literatura latino-americana, se comparada às outras (FERREIRA, 2005).

Quando se menciona às relações com o processo de conquista e os movimentos transculturais, é necessário ressaltar que, como recorda Angel Rama, o nome próprio do continente, América, é forjado, esquivo, por ensejos históricos e culturais. Desde sua gênese, ainda que, nas terras “americanas” já houvesse a presença dos povos “pré-colombianos”, a América consolidou-se como o idílio Europeu, concebido, em termos de invenção, nas bases da cultura do Ocidente, o qual, pelo “Velho Mundo”, a língua, os costumes, a cultura, a religião, entre outros, seriam impostos.

Nesse sentido, partindo aos postulados de Ana Pizarro (1994), contidas em seu ensaio *Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales*, nos textos literários hispânicos até o século XX, os quais produzem câmbios no cenário literário, há referências às questões de alteridade, impostas no jogo entre o eu e o outro e, ainda, a “invenção” americana, em termos do “real” e da língua. Mas, mesmo nesse contexto, os “documentos”, os textos gênicos do continente, e, por essa perspectiva, incluir-se-ia, *El diario de bordo*, de Cristovão Colombo, funcionam como insumo discursivo e simbólico, que representam a formação da América Latina. A esse respeito, Ana Pizarro menciona que: “lo que posteriormente llamaremos literatura latinoamericana surgiría con el texto de *Diario de Colón*, no por una visión europeizante o colonialista clásica, sino porque éste inicia el diseño del espacio de la alteridad.” (p. 36)²³.

Quando a designação do território conquistado, sobretudo, pela Espanha (1492) e por Portugal (1500), estreita-se, a problemática permanece. No que toca aos termos, posteriormente empregados, como é o caso da América Latina, que compreende não apenas

²³ “o que posteriormente chamaremos de literatura latino-americana, surgiría com o texto do Diário de Colombo, não com uma visão europeia ou colonialista clássica, mas porque este inicia o estudo do espaço da alteridade.” (p. 22, tradução nossa).

os países de língua espanhola, localizados na América, César Fernandez Moreno (1972) desnaturaliza a nomenclatura, tratando-a como conceito com peso linguístico e histórico. América Latina, a partir da análise de Moreno, abreviaria os tópicos culturais, sociais e históricos, especificando a localização geográfica, concentrando o Sul e os países centrais do continente americano. A esse respeito, Moreno versa que:

[...] la expresión América Latina sigue siendo notoriamente imprecisa. ¿Qué es la América Latina? En primer término, ¿por qué latina? Toda la latinidad comenzó en el Lacio, pequeño territorio adyacente a la ciudad de Roma, y fue creciendo en círculos concéntricos a lo ancho de la historia: primero hasta abarcar el conjunto de Italia, ampliándose luego a la parte de Europa colonizada por el Imperio romano, restringiéndose después a los países y zonas que hablaron lenguas derivadas del latín, y transportándose por fin al continente americano que esos europeos habían descubierto y colonizado. De este modo, América Latina resultaría ser el cuarto anillo de esa prodigiosa expansión. Entre las naciones que realizaron el descubrimiento, conquista y colonización del nuevo continente, tres eran lingüísticamente latinas: España, Portugal y Francia. (1972, p. 5-6).²⁴

No que diz respeito ao termo latino-américa, Uruguay Cortazzo (2013) alude que a nomenclatura tem sua origem no processo de independência e se vincula a constituição de uma consciência crioula, porém, branca.

Uruguay Cortazzo, no início de seu texto, intitulado *Abya Yala y América Latina: utopias en conflicto*, evoca a figura de Bolívar para referir a identidade do crioulo a partir de uma desidentificação ética e política. Para Bolívar, citado por Cortazzo (*ibidem*), os povos que habitam a porção latina do continente americano, não seriam nem índios, nem europeus, contudo, uma “espécie média” entre os donos da terra e os que a desejavam despojar. De acordo com Cortazzo (2013), a “espécie média” “se distancia tanto de los europeos como de los aborígenes, es finalmente la que le permite al criollo revolucionario defender su derecho de apropiación frente a los auténticos dueños de un lado y frente a los invasores de otro.” (p. 332)²⁵. Por essa perspectiva, o povo americano foi definido a partir de aspectos raciais, opondo o crioulo branco, às comunidades europeias e desprezando o fruto dos encontros entre

²⁴ “[...] a expressão América Latina segue sendo notoriamente imprecisa. O que é América Latina? Em primeiro termo, por que latina? Toda a latinidade começou em Lacio, pequeno território adjacente à cidade de Roma, e foi crescendo em círculos concêntricos à vontade da história: primeiro até abarcar o conjunto da Itália, ampliando-se depois a parte da Europa colonizada pelo Império romano, restringindo-se depois aos países e zonas que falavam línguas derivadas do latim, e se transportando por fim ao continente americano que esses europeus haviam descoberto e colonizado. Deste modo, América Latina resultaria ser o quarto anel dessa prodigiosa expansão. Entre as nações que realizaram o descobrimento, conquista e colonização do novo continente, três eram lingüísticamente latinas: Espanha, Portugal e França.” (1972 p. 5-6, tradução nossa).

²⁵ “se distancia tanto dos europeus como dos aborígenes, é finalmente a que lhe permite ao crioulo revolucionário defender seu direito de apropriação frente aos autênticos donos de um lado e frente aos invasores de outro.” (p. 332, tradução nossa).

as culturas. Na noção de povo, cunhada por Bolívar, os processos transculturais e o contato, no qual uma cultura influencia ao mesmo tempo em que é influenciada, são desprezados.

No intento de superar o jugo da colonização e pautando-se na linha de pensamento de Bolívar, considerando esta:

[...] base ideológica, silenciadora de la diversidad y promotora de un totalitarismo cultural, se comienza a construir, en la segunda mitad del siglo XIX, la doctrina del *americanismo* como proyecto liberal y democrático. Los argentinos Sarmiento y Echeverría proponen, entonces, un programa de emancipación intelectual que complete el de la revolución política y, de ese modo, acabar definitivamente con el vínculo español. Solo reconocían la lengua como la única herencia española, pero a condición de transformarla y adaptarla a la nueva realidad que se vivía. (*apud* CORTAZZO, 2013, p. 333)²⁶

No projeto de integração americana, a literatura funcionaria como agente transformador e que deveria se engajar às temáticas próprias do contexto. Começa a delinear-se, ainda, a ideia de Hispano-américa; tendo em vista que, mesmo antes do início do século XX, o “perigo” imperialista dos Estados Unidos já principiou a ser denunciado por pessoas como o escritor José Martí.

Correlato aos intentos de discutir a nomenclatura América Latina está o pensamento de Angel Rama, já mencionado anteriormente. Para Rama, uma América Latina integrada, só seria possível, em regra, por meio de um projeto intelectual. A unidade, exclusivamente a partir de intentos intelectuais, seria justificada haja vista as particularidades de cada região da América Latina; a qual possui o espólio europeu, contudo, mostra a inclusão de características, na ordem do discurso, que a afaste da Europa e, até mesmo, apresenta elementos muito díspares de uma região em relação à outra, ainda que estejam regidas pela mesma língua e tenham sido conquistadas pelo mesmo país.

Além disso, para Rama, o conceito ao redor da terminologia América Latina estaria vazio de sentido dentro de seu território, mas, garantia-se, utopicamente, fora dele, como contemplam Flávio Aguiar e Sandra T. Vasconcelos (2001) nos ensaios dedicados a Rama, elucidando que “o conceito de América Latina permaneceu durante muito tempo mais e bem concretizado em eventos fora de seu território do que nele.” (p. 17). No entanto, ainda

²⁶ “[...] base ideológica, silenciadora da diversidade e promotora de um totalitarismo cultural, começa a construir, na segunda metade do século XIX, a doutrina do americanismo como projeto liberal e democrático. Os argentinos Sarmiento e Echeverría propõem, então, um programa de emancipação intelectual que complete o da revolução política e, desse modo, acabar definitivamente com o vínculo espanhol. Somente reconheciam a língua como a única herança espanhola, mas a condição de transformá-la e adaptá-la a nova realidade que se vivia. (“*apud* CORTAZZO, 2013, p. 333, tradução nossa).”

segundo o crítico uruguaio, dois momentos cambiaram o quadro idílico da latinidade, a saber, a Revolução Cubana e as ditaduras. No que toca à Revolução Cubana, datada de 1959, os insumos culturais porvindouros a ela, consolidados, especialmente, na Casa das Américas e em seus encontros, são, simbolicamente, elementos de integração, que incluem, também, os brasileiros. Com relação às ditaduras, de acordo com Rama, citado por Flávio Aguiar e Sandra T. Vasconcelos (*idem*), ulteriormente à década de 1960, boa parte dos países conquistados por Espanha e Portugal, afundavam em sistemas ditatoriais coirmãos.

Entretanto, ainda que o pensamento de Rama se alinhe à perspectiva heterogênea, considerando a cultura e elementos do real, o crítico não analisa a literatura como espelho da sociedade. Ele manifesta o alto valor da produção literária para as civilizações, porém, encontra amparo teórico no sociólogo brasileiro Antonio Candido, o qual foi de crucial importância para a produção de Rama. No que concerne à aproximação reflexiva estabelecida entre Angel Rama e Antonio Candido, o mote, do qual partem os dois autores, inscrevem-se em duas asserções: uma a partir da premissa histórica e a outra estética. Sinteticamente, na ordem da história, vincula-se o fato da literatura produzida na América Latina ter sua procedência articulada ao processo da conquista, sobretudo, ibérica e, no componente estético, toma-se o fio discursivo dos textos, os quais planteiam as intrincadas relações dessemelhantes do continente. Por essa perspectiva, as obras literárias latino-americanas são trazidas à luz pela dialética entre o universal, que é, essencialmente, ocidental, e a cultura da tradição nacional; porém, isso só seria possível por meio de um método multidisciplinar.

Se o termo América Latina, forjado no século XIX, continua a oferecer problemas conceituais, no momento em que se intitula a literatura produzida em determinadas partes da América como literatura hispano-americana, a complexidade conceitual se mantém e as dificuldades, tanto históricas, quanto linguísticas, igualmente, apresentam-se. Octavio Paz (1981), escritor de literatura e crítico, reflete acerca da problemática terminológica, versando que a escrita literária feita em um continente conquistado, que já foi, ou é, subjugado a outro país, é alcançada por meio da língua do colonizador; não propiciando, por essa ponto de vista, que houvesse uma nítida separação entre o que era fruto de escritores da metrópole, Espanha, e os textos produzidos nas colônias e ou, posteriormente, nações recém libertas. Nesse sentido, o caminho encontrado em meio à problematização foi esboçar a nomenclatura tendo, como abalizador, questões idiomáticas. Na linha do exposto, Paz (1981) argumenta que:

[1]a literatura es un conjunto de obras, autores y lectores: una sociedad dentro de la sociedad. Hay excelentes poetas y novelistas colombianos,

nicaragüenses o venezolana. Todas esas supuestas literaturas nacionales son inteligibles solamente como partes de la literatura hispanoamericana... La historia de la literatura hispanoamericana no es la suman de las inconexas y fragmentarias historias literarias de cada uno de nuestros países. Nuestra literatura está hecha de las relaciones - choques, influencias, diálogos, polémicas, monólogos - entre unas cuantas personalidades y unas cuantas tendencias literarias y estilos que han cristalizado en unas obras. Esas obras han traspasado las fronteras nacionales y las ideológicas. La unidad de la desunida Hispanoamérica está en su literatura. (p. 29-30).²⁷

A discussão de Octavio Paz ressalta a relevância dos estudos ancorados nas relações estabelecidas entre os textos, visto que, nos entrecruzamentos discursivos, emergem eixos de formação do artefato artístico. Na intersecção textual, pelo menos dois pilares deveriam ser observados, a tradição ocidental e a local.

Tomando a questão dos cruzamentos literários, Candido (1997) elucida que a literatura é um sistema dinâmico, o qual se configura a partir da constituição estabelecida entre o autor e o leitor, por meio da linguagem transfigurada da literatura. No que concerne à noção de sistema literário, Candido considera a tríade formada pelo autor, a obra e o público, ao distinguir os conceitos de manifestações literárias e sistemas literários. A noção de manifestação literária, já utilizada anteriormente para mencionar os romances, antes de seu desenvolvimento enquanto gênero, articula-se a um determinado período da história, no qual o público ainda não está composto, no entanto, há o autor e a obra. Além disso, nas manifestações literárias, de acordo com Antonio Candido, não existe a constituição da tradição literária interna, e nem a consciência coletiva entre os autores de fazer, no texto, “literatura autêntica”, a qual é fundamental para a ideia de “literaturas latino-americanas”. Na linha do exposto, Candido versa que:

[...] convém principiar distinguindo manifestações literárias de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além de características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos

²⁷ “[a] literatura é um conjunto de obras, autores e leitores: uma sociedade dentro da sociedade. Há excelentes poetas e romancistas colombianos, nicaraguenses ou venezuelanos. Todas essas supostas literaturas nacionais são inteligíveis somente como partes da literatura hispano-americana... A história da literatura hispano-americana não é a soma das *inconexas* e fragmentárias histórias literárias de cada um de nossos países. Nossa literatura está feita das relações - choques, influências, diálogos, polémicas, monólogos - entre umas quantas personalidades e umas quantas tendências literárias e estilos que cristalizaram em umas obras. Essas obras têm transpassado as fronteiras nacionais e as ideológicas. A unidade da desunida Hispano-américa está em sua literatura.” (p. 29-30, tradução nossa).

conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (1997, p.23).

No que tange, especificadamente, ao sistema literário, nas palavras do sociólogo brasileiro, a obra literária não deixa de difundir matrizes de identificação simbólica do contexto no qual o texto é produzido. Nesse sentido, a aspecto social da literatura e, sua relevância para a cultura, é salientada.

O enlace entre a literatura, a cultura e a sociedade aproximam, como já mencionado anteriormente, Antonio Candido e Angel Rama. Partindo da reflexão dos autores e expandindo-as, nos esboços estruturais dos sistemas literários, na América Latina, tanto o componente universal, cosmopolita, quanto o local, em uma tradição paralela, são representativos em termos simbólicos e ideológicos no continente latino-americano. De tal modo, os dois elementos da apreciação literária proporcionam relações conflituosas, manifestas na ambiguidade, nas quais a literatura latino-americana canalizou nas tensões identitárias, bem como, apresenta-se na busca de legitimação da autenticidade do projeto estético.

Na esteira do exposto, e ainda fundamentando-se nas considerações de Antonio Candido, a partir do contexto de crise identitária, surgem as formações nacionais, como ocorreu nas literaturas latino-americanas. Esse fato é desencadeado pela relação do escritor de literatura com a literatura ocidental e, do conquistador (fontes orgânicas, até mesmo por questões linguísticas), sendo esta origem a ser transcendida, congênera expressa por textos que formam parte ao período equivalente ao Romantismo e ao pensamento de grupos de autores com engajamento estético e político. Porém, mesmo que o discurso do colonizador espanhol fosse superado, outras fontes de influência se estabeleciam, como, por exemplo, versa Uruguay Cortazzo, referindo que “los románticos argentinos habían considerado a Francia el modelo de cultura que podría ‘regenerar’ a la antigua colonia española (...).” (2013, p. 335)²⁸.

Tomando a forte inclinação modernizante que a América Latina passou, a partir do século XIX, pondo em cena os conflitos entre a tradição e a modernização, exceto os autores

²⁸ “os românticos argentinos haviam considerado França o modelo de cultura que poderia ‘regenerar’ a antiga colônia espanhola (...).” (2013, p. 335, tradução nossa).

mais recentes não veem a Europa como modelo de tendências artísticas. Apenas a “generación de medio siglo”, constituída a partir de 1922, intenta transcender a experimentação meramente de temas, automatizando as produções literárias latinas das europeias, desenvolvendo trato e “originalidade” temática, valorizando, ainda, as produções dos autores locais. Os movimentos emancipatórios aparelham-se à noção de transculturação, de Angel Rama. De acordo com Flávio Aguiar e Sandra Guardinini T. Vasconcelos (2001), em seu texto, organizado acerca do pensamento de Angel Rama, “[a]s operações transculturadoras liberaram a expansão de novos relatos míticos e, ao mergulhar nas fontes locais e na sua herança cultural, recuperam outras estruturas cognitivas, opondo ao simples manejo de mitos literários [...]” (p. 12).

Dentro da produção literária de Tomás Eloy Martínez, localiza-se tanto o engajamento com a tradição literária ocidental, como o diálogo com os textos locais. O mito, crucial para a obra do autor, serve como matéria básica ao texto literário. *Santa Evita* (1998) é esclarecedor, neste sentido; contudo, há um amplo trabalho estético-literário na construção mítica. No que se refere aos movimentos de modernização, Buenos Aires foi umas das cidades que mais amplamente se transformaram por eles, ocasionando que, por isso, inclusive a *flânerie*, ato próprio de Paris, pode ser ambientado na capital argentina, e tal fato foi explorado no romance *El cantor de tango* (2004), de Martínez.

Tendo em vista as linhas teóricas anteriormente tratadas, e o papel político, estético e emancipador da literatura, o pensamento de Angel Rama, bem como o projeto de uma América Latina integrada são sintetizados. Nesse sentido, a palavra apodera-se de um caráter transformador e, na escritura, a autonomia dos países latinos pode ser conquistada, em um ato estético e político.

Com isso posto, passar-se-á a abordar, em linhas gerais, contribuições de escritores de literatura para a crítica, desenvolvendo pontos chaves de textos, sobretudo, de Mario Vargas Llosa.

2.2 AS INTERSECÇÕES DO TEXTO: CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS E REFLEXIVAS DOS LITERATOS

No campo da crítica literária e, ainda, nas zonas de discursos fronteiraços, nas quais o teórico e o ficcional, por vezes, coabitam o mesmo espaço, situam-se muitos dos escritores

latino-americanos; essa característica, embora o cenário brasileiro venha mudando, é bastante forte entre os escritores hispânicos. No âmbito dos autores que se engajaram tanto criticamente, quanto escreveram literatura estão Carlos Fuentes, Eduardo Galeano, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Tomás Eloy Martínez, entre outros. Ao longo da presente sessão, pretende-se esboçar considerações gerais acerca dos textos teóricos de alguns destes autores, refletindo a respeito do trânsito da crítica e da literatura na tessitura.

Um dos mais célebres escritores argentinos, Jorge Luis Borges, tanto em seus ensaios, como em sua produção literária, considerando a complexidade da poética borgiana, toca em recorrentes questões próprias da literatura latino-americana e estabelece aportes que o caracterizam como precursor literário e, também, como autor que renovou a tradição literária argentina e americana, atingindo a esfera da ficção ocidental. Borges, ao longo de sua obra, apresenta perspectivas críticas no que refere às literaturas nacionais latino-americanas e, a própria literatura argentina. De acordo com o autor, nos projetos nacionalistas, os escritores haveriam de incidir, de modo indelegável, em falsificações; e este aspecto seria negativo, tendo em vista que cerceariam os autores locais no processo de exploração de temas e problemas, os quais se concentrariam em um leque limitado de possibilidades.

No decorrer de sua vida, Borges imputou julgamentos mutáveis no que concerne ao plano de literatura nacional argentina. Ainda jovem, o escritor foi colaborador da revista literária *Martin Fierro*, a qual empreendia discussões ao redor do arquétipo de argentino, sugestionada no século XIX, referindo à figura do gaúcho e aos pampas. Além disso, a revista propunha renovações literárias e, nesse aspecto, Borges se inscreve. No que tange à argentinidade, Borges inclui releituras de *Martin Fierro*, e esboça a personagem gaúcha como clássica e tendendo à universalidade. Todavia, posteriormente, Borges renuncia às suas primeiras produções, no campo intelectual e poético. A partir deste momento de renegação, o autor escreve, em 1955, *O escritor argentino e a tradição* (1999), no qual reexamina e nulifica, com aporte na inconsciência, a tradição literária argentina, considerando os seus procedimentos, e pondera que os outros países, que compõem a América Latina, são cerrados acriticamente em uma concepção questionável de nacionalidade (BORGES, 1999).

No que toca às críticas apresentadas por Borges à tradição argentina, elas se articulam a diferentes perspectivas. Os pretextos do escritor argentino versam que o gaúcho, tomado, até então, como protótipo tradicional, é artificial, constituído historicamente e não dotado de caráter original; na construção da nacionalidade, não seria relevante somente se desenvolver um trabalho no âmbito temático, haja vista que, o que media a escritura e o mundo, é a linguagem que se processa a partir de mídias de herança europeia. De acordo com Borges, “os

nacionalistas fingem venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se nós, argentinos, só pudéssemos falar de arrabaldes e estâncias e não do universo.” (BORGES, 1999, p. 293).

Ainda, outro elemento que se corporifica como significativo, na visão de Borges, seria a relação entre a literatura argentina e a ex-metrópole, Espanha. Na projeção da literatura nacional, não seria viável pensar a Espanha como referência gênica; segundo o escritor argentino, a história da Argentina, assim como dos demais países hispânicos conquistados, alicerçar-se-ia na aspiração de transcendência, não apenas no que concerne às questões políticas, contudo, na cultura. Por último, Borges pondera que os autores necessitariam atentar-se à composição de um modo, um padrão *a priori* estabelecido de operação próprio, adverso ao europeu.

Na esteira das considerações borgianas, assim como, neste ponto, as proposições de Angel Rama e Antonio Candido, já elencadas na sessão anterior da presente dissertação, vinculam-se. Ancorado ao pensamento de Borges, a tradição argentina referiria a tudo o que se sopesa como “tradição”, em nível universal; de tal modo, tantos os centros, norte-americanos e europeus, como as regiões periféricas poderiam ser incorporadas no processo criativo. Entretanto, como já dito, as reflexões de Borges alteram-se ao longo de sua vida e, mesmo que ele problematizasse as literaturas nacionais, de acordo com críticos como Ricardo Piglia, o autor contribuiu para a constituição de uma forma literária “autenticamente” argentina.

Outras ponderações de Jorge Luis Borges, não que suas contribuições se restrinjam a isso, direcionam-se à noção da latinidade. Em um congresso realizado nos Estados Unidos, em 1976, Borges alegou que a:

América latina no existe. Creo que el sentirse ciudadano de un país entraña un acto de fe. En el sur nosotros nunca pensamos como latinoamericanos. En lo que hace a mí mismo me considero como un argentino no como un brasileño, un colombiano o a un uruguayo. No quiero decir que sea mejor ser argentino que brasileño que ser colombiano o uruguayo. Creo que debemos reconocer el hecho de que nadie en la América latina se siente latinoamericano. (BORGES *apud* LEÓN, 2008, p. 66).²⁹

²⁹ “América latina não existe. Acredito que o se sentir cidadão de um país é um ato de fé. No sul nós nunca pensamos como latino-americanos. No que faz a mim mesmo me considero um argentino não como um brasileiro, um colombiano ou um uruguaio. Não quero dizer que seja melhor ser argentino que brasileiro que ser colombiano o uruguaio. Acredito que devemos reconhecer o fato de que ninguém na América latina se sente latino-americano.” (BORGES *apud* LEÓN, 2008, p. 66, tradução nossa).

Porém, de acordo com os teóricos já citados, sobretudo, Antonio Candido e Angel Rama, a América Latina possui uma identidade integrada, concretizada na literatura, na cultura e na história, e ela apresenta marcas mais ou menos estáveis de acordo com comarcas e regiões.

Ainda que Borges afirme a inexistência da América Latina, destacando a falta do sentimento latino, Octavio Paz, ao referir os argumentos borgianos, sobretudo, no que concerne aos pressupostos desconstrutivistas da América Latina, postula que ele estaria, entretanto, considerando o simples fato de refletir acerca dela, colaborando para a constituição conceitual de latino-americanidade (2003).

Na esteira conceitual da América Latina, tomando-a como uma construção, gestada, em grande medida, por intelectuais e escritores locais, é sobressaliente a heterogeneidade que brota no espaço americano, no qual coabitam a fala castelhana, a portuguesa e, pontualmente, a inglesa e a francesa. Tal questão não foi tida como conflituosa por teóricos como Antonio Candido. O sociólogo brasileiro e que contribuiu para a noção de latino-americanidade, observa as disparidades entre hispânicos e brasileiros, mas, tais diferenças são ocasionais, características e enriquecedoras do projeto latino.

Esta situação dinamiza-se, de modo não tão claro e transparente, nas exposições de autores de origem hispânica, como é o caso de Octavio Paz. No que concerne ao Brasil, Paz (2003) elucida que não seria possível reduzi-lo ao âmbito linguístico do espanhol e que esses dois contextos não alcançam exercer influência efetivas entre si. Ainda assim, contrariando suas proposições, afirma que tanto a produção intelectual brasileira, quanto à hispano-americana, tem se guiado por percursos eminentemente análogos.

Outro escritor que se vincula nas zonas de escritura fronteiriças, mesclando ficção, jornalismo e crítica literária é Eduardo Galeano. Em *Las venas abiertas de América Latina*, escrito em 1971, Galeano, que já era reconhecido anteriormente, discute a história da América Latina desde o processo de conquista ibérica à contemporaneidade, arrazoando contrariamente e, de modo apaixonado, à exploração econômica e o empoderamento político eurocêntrico do continente e que, posteriormente, se direcionaram aos descendentes europeus e pelos Estados Unidos. A exploração do continente foi acompanhada de constante derramamento de sangue índio. Dada a apresentação dos impactantes sucessos advindos no continente americano, a obra de Galeano foi repudiada em países como a Argentina, o Brasil, o Chile e o Uruguai, especificamente, durante as ditaduras militares coirmãs que, a partir do decênio de 1960, deflagraram-se.

No que concerne à recepção, o texto de Galeano obteve contornos polêmicos. Os comentários imputados à obra mencionam que ela padece de uma visão simplificada de todo processo histórico americano, que não admite a complexidade da hibridização do continente e desconsidera as uniões estabelecidas entre os aborígenes e os europeus, as quais originaram a ampla população mestiça e propiciaram que a conquista fosse efetivada, configurando-se como cruciais para as transformações históricas ocorridas na história latino-americana. Todavia, o discurso do escritor uruguaio articula-se a um momento de disseminação das ideias anti-imperialistas, próprios da década de 1960 e 1970, e que era coerente para o momento, diferente do que seria reescrever o texto atualmente; ou, até mesmo, elaborar ficções históricas, como aponta Tomás Eloy Martínez. Contudo, nas palavras do próprio Galeano, seu texto ainda ressoa significados atualmente³⁰. Na crítica de Galeano, sistema de pensamento que geriu diversas interpretações acerca da América Latina, concentrando elementos do já referido Antonio Candido e, ainda, de Walter Benjamin, estão presentes elucubrações essenciais para análises norteadas pelas teorias da dependência, deslocadas das ciências econômicas e políticas.

Além disso, o escritor uruguaio desestrutura as zonas limítrofes constituídas entre a literatura, a história e, em determinados momentos, o jornalístico; bem como, redimensiona a concepção dos gêneros literários e transforma, em sua escritura, tanto a noção de literatura, como o de história. As reflexões propostas por Galeano, nos níveis histórico, literário, sociológico, a partir de sua visão particular, autor de um país “subdesenvolvido”, como foram tantos outros, ainda não foram exploradas em sua plenitude, havendo um amplo caminho de aprofundamento textual em suas produções.

Outro autor contemporâneo que possui relevantes contribuições em distintos âmbitos é Carlos Fuentes. Fuentes foi diplomata, escritor e ensaísta, é mexicano, nasceu em 1928 e morreu em 2012. O escritor possui uma ampla obra ficcional e ensaística, publicando, entre outros livros, *A morte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *Zona Sagrada* (1967), *Cabeça da hidra* (1978), *Gringo velho* (1985), e *O espelho enterrado* (1992).

Na esteira da vasta contribuição de Carlos Fuentes à literatura, bem como à crítica e à constituição cultural hispano-americana, está sua percepção acerca da atitude transformadora e política da arte. Segundo o autor mexicano, o aspecto revolucionário da arte, bem como seu compromisso, expandiria a consciência dos leitores, haja vista que, por meio da

³⁰ É sabido que, atualmente, Eduardo Galeano, em entrevista, tenha diminuído a relevância de sua obra. Contudo, a negação do autor não nulifica a importância das reflexões propostas por ele. A entrevista do autor pode ser consultada em: <http://www.reportero24.com/2014/06/eduardo-galeano-no-volveria-a-leer-las-venas-abiertas-de-america-latina/>.

experimentação artística e da humanização literária, um movimento libertador, tanto em termos estéticos, quanto ideológicos ocorreria, sendo que os preconceitos e o conservadorismo estariam em xeque.

Um dos textos “teóricos” mais relevantes de Fuentes, que se coloca em uma perspectiva híbrida, é *O espelho enterrado*, coletânea de ensaio, publicados em 1992. Na produção em questão Carlos Fuentes desvela, desde a gênese forjada da América, a multiculturalização dos países, articulando elementos históricos, antropológicos e culturais, refletidos nas nações do “Novo Mundo”, assim como da Espanha. A pluralidade espanhola, seu momento histórico de integração, a influência dos diversos povos que habitavam o país se apresentam no texto em relação às colônias recém-conquistadas, e a amplitude das populações que chegaram à América, incluindo os escravos, pululam no texto de Fuentes, que não perde de vista a heterogeneidade hispânica.

O argumento do ensaísta mexicano, no texto já mencionado, reflete acerca do intento de articular a tradição cultural americana, em sua perspectiva de heranças culturais, ademais da pluralidade de raças, com a “realidade” dos países que, apesar de todas as transformações, ainda é desigual, violenta e injusta. A alternativa proposta por Carlos Fuentes à problemática da manutenção cultural e a desigualdade socioeconômica é que se observe, tal qual no título de sua obra, o espelho (des)enterrado da história, representando a imagem dos hispânicos refletida no espelho das culturas, as quais se constituem indicando novas possibilidades para o futuro.

Assim como proposto por Angel Rama, os postulados de Fuentes, em suas reflexões críticas, conformam os discursos dos conquistadores e dos conquistados, apontando para a circularidade cultural e assinalando a policulturação resultante do encontro, promovido em meio às culturas. Contudo, o autor mexicano não deixa de considerar a imaginação na história, referindo o poder memorial que a literatura possui.

Integrante da mesma geração de Carlos Fuentes está Mario Vargas Llosa. No que concerne às contribuições de Mario Vargas Llosa, além da vasta obra literária, ganhadora do Nobel de Literatura, ele reflete, não se restringindo a isso, acerca do conceito de romance total na obra *Cien Años de Soledad* (1967), de Gabriel García Márquez e traz importantes considerações a respeito da criação literária e a verdade ficcional em *La verdad de las mentiras* (2007). Mario Vargas Llosa nasceu em 1936, no Peru, é escritor, jornalista e ensaísta, possuindo uma vasta obra publicada. Entre seus livros pode-se destacar: *La Ciudad y los Perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La Guerra del fin del Mundo* (1981).

Especificadamente, tomando *La verdad de las mentiras*, texto relevante de Vargas Llosa, publicado em coletânea homônima, em 1990, o ensaio tem, como pontos nodais, a relação existente entre a verdade e a ficção, permeada pelo conceito de verossimilhança, bem como a motivação do ato criativo, a partir da memória, real ou falseada.

Resumidamente, Vargas Llosa começa seu texto refletindo acerca do caráter de verdade arrogado à literatura, ponderando que a curiosidade em se saber se o que é próprio da ficção possui ou não vinculação com a “realidade” gera frustração, tendo em vista que, não há uma resposta uníssona a essa pergunta. Nesse sentido, o autor explana acerca do valor da verdade externa à obra literária, a qual compõe parte do real, sem referir os aspectos próprios da ficção.

No âmbito das produções literárias de Tomás Eloy Martínez, quiçá, um dos fatores que mais gerou polêmica, reside em seu trabalho com o verdadeiro, o real e o histórico. Isso pode ser exemplificado na necessidade de se colocar, a partir da segunda edição do texto *Santa Evita* (2004), a inscrição “romance”, pois o acusavam de falsear a história, como se seu texto tivesse intentos didáticos e, outras pessoas, transpuseram fatos narrados puramente como ficção para a “realidade”. Também, em *El cantor de tango* (2004), na última página da obra tem-se o cuidado de discriminar que: “com exceção de Jean Franco e Richard Foley todos os personagens deste romance são imaginários, mesmo aqueles que parecem reais.” (p. 255)

Na sequência, Vargas Llosa retoma em seu ensaio, a colonização da América, discorrendo a respeito das marcas que os inquisidores espanhóis deixaram na ficção romanesca, condenando todo o gênero, sem nenhum critério. Com isso, até a metade do século XIX, o romance quase não teve nenhum espaço, enquanto sistema e, o gênero mais produzido e lido foi o gênero poético. O romance, nesse contexto, foi obtido por contrabando, haja vista sua proibição, que não foi imputada a uma, ou várias obras, porém, a todos os romances, pois, fictícios como tal, eram mentirosos, e essa mentira poderia desvelar muitos fatos desfavoráveis à Espanha, enquanto metrópole.

Discutindo a respeito da “mentira”, condição ficcional da literatura, Vargas Llosa menciona que ela é, somente, uma das faces que constitui o texto literário, além disso, afirma que a literatura preenche um espaço da vida do ser humano: como o espaço do inconformismo, da resignação, da necessidade de viver outras vidas que não somente a sua. Desse modo, o pensamento do escritor peruano articula-se ao direito à literatura de Antonio Candido e a relevância social das produções literárias imputada por Angel Rama.

Já na segunda parte do texto, o crítico peruano discute a respeito do momento em a escritura é concebida. Segundo Vargas Llosa, “la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción.” (2007, p. 24)³¹. Desde essa perspectiva, o autor propõe, ainda, a literatura como meias verdades, ou seja, verdades ficcionais, norteadas pelo conceito de verossimilhança, evocando Aristóteles para estabelecer a distinção entre o autor de literatura e o historiador.

Logo, o autor discorre a respeito das zonas fronteira entre o discurso histórico e o ficcional que, por vezes, se combinam. Porém, possuem existências independentes, pois o discurso histórico tem por objetivo retratar os fatos ocorridos, norteados pela verdade; e o ficcional, pode ou não representar sucessos ocorridos na “realidade”. Dentro da perspectiva imputada por Vargas Llosa, mais do que uma discussão acerca dos elementos ficcionais, são trazidos à baila; o autor parte do duplo compromisso literário, para propor reflexões amplas, abordando questões pertinentes à América Latina, em sua constituição, e tocando nas “feridas” ideológicas do continente.

O escritor peruano, de igual modo que Tomás Eloy Martínez, que se passará a abordar, mais profundamente, no próximo capítulo, reflete acerca do fazer literário em sua dialética com a sociedade, considerando como a história, a cultura, as relações de poder e as pessoas, enquanto fonte de experiências e de consciência coletiva, presentificam-se no texto literário, o qual forma parte da essência inacabada do próprio ser humano e alimenta-se, ao mesmo tempo que em nutre, dos mitos de uma comunidade.

Considerando o exposto, clarifica-se a mobilidade fronteira de muitos textos de autores latino-americanos concomitante às suas funções enquanto escritores de literatura, crítica literária, de cinema e o jornalismo. De tal modo, por vezes, encontra-se, na literatura de tais autores, o engajamento com questões teóricas, diálogos metanarrativos e a explicitações dos meios de construção textual, imbuindo o texto de uma consciência *a posteriori*, de um ser humano que perambula por diferentes espaços e concebe, até mesmo, a morte que a escritura propõe.

Com isso posto, a partir do próximo capítulo abordar-se-ão questões gerais acerca do projeto estético e literário de Tomás Eloy Martínez e sua articulação entre o literato e o crítico. De tal modo, se elencará um panorama das produções do autor, vinculadas às questões teóricas. Por fim, se discorrerá, de modo mais pontual, acerca do texto, resultado de uma

³¹ “a memória é o ponto de partida da fantasia, o trampolim que dispara a imaginação em seu voo imprescindível em direção à ficção.” (2007, p. 24, tradução nossa).

conferência proferida em agosto de 1996 e publicada em outubro do mesmo ano, *Ficção e história: apostas contra o futuro*.

3 TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, A ESCRITURA E A CRÍTICA LITERÁRIA

“Somos los libros que hemos leído. O somos, de lo contrario, el vacío que la ausencia de libros ha abierto en nuestras vidas.”

(Tomás Eloy Martínez)

Considerando a exposição teórica já apresentada, objetiva-se, no presente capítulo, discorrer acerca de algumas questões teóricas elencadas na sessão anterior, e discutir, de modo particular, acerca de uma visão geral das obras de Tomás Eloy Martínez e, ainda, tratar a respeito da vinculação do autor enquanto sujeito que, também, ocupa o papel de crítico literário.

Como mencionado anteriormente, a América Hispânica, especialmente, em sua produção literária, institui-se, desde o início de seu processo formativo, na heterogeneidade de espólios, de discursos, de relações com a política, a história, o mito, a sociedade, o poder e a natureza. Além disso, são acentuados os conflitos, presentes desde o choque entre os povos pré-colombianos e os conquistadores espanhóis, alargando-se nas lutas pela independência, nas tentativas de aproximação neocolonizadoras e, em um passado mais recentemente, nas reivindicações por reformas governamentais, constituindo ou exacerbando instabilidades políticas que, por vezes, coincidiram com sangrentas ditaduras. E, não se pode omitir ou apagar os efeitos da execução do poder que os governos ditatoriais, quase sempre coordenados por militares, no caso da América Latina, deixaram nos países e em seus opositores.

Por essa perspectiva, observando o ocorrido a partir do contexto dos decênios de 1960 e de 1970 na porção hispânica da América, assinalada pelos tentamentos e pela ditadura militar propriamente, a tessitura literária, nesta ocasião, comporta-se de modo diferenciado. Nesta década, a literatura já vinha a florada e, por essa razão, o regime compeliu ao exílio vários escritores, bem como os ameaçou e promoveu a “queima” pública de obras, como é o caso de textos de Tomás Eloy Martínez, Manuel Puig, entre diversos outros. Isso não findou a escritura literária, a qual veio a ser publicada em países alheios ao regime militar ou com o fim desta forma de governo.

Como legado desse contexto, pelo menos duas situações diversas podem ser apontadas, a saber: a primeira caracterizada por nomes como Manuel Puig (1932-1990) e

Julio Cortázar (1914-1984), na qual a verdade oficial e o poder unívoco e centralizado foram contraditos; e, uma segunda, nos anos subsequentes à instabilidade política, especialmente na Argentina, na qual o poder, por exemplo, já não se concentrava nas mãos de uma parcela da sociedade, entretanto, mostra-se nos atravessamentos, nas relações de poder. Neste último período, compeliu-se que os escritores, sobretudo os com maior engajamento, observassem esse fato e se aproveitassem de tais questões em seus textos.

Vinculado à escritura do segundo momento, exposto acima, está Tomás Eloy Martínez, que observa as contribuições de Michel Foucault e outros teóricos, esboçando reflexões que se desenvolveram tanto na literatura, quanto na crítica literária. A vasta obra de Tomás Eloy Martínez, supondo, incluso, a existência de textos inéditos disponíveis na fundação criada para o autor e aberta ao público em 2013, abrange, especialmente, narrações articuladas à tradição argentina, sua memória histórica e literária, produzindo textos híbridos, que dialogam com a historiografia, o aspecto sociológico e o jornalístico.

A esse respeito, suas produções, que retomam muitos outros textos (com os de Sarmiento até os Borges), alvitram o social e o político “y lo ficcionalizan de acuerdo con diferentes gestos de denuncia y/o de condena, recortados por lo general en perspectivas políticas precisas, incluso partidarias, o bien, como en la última mención, en una filosofía del compromiso.” (ROMÁN; SANTAMARINA, 2000, p. 49)³². No que toca ao compromisso, a Argentina e sua população, desde os mendigos até os presidentes da república foram representados por Martínez à luz da polifonia discursiva, tentando depreender o “real” e a verdade interna à obra, pela sua característica multifacetada.

Nesse sentido, e assumindo que, pautando-se nas afirmações de Beatriz Sarlo (1987), a literatura produzida no decênio de 1980, na Argentina, desempenhou a função de reconstrutora do vivido, entretanto, em um passado próximo, que foi deslocado pelo medo e o silenciamento, gerando simulacros do real, discursos de um tipo particular de “realidade”; obras como *La novela de Perón* (1987) e *Santa Evita* (1998), ambas de Tomás Eloy Martínez, empenham-se, arqueologicamente, em interrogar o passado, que permanece sobreposto ao presente, alocando em xeque os complicados processos sociais e psíquicos dos quais o regime militar e o período que o antecedeu se valeram. Mais recentemente, em 2008, Martínez ainda escreve *Purgatorio*, obra tardia acerca da ditadura, experimentação que a dúvida, a incerteza, os desaparecidos e a vida que poderia ter sido, mas foi cerceada pela manifestação totalitária

³² “e o ficcionalizam de acordo com diferentes gestos de denuncia e/ou de condenação, recortados pelo general em perspectivas políticas precisas, incluso partidárias, ou melhor, como na última menção, em una filosofía do compromisso.” (ROMÁN; SANTAMARINA, 2000, p. 49, tradução nossa).

do poder arrogaram. Como mote comum aos textos citados, a procura por uma explicação que, por vezes, nunca chega, exige que se retroceda, a fim de se atingir à gênese, o argumento que suscitou o desequilíbrio presente (SARLO, 1987).

No que se refere à relação de Tomás Eloy Martínez com a escritura, sua obra, nas palavras de Román e Santamarina (2000), estabelece outro movimento no que concerne ao cânone dos relatos políticos e históricos. Ele não perde de vista a tradição literária argentina, que apresenta a violência, a política e a ficção; todavia, transcende às polêmicas, examinando as formas clássicas de narração, trazendo à baila discussões no nível do discurso, seja ele histórico, mitológico ou ficcional.

Outro elemento sobressaliente nas narrativas de Martínez, que o diferencia de seus contemporâneos, partícipes do *boom*, é a inserção do fantástico. Diferentemente do real maravilhoso ou realismo mágico, a tradição do elemento fantástico argentino, principalmente, nas figuras de Borges e Cortázar, posiciona-se à parte de tal maneira que possibilite uma releitura, a qual permite a entrada no contexto finissecular em que as obras de Martínez são produzidas.

Além disso, não há como se desconsiderar a função do narrar nas obras do autor em questão. Os diálogos metanarrativos, que questionam a literatura, seus simulacros, o contar e seus elementos, tornam um dos focos principais o estrato textual, trazendo à baila a própria morte ao se escrever, que, ainda assim, não desvincula o texto de sua articulação histórico-social³³. Desvela-se, destarte, a contextualização da correlação da tessitura com o “real” histórico-político e, concomitantemente, a tematização dos significados literários por meio do histórico, do político, do mitológico, do imaginário, do romanesco de um ambiente particular. Deslocando a terminologia linguística, as funções poéticas e suas metafunções se problematizam, em detrimento dos dados referenciais sem, porém, consentir não as abordar.

No limiar das reflexões metanarrativas, as fronteiras, os gêneros limítrofes, são uma possibilidade de entrada à escritura de Martínez que, como no caso de *Santa Evita* (1998), é

³³ Tais proposições podem ser vislumbradas nos excertos de *Santa Evita* (2008), a seguir, bem como em *El cantor de tango* (2004), expostos no próximo capítulo. “[s]i la historia es –como parece– otro de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación, el desatino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura?” (p. 61) (“[s]e a história é - como parece - outro dos gêneros literários, por que privá-la da imaginação, ou desatino, a indelicadeza, o exagero e a derrota que são materia prima sem a qual não se concebe a literatura?”, tradução nossa), “[e]l mito se construye por un lado y la escritura de los hombres, a veces, vuela por otro. La imagen que la literatura está dejando de Evita, por ejemplo, es sólo la de su cuerpo muerto o la de su sexo desdichado.” (p. 85) (“[o] mito se constrói por um lado na escritura dos homens, as vezes, voa por outro. A imagem que a literatura está deixando de Evita, por exemplo, é somente a de seu corpo morto ou a de seu sexo azarado.”, tradução nossa), “[l]a literatura ha visto a Evita de un modo precisamente opuesto a como Ella quería verse.” (p. 87) (“[a] literatura tem visto a Evita de um modo precisamente oposto a como Ela se vê.”, tradução nossa).

produzida tal qual uma reportagem, no entanto, sem o sê-lo, ora ainda, por meio da voz de um “eu”, que também se chama Tomás Eloy Martínez, que testemunhou os fatos. Contudo, esse “eu”, atravessado e polifônico é o “eu” imaginário e, a obra do autor coloca-se na voragem dos componentes narrativos e não-narrativos³⁴. A problemática aprofunda-se, além disso, na tangencialidade dos gêneros indefinidos teoricamente, quando Martínez flerta com o biográfico, a crônica jornalística e o relato testemunhal.

No que se refere à figuração do “eu” acima exposta, posteriormente às colaborações de Bakhtin acerca do aspecto ideológico do signo linguístico e de Foucault a respeito do viés, do mesmo modo ideológico, das “formações discursivas”; já não é possível tratar de qualquer subjetividade, sem admiti-la como fruto polifônico de diversas vozes provenientes do componente social, as quais incidem nos sujeitos. Desse modo, constitui-se um “eu” múltiplo, no qual “estão presentes tanto os resultados do percurso histórico daquele grupo social e/ou classe social, que condicionam as ações, quanto os processos das ações e a efetivação dos comportamentos dos indivíduos/sujeitos.” (BACCEGA, 2000, p. 22-3).

Do mesmo modo, Maurice Blanchot (1987) menciona o papel do “eu” na obra de arte, aludindo ao processo de aniquilamento. Segundo Blanchot “o que convém à obra talvez seja o ‘eu’ não tenho personalidade. Clemens Brentano, em seu romance *Godwi*, fala de maneira expressiva do ‘aniquilamento de si mesmo’ que se produz na obra”. (p. 86). Ancorado ao pensamento do autor, o aniquilamento de quem escreve, sua morte em um sentido simbólico, é requisição capital da obra e, em termos de personalidade, quem se moldaria à obra seria o autor e não ao contrário.

Considerando os textos Tomás Eloy Martínez, sobretudo aqueles que têm como uma das referências claras o poder descentralizado, desconstruído em termos de atravessamento, nos moldes foucaultianos, está *La mano del amo*. *La mano del amo* foi publicada originalmente em 1991, sendo que a obra de referências às presentes considerações segue a versão em português de 2007, e narra as peripécias ao redor da personagem Carmona, brindada com uma deslumbrante voz, e de sua mãe, que a cerceia. A obra foi escrita como

³⁴ A esse respeito, pode se ler em *Santa Evita* (1998): “desde que intenté narrar a Evita advertí que, si me acercaba a Ella, me alejaba de mí. Sabía lo que deseaba contar y cuál iba a ser la estructura de mi narración. Pero apenas daba vuelta a la página, Evita se me perdía de vista, y yo me quedaba asiendo el aire. O si la tenía conmigo, en mí, mis pensamientos se retiraban y me dejaban vacío.” (p. 25). ” (“desde que tentei narrar a Evita adverti que, se me aproximava a Ela, distanciava-me de mim. Sabia o que desejava contar e qual iria ser a estrutura de minha narração. Mas apenas virava a página, Evita se perdi de minha vista, e eu ficava agarrando o ar. Ou se a tinha comigo, em mim, meus pensamentos se retiravam e me deixavam vazio.” , tradução nossa) “[e]n una larga y descartada versión de esta misma novela conté la historia de los hombres que habían condenado a Evita a una errancia sin término.” (p. 26) (“[e]m uma longa e descartada versão deste mesmo romance contei a história dos homens que haviam condenado a Evita a uma errância sem término.” , tradução nossa).

conto que, em seguida, virou um romance. Em decorrência desse fato, a obra guarda a secura concisa de sua forma original.

Em termos gerais, *A mão do amo* (2007) é cerrada, do mesmo modo como a vida de Carmona, e seu restrito microcosmo, no qual se movimentam as personagens. Os espaços são limitados, distendem-se ora se contraem, reestruturando-se pela opressão que calha em Carmona. Restritas, igualmente, são as personagens, a saber, Carmona, sua mãe, os gatos da mãe; as restantes são adjacentes e, na melhor das possibilidades, afluam às personagens centrais. Carmona, Carmona, *leitmotiv* reproduzido até o esgotamento, resvala entre a narração em terceira pessoa e o discurso indireto livre, admitindo a voz e a consciência da principal personagem, utilizando-se de parênteses, o qual expande a aflição oriunda dele, ressoando um emparedamento.

Quando se menciona a questão do emparedamento, rememorando à Antígona, tem-se o estabelecimento da relação do dominado que sorve a mão do dominador, o qual representa a mescla da mãe (que é pátria), dos gatos e os governos, em um ato de servilismo que, de algum modo, refere à Argentina em seus anos de poderio militar. Assim, diferente do que a crítica propôs, esta obra não se distancia, totalmente, dos demais escritos de Tomás Eloy Martínez, visto que o elemento político ainda se apresenta. A grande distinção de *A mão do amo* (2007) reside na eleição do microcosmo, do micropolítico. O poder (ou os poderes), seu exercício e atravessamento, desvelam-se pulverizados no cotidiano, alastram-se na intimidade e reproduzem, com diferentes graus de coerção, táticas dominadoras e aleivasas. Entretanto, mesmo dissoluto, permanece sendo manifestação autoritária na microvisão das relações interpessoais, nas quais o martírio, físico ou psicológico, é subterfúgio banal nos processos de sujeitamento.

No que tange à submissão ao poder mesmo sem a personalidade que o represente, tem-se em Michel Foucault uma possibilidade explicativa. O pensamento foucaultiano desenvolve-se ao longo de uma vasta obra, a qual não será amplamente discutida no presente trabalho, mas para se entender conceitos como a disciplinarização social, que se correlacionará com o Poder e a coerção, é lícito ponderar acerca de textos como *Vigiar e Punir* (2008).

Em *Vigiar e Punir* (2008), Foucault trata, a partir do contexto do século XVII e XVIII, acerca da temática concernente à “sociedade disciplinar”, tomando, essencialmente, a ideia de um sistema de controle social, levado a cabo por meio da junção de técnicas de classificação, de seleção, de vigilância, de controle, que se subdividem pelas sociedades a partir de um encadeamento hierárquico, emanando de um polo central e se avulta em uma

rede de poderes articulados e arterial. Os seres humanos são catalogados a partir de uma seleção, tal qual “um mamífero com um grande cérebro”, nas palavras de Aldous Huxley (1969), para, desse modo, haver um melhor controle.

Nesse sentido, os indivíduos tornam-se corpos sociais, imperando a necessidade de se decompor a massa informe em microssecções individuais para, portanto, conhecer e que, segundo Foucault, já é uma forma de poder e dominar. O poder, por essa perspectiva, é exercido na instância micro, de forma celular.

No que se refere ao conceito de Poder, Foucault transcende a noção clássica, redefinindo-o. A partir de *Microfísica do Poder* (1979), de autoria do filósofo francês, abaliza-se que o estímulo de toda rede de controle social se pauta na necessidade que a classe burguesa teve de concretizar o atravessamento de seu domínio nas massas, que poderiam se constituir com um perigo, se conjecturas como as da Revolução Francesa e do Iluminismo se efetivassem.

Considerando o Iluminismo e a Revolução Francesa, o que amedrontava a burguesia era a possibilidade de que, se a grande massa fosse “liberta” das coerções do poder, a estrutura elaborada pela classe dominante ruidaria. Desse modo, era imperioso manter os entraves do poder para que a sociedade se mantivesse ordenada, disciplinarizada. A esse respeito, autores como Louis Althusser, em *Os Aparelhos Ideológicos do Estado* (1985), indicaram os mecanismos controladores exercidos por instituições como o Estado, a igreja e a escola, somente para citar alguns.

Tomando a urgência do controle das massas e, por isso, a impossibilidade de uma centralização do poder, para que realmente houvesse um domínio efetivo, o modelo panóptico, empregado, ainda hoje, nas prisões, estabeleceu-se. A estrutura panóptica, descrita por Foucault, é oriunda de Jeremy Bentham (1748-1832). O filósofo utilitarista inglês arquitetou o sistema de cárcere, que contava com instalação circular das celas, divididas por paredes e com a parte frontal exposta à vigilância do diretor, que supostamente estaria em uma torre, ao centro, de forma que o diretor não seria visto, mas, veria aos presos.

Esta forma estrutural comportaria uma observação e controle detalhado do comportamento dos sujeitos, sejam eles prisioneiros, alunos, militares, enfermos, loucos, pela figura que vigia, seja ela quem for, sustentando, naqueles que são vigiados, uma situação de incerteza a respeito da presença ou ausência de um ser com poder de controle. A este respeito, Foucault menciona que:

A minúcia dos regulamentos, o olhar esmiuçante das inspeções, o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo darão, em breve, no quadro da escola, do quartel, do hospital ou da oficina, um conteúdo laicizado, uma racionalidade econômica ou técnica a esse cálculo místico do ínfimo e do infinito. (2008, p. 121)

Assim, com a observação e controle feito, bem como a instauração da dúvida, haveria a eficiência e economia no domínio das classes subalternas, visto que, tendo sua privacidade violada, não se sabendo observado ou não, o próprio sujeito se vigiaria.

Foucault, ainda, assinala que as relações de poder, executadas nas mais diversas instâncias, foram abalizadas pelas formas disciplinarizantes que, contudo, “traz[em] consigo uma maneira específica de punir, que é apenas um modelo reduzido do tribunal” (2008, p. 149). Nesse sentido, as relações de poder se tornariam mais claras à observação na disciplina, tendo em vista que nela haveria o estabelecimento do opressor e do oprimido, do mandante e do mandatário, daquele que persuade e do persuadido, entre outras funções que exprimam as relações fixadas pelas formas de poder. Foucault também explora os vértices entre o Poder, o Direito e a Verdade, que não se pretende discorrer.

A partir das considerações foucaultianas acerca do Poder e o sistema panóptico, o desenlace da obra *A Mão do Amo* (2007), de Tomás Eloy Martínez e, principalmente, sua personagem Carmona, aclaram-se. Carmona convivia com o poder dissoluto, pulverizado, nas palavras de Baudrillard (1984), em seu cotidiano. Entretanto, quando a figura principal de poder se extingue, a saber, a mãe, ainda que a protagonista tente ocupar um lugar de poder, sem sucesso, a prática de vigia anterior impede que ela transcenda a ordem que pré-existe; porquanto, mesmo não se apresentando mais a materialidade de quem a disciplinava e observava, as relações de poder, não centralizadas em uma pessoa, continuam a se efetivar.

A fim de manter a ordem, o controle e as classes claramente estáveis, a partir de um microcosmo de personagens, alegoricamente aparecendo, também, a figura da pátria Argentina, o sistema capilar e otimizado de Michel Foucault (1979, 1987) se confirmam. Assim como os aparelhos ideológicos do Estado, explorados por Louis Althusser (1985), são implementados a partir da microestrutura de uma casa qualquer, em um espaço restrito.

A partir do pensamento arqueológico, referenciado em Foucault, Martínez se propõem a discutir a intersecção entre a história, a memória e a narração, buscando o passado, até mesmo o que se “imaginou” a respeito dos fatos, como se observa em *La novela de Perón* (1987) e *Santa Evita* (1998). Tomando as duas obras, de difícil definição, incluso, de subgênero, tornam-se explícitas que as barreiras entre o literário, a crítica, o histórico, a

parcialidade da verdade, a polifonia do “eu” e o próprio ato de escrever já não são tão fixas. Ambos os romances partem de um mote comum: o Peronismo, sendo que *Santa Evita* (1998) é a obra argentina mais traduzida e, assomada a *La novela de Perón* (1987), as mais estudadas de Tomás Eloy Martínez.

La novela de Perón (*ibidem*), narra, como o próprio título induz, peripécias em torno do ex-presidente argentino Juan Domingo Perón. Como questionamentos, a obra levanta os limites entre os simulacros e a “realidade” no exercício do poder, as distorções e encenações do presente, o falseamento do passado, e as apostas brutas para o futuro. Partindo da universalidade das interrogações e a pontualidade latina de tais questões, o caudilho argentino, incrustado na figura de Juan Domingo Perón, é trazido à baila. Desse modo, o autor tenciona tonalizar de vozes, a obscuridade de Péron e desvelar o ser humano que está presente por detrás do estadista. E, para isso, os subalternos, a história de rodapé, e as memórias difusas são reunidos, a fim de reconstruir o “vivido”.

Na escolha temática de Martínez, Norberto O Osvaldo Ferreras (2005) menciona que:

[a] escolha temática e o momento em que Tomás Eloy Martínez escreveu este romance devem ser vistos como duas possibilidades de interseção entre Literatura e História. A nossa intenção não é a de isolar o autor do momento em que escreve, pelo contrário, o contexto em que está inserido ajuda na compreensão da abordagem do fenômeno histórico analisado, mesmo quando, segundo ele, demorou uns dez anos para escrevê-lo. Entendemos que o autor não está desgarrado nem do contexto histórico, nem da sua situação social e política. (p. 76).

Diante do exposto, a relação de Martínez com a história e a literatura oportuniza leituras do período histórico do qual alude, enquanto referencial de cultura, mesmo estando em fase tardia.

Em meio aos diversos protagonistas do romance, destaca-se a estrutura da biografia, sem o sê-lo, e a reconstrução memorialística, o espaço do mito, que se sobrepõem ao homem, Perón. Em um movimento cíclico, Martínez pondera acerca do ser humano em direção ao mítico e, ao contrário, restituindo o mito ao humano.

Já em *Santa Evita* (1998), texto que se inicia com uma referência à Kafka, instaurando a incerteza de tudo o que veio antes e, encerrando-se, com a mesma incerteza, postulada, ao se tratar de um ser mítico, Eva Perón e, da própria história, que não é estanque. Na incerteza, sabe-se que, ao fim do livro, ainda se está no meio do relato. O desenvolvimento narrativo ocorre a partir do cadáver de Eva Perón, corpo que canaliza a atração argentina pela morte. Como marco temporal, que é suspenso no decorrer do livro, está 1952, e o embalsamamento

do corpo de Eva, ordenado por seu então marido, o general Juan Domingo Perón. Porém, três anos depois, quando Perón se vê obrigado a deixar o governo, o corpo, não docilizado de Evita, tornou-se um pesado fardo para qualquer regime.

Nesse sentido, inicia-se uma insólita peregrinação do corpo embalsamado e sequestrado, vagando pelas ruas de Buenos Aires, pelos fundos de um cinema, pelo sótão de uma casa, por viagens, pelas instâncias da memória, pelas vozes das ruas, pelo imaginário, pela obscuridão da história oficial. De livro-reportagem, novo romance histórico, biografia história, os cenários concernentes às relações de poder ainda figuram como força que emana da escritura de Martínez.

Em obra mais recente, *El cantor de tango* (2004), inserida no prisma estético-literário de outros de seus livros, o argumento, “precisa ouvir a este cantor, é melhor que Gardel”, impulsiona a narrativa, que se manifesta, como parte do idílico, do melancólico, da abertura de Buenos Aires da sordidez e dos arredores. Em síntese, *El cantor de tango (ibidem)*, apresenta como primeira demarcação temporal setembro de 2001, ano em que Bruno Cadogan, um doutorando que reside em Nova Iorque e que escreve sua tese acerca dos ensaios que o escritor argentino Jorge Luis Borges dedica às origens do tango, vai à Buenos Aires a fim de encontrar Julio Martel, cantor de tangos antigos, que nunca deixou sua voz ser gravada. Contudo, a busca se coloca para além do canto anônimo que desperta a poética das letras esquecidas, abeirando-se ao (re)descobrimento da cidade. Na tarefa adâmica do descobrimento, o fio que ordena a procura, Martel, cantando tangos do fim do século XIX e início do século XX, delinea outra cartografia à cidade, ressoando em uma planificação labiríntica, que contempla espaços inóspitos e recolhidos ao passado.

No caminhar em direção à figura de Martel, a grande cidade, caracterizada pela capital cosmopolita argentina, despedaça-se em cicatrizes de memórias e ritualizações do vivido, os quais articulam o presente histórico, a um plano panóptico do recorte atual, com o presente, o passado e o futuro de *El Aleph*, de Jorge Luis Borges e o poder desbravador, quando foi escrito, de *El Matadero*, de Esteban Echeverría, repercutindo, nas formas rituais, os ecos das histórias dos marginalizados e dos grandes mitos argentinos. Na vereda da voz de Martel, Cadogan entrega-se à investigação da justaposição labiríntica, disposta no tempo e espaço, que se ramifica em infintos testemunhos da história, narrada, oralmente, especialmente por Alcira, companheira de Martel. De tal modo, a chave do texto deixa de ser as pegadas inconstantes e, por vezes, prófugas, de Martel, concentrando-se na cidade, no âmago de seus habitantes e em suas múltiplas histórias. A obra em questão será mais profundamente analisada no próximo capítulo.

Encerrando o conjunto de obras já publicadas de Tomás Eloy Martínez, não desprezando o potencial de suas obras inéditas e de outras que, por uma questão de extensão, não foram mencionadas, está *Purgatório* (2009). Na obra, as lembranças, já tardias, da ditadura emergem, sendo que os desaparecidos, a incerteza do destino das pessoas na época (em torno de 1976), as torturas e, novamente, o poder, bem como o totalitarismo, são abordados. As duas personagens centrais são Simón Cardoso, que desaparece nos primeiros tempos ditatoriais e Emilia Dupuy. Simón e Emilia se casam e, em uma reunião familiar, Simón comenta sua posição contrária às torturas que, supostamente, os militares executavam. Como consequência disso, pela presença do pai de Emilia, o Doutor Dupuy, figura exemplo de dominação e vinculado ao regime militar, durante esta reunião, Simón e Emilia, dias depois, foram presos e, ao que tudo indica, o opositor, por sua opinião, foi morto. Como Emilia nunca teve certeza da morte de Simón, ela continua o esperando por toda sua vida. E, a eterna incerteza, foi o purgatório de Emilia.

No eixo da correlação entre a escritura de Martínez e as considerações de Foucault vale ressaltar a representação da personagem Doutor Dupuy, tomando a centralização do poder que exerceu e que acarretaria uma possível incoerência com, incluso, as reflexões teóricas esboçadas por Tomás Eloy Martínez. Ao construir Dupuy, inventando o passado, dissimulando o presente para um futuro pautado na igreja, na espada e na família, alegoricamente, vislumbra-se a canalização de várias imagens/instituições do poder e não necessariamente a encarnação de um só sujeito, eliminando, assim, possíveis dissonâncias teóricas.

Com as considerações gerais postas, passar-se-á a tratar, especificamente, da relação de Tomás Eloy Martínez com a consolidação de seu projeto estética e sua articulação com a história e a crítica literária latino-americana.

3.1 A ESCRITURA, O PODER E A HISTÓRIA EM TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Tomás Eloy Martínez, um ano após a publicação de *Santa Evita* (originalmente em 1995), profere uma palestra, com o título *Ficção e história: apostas contra o futuro*, que foi transcrita pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em outubro de 1996. Nela, Martínez delinea aspectos concernentes à sua escritura, às questões teóricas e, de certo modo, à tradição literária da qual faz parte e/ou herda.

No início de sua conferência, Martínez postula que “[a] ficção e a história se escrevem para corrigir o futuro, para forjar o leito do rio por onde navegará o futuro, para situar o futuro no lugar dos desejos.” (1996, p. 60). Nesse sentido, já em suas considerações iniciais, a relação estabelecida entre a história e a ficção se apresenta, assim como, a importância destes dois tipos de discursos para o futuro, apontando o porvir enquanto local de desejo pode ser vislumbrada.

O desejo, no qual o futuro se projeta, entende-se de modo ambíguo, observando que o termo, que é ambivalente, concentra ensejos libidinosos e profundamente ligados à expressão humana. O desejo dotado de personalidade, o *Hímero*, alude um duplo movimento: a investida em direção à frente e a dispersão de fragmentos. O emergir do desejo convida, além da mediação da razão, o estímulo de agir com relação a agentes externos, visando o desejo transcender o desejo. Assim, o desejo seria oriundo, desde seus intentos gênicos, da possibilidade do obstáculo. E, desse modo, a história e a ficção vinculam o futuro na duplicidade do desejo, no impulso para se caminhar adiante e na presença do empecilho no percurso. No trilhar em direção ao futuro, os seres desejantes desvelam, de modo transitório, a presença sempre fugidia daquilo que falta.

Desestabilizando o futuro forjado, Tomás Eloy Martínez elucida que as narrações da história e da ficção movimentam-se com os sopros do que já passou, “reescrevem um mundo que já perdemos, e, nessas fontes comuns em que se saciam, nesses espelhos em que ambas se refletem mutuamente, já não há quase fronteiras: as diferenças entre a ficção e a história se tornaram cada vez mais resvaladiças, menos claras.” (1996, p. 60). Na imagem refletida no espelho da história e da literatura, imagens multiformes são concebidas, revelando frutíferas ambiguidades do reflexo de imagens não “fiéis”. Mediante a égide do discurso, as zonas limítrofes dos domínios humanos resvalam do engessamento disciplinar, proferindo, na abertura da possibilidade, novas formas de tessitura.

No processo de circulação das narrações, o caráter hibridizante de determinados textos os impulsionam às margens, oportunizando o rompimento da “pureza” de gêneros, renovando, na nebulosidade das periferias, a movimentação discursiva que escapa aos moldes pré-existentes. De tal modo, a projeção da história e da ficção, nos textos, atravessa-se, de modo dialógico, contudo, sem se fundir; engendram-se vozes heterogêneas. No estabelecimento destes textos fronteiros, por vezes híbridos, redimensiona-se o subordinado e o hegemônico.

Seguindo sua exposição, Martínez questiona o que é a ficção e o histórico, sendo essa uma das questões centrais da conferência proferida pelo autor argentino, residindo no fato da interrogação do que viria a ser a história, as possibilidades de como ela molda, ou forja, as

direções futuras. Explicitando seu projeto estético-literário, Tomás Eloy Martínez acena para o fato de que, segundo ele, o que escreve, mesmo sendo, muitas vezes, classificado como romance histórico, ora ainda, novo romance histórico, “pouco tem a ver com os romances históricos estudados por Georg Lúckas, em que um herói real, movendo-se entre personagens anônimos, refletia os desejos e objetivos de um povo inteiro: seu povo.” (1996, p. 60). Porém, tomando, especialmente, as propostas de Walter Benjamin, e as conjecturas verossímeis do texto literário, Martínez se alvitra “tecer um relato possível, uma ficção, sobre um bastidor em que há fatos e personagens reais, alguns dos quais ainda vivem.” (*ibidem*). Assim, ao tratar do que chama de “os bastidores”, as relações de poder, as máscaras por detrás das máscaras, os oprimidos, os sem voz, o imaginário, e tudo aquilo que foge ao relato histórico centralizado é trazido à tona pela escrita ficcional, e lido por meio dos pactos de leitura.

Ainda, o autor postula dados acerca da produção e da leitura de *Santa Evita* (1998), explicitando que, sobretudo pelo público brasileiro, a obra foi lida de modo equivocado, ressaltando que o texto é um romance e, portanto, o caráter ficcional é o que se avulta. Na esteira do exposto, Martínez versa que:

[e]m obras como *Sangue Frio*, de Truman Capote, *The Fight*, de Norman Mailer, *O Relato de um Naufrago*, de Gabriel García Márquez, se contava um fato real com a técnica do romance. Em *Santa Evita* o procedimento narrativo é exatamente inverso: contam-se fatos fictícios como se fossem reais, empregando algumas técnicas do jornalismo. (1996, p. 60).

De tal modo, o escritor rejeita, para suas produções, o rótulo de “*new journalism*”³⁵, mencionando que o que ele escreve não reside em tal designação, mas, desvela que seus procedimentos narrativos, embora dialoguem com diferentes técnicas formais, são essencialmente ficção, e deve ser lido como literatura.

Discorrendo acerca da tradição literária latino-americana, contemplando especificamente o fazer literário em relação à história contemporaneamente, ainda que a conferência já tenha sido proferida há quase duas décadas, segundo Tomás Eloy Martínez escrever hoje resulta em giros diferenciados da década de 1960 e 1970, por exemplo. Em consonância com o autor argentino, nas décadas elencadas, o absolutismo das certezas

³⁵ Acerca do termo Tom Wolfe em seu celebre ensaio *The New Journalism* aponta as bases do que seria o *new journalism*. O gênero surgiu nos Estados Unidos, na década de 1960, no âmbito do jornalismo, apresentando como principais referentes: Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer e Truman Capote. Os textos do movimento se direcionam às obras não-ficcionais, mesclando os meios narrativos jornalísticos e literários. Em termos gerais, o novo jornalismo dialoga com a ficção, contudo, sem o sê-lo. O novo jornalismo, embora possa ser lido como ficção, não é ficção. Ainda que busque a “verdade”, há a possibilidade imaginativa mais ampla, e a intromissão na narração.

imperava, assim como as “posições definidas, de questionamentos políticos e subversões contra o poder, o romance e a história se moviam dentro de um campo de tensões em que os conceitos adversários continuavam sendo verdade e mentira, para dizê-lo em termos muito simples.” (1996, p. 60). Por essa perspectiva, trazendo à baila a verdade e sua oposição, a mentira, imagens do que seja o real e suas simulações figuram.

Articulado ao exposto coloca-se a noção do simulacro, que refere uma realidade artificial, diferente da que ele simula. Os simulacros, associados à simulação, seriam signos que recaem sobre si mesmos, proliferando instâncias do que pode ser ou poderia ter sido o real. Um dos teóricos que postula considerações acerca do simulacro é Jean Baudrillard (1991), o qual coloca em xeque as noções do que seja a verdade, o real e as dissimulações. Assim, tem-se a instauração de um outro que reflete, sem ser o reflexo, enganando, pelas simulações, a percepção do mundo.

Martínez segue suas ponderações referindo que, no período compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, as produções estariam “embargando por um desejo totalizador e se propunha substituir, com suas verdades de fábula, as falsidades elaboradas pela história oficial. Movido por um vento de justiça, o romance tratava de assinalar que a verdade deixava de ser patrimônio do poder.” (1996, p. 60). Porém, segundo o autor, o cenário literário havia mudado e, há pelo menos 20 anos, a literatura deixou de se ocupar em fazer acusações com relação ao poder e a história. Quando cita o fato de já não ser mais objetivo da literatura combater, confrontar a história, Martínez tem em vista que o papel de questionar uma única verdade, uma visão política, já foi efetuado por escritores como Julio Cortázar e Manuel Puig.

Para alicerçar a mudança de paradigma sugerido pelo literato argentino, ele menciona o campo teórico já elaborado por diferentes contribuições, sejam elas históricas, literárias ou filosóficas. “Debaixo das pontes já passaram as águas de Foucault e Derrida, os conceitos de narrativa e representação de Hayden White e até os ataques de Roland Barthes à suposta objetividade do discurso histórico tradicional.” (1996, p. 60). Por essa perspectiva, na análise da produção de Martínez, não há como desconsiderar o fato de que, além de escritor de literatura, ele conhece amplamente o eixo teórico circundante à literatura e a sociedade, empregando-se dele, além das pesquisas de fato, para a elaboração de seus romances.

Considerando o eixo narrativo, Tomás Eloy Martínez trata da centralidade *a priori* do narrar, destacando as vinculações entre a literatura e a sociedade. Assim, o escritor versa que:

[...] passaram (ou, melhor, aconteceram, nos aconteceram) o fracasso dos sandinistas da Nicarágua, os equívocos de Cuba, as ilusões desvanecidas do

“homem novo”, a demolição do muro de Berlim, a exploração fragmentada da União Soviética. Também o fim neoliberal da história, que um apressado acadêmico vaticinou em 1988, foi posto em discussão pela descida em massa dos pobres dos montes de Caracas, em fevereiro de 1989, e pelo levante de Chiapas a princípio de 1994. Escrever já não é opor-se aos absolutos, porque os absolutos já não se mantêm de pé. Ninguém mais crê que o poder seja um bastão homogêneo: ninguém pode tampouco redescobrir que o poder constrói sua verdade valendo-se, como observou Foucault, de uma rede de produções, discriminações, censuras e proibição. O que sobreviveu foi o vazio: um vazio que começa a ser preenchido, não por uma versão que se opõe à oficial, mas sim por muitas versões, ou melhor, por uma versão que vai mudando de cor segundo quem a vê. (1996, p. 60)

A partir das premissas contextuais, as zonas fronteiriças entre o texto literário, o componente histórico, outras manifestações artísticas, o social, o filosófico, o político e o âmbito que os engloba, já não são tão claras e fixas, porém, movediças e instáveis, mesmo que ainda se apresentem. Nesse sentido, o literato obteve a “liberdade” escritural de abrolhar em seus textos a dialética, encontrada nas palavras de Antonio Candido, em seu célebre *Literatura e Sociedade* (1976), entre a ficção e a sociedade, experimentando, na escritura, o rompimento das polarizações que “imperavam” (ou quase) até então. Contudo, a problemática do texto literário desloca-se para a ausência de certezas, estabelecendo-se na pureza da negação de uma só verdade e tonalizando a história de matizes possíveis, cunhadas no sentimento de perspectivas locais e parciais.

No intrincado entre a verdade e a mentira, já explorado por Mario Vargas Llosa (2007), Martínez (1996) trata que já não é possível tomar a história como um referente de verdade, mas, que ela ainda ocupa uma posição de tradição e cultura. Segundo o autor, a própria história estabeleceu, dialogando com a literatura, um enfoque deste modo, descartando a abordagem totalizante da verdade e buscando o texto como inserido em uma tradição cultural. Portanto, não seria mais produtivo estabelecer simples oposições às versões discursivas ficcionais e da história; de acordo com Martínez (*id.*), temporariamente, a terminologia reconstrução seria mais apropriada para mediar a tríade entre o texto literário, a história e o passado.

Quando menciona a palavra reconstrução, Tomás Eloy Martínez alude, outrossim, à recuperação do “imaginário e as tradições culturais da comunidade e que, depois de se apropriar delas, lhes dá vida de outro modo.” (1996, p. 60). Opondo-se ao romance histórico, em suas concepções “clássicas” e que referem, sobretudo, a figura de Giörgy Lukács, o projeto estético do autor argentino, a partir do marginal, dos resíduos, do excluído, reestabelece grandes nomes do passado de uma comunidade, recriando os mitos, os símbolos

e os desejos. Nesse sentido, a ficção instauraria um simulacro da realidade, que, a seu modo, proferiria novos signos acerca dos mitos, dando-lhes, outra vez, vida, colocando-os em circulação no leito da história. No que concerne ao mito, Luiz Costa Lima, nas páginas iniciais de *História. Ficção. Literatura* (2006) versa que “o mito é um magma discursivo; concentração das respostas plurais às necessidades mentais de um grupo humano” (p. 15). Assim, o mito referiria à duas instâncias, uma da/na linguagem, e a outra do imaginário, que transcende aos caracteres racionais, todavia, ainda assim, oferece subsídio à percepção do mundo. Desse modo, outra forma de “palavra” é empregada, a qual é habitada pelo não racional dita no meio da razão, relacionando-se a matéria inerte no tempo.

Adentrando nas questões de autoria, no que toca à função do autor em relação à linguagem e, ainda, à narração, Martínez observa, na figura do autor, de modo definitivo, uma convenção. Segundo ele, o autor é um mediador parcial:

subjetivo, limitado, que poucas vezes consegue transcender o limite da sua experiência, poucas vezes pode elevar-se acima de suas carências pessoais. [...] Mas, mesmo dentro do horizonte mais estreito, o romancista da história se esforçará sempre para recuperar, recriar e voltar a representar as fábulas imaginadas e maceradas pela tradição a que pertence. Quando acerta, podem encontrar-se em seu texto signos, civilizados ou não, da época que narra: boatos, conspirações, infecções dialetais, frases do rádio, jingles publicitários, papers acadêmicos, cartazes, grafites, ruídos do banheiro. (1996, p. 60).

De acordo com o exposto, um tipo específico de escritor é mencionado, o romancista da história, o qual, mais do que dialogar com dados brutos, teceria, a partir da necessidade da escritura do eu, os signos particulares de uma comunidade, “recuperando” a polifonia das vozes, pautando-se na relação entre cultura e tradição, na qual a história se insere.

Assim, na tarefa da escrita, em sua dialética com a sociedade, de acordo com Tomás Eloy Martínez “[f]orjamos imagens, essas imagens são modificadas pelo tempo, e no final já não importa se o que acreditamos que foi é o que na realidade foi. A tradição não discute se uma versão é correta ou não. Aceita-a ou não a aceita.” (1996, p. 61). Por essa perspectiva, a recuperação do sistema simbólico e sua tessitura, à luz da verossimilhança, engaja mais do que considerações teóricas, porém, a poética das obras de Martínez. No processo de criação de suas produções literárias, posteriormente à pesquisa de fontes, o autor desenvolve os sedimentos do(s) mito(s) que recaíram ante as gerações das comunidades a que pertence(m), fazendo sobressair mais do que o “verdadeiro”, contudo, o possível dentro das condições da produção do imaginário. Do mesmo modo, frases nunca ditas, por exemplo, por Eva Perón,

como é o caso de “Volveré y seré millones” e “Coronel, gracias por existir” se imortalizam na memória e na história, sendo repetidas, a cada comemoração ao redor do peronismo.

Seguindo suas ponderações acerca da escritura e, ainda, na reflexão do material escrito, Tomás Eloy Martínez invoca a gênese textual acerca da América, no *Diário de Colón*, para discorrer acerca da tensão estabelecida na América Latina, tramadas na ficção. De tal modo, pela condição idílica da “realidade” americana, o que dificultaria a distinção entre o que seja ou não ficção, Martínez explana que:

[a]mbas as operações, a de escrever e a de refletir sobre o escrito, sempre têm sido de extrema tensão na América Latina, onde até a história e a política nasceram como ficções. De que modo a crítica poderia orientar-se num campo cultural onde tudo tende a ser ficção e onde a realidade é representada a um só tempo como profecia, como passado, como conspiração, ou como conspiração mágica? Para entender esse magma, a crítica observa cada texto como um universo em que há códigos múltiplos: na tradição cultural da América Latina, nada nunca é o que parece. Nada poderia jamais ser o que parece, porque a realidade se move em ritmo vertiginoso: os valores, os discursos, as famas, as fortunas, os mitos. O que ontem estava aqui, hoje está em outra parte, ou não está. (1996, p. 61)

Na mesma linha do exposto, outro aspecto crucial que inicia a ser delineado pelo escritor argentino é o papel da crítica literária. Ancorado nas considerações de Martínez, já expostas, na observação da tessitura a multiplicidade de signos, que dela emanam, deveria ser vislumbrada; apesar disso, pelo aporte da tradição cultural latino-americana, o entendimento textual seria sempre provisório, haja vista que a história, a sociedade e o real estão em constante movimento e, nem sempre, são o que simulam.

Desse modo, pelo deslocamento dos diversos códigos que um texto pode apresentar, classificações *a priori* podem ser superadas e, até mesmo, as noções de gêneros na literatura não são tão estanques quanto se possa crer, como já apontado por Haroldo de Campos (1997), em *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-americana*. A esse respeito, Tomás Eloy Martínez versa que “[o] mesmo texto se desloca alegremente de um gênero para outro, de um ano para outro ou de uma geração para outra.” (1996, p. 65). Do mesmo modo, há a circulação textual, assim sendo, obras distribuídas como panfletos políticos, *Facundo* (1997), de Domingos Faustino Sarmiento, por exemplo, é eleito, no decênio de 1980, como um dos melhores romances nacionais e, um poema pátrio, *Martin Fierro* (2004), de José Hernández, é proclamado, por Borges, como romance. Em momentos posteriores, *Facundo* (1997) torna-se

referência para outros textos do gênero, fornecendo elementos arquetípicos para a tradição literária latino-americana e, mais especificamente, argentina.

Articulado a Octavio Paz (1981), que estabelece dois tipos de tradição literária, uma universal e outra local, Tomás Eloy Martínez discorre acerca dos paradigmas literários particulares que, em determinados momentos, herda. Da mesma maneira, o autor elucida acerca da constituição linguística artificial, possibilitada pelo artifício, pelo simulacro da realidade trazido na escrita anterior. Na simulação da criação literária advinda dos mecanismos de retorno à tradição e à renovação, surgem os elementos imitativos e paródicos. No âmbito da paródia, uma voz anterior, a do já dito, está sempre presente, a qual é deformada, censurada, satirizada, imitada, de modo criativo, ironizada, tendo em vista estratégias retóricas e efeitos receptivos específicos. A esse respeito, Martínez versa que:

[m]uitos dos romances sobre a história derivam das construções artificiais do *Facundo*: os documentos “compilados” ou invocados por Roa Bastos em *Eu, o Supremo* são, com frequência, documentos falsos ou parodiados, como o pasquim que ele começa o romance também *Noticias del Imperio*, o romance de Fernando de Paso sobre Maximiliano e Carlota, é um inventário de encontros e cerimônias forjados. Esse jogo foi se expandindo pouco a pouco em outras culturas, quase sempre como tributário de Borges: [...]. (1996, p. 61)

Nas vicissitudes do jogo ficcional, nas quais se representa, por mecanismos inventivos, as possibilidades do que poderia ter sido, Tomás Eloy Martínez aborda o projeto de escrita de uma de suas obras mais famosas, *Santa Evita* (1998), colocando, novamente, o mito de Eva Perón no curso da história. No intento de discutir os meios da escrita literária, explicitada, incluso, no próprio texto ficcional, a estética das obras do autor argentino voltam-se sobre si mesmas, objetivando chegar ao cerne, no qual se aloca.

Nesse sentido, o compromisso da produção de Martínez recai em uma dupla perspectiva: prioriza, por um lado, a literatura introversa, locomovendo-se, em uma reflexão interna, antepondo o fazer literário e, por vezes, da narração da história, como temática da escrita literária; e, em outra direção, no processo de indagação da própria literatura, nos entraves com a crítica, no contato com o outro e com o que se nega, a literatura encontra sua matéria básica.

No âmbito das discussões no que toca às implicações da história, a ficção e o real, Luiz Costa Lima, retomando Benthman, menciona que o real existe por si, estaria fora do âmbito da linguagem. Mesmo assim, o crítico menciona que:

não só torna a linguagem independente da percepção estritamente física – o que, por extensão, equivaleria a refutar qualquer tipo de determinismo na explicação de qualquer fenômeno – como admite, o que ele mesmo não explicita, que a própria percepção ‘contaminada’ pelas entidades fictícias. (Como cogitar de uma percepção em que não entre a relação com o peso ou a forma, pois também a forma é uma entidade fictícia?) (2006, p. 268).

Na esteira de suas considerações, Costa Lima ressalva a ficção como modo de emprego da linguagem, como modalidade do discurso, ainda que na representação literária, boa parte da matéria ficcionada está na ausência. O teórico ainda arrazoa que a relação da verdade com a ficção coloca-se não em termos de submissão, contudo, a ficção acercar-se-ia da verdade não para manter a característica da realidade, todavia, para acenar ao real (LIMA, 2006). Tomando o contexto que subsidia o conjunto de produções de Tomás Eloy Martínez, a Argentina, que possui interesse particular pela morte e por personagens *post mortem*, faz sentido o apelo popular e sentimentalista que a epopeia do corpo sucumbido de Eva desperta e, em distintos textos, de tantos outros féretros ou fantasmas dolorosos. Por essa perspectiva, Martínez deslinda que “[a] história popular e a oficial estão carregadas de cadáveres que se levam de um lado para outro, que ganham eleições, que inflamam o ânimo dos exércitos, que curam doenças fatais e cantam o hino nacional da outra margem da morte.” (1996, p. 61).

Nesse sentido, os simulacros da glória do corpo descarnado, recuperados na insatisfação humana, absorvem a existência material e os símbolos da imortalidade mítica, sejam das cicatrizes do martírio, das coroas da soberania ou das distinções honoríficas das armas do exército. Considerando a otimização, pelo sistema mitológico herdado cultural judaico-cristão, *a posteriori* à morte, representado pela proximidade aos santos e ao deus monoteísta, há a contemplação da insensatez e do absurdo da dor terrena, da expiação do pecado, do mundano, que deve ser superado ao se “entrar para a eternidade”, com a solução redentora.

Desse modo, ao contemplar Eva Perón, figura mítica, que morre aos 33 anos, idade de Jesus Cristo, ícone do cristianismo, há a atribuição de diversos símbolos ao corpo embalsamado e simulacro da nação argentina. A imagem de santa, mãe dos pobres, dos descamisados, prolifera, nas instâncias discursivas, diferentes textos e modos de narração, que ensejam em representações multifacetadas do “real”. Por tal perspectiva, observa-se, na expressão da linguagem, a esfera simbólica. Por meio do imaginário, na invocação das elaborações dos símbolos, a literatura encontra seu meio de perpetuação.

Na sequência de suas considerações acerca da criação literária e sua articulação com a narração da história, Tomás Eloy Martínez elucida aspectos relacionados à escrita de *Santa*

Evita (1998) e o acercamento do texto com o leitor. A esse respeito o escritor argentino concebe que:

[e]nquanto escrevia *Santa Evita*, pensava: já que se foi tão longe, é possível ir mais longe ainda. Se pode, disse a mim mesmo, revelar as fontes (reais ou falsas) da ficção histórica à medida em que a ficção avança. Se pode escrever, penso eu, de onde foi brotando cada elemento do relato compartilhando com o leitor o laboratório secreto de cada fragmento. O leitor já é um cúmplice. Por que não fazê-lo passear, então, por todas as costuras do tecido? Desse modo, posso ir ao cetro do mito, defrontar-me com a história como cultura, situar-me num espaço não-autoritário, aberto, num espaço que expõe seus passos em falso, seus nós mal feitos, seus tropeços, os jogos de palavras e do documento. (1996, p. 61).

No excerto exposto, o leitor torna-se parte importante da literatura e, estendendo as considerações, nas palavras de Antonio Candido, ao sistema literário. Ademais, o autor coloca-se fora do lugar das certezas, situando-se na abertura e no diálogo com a história a partir de seu viés cultural. Retomando o conceito foucaultiano, Martínez, dentro de sua obra literária, teria funcionalidades, nas quais, organizar e apresentar o narrar e a metanarratividade seria uma delas.

Contudo, no exercício da escrita, não seria invocado nem a figura de um demiurgo, tampouco a de um indivíduo, simplesmente. Enredaria, de outro modo, na estética de apreciar características, de ordem textual, com a aptidão de referir tessituras mediante apenas um nome, o próprio, do autor. A multiplicidade de atravessamentos da subjetividade do autor, bem como de qualquer outro “eu” discursivo, insere-o em uma posição que não concentra nem o sujeito empírico, dotado de personalidade, nem a projeção, no nível ficcional, centrada no narrador, configurando-o em um engendrado espaço de intervelação.

Dentro da delimitação de um projeto estético e do fazer literário mais amplo e da busca de um argumento que impulsiona o enredo, Tomás Eloy Martínez contrapõe, ao menos, dois momentos da escrita literária na América Latina, ancorando-se na geração contemporânea, que não necessita mais lutar contra a versão histórica oficial, por exemplo. Segundo o autor isso já foi efetuado e, ainda é por ele feito, em um processo “pré-literário”, no qual intenta ler e conhecer a História, em maiúscula, e suas contraposições nos mais diversos níveis, constituindo material ficcionável, mas que, necessariamente, não é o texto literário em si. Desse modo, para o escritor argentino, escrever ficção no momento da história do qual fala, a saber, meados da década de 1990, não incidiria em:

[...] desentranhar mentiras da memória através de uma contra-memória, como fiz em *La novela de Perón*. Meu eixo, em *Santa Evita*, foi o reconhecimento quase topográfico de um mito nacional. Mas, meu eixo foi sobretudo a busca de um corpo: não só o corpo jacente de Eva Perón, levado e trazido de uma ponta a outra de Buenos Aires, mas também o corpo do meu passado, ou, se preferir, o corpo das coisas que enchem minha imaginação no passado. [...] O corpo foi convertido em troféu. Deixou de ser corpo, de ser pessoa, para ser somente objeto escuro (ou luminoso) de um desejo que estava em todos, mas que não era em todos o mesmo desejo. (1996, p. 61).

Nesse sentido, na representação de um dos maiores mitos da nação argentina, Eva Perón, Martínez menciona sua tarefa quase topográfica a procura do mito. Dentro da perspectiva topográfica, ciência que descreve todos os acidentes geográficos, partindo da noção de *topos*, que designa um lugar ou região e, *grapho*, que implica em descrever, o autor discrimina os aspectos mitológicos como partícipe do ambiente, da cidade, deslocando o espaço como mero fator acessório. Trabalho semelhante fez, também, em textos posteriores, como é o caso de *El cantor de tango* (2004), no qual os eventos históricos traumáticos e adjacentes à centralização da versão oficial se mesclam à Buenos Aires, que incide em um grande *Aleph*, a uma estrutura labiríntica que não se fixa territorialmente, porém, apenas nas súplicas da memória. Outro caso análogo é o que o autor faz em *Purgatório* (2009), com a cartografia e a função dos mapas, na busca da representação de um relevo que sempre muda, marcando o desaparecimento ou transposição do relevo argentino, articulado, outra vez, à concepção de cidade e ao sumiço dos próprios cidadãos argentinos, no contexto da ditadura.

Afora da posição do autor nas obras, Tomás Eloy Martínez trata da função do crítico que, para o autor, exerce uma tarefa autobiográfica, em seus trabalhos, as suas escolhas de leitura são explicitadas, não impondo uma realidade forjada, contudo, inquirindo-a, devolvendo a literatura ao movimento, ao meio. O crítico ao falar da linguagem, a literatura, empregando-se da linguagem, dialoga com a metalinguagem, sem, porém, criar a obra em si, replicando o outro. A obra, de acordo com Maurice Blanchot “atrai aquele que se lhe consagra para o ponto em que ela é à prova de sua impossibilidade” (1987, p.83).

Já Barthes (2007), ao expor a questão referente à crítica e a obra, menciona que o crítico ocupa uma função tal qual a do escritor, porém, em “liberdade condicional”. Semelhante ao escritor, conviria ao crítico que se confiasse não na verdade do texto, todavia, na disposição de escrever. De tal modo, “a crítica não é uma ‘homenagem’ à verdade do passado, ou a verdade do ‘outro’, ela é construção da inteligência de nosso tempo.” (BARTHES, 2007, p.163).

No discurso do crítico, assim, estaria a presença do indireto, a crítica, que depende das imagens do direto, o texto literário, na transitividade do discurso do outro. Na esfera do exposto, as primeiras linhas do texto *Escritores e Escreventes*, de Barthes, lançam questões importantes a respeito do texto, de quem pode fazer uso da palavra, do autor, do leitor e, como leitor, do crítico, residindo nas perguntas: “[q]uem fala? Quem escreve? Falta-nos ainda uma sociologia da palavra.” (2007, p. 31). No que concerne à palavra, Barthes (2007) a toma não como ferramenta ou meio de condução, mas, uma estrutura. Seria o escritor o único sujeito apropriado a desvencilhar-se, estruturalmente, de si e do “real” na palavra.

Prosseguindo as considerações acerca da conferência de Martínez, estando em uma instância mais ampla, a do discurso, a escrita, além de ser, nas palavras do autor, uma forma de autobiografia, propõe um exercício de reconstrução, reescrita, que apontam para além de simples correções ou oposições aos sistemas já estabelecidos. Contudo, paradoxalmente, na produção de ficções acerca da história, nas zonas de revisão dos fatos, na ficcionalização de dados, na ampliação de fatos que obtiveram pouca importância da história oficial, elaboram-se versões, que a seu modo, objetam-se ao poder e questionam a centralidade da história oficial, dando voz às margens ou, como menciona Tomás Eloy Martínez, amplia sucessos que ganhariam, no discurso histórico tradicional, espaço apenas como nota de rodapé. Na reconstrução do passado pela ficção, contesta-se o presente e se acena ao futuro.

Na esteira do exposto, a relação entre a literatura e a história desenvolve-se, em termos, referindo o célebre quadro que Walter Benjamin (1994) empregou para abordar a articulação entre o presente da narração, o passado e os fatos vindouros. Nesse sentido, *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee é emblemático, a imagem representa um anjo que dissimula o desejo de apartar-se de alguma coisa que ele mira, com olhos ostensivos, de modo firme; a boca sobressaída e as asas distendidas completam a figura. De acordo com a interpretação de Benjamin (1994), o “anjo” da história deveria se assemelhar ao quadro de Klee, no qual a frente volta-se ao passado, que canaliza um encadeado de episódios, aglutinando em um único infortúnio, a ruína à sombra dos pés.

Ainda, segundo a análise de Benjamin, o anjo estimaria permanecer, auxiliar os desfalecidos e colher os excertos; todavia, partindo do paraíso, uma tempestade infla e une-se às suas asas, com tanta violência que o impede de retrain as asas e deter o movimento. A intempérie o propele ao futuro, o qual ele negligenciou ao voltar-se à aniquilação crescente. O sopro que impeliria o anjo à posteridade seria o progresso, os avanços à posteridade.

No que tange às discussões ao redor do conceito de história e sua relação com a literatura, Luiz Costa Lima (2006) assinala as zonas de fronteira dos discursos históricos e

ficcionais, ainda que estes partilhem elementos em comum. Dentro da perspectiva de finalidade, os fins da história e da ficção não são os mesmos, a história, ainda que ela não exista, busca a objetividade, estabelecer o conhecimento acerca do passado, buscando a verdade e não a verossimilhança, por exemplo, e dialogando com a literatura enquanto signo da cultura. Já a literatura e a ficção, em um sentido amplo, é mais translúcida, pode representar a “verdade”, contudo, ela é sua possibilidade e não seu final, abrindo caminhos às diversas manifestações discursivas, inclusive, a historiográfica na porosidade do texto.

Luiz Costa Lima, no prefácio de seu livro *História. Ficção. Literatura*, de 2006, ao falar de si mesmo, mas, também, da narração, ressalva a característica fragmentária do ser humano e lembra a necessidade da consciência da fragmentação. Nesse sentido, nos fragmentos, bem como no ato de narrar, estaria tecida a relação da história, a literatura e a ficção, que transcende a própria literatura, sendo estas instâncias discursos diferentes entre si, e ligadas por sua vinculação ao imaginário, particularizando as categorias de acordo com sua expressão. Na mesma esteira de discussão acerca da história, Costa Lima, voltando até Heródoto menciona que:

[...] a legitimação sobre o que fora específico no fazer de Heródoto agora tematiza a própria aporia da história: ela perde seu caráter de implicitamente respaldada em alguma essência – e que essência poderia ser mais nobre para os metafísicos, que tanto a prezam, senão a alétheia, a verdade? – passível de ser delimitada por um objeto próprio à história. Em vez de anunciar algo antes inefável, a investigação que configura a história não se caracteriza senão por um *état d’esprit*; por conduzir a uma disposição anímica, passível, entretanto, de se objetivar em um método, un *type de démarche*. (2006, p. 60-61).

De tal modo, a escrita da história está atrelada à gênese do objeto histórico, que se constituirá no método e, posteriormente, em sistematizações e conceitos e no saber acerca da história. Contudo, no que concerne à literatura, o estatuto ficcional, e seu pacto, recaem sob si mesmos no processo mimético, criando um saber diferente do histórico, no fazer literário.

Na literatura, a hibridez dos discursos é vislumbrada, sem que, necessariamente, se objetive transcender seu caráter fragmentário, parcial e não “verdadeiro”, impreciso no que concerne ao saber histórico. No discurso ficcional, não se busca a harmonia entre as vozes discordantes, nem a verdade absoluta enquanto instância: trazem-se à baila diferentes vozes, fatos ficcionados e impressões, guiadas pela experimentação estética, sem uma preocupação, ainda que ela possa existir, com o método.

Considerando *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, o discurso da história e acerca da história se apresenta, não se restringindo a isso, na narração dos feitos ocorridos na Argentina, em 2001, e nas cicatrizes do passado. Mais marcadamente, o ocorrido com Felicitas Alcántara, jovem que morreu, de modo inexplicável e ainda não aclarado, em 1889, elencando um cenário de revanches sociais e políticas, rememorando todos os desaparecidos argentinos no romance em questão. Felicitas Alcántara possuía 14 anos quando, em um meio dia, desapareceu, sendo lembrada pela sua beleza que a destacava dos demais.

Sendo muito cortejada, a família de Felicitas vivia em uma casa às margens do rio de la Plata; rio este que marca seu desaparecimento. Junto com suas quatro irmãs, em 31 de dezembro de 1889, Felicitas banha-se no rio até que some. Foram feitas buscas pela menina, as quais não resultaram em nada. Quem comandou a investigação, foi Ramón L. Falcón, a quem, inclusive, se deixa aberta a possibilidade de ter cometido o crime ou que se tenha forjado para parecer que foi ele. Já em 1903, no agora palácio das Águas, o corpo de Felicitas Alcantarás aparece e se iniciam cultos em homenagem à menina.

Dentro da narrativa principal de *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, incrustam-se outras histórias, que compõem o eixo central no entorno de Julio Martel e sua busca. O fato ocorrido com Felicitas Alcántara é uma delas, o qual é narrado a fim de justificar o porquê de Martel haver escolhido o palácio das Águas para cantar. De tal modo, Martínez emprega-se de um dado histórico para construir a verdade interna de sua obra: coloca o cantor de tangos antigos homenageando um dos corpos argentinos desaparecidos e não explicados, articulando um diálogo entre o histórico e o ficcional, transfigurando o passado e o presente, apontando às novas possibilidades de configurações do futuro. A narração do ocorrido com Violeta Miller compõe o mesmo giro em direção à história e a sociedade.

No que toca à reconstrução do passado, à sua sobreposição no presente e as apostas para o futuro, do mesmo modo, assinalar ao futuro, é ilustrado, por Tomás Eloy Martínez (1996), no que concerne à literatura. O autor argentino trabalha com as ideias de apontar e apostar para o futuro, clarificando que a intenção dele não é formar uma sociedade mediante a provocação da escritura, visto que a ficção não abala a sociedade, nem por meio de seus rumores, nem com o silêncio. Não obstante, contrariamente, a frase que inicia a conferência de Martínez reaparece: “se escrevem, como disse no princípio, para forjar o leito do rio por onde navegará o futuro, para situar o futuro no lugar dos desejos. Como? (1996, p. 61). O caráter de interrogação se vislumbra na oposição, a saber: a literatura não influi na sociedade;

mas, por intermédio dela, engendram-se os trilhos que a história percorrerá e, nela, a história se insere no âmbito do desejo.

Com isso posto, Martínez, caminhando à conclusão de sua comunicação, menciona o papel do mito e do imaginário para a literatura e, mais particularmente, a ficção histórica, aludindo que:

[u]ma das operações mais originais da ficção histórica é sua tentativa de recuperar os mitos de uma comunidade, sem invalidá-los ou idealizá-los, mas reconhecendo-os como tradição, como força que foi deixando seu sedimento sobre o imaginário. Todo mito expressa, no final das contas, o desejo comum. E nada pertence ao futuro como tanta clareza como o desejo. (1996, p. 61).

Nesse sentido, o autor coloca o mito, como tradição, como matéria ficcionável, análoga à história, explicitando os mecanismos de representação do mito. Assim, não se idealiza, colocando-o no plano das ideias, nem o nulifica, revigora a partir da vivacidade do desejo da comunidade, na qual o mito se apresenta. Além disso, nas palavras de Martínez, como o mito canaliza o desejo comum a uma biocenose, o mito, em sua essência do desejo, pertenceria, nitidamente, ao futuro. Porém, o mito e, logo, seu desejo do futuro, não é estanque, porque a mitologia depende das vozes e do imaginário que alimentam o mito; o mito, com seus fios suspensos e movidos em e por diferentes direções, retrai a centralidade e seu pertencimento, produzindo, na relação com novos leitores/expectadores/partícipes do mito, novos signos. Por conseguinte, as imagens do passado que alimentam as ficções históricas, no processo de reescritura, reescreve, também, o futuro.

Considerado o “inventor” da Argentina, herdeiro de uma tradição textual local, representada, sobretudo, na figura de Jorge Luis Borges e Esteban Echeverría e de uma universal, referindo, só para citar alguns, Dante Alighieri e Franz Kafka, Martínez articula a escrita da história, a inserção da cultura, a memória, particular, literária, coletiva e, em vários de seus textos, as entranhas textuais, desvelando os processos narrativos e a função do autor em sua relação com a sociedade. No que concerne ao exposto, Tomás Eloy Martínez refere que:

[p]or mais que a expressão não me faça feliz, um romancista se parece a um embalsamador: trata de manter os mitos detidos e em algum gesto de sua eternidade, transfigura os corpus da história em algo que já não são, devolve-os à realidade (à frágil realidade das ficções) convertidos em outro ícone da cultura, em outro avatar da tradição. E, ao fazê-lo, mostra que esse ícone não passa de uma construção, que as tradições são uma tecedura, um pedaço de

pano, cujos fios mudam incessantemente a forma e o sentido do desenho, tornando-o cada vez mais fragmentário, mais incompleto, mais passageiro. (1996, p. 61).

Equivalente ao embalsamador, que preserva o corpo finado em sua exterioridade, saca as vísceras e líquidos internos, injetando produtos específicos que impede a penetração dos efeitos *post mortem* e a decomposição do corpo, o romancista intenta, na escritura, conservar os mitos e, talvez, os acontecimentos históricos, captados em seu aceno à eternidade, canalizando, em corpos que se dissiparam da vida, a simbologia transcendente, restituindo a verdade, das ficções, ao discurso mitológico da realidade, articulada à tradição.

Destarte, no processo de ficcionalização dos signos míticos, a dimensão humana, em certos casos, como de Eva Perón, surge, aclarando a construção social e política dos sujeitos, suscitando a reflexão, a dialética entre a literatura e a sociedade e o componente humanizador que, segundo Antonio Candido (1995), é a única função da literatura.

Do mesmo modo, findando estas reflexões, retoma-se o pensamento de Blanchot (1987), que desenvolve suas discussões, incluso, considerando o autor em uma dimensão próxima ao mitológico, explanado que: “[a]s grandes personagens históricas, os heróis, os grandes guerreiros, não menos que os artistas, colocam-se também ao abrigo da morte; entram na memória dos povos; são exemplos, de presenças atuantes” (p. 91). Nesse sentido, a morte, em seus múltiplos sentidos, é uma possibilidade, inclusive, criadora. Na morte, enquanto obsessão temática, assim como na morte nos escritos, fixa-se um dos eixos principais da tessitura martineziana.

Em suma, a partir das ponderações teóricas e das obras literárias, propriamente, Martínez busca o particular de figuras públicas, dos mitos, porém, também, busca os anônimos esquecidos, culminando no deslindar do destino coletivo. Tomás Eloy Martínez escava por detrás de espectros e cadáveres que sobrevivem, aspiram e, ainda, dão testemunho. Sua procura se encontra nos odores da morte de Eva, nas penumbras de Perón, no insólito, nos ossos do passado, no destino trágico dos inocentes, nos assassinos, no sangue dos mortos e desaparecidos, nas manifestações difusas do totalitarismo.

O conjunto de obras do escritor argentino, fruto de um longo processo de elaboração, flerta com o perigo de registrar idílicas aventuras, que também são a gênese da história e da política da América Latina. Os simulacros da existência, pautados nas contradições e ambiguidades, sobretudo, nos traumáticos feitos políticos e ditatoriais, que encerram homicídios, sequestros, desaparecidos, terrorismo, corrupção, cenário que adveio à América

Latina, podem ser compreendidos, em suas entranhas, em livros como os de Martínez, que são de crucial importância para a história argentina e para a narração latino-americana.

Dentro da proposta do autor, ele admite a descentralização do saber e da produção da cultura, trazendo as margens para a ordem do discurso. Assim, o local, o imaginário pertencente às comunidades, rechaçado pela história oficial e centralizada, é dotado de voz e possibilidades de “dizer”, ganhando espaço discursivo e interesse dentro da literatura. De tal modo, o componente polifônico é priorizado, sem descaracterizar nenhum dos discursos elencados, criando uma hierarquia. No afastamento do centro, Tomás Eloy percorre os locais de silêncio, os fragmentos, a descontinuidade das narrações acerca de sua nação, admitindo o caráter lacunar do entendimento da história e, de determinado modo, as diversas construções acerca do passado que, por vezes, se contradizem.

Na busca pelo passado, o corpo e a violência se apresentam, bem como a morte, lugar que enlaça a todos. Assim, bailam os corpos dos desaparecidos durante a ditadura militar, os corpos mutilados das pessoas que ousaram viver demais e o cadáver da nação. Nos relatos de Martínez encontra-se o espaço do desejo, das disputas e da vingança, relacionada à hipérbole do país.

Assim como Eva Perón, que foi muitas, a Argentina se abre em um leque de possibilidades de leitura: soberana, decadente, colorida, grotesca, capital da arte e local no qual livros são vendidos “por quilo”. Por fim, na compreensão da complexa representação da realidade na arte, não se tem como negar seu caráter multidisciplinar, anfíbio e transitório, mimetizando uma trajetória individual, visando alcançar a memória.

No próximo capítulo, passar-se-á às questões mais profundas da escritura do autor em questão, bem como à análise propriamente dita de *El cantor de tango* (2004), arrazoando-se no que toca à noção de cidade e, mais precisamente, a cidade na América Latina, do mesmo modo que o *flâneur* representado no romance.

4. BUENOS AIRES E SEUS CAMINHANTES: A CIDADE E O *FLÂNEUR*

“Los ruidos de la ciudad invaden también el cuarto, ensuciando la música [...]”

(Tomás Eloy Martínez)

A cidade, constituída historicamente, espaço das manifestações artísticas e, políticas, que abriga as diversas formações humanas; muitas vezes, ganha tal proporção na literatura que deixa de ser “apenas” espaço, caracterizando-se como ambientação, tomando, em determinadas ocasiões, ares de protagonista, como ocorre em *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez.

Como já mencionado nos capítulos anteriormente, Tomás Eloy Martínez, argentino, foi escritor, jornalista, professor e crítico literário e de cinema, alinhando sua produção literária a uma estética na qual se dissolve a aversão entre a história e a ficção, em um processo em que a verossimilhança é privilegiada.

Nas obras do autor, vislumbra-se o deslindar da Argentina por diversas perspectivas, seja como cenário de grandes fatos históricos, assim como aqueles marginalizados, como espaço da consagração literária de importantes autores, ora ainda, enquanto labirinto para a peregrinação, buscando vozes incertas, de personagens que flanam. Na errância das ruas argentinas, reconstrói-se o que se diz e se imagina acerca de mitos, como é o caso de Eva Perón, relembram-se, para nunca esquecer, as feridas da ditadura, os homicídios não solucionados e, persegue-se, nas letras e no canto de tangos antigos, a origem não intelectualizada de uma cidade adjacente ao orbivagante, que desenha, no enredo das vias urbanas, que sempre mudam de lugar, as secretas histórias contidas na memória, na oralidade e, como intertexto inquestionável, na literatura.

Com isto posto, no decorrer deste capítulo, pretende-se abordar discussões ao redor da noção de cidade na América Latina, centrando as reflexões em Buenos Aires e, articulando, sempre que necessário, o desenvolvimento do romance na porção hispânica da América e seu entrelaçamento as questões literárias e o urbano, juntamente com seus pontos de oposição.

Neste percurso, traz-se à baila Angel Rama, sobretudo, em *La ciudad letrada* (1998); bem como, tomando o caráter cosmopolita de Buenos Aires, recorre-se a Walter Benjamin, em suas considerações acerca do *flâneur* e o vagar pela cidade, referindo alguns paralelos entre a capital argentina e Paris do século XIX. A partir do percurso teórico, reflexiona-se a

respeito da representação da cidade na escritura de Tomás Eloy Martínez, centrando as análises na Buenos Aires de *El cantor de tango* (2004) e seu narrador, Bruno Cadogan.

A cidade, em sua noção conceitual, transcende suas edificações, as pedras que constroem seus prédios, as casas, as praças, as ruas e seu caráter invisível; os construtos pétreos são insipientes no feitiço da cidade. É necessário, no processo de nomeação da cidade, a construção da história, a gênese, o hálito da memória que insufla o discurso, os signos de sentido, símbolos, na estrutura etérea. De tal modo, duas ideias se confrontam: uma, da cidade como parto da inteligência, referindo a Angel Rama e outra, que insinua que a cidade é diversa aos discursos que a representam, de Ítalo Calvino. Para Calvino, as narrações e descrições da urbe não são a cidade, mas ela é as “relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enfocado;” (1995, p. 14).

As cidades, de pedra, tornam-se grandes e noticiosas no que circunda o século XIX. A imponência, o progresso do urbano e da arquitetura e aos espaços são dotadas características de inovação pela fugacidade social e das tendências. Mas, o que de fato é revisitado é o elemento urbano por si. Ainda que as cidades existam desde a gênese humana, a urbanidade e, as grandes cidades, fundam-se na presença da polis ocupada por um sem número de pessoas advindas de diversos locais, dentro de um país. As massas, que circulam na cidade grande, são geridas pelo ritmo convencionado pelo relógio e o capital; as individualidades anônimas, a miséria humana, a cólera, o passo acelerado, não podem ser descritos nas cidades do século XIX.

De tal modo, a metáfora e a ritualização representam o fenômeno urbano em sua face do terror, da vertigem, do deslumbramento, do grotesco, do estupefato, que esvazia o vocabulário crível, os conceitos que faltam à cidade. Articulado a cidade latino-americana à europeia, vislumbram-se diferenças quanto à configuração da modernização e a cidade, porém, partilha-se a aceleração e a angústia, a renovação e o retorno à tradição, o campo e as vanguardas (SARLO, 2005).

No processo de olhar à cidade e representá-la, Charles Baudelaire (1996), abordando a modernidade, ganha singular importância. Em *Sobre a modernidade (ibidem)*, Baudelaire parte de um eu-lírico/narrador que está mergulhado nos insignificantes feitos que bailam pela cidade, extraindo significados das feições humanas, destacando, nas palavras de Benjamin que “[o] *flâneur* como tipo o criou Paris. [...] Pois não foram os forasteiros, mas eles os próprios parisienses que fizeram de Paris a Terra Prometida do *flâneur*, ‘a paisagem mannstahl’” (1986, p. 186). Na observação da cidade moderna, o olhar, que experimenta o

espaço urbano, distancia-se em um movimento que conduz a reflexão do visto e do vivido, objetivando uma inquietação racional. Segundo Walter Benjamin “[a] rua conduz o flandador a um tempo desaparecido. Para ele todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular.” (p.185).

A narração, imersa na cena moderna, satura-se com a ambiguidade da senilidade que seduz e que gera, pela consciência, as ponderações a respeito das oscilações do mundo na cidade, com suas desigualdades, exploração do trabalho, do tempo e dos espaços. Desse modo, convivem, na aurora, caminhando pelas ruas no amanhecer da cidade, os trabalhadores, circundados pelo capitalismo, e os boêmios, filhos da cidade cosmopolita. Na consciência da ânsia da cidade moderna, o olhar desautomatizado do escritor recobra a humanidade.

Na perspectiva de estar o bastante perto da cidade para haurir dela a expressão e, habilmente longe para não ser sorvido por seu movimento desumanizador, o olhar do narrador, tal qual Baudelaire, na cidade do século XIX, está Bruno Cadogan, narrador de *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez. A voz do estrangeiro, ainda que o romance forme parte do projeto intitulado “*Los escritores y sua ciudad*”, do qual também participaram, só para citar alguns, Carlos Fuentes e Rubem Alves, é empregado para a representação dos labirintos das ruas de Buenos Aires, que mudam de direção do mesmo modo que se cambia o cenário histórico e político da cidade.

De tal modo, na obra em questão, a distância de quem não vivia na cidade, mas passa a incorporar-se a ela, no anonimato das multidões, nos cafés, nas noites portenhas, no cenário literário e nos traumas narrados e ritualizados com os tangos antigos, desenha um mapa adjacente à grande cidade. A poética da aproximação e do distanciamento propiciam o caminho do *flâneur*/narrador e, ainda, as reflexões, que não se detém somente no lamento, na memória grafada nas pedras da cidade, e nas vozes que emergem das margens dos centros urbanos.

Na grande cidade, propicia para a circulação de um sem número de pessoas, a multidão, que já foi entendida enquanto massa coletiva, sem forma e personalidade, e as novas configurações arquitetônicas se acomodam à nova realidade de intensa demografia, como postula Walter Benjamin (1989), surgindo, ainda nas palavras do filósofo, os panoramas, as fisiologias, de caráter descritivo. Na multidão, o *flâneur*/narrador obtém funcionalidade de ser o outro anônimo, sem deixar de ser ele mesmo, dotado de um caráter especial pela escritura e descrição da representação do que vê e de seu itinerário.

Restringindo as considerações, em específico, da formação da ideia de cidade na América Latina e, de um modo de cidade particular, a letrada, Angel Rama (1998), traça um roteiro circundante à cidade e as cidades que habitam o interior da cidade. Para isso, perpassa a cidade ordenada, a letrada, a escriturada, a modernizada, a que se politiza e a revolucionada. A cidade, composta pelos ensejos de urbanidade, pela densidade populacional, pelos critérios legais de definição, considera uma entidade de ordem política e administrativa da urbe, aglomera, ainda, a sobreposição de ofertas funcionais, agrupando centros culturais, religiosos, de consumo, congregando sorções de atividade humana. Contudo, sendo um conceito, a cidade também é forjada, cunhada nas convenções sociais e na história.

Aludindo acerca da gênese da cidade latino-americana, o crítico uruguaio Angel Rama versa que ela “ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser un sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente, el único sitio propicio para encarnar.” (1998, p. 17)³⁶. Por essa perspectiva, a cidade, imaginada no/para (o) “Novo Continente”, a América, está calcada no idílio europeu da ordem, do trabalho e na exploração dos bens. Ainda que a urbe não estivesse composta com tal nome, vale destacar que, nas terras do centro e do sul da América, civilizações bastante organizadas, em termos de pensamento científico, artes, agricultura, caça e governo, já se apresentavam, sendo as mais sobressalientes concentradas mediante os Incas, Maias e Astecas.

Retomando a fundação das cidades na América, permanecendo nas proposições de Rama, vislumbra-se que no processo de transposição de uma ordem social, visando se atingir a realidade física, fez-se necessário “el previo diseño urbanístico mediante los lenguajes simbólicos de la cultura sujetos a concepción racional. Pero a ésta se le exigía que además de componer un diseño, previera un futuro [...]” (1998, p. 20)³⁷. Assim sendo, os símbolos culturais e as ramificações discursivas se assomam à racionalidade, apontando tanto a conceituação do passado, como construindo o leito do rio pelo qual passará a história no futuro, parafraseando Tomás Eloy Martínez (1996). Em consequência da polivalência de perspectivas, “América Latina fue el diseño en damero, que reprodujeron (con o sin plano a la

³⁶ “vem sendo basicamente um parto da inteligência, pois ficou inscrita em um ciclo da cultura universal em que a cidade passou a ser um sonho de uma ordem e encontrou nas terras do Novo Continente, o único lugar propicio para encarnar.” (1998, p. 17, tradução nossa).

³⁷ “o prévio projeto urbanístico mediante as linguagens simbólicas da cultura sujeitos a concepção racional. Mas a esta se exigia que além de compor um projeto, previsse um futuro [...]” (1998, p. 20, tradução nossa).

vista) las ciudades barrocas y que se prolongó hasta prácticamente nuestros días.” (RAMA, 1998, p. 20)³⁸.

Nas cidades latinas, os signos, do passado e do porvir, do mito que parasita a linguagem, ampliam-se quando significam no cerne do conhecimento, dotando as certezas e possibilidades a partir do olhar científico e, em uma designação ampla, das letras. Nesse sentido, relações de poder, diferenciadas das fixadas na conquista da América, são trazidas à baila, alocando-se temporalmente e ganhando caracterização humana, mesmo que se transfigure nas religiões, por exemplo. Desse modo, a legitimação, anteriormente efetuada pela força, direciona-se, marcadamente, e de modo enérgico, para a ideologia. Cambiam-se alguns locais de poder; assim sendo, o maniqueísmo religioso é deixado de lado por outros intentos ideológicos, no entanto, o poder, dissoluto nas relações, mantém-se validado.

Nos processos formativos de centros urbanos, um duplo aspecto é elencado, a saber, o plano símbolo e o da realização da projeção no real. O campo do simbólico, do imaginário, do planejamento, desenha-se anteriormente a efetivação da cidade. A esse respeito, Rama versa que:

[u]na ciudad, previamente a su aparición en la realidad, debía existir en una representación simbólica que obviamente sólo podían asegurar los signos: las palabras, que traducían la voluntad de edificarla en aplicación de normas y, subsidiariamente, los diagramas gráficos, que las diseñaban en los planos, aunque, con más frecuencia, en la imagen mental que de esos planos tenían los fundadores, los que podían sufrir correcciones derivadas, del lugar o de prácticas inexpertas. *Pensar la ciudad* competía a esos instrumentos simbólicos que estaban adquiriendo su presta autonomía, la que los adecuaba aún mejor a las funciones que les reclamaba el poder absoluto. (1998, p. 21)³⁹ (Grifos no original).

A palavra, e seus símbolos, começam a se delinear e se tornar imanentes na latino-américa, compondo os espaços urbanos. Talvez, por esta gênese, futuramente, a cidade se comporá e será pensada, também, pelas manifestações da palavra, sobretudo, literária.

Expandindo as pressuposições anteriores no âmbito da linguagem e o mito indissolúvel a ela, as criações literárias americanas, referindo especificamente as narrativas

³⁸ “América Latina foi o projeto em *damero* [tabuleiro de jogo de damas], que reproduziram (com ou sem plano a vista) as cidades barrocas e que se prolongou até praticamente nossos dias.” (1998, p. 20, tradução nossa).

³⁹ “[u]ma cidade, previamente a sua aparição na realidade, devia existir em uma representação simbólica que obviamente somente podia assegurar os signos: as palavras, que traduziam a vontade de edificá-la em aplicação de normas e, subsidiariamente, os diagramas gráficos, que as projetavam nos planos, mesmo que, com mais frequência, na imagem mental que desses planos tinham os fundadores, os que podiam sofrer correções derivadas, do lugar ou de práticas inexpertas [com falta de experiência]. *Pensar a cidade* competia a esses instrumentos simbólicos que estavam adquirindo sua pronta autonomia, a que os adequaria ainda melhor as funções que as reclamava o poder absoluto.” (1998, p. 21, tradução nossa).

em prosa, nascem, na menção de Bella Jozef, “com a necessidade de libertar todas as aparências possíveis da realidade e os mitos que jazem em seu interior.” (1986, p. 34). De tal modo, a cidade, criada no plano do simbólico e do linguístico, continua, depois de seu desenvolvimento, a proliferar signos, não excluindo o papel do imaginário, das manifestações orais, da história factual ou não, da literatura, da simbologia e de sua realidade física.

Na corporificação de ordem do sonho europeu, desejado na aplicação da cidade americana, os signos não se emparelham com o que já existia, em termos de realidade. Eles, de acordo com Rama (1998), mimetizam o quimérico pensamento da época, abrindo margem à utopia ardente que alcança seu pino na contemporaneidade. Todavia, na esfera ondulante dos sonhos, a ordem cultivava o poder, mantinha suas estruturas, tanto culturais como econômicas, legitimadas. Destarte, a cidade instaura-se, também, como espaço da confirmação e conservação do poder e seus discursos, tendo como uma de suas bases a placitude, a docilização dos corpos ordeiros.

Como rebate contra a imposição da ordem, a literatura dos países conquistados surge requerendo uma “capacidade de observação amadurecida e só se estabelece a partir do momento em que surge um público provido de consciência crítica, quando se alcança certo grau de fisionomia própria e, sobretudo, com a necessidade de contar-se, que é uma forma de descobrir-se.” (JOZEF, 1986, p. 09). No artifício literário do olhar sob si, deslocando, em certo sentido, o outro europeu do discurso, a oposição marcada entre a civilização *versus* barbaridade americana se coloca comprometida. Entretanto, a cidade, com sua concentração populacional e de bens, triunfa, e o rural, o descentralizado da polis que, também, é bárbara, é marginalizado e apenas se recupera, *a posteriori*, nas literaturas regionalistas.

Na esteira do exposto, vislumbra-se que “[...] en la época de los nuevos estados independientes, Domingos Faustino Sarmiento seguirá hablando en su *Facundo* (1845) de las ciudades como focos civilizadores, oponiéndolas a los campos donde veía engendrada la barbarie.” (RAMA, 1998, p. 26)⁴⁰. As zonas rurais, alheias à urbe, estariam contrariando o avanço, o progresso, o desenvolvimento, o modo de vida ordenado do sonho europeu projetado nas cidades americanas, divagando, em sua brutalidade, o aspecto inculto e primitivo; criam-se, logo, estereótipos, que já foram desconstruídos, tanto no que concerne às questões espaciais, quanto das pessoas alocadas geograficamente em regiões não urbanizadas nos moldes europeus.

⁴⁰ “[...] na época dos novos estados independentes, Domingos Faustino Sarmiento seguirá falando em seu *Facundo* (1845) das cidades como focos civilizadores, opondo-as aos campos onde via engendrada a barbárie.” (RAMA, 1998, p. 26, tradução nossa).

Contrariando a ideia da Espanha, enquanto conquistadora de grande parte das terras americanas, assim como foi Portugal, centro que imanava cultura e “civilização”, emerge a necessidade de se refletir acerca do quadro histórico da conquista americana, que, culmina, com a posterior fundação das primeiras cidades. Como é sabido, a Espanha encontrava-se em uma crise econômica e enfrentava um bloqueio comercial quando, sem entrar no mérito de tudo o que passou, Colombo propõe que se viaje por outras rotas marítimas, destacando a necessidade de mercadorias e, até mesmo, a fome que assolava parte da Europa. Como consequência, “España ya estaba en decadencia cuando el descubrimiento de América en 1492 y por lo tanto económicamente Madrid constituía la periferia de las metrópolis europeas, las ciudades americanas constituyeron la periferia de una periferia.” (RAMA, 1998, p. 28)⁴¹. Considerando as possíveis designações que a palavra periferia pode referir, a descentralização, as zonas limítrofes, que se distanciam da cidade, que se colocam ao redor de um círculo, ou centro, são invocadas, ainda, nas periferias, ou locais periféricos, a articulação ao suburbano, vinculado, de modo preconcebido, à limitação cultural, ao conformismo, às poucas perspectivas de futuro.

Retomando as considerações acerca da cidade na América Latina, sobretudo, nas conjecturas de Angel Rama, deslinda-se, enquanto ideia virtual, a cidade letrada, que estaria intrínseca à categoria de cidade primeira, a real. Dentro da conceituação do crítico uruguaio, as estruturas de proliferação do poder e os empregos culturais são privilegiados, além disso, os signos elevam-se de modo distinto. Corroborando com o exposto, Rama menciona que:

dentro de ellas [de las ciudades] siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada no menos sino más agresiva y redentora, que rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, libertándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias. Los signos aparecían como la obra del Espíritu y los espíritus se hablaban entre sí gracias a ellos. Obviamente se trataba de funciones culturales de las estructuras de poder, cuyas bases reales podríamos elucidar, pero así no fueron concebidas ni percibidas, ni así fueron vividas por sus integrantes. (1998, p. 32)⁴² (Grifos no original)

⁴¹ “Espanha já estava na decadência durante o descobrimento da América em 1492 e portanto economicamente Madrid constituía a periferia das metrópoles europeas, as cidades americanas constituíam a periferia de uma periferia.” (RAMA, 1998, p. 48, tradução nossa).

⁴² “dentro delas [das cidades] sempre houve outra cidade, não menos amurallada não menos senão mais agressiva e redentora, que regeu e conduziu. É a que acredito devemos chamar a *cidade letrada*, porque sua ação se cumpriu na prioritária ordem dos signos e porque sua implícita qualidade sacerdotal, contribuiu a dotá-los de um aspecto sagrado, libertando-os de qualquer servidão com as circunstâncias. Os signos apareciam como a obra do Espírito e os espíritos se falavam entre si graças a eles. Obviamente se tratava de funções culturais das estruturas de poder, cujas bases reais poderiam elucidar, mas assim não foram concebidas nem percebidas, nem assim foram vividas por seus integrantes.” (1998, p. 32, tradução nossa).

No âmbito da cidade letrada, a formação do grupo composta por membros urbanos, restritamente, na estrutura da polis. O espaço urbano é habitado, de modo emaranhado, pelos conjuntos de intelectuais e pelo mercantilismo, que se afila, junto às letras, à cidade. Congruente à ideia de um centro letrado, insurge os textos, a ilustração e a sua compreensão, bem como a expressão em um padrão linguístico “elevado”. Nesse sentido, a palavra escrita começa a ser impulsionada e a imperar, delegando à oralidade, e todo seu potencial, incluso, literário, um plano paralelo e inferior ao registro escrito.

Articulada à ideia de cidades plurais dentro de uma mesma cidade, que se expande em múltiplas perspectivas, depara-se, no texto ficcional *As cidades invisíveis* (1995), de Ítalo Calvino, algumas produtivas considerações a esse respeito. Em *As cidades invisíveis*, aventa-se um possível diálogo entre Marco Polo e o imperador Kublai Khan, deslindando, pelo itinerário de cidades e nomes femininos, mais do que meras descrições geográficas, transfigura-se o símbolo intricado e inexaurível da experiência humana.

Na concisão da reflexão a respeito das cidades, na obra já citada, observa-se que: “[a]ssim – dizem alguns – confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares.” (CALVINO, 1995, p. 34). Pela perspectiva do exposto, a cidade, não só absorva em seu centro urbano, canaliza aspectos não somente materiais, ou físicos: detém a memória que circula entre o povo, o planejamento idealizado, a imaginação, as narrações, a história, as peculiaridades, as diferenças, os mitos e símbolos que representam as pessoas e, de modo mais complexo, o emaranhado de olhares que são lançados à cidade.

Na mesma cidade, considerando todos os elementos que a compõem, incluso, em seu caráter imaterial e proferido na circulação entre os habitantes, volvendo-se à questão do valor da cidade letrada, há a sobrepujança do signo escrito, e a valoração da tradição oral, que origina o sistema literário hispânico, é desconsiderada. De tal modo, as manifestações literárias prescrevem, imprescindivelmente, o signo grafado, negando a oralidade e, dispondo-se da produtibilidade dela, implantando a escrita como mote da produção urbana. Contudo, esse processo não encerra o cultivo oral, nem o remata dentro das instâncias ruralizadas, dando espaço à transculturação marcada historicamente. Ainda que haja a permanência da produção e circulação do oral, da contação de narrações, da propagação dos mitos, segundo Rama “la *ciudad letrada* será ciega; también para el similar proceso que ocurre dentro de la

misma ciudad, donde se prolonga la producción oral mezclándose con la escrita y dando lugar a nuevos lenguajes, sobre todo a través de la mezzomúsica y del teatro.” (1998, p. 74)⁴³.

Tomando o caráter eminentemente escrito da cidade, em especial a letrada, como apontado anteriormente, não se finda as produções orais, a propagação de histórias e, juntamente a isso, dos mitos. As construções míticas, presentes na gênese do humano, não desconsideram o componente da realidade, da geografia, da história, parte deles, não produzindo um efeito de espelhamento do real e de seu funcionamento; contudo, trabalha com a possibilidade, com o local dos desejos dos integrantes dos sistemas sociais. De tal modo, na multiplicidade significativa do desejo, representam-se às aspirações diante e pelo mundo. Em que pese a latino-américa, distintamente do que ocorre nos Estados Unidos, por exemplo, as energias individuais concentram menos interesse do que a argúcia do poder, das relações de implementação das altas esferas, dos agrupamentos coercivos, ampliam-se sob um sujeito. Desviando-se disso, tem-se o caso de Eva Perón, da Argentina, que por meio de seu cadáver encarnado, do corpo não docilizado, da peregrinação do cadáver embalsamado por um itinerário errante, acopla ora a paixão, ora o ódio de um país inteiro, entretanto, continua a proliferar discursos populares, paradigmas políticos e manifestações artísticas. Não se pretende entrar no mrito da construção mítica ao redor de Evita, porém, ao menos em termos literários, o ser humano, Eva Perón, que é desconstruído, representa mais do que a individualidade de um sujeito; mas, toma, tal qual o herói da epopeia, a coletividade, a nação, mimetizando valores importantes ao povo.

No âmbito do pensamento mítico latino-americano, com seu peso recaindo no poder e suas instâncias, nas representações da maioria populacional, Angel Rama menciona que:

[...] siguieron funcionando los grandes mitos sociales de las clases bajas y aún con un intensidad desconocida, en la medida que la modernización alcanzó buena parte de su riqueza sobre las espaldas de la clase campesina: de ahí que los grandes mitos, simbolizados en el rebelde y el santo, cobraran una principalía que estuvo abandonada por el bandolerismo y el mesianismo religioso de la época, concitando la adhesión de los estratos inferiores que sacralizaron ambas figuras en tanto portadores de la resistencia a la opresión de los poderes, figuras románticas que desafiaban el orden injusto de la sociedad custodiado por las instituciones y figuras solitarias, en lo que representaban la debilidad asociativa de los hombres de las zonas rurales. (1998, p. 64)⁴⁴

⁴³ “a *cidade letrada* será cega; também para o similar processo que ocorre dentro da mesma cidade, onde se prolonga a produção oral misturando-se com a escrita e dando lugar a novas linguagens, sobretudo através da mezzomúsica e do teatro.” (1998, p. 74, tradução nossa).

⁴⁴ “[...] seguiram funcionando os grandes mitos sociais das classes baixas e ainda com uma intensidade desconhecida, na medida que a modernização alcançou boa parte de sua riqueza sobre as costas da classe camponesa: de ali que os grandes mitos, simbolizados no rebelde e o santo, cobraram uma principalidade que

No que concerne às grandes figuras mitificadas, quiçá a que ainda, mesmo depois de mais de cinquenta anos de sua morte, mova diversas ondas populacionais e, artísticas, seja Eva Perón; contudo, outros casos similares e, também, paradoxos, sejam Che Guevara e Simón Bolívar. Em contextos histórico-sociais particulares, como é o caso da sociedade argentina, a figura do caudilho, do populismo, que não deixa de ser totalitário, e dos grandes mortos nacionais, obsessão deste país, a espada e da cruz, circulam pelos diversos estratos populacionais e se espalham pela cidade. Corporificam-se em espaços de reconstrução da memória coletiva e aceita pela história oficial, todavia, em outros espaços públicos que, dadas as conjecturas argentinas, ritualizam fatos traumáticos e “esquecidos” às margens dos grandes feitos históricos, os quais são adornados pelas construções míticas.

Vinculando as construções míticas e a literatura, segundo Bella Jozef “[o] romance hispano-americano nasceu com a necessidade de libertar todas as aparências possíveis da realidade e os mitos que jazem em seu interior.” (1986, p. 34). Desse modo, representar os mitos, a cidade, as vozes que pululam desde a gênese da América, ganha uma dimensão seminal nas narrações literárias, as quais auxiliam no processo de reconhecimento do espaço, da história, do confronto e estabelecimento das identidades e na relação estabelecida no processo de conquista do continente entre o “eu” e o “outro”.

Nesse sentido, considerando a matéria mítica que compartilha a comunidade, sobretudo argentina, e seu deslindar inscrito na cidade, encontram-se a obra mais estudada de Tomás Eloy Martínez que é, ainda, marco para o novo romance histórico, *Santa Evita* (1998) e, posteriormente, o romance que se propõe a pensar, mas, não apenas isso, a relação da escritura e a cidade, *El cantor de tango* (2004). Na primeira obra, o mito de Eva Perón é encarnado e reconstruído pelas vozes e olhares anônimos, em paralelo aos discursos oficiais, assim como pela peregrinação do cadáver em uma dupla perspectiva espaço-temporal: pela cidade argentina do passado e presente, em uma expectativa quase epopeica e, pela errância do corpo destituído de destino. Já em *El cantor de tango* (2004), do autor já citado, a cidade transpõe os próprios personagens, amalgamada às memórias, às cicatrizes, à oralidade das histórias não escritas e retomadas pelos tangos antigos.

No que tange ao paradigma de cidade, não apenas para os romances acima referidos, como também para as cidades latino-americanas, que se engajavam a modernização, estava

esteve abandonada pelo bandolerismo e o mesianismo religioso da época, comovendo a adesão dos estratos inferiores que sacralizaram, ambas figuras em tanto portadores da resistência a opressão dos poderes, figuras românticas que desafiava a ordem injusta da sociedade custodiado pelas instituições e figuras solitárias, no que representavam a fraqueza associativa dos homens das zonas rurais.” (1998, p. 64, tradução nossa).

Paris, que, para Angel Rama era uma cidade ao centro, e que possibilitava “soñar desde la periferia merced a la excitación promovida por las letras y las imágenes, pero que además resulta corroborada y ratificada por la estructura centralizada que lleva adelante la propia vida nacional a partir del *omphalos* de su capital dominadora.” (1998, p. 90)⁴⁵. Desse modo, as cidades não imitavam os protótipos europeus, contudo, os reinventavam, por meio do tecido do desejo livre e entrariam, no que designa Rama, como uma barroca (ou barroca) mescla da obstinada realidade latino-americana.

As reflexões de Rama, em linhas gerais, concentram a noção da ordenação da cidade, sob a ordem, palavra que tanto pode ser feminina, quanto masculina, referindo instituições, sistemas de classificação, contemplando a igreja, o exército, o governo, entre outros. De tal modo, a ordem deriva o ato de pôr ordem o que está desordenado, instruir, civilizar a cidade, educar e catequizar. A cidade, desde sua concepção barroca, encontra em si um referencial de ordem social, que existe *a priori* à realidade, sendo um signo utópico; diferencia-se, do mesmo modo, a cidade orgânica, constituída a partir do paradigma universal.

Com a ordenação da cidade, também por questões arquitetônicas, a hierarquia é estabelecida. As praças, a igreja, as ruas principais e as mais afastadas transladam as divisões de classe europeias que, ao fim, tomando o contexto local, não laboram perfeitamente. Na ordenação e hierarquização, um grupo específico foi incumbido. Por tal perspectiva, começa a ser delineada a cidade letrada que protege o poder, ao mesmo tempo em que o adimplia as ordens, nas palavras de Rama, e que se inscreve dentro da barroca. Na cidade letrada, apresentam-se articulações entre as estruturas do poder e a cultura, que não são percebidas pelos integrantes da cidade.

No desenvolvimento e consolidação da cidade letrada, há a colaboração da administração do período colonial, bem como as incumbências da catequização, fatores que permanecem até a ocasião próxima à independência. Outra questão que se sobressai é a função das letras, do signo linguístico escrito, em uma sociedade de maioria analfabeta; nesse sentido, há o privilégio, dentro do sistema de signos, da letra, fortemente influenciada pela Europa. A escritura, então, coloca-se no mesmo patamar de uma religião, inicialmente secundária, mas, que ganha pretensões totalitárias a partir do século XIX.

Na esteira do exposto, observa-se a não naturalidade da cidade latino-americana, enquanto categoria da realidade, existindo enquanto construção cultural, assim como, a

⁴⁵ “sonhar desde a periferia a mercê da excitação promovida pelas letras e as imagens, mas que além disso resulta corroborada e ratificada pela estrutura centralizada que leva adiante a própria vida nacional a partir o *omphalos* de sua capital dominadora.” (1998, p. 90, tradução nossa).

própria noção de latino-américa, na menção de Angel Rama, funciona como projeto intelectual. Do mesmo modo, a cidade logrou a função de esfera do axioma social, como produto do ideário político e das letras, reedificada pelo trajeto itinerários das ideologias e conceitos.

Forjada no leito dos desejos e dos sonhos, a cidade coloca-se como espaço privilegiado da construção das possibilidades para além das ruas, casas, muros, materiais; configura-se como um labirinto da imaginação ou não, um *Aleph*, da experimentação humana. De igual maneira, a cidade não apresenta, apenas, o seu passado, sua história, “ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.” (CALVINO, 1995, p. 14-15). Por conseguinte, o espaço urbano, produz símbolos e signos, edificado e reconstruído pelas práticas, pelas vozes, pelo olhar anônimo, pelo caminhar sem destino, pela música, pela literatura, pelo que se diz da cidade.

4.1 VAGANDO PELA CIDADE

Na cidade grande, espaço habitado pela multidão, há a possibilidade do caminhar sem obrigações manifestas, notando, em determinadas ocasiões, as histórias ou locais cercados de segredos, rituais, tecidos que oferecem experimentação histórica, estética e, em algumas situações, erótica. Paris, sobretudo no século XIX, foi espaço benfazejo para este tipo de experiência, comportando uma categoria específica de personagem, o *flâneur*.

O *flâneur* foi introduzido dentro do campo da crítica com os estudos que Walter Benjamin dedica ao poeta Charles Baudelaire, compilados na obra *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (1989). Benjamin, ao discorrer acerca dos eixos entre a obra de Baudelaire, inserida no século XIX, e o contexto social finissecular da Europa Ocidental, renova as perspectivas críticas e analíticas no que concerne à tradição de base sociológica. Partindo da dialética entre texto e contexto, o teórico ilumina a escritura do poeta francês, tendo como norte a cidade de Paris, apressurada e em mutação.

Observando a movimentação de Paris, está o *flâneur* que circula pela multidão, experimentando, percebendo, alcançando e representando o panorama urbano moderno, fruto da industrialização e aumento demográfico das grandes cidades do mundo, como era o caso,

no século XIX, de Paris e Londres. Contudo, ainda que obra da aceleração moderna, o olhar do *flâneur* não deixa de ser estético. Segundo Benjamin, “[n]os panoramas, a cidade se abre em paisagem, como mais tarde ela o fará, de maneira ainda mais sutil, para o *flâneur*.” (1985, p. 34).

Benjamin vê na cidade o espaço sagrado e autêntico da *flânerie* e que, em consonância, a banalização espacial corrobora para a experimentação do *flâneur*. No processo de constituição do *flâneur*, vagar, sem destino, tem importância, assim, observa-se em Benjamin (1989) “[u]ma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes [...] (p. 186). Por tal perspectiva a cena moderna, incluída nas decorrências da relação do espaço urbano e o capital, são deixados de lado pelo “sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua.” (BENJAMIN, 1989, p. 186).

Do mesmo modo, considerando o ato de flunar, o personagem é compelido a caminhada rumo ao desconhecido, fazendo esta uma atividade que não corrobora com a lógica generalista do capital, a qual imputa que tempo é dinheiro. Assim, o *flâneur* desafia a modernidade, desacelerando a sua relação com a cidade. Nas palavras de Benjamin: “[c]omo animal ascético, vagueia [o *flâneur*] através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda-se em seu quarto, que o recebe estranho e frio” (*idem*).

Com já mencionado anteriormente, a relação de Baudelaire e a cidade recai sob a égide da sedução, ondulada pela errância. Os labirintos urbanos, como é o caso de Paris e, no contexto latino-americano, Buenos Aires, compõem-se como território da observação da multidão, da multiplicidade fugaz, da perambulação, da divagação. O *flâneur* é embebido pelo encanto de formar parte da multidão e de identificar-se nela, pela beleza etérea dos acontecimentos aleatórios e imediatos. De acordo com o que Benjamin traz à baila:

[a] multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao *flâneur* enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor. A casa comercial constrói tanto um quanto outro, fazendo com que a *flânerie* se torne útil à venda de mercadorias. A casa comercial é a última grande molecagem do *flâneur*. (1985, p. 39)

No emaranhado das ruas e das multidões, a dualidade paradoxal do *flâneur* se estabelece: unidade e multiplicidade, massa e indivíduo, indiferença e tensão, corpos solitários convivendo com milhares de pessoas. Em um processo quase prófugo, as galerias, os mercados e demais paisagens urbanas são cenários para a exploração do *flâneur*, que olha o

mundo de modo particularizado, indicando e imputando vivacidade aos espaços da cidade, sem que tenha como objetivo explicá-los.

A rua, refúgio do *flâneur*, acolhe o personagem à revelia do espaço privado, atentando aos processos identificatórios do indivíduo e a sociedade do século XIX, circundante à *flânerie*. Tal proposição baseia-se em Benjamin (1989), quando o autor cita que “[a]s ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes.” (p.194).

Não obstante, calha que, na identificação com o componente social, um estranhamento ocorre nas ruas da cidade moderna e cosmopolita. Por essa perspectiva, o *flâneur* verifica a problemática do ser humano no auge do capitalismo, agredido pelo valor atribuído aos objetos e despersonalizado na multidão, perambulando, nas grandes capitais, em um estado borracho de angústia e abandono.

Enquanto uma das características pulsantes no *flâneur* parisiense se apresenta a sua relação com o tempo. A forma aburguesada, com tempo que pode ser consumido em atividades ociosas, como caminhar sem destino fixo, constitui-se em prejuízo à obtenção do capital, recebendo rechaço da sociedade de fins do século XIX. Tal proposição pode transparecer-se articulada à *flânerie* pelas ruas latino-americanas, em particular na cidade de Buenos Aires. A esse respeito Walter Benjamin explana que “[o] *flâneur* ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca o seu asilo na multidão.” (1985, p. 39).

Na obra *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, a presença privilegiada da cidade, suas ruas, cafés e todo intrincado urbano favorece o itinerário de seu narrador, Bruno Cadogan, a procura de Julio Martel, cantor exímio de tango, que nunca deixou sua voz ser gravada. No que concerne às questões temporais, não há, explicitamente, a designação de Cadogan como burguês, mas, ele estava finalizando sua tese e viaja para Buenos Aires buscando inspiração para finalizar o texto, intentando, sem dados concretos, ouvir a Martel e vive do que seria uma bolsa de incentivo a pesquisa.

No *flâneur*, em sua acepção benjaminiana, ele não exhibe finalidades definidas em sua vida, fora do âmbito da busca urbana, cercada de ruas, becos, vãos, cabarês, galerias, cafés, espaços que possam proporcionar momentos sinestésicos. O corpo, em suas metonímias, pernas e olhos, é nodal à experiência da *flânerie*. Olhos para, na solidão dos passos em meio à multidão, vislumbrar a riqueza, por vezes dissimulada, da cidade, que deve ser um ambiente convidativo ao ato de flunar.

Na esteira do exposto, nem toda cidade se constituiria como um ambiente propício ao *flâneur*, como apronta Beatriz Sarlo, em *Esquecer Benjamin* (2005). De acordo com a autora:

[t]ranseuntes que não se conhecem e se ignoram, estrangeiros, marginais, conspiradores, dândis, colecionadores, assassinos, panoramas, galerias, vitrinas, manequins, modernidade e ruínas da modernidade, *shopping centers* e elevados. Um murmúrio em que as palavras *flâneur* e *flânerie* são usadas como inesperados sinônimos de praticamente qualquer movimento que tenha lugar nos espaços públicos. Fala-se da *flânerie* em cidades onde por definição, seria impossível a existência do *flâneur*. O simples passeante vespertino de uma praça interiorana ou de um calçadão que não tem mais do que duas quadras tornou-se personagem de um romance filosófico urbano, esboçado conforme a teoria benjaminiana sobre a modernidade no século XIX ou sobre as ruínas do capitalismo na vitrina de suas mercadorias. (p. 98).

De tal modo, flanar exige características de personagens e de espaços específicos, não sendo possível estender os pressupostos de Walter Benjamin a qualquer cidade ou texto literário, ou não, que se ambiente em recintos urbanos. Contudo, além de Paris e Londres, grandes capitais do século XIX, na América Latina algumas cidades poderiam propiciar esta experiência, o que é o caso de Buenos Aires.

Nesse sentido, tomando especificamente Buenos Aires, que cresceu vertiginosamente no início do século XX, Beatriz Sarlo, em outro ensaio, *Buenos Aires, cidade moderna* (2005), pondera que “[a] nova cidade torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o *flâneur* que lança o olhar anônimo de quem não será reconhecido por aqueles que observa, o olhar que não supõe a comunicação com o outro.” (2005, p. 202). Assim sendo, torna-se viável a leituras de obras literárias que se passam em contextos como o portenho, considerando o processo de flanar e suas ramificações sem que haja uma exacerbação do pensamento benjaminiano.

No que toca à experiência, os ideais impregnados no caminhar do *flâneur* distanciam-se do olhar de um pesquisador da sociedade ou filósofo. O que abaliza o *flâneur* não é o conhecimento em si, todavia, a experimentação, trazendo humanidade à constituição do observador do espetáculo cidade. De acordo com Benjamin: “o *flâneur* se distancia por completo do tipo do filósofo que passeia e em que assume as feições do lobisomem irrequieto a vagar na selva social foi fixado, primeiro e para sempre, no conto *O Homem da Multidão*, de Poe.” (BENJAMIN, 1989, p. 187). O ensejo do “botânico do asfalto”, nas palavras de Benjamin, aloca-se na estética, na convivência com escritores, cantores, atores, nos locais nos quais estes artistas se encontram, como é o caso de cafés, restaurantes e casas noturnas.

Do mesmo modo, o ato de olhar no *flâneur* conserva características particulares, uma delas é, *a priori*, desatenção. Na efemeridade de seus passos, o errante prende o panorama em uma posição de lapso, pululando em diferentes perspectivas. Quanto ao olhar do *flâneur*, Benjamin o vincula como “cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande.” (1985, p. 39). Já Beatriz Sarlo (2005) pondera o espetáculo da observação da cidade, localizando o *flâneur* como um “olhão”, imerso na cidade da qual forma parte, participando de um duplo movimento, observa ao mesmo tempo em que é observado por outro *flâneur*, sem que essa estrutura seja rompida.

Como partícipe da cidade, parisiense no século XIX ou portenha a partir de sua modernização no século XX, as transformações do urbano e sua aceleração teve impacto em termos subjetivos. Nas oscilações do tempo, um mesmo ser humano viu e viveu em uma cidade distinta da atual; contemplando, incluso, uma quase completa metamorfose dos cenários do estado pueril do sujeito, e a reconstrução do passado lembra as ilusões de um tempo perdido, ressaltando as alterações da cidade contemporânea (SARLO, 2005).

No estado desatento (ora “embriaguez anamnésica”, de acordo com Benjamin), para além dos fatos que lhe chegam ao olhar, importa, também, saberes outros, vinculados, por exemplo, por notícias, histórias contadas oralmente, narrações de uma comunidade específica, que passam pelo crivo do vivido e experimentado, ainda que não tenha mais, necessariamente, vivacidade.

Concomitante ao exposto, a experiência de flunar não reside apenas no contato com a arte e seus produtores. A cidade também é observada pelo componente comportamentalista, sendo que, os trabalhadores em geral, os vendedores, as pessoas comuns que circulam nas ruas são cruciais, neste sentido. Mesmo estando em contato, o *flâneur* está imanente daqueles que observa: ele é arquétipo do ser humano que descreve seu ambiente, isentando-se da neutralidade ou objetividade científica, e colocando-se em uma dupla perspectiva, distancia-se, ao mesmo tempo em que está inserido, da observação, narrando e refletindo acerca das vicissitudes e transformações da cidade, considerando o componente histórico.

Correlacionando o *flâneur* e o espaço urbano, muitas vezes que se desdobra em labirintos, Walter Benjamin menciona que

[a] cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade. Sem o saber – por outro lado, nada é mais insensato que a tese convencional que racionaliza sua conduta e é a base incontestada da literatura ilimitada que persegue o comportamento ou a figura do *flâneur*; a tese de que ele estude a aparência fisionômica das pessoas para ler-lhes nacionalidade e a posição, o caráter e o destino, pelo

seu modo de andar, pela sua constituição corporal, pela sua mímica facial. Como deveria ser urgente o interesse em dissimular seus motivos, para dar curso a teses tão desgarradas. (1989, p. 203)

Como ressalva, o olhar anônimo em meio à multidão, só é crível em condições específicas e análogas ao contexto parisiense do século XIX. Do mesmo modo, nota-se que “[o] circuito do transeunte anônimo só é possível na grande cidade que, mais do que um conceito demográfico ou urbanístico é uma categoria ideológica e um mundo de valores.” (SARLO, 2005, p. 203). A ideologia, enquanto categoria fundamental, mobiliza representações, meios de análises e compreensão do mundo.

No que toca a circulação entre o *flâneur* e a cidade, aplicada especialmente às figurações da poesia de Charles Baudelaire, vislumbra-se o emergir de uma imagem divergente ao urbano, em seu signo cosmopolita tradicional. Tal como em *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, que representa uma Buenos Aires adjacente à dos cartões postais, trabalhando, esteticamente, com as cicatrizes da cidade, suas multidões, os bairros afastados, os vértices e poliformalidades da história, Walter Benjamin, discorrendo acerca de Paris, elucida que:

[o] típico da poesia de Baudelaire é que as imagens da mulher e da morte se interpenetram numa terceira, a de Paris. A Paris de seus poemas é uma cidade submersa, mais submarina do que subterrânea. Aí estão bem marcados os elementos primevos da cidade - a sua formação topográfica, o antigo leito abandonado do rio Sena. O decisivo em Baudelaire é, no entanto, um substrato social, no ‘idílio fúnebre’ da cidade: o moderno. O moderno é um acento primordial de sua poesia. Com o *spleen* ele deixa o ideal em pedaços (“Spleen et Idéal”). Mas é exatamente o moderno que sempre cita a história primeva. Isso ocorre aí através da ambiguidade inerente às relações e aos eventos sociais da época. Ambiguidade é a imagem visível e aparente da dialética, a lei da dialética em estado de paralisação. (1985, p. 39).

Corroborando com as formações dentro da cidade e o *flâneur*, com suas ruas, bairros, panoramas e galerias, encontra-se uma categoria particular de sujeitos que se entregam, à luz de Benjamin, à *bohème*. Os boêmios, que não pertencem a nenhum lugar, porém que, estão em todos, repudiam a carência de horários fixos e rotina, não costumavam residir em um mesmo lugar por tempo estendido, o que desestabilizava os pressupostos do paradigma de vida consolidado pela burguesia. Enquanto modo de vida, a terminologia boêmia recai em diferentes significações, estendendo-se desde as pessoas que rejeitam a rotina, aos jovens desfavorecidos pela “fortuna”, que se dedicam ao culto da arte, da música, da literatura, amalgamado à noite, que proferem a liberdade de pensamento, assim como refere ao

movimento excêntrico ao romantismo, designando, ainda, aos grupos de pessoas que se integram a uma forma de comportamento específica. Além disso, a boêmia abrange aspectos concernentes à política, à sociedade e aos movimentos artísticos.

Do mesmo modo, discorrendo acerca da formação da boêmia, Benjamin (1989) esclarece que ela surge concomitante a Karl Marx, e que se articula à cidade e ao *flâneur*, enquanto partícipe dela, afora de destacar questões de nível mercadológico nesta triangulação. Conforme o que propõem o autor, percebe-se que, a partir do *flâneur*:

a intelectualidade parte para o mercado. Pensa que para dar uma olhada nele; na verdade, porém, já para encontrar um comprador. Nessa fase intermediária, em que ainda tem um mecenas, mas já começa a se familiarizar com o mercado, ela aparece como *bohême*. À indefinição de sua posição econômica corresponde a falta de definição de sua posição política. Isto se expressa de modo mais palpável nos conspiradores profissionais, que pertencem de modo total e completo à *bohême*. O seu campo inicial de trabalho é o exército, mais tarde será a pequena burguesia, ocasionalmente o proletariado, Mas essa camada encontra os seus adversários entre os autênticos líderes do proletariado. O *Manifesto comunista* acaba com a sua existência política. A poesia de Baudelaire extrai a sua força do *pathos* da rebelião dessa camada. Alinha-se no lado do associial, A sua única comunhão sexual ele a realiza com uma prostituta. (1985, p. 39)

De tal modo, vislumbra-se o espectro fantasmagórico da presença do *flâneur* circulando nos diversos meios parisienses, incluindo, o mercado. Na fantasmagoria do mercado, os seres humanos tipificam-se e se observam as consequências desse fato tanto nas relações da arte e seus produtores, como no consumo das produções artísticas. O próprio Walter Benjamin explora a problemática da arte na era da reprodutibilidade técnica; outro autor que tece críticas à arte e ao mercado é Theodor Adorno.

A partir do exposto, considera-se o *flâneur*, caminhante e explorador da cidade, além disso, como importante figura literária, marcada, indelevelmente à Paris e suas ruas, como oposto a não fazer nada, ainda que possa ser associado à alienação da exacerbação urbana, ao capital e a Revolução Industrial. A *flânerie* enseja na mescla de um duplo movimento, do caminhante anônimo e do observador sagaz e crítico, sendo parte e à parte do espaço urbano. A partir das pressuposições já referidas, passar-se-á à análise da constituição da cidade e de seu componente indissolúvel, o *flâneur*, na obra *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez.

4.2 EM BUSCA DA VOZ PERDIDA: TODOS OS PONTOS DO UNIVERSO NAS RUAS DE BUENOS AIRES

Na epígrafe de *El cantor de tango*, obra de Tomás Eloy Martínez, publicada em 2004, observa-se duas citações que articulam, ainda que as leituras nem sempre sejam harmônicas, o texto literário e a posição do autor, que também é crítico e conhece questões teóricas, quando se lê Charles Baudelaire, no verso, “... un eco repetido en mil labirintos”⁴⁶ e Walter Benjamin com “[e]l conocimiento llega solo en golpes de relámpago. El texto es la sucesión larga de truenos que sigue” (2004, p. 09)⁴⁷.

Advindo da busca pela voz fora do comum de Julian Martel, cantor sublime que recuperaria a “pureza” dos tangos gênicos argentinos, Bruno Cadogan parte de sua cidade, Nova Iorque, para Buenos Aires, almejando encontrar inspiração para finalizar sua tese a respeito da origem do tango, a partir de Jorge Luis Borges. Sem registros da voz sem precedentes, sua fama prolonga-se de forma oral, por meio do contato de quem já a ouviu, atraindo à Buenos Aires, cidade que é palco para, em locais específicos, os espetáculos urbanos aconteçam, o narrador do romance. Não obstante, não se torna uma tarefa simples ouvir a Martel, visto que ele sempre se apresenta em locais não agendados previamente. Em um esforço hercúleo, a peregrinação, por vezes sem nenhum objetivo ou dado concreto, traz à baila a cidade e sua multidão, suas ruas, referentes literários, estéticos e cafés. Buenos Aires, em um emaranhado em constante transformação, mostra-se para além do maniqueísmo, em sua face múltipla e amalgamada aos caminhantes de suas ruas.

Com referentes mais precisos, vislumbra-se a cidade portenha a partir de setembro de 2001, sendo local de uma crise política, que modifica, dia a dia, o *status* nacional. Neste contexto, o exímio cantor de tangos antigos emprega espaços urbanos, pouco convencionais ou dedutíveis, para suas apresentações, intrigando a Bruno Cadogan e o transfigurando em um investigador do espaço urbano, mimetizando Lönnrot, personagem de Borges em *La muerte y la brújula* (1986).

No caminhar, com passos perdidos, o tango fica em segundo plano em prol da cidade, grande protagonista, e seus vértices labirínticos no tempo e no espaço, bem como sua gente, entrecruzada pela história. Por meio da luz e da sombra, do belo e do grotesco, do erótico e do

⁴⁶ “... un eco repetido en mil labirintos”. (2004, p. 9, tradução nossa).

⁴⁷ “[o] conhecimento chega somente em golpes de relâmpago. O texto é a sucessão longa de trovões que o segue.” (2004, p. 9, tradução nossa).

sacro, diversos feitos históricos são representados como: as fundações de Buenos Aires, o sangue, ainda fresco, da ditadura, a exploração de mulheres, a Semana Trágica e as diversas trocas de presidente, em 2001.

A primeira referência a Buenos Aires que se pode observar em *El cantor de tango* (2004), encontra-se nas linhas iniciais da obra, descrevendo que: “Buenos Aires fue para mí solo una ciudad de la literatura hasta el templado día de invierno del año 2000 en que escuché por primera vez el nombre de Martel.” (p. 13). Desse modo, a representação da cidade, evocada no início do romance, deslinda uma característica eminentemente vinculada à produção de signos da urbe, seu aspecto da memória literária que, até este momento, seria mais forte que as construções, a arquitetura, as pedras inertes que compõem a capital argentina, destacando, como propõe Rama (1998), a cidade letrada. Ademais, um narrador em primeira pessoa, ainda não nomeado, aparece, o qual situa o seu distanciamento de Buenos Aires, já que conhecia tão somente a sua literatura, e apresenta a primeira demarcação temporal da obra, 2000, ainda que esteja um ano antes do tempo que inicia a narração, setembro de 2001.

Nas primeiras linhas ainda não se sabe quem seria Julio Martel que, no decorrer da obra, é pseudônimo de um magnífico cantor de tangos antigos, que não costuma se apresentar em locais previamente marcados e nem deixa a sua voz ser gravada. Escolhido pelo personagem “Esteban Caccace” apenas pela morte temprana, sabe-se que dentro da tradição literária argentina, um autor precursor literário do momento finissecular, foi o poeta, escritor e jornalista José Maria Miró (1867-1896), que adotou “Julio Martel” ou “Julián Martel” como nome para assinar as suas obras, compartilhando o momento de maturação e consolidação das narrativas na América Hispânica, sobretudo, no que concerne ao romance. Dentro do ambiente romanesco argentino, com o contexto de crise da Bolsa, instaurado em 1890, diversos autores se propuseram a tecer relatos realistas e naturalistas do período, como foi o caso de Julio Martel. Seu único romance é *La Bolsa*, de 1891, famoso por seu valor documental, o qual se coloca impulsionado, pelas características estéticas do texto, a renovação literária hispânica. Nesse sentido, pode-se vislumbrar a inicial alusão literária na obra de Tomás Eloy Martínez, a qual articula, ainda que não de modo explícito, a tradição literária local argentina à cidade, enquanto centro que emana textos literários ao ocidente.

Ainda no começo de *El cantor de tango* (2004), mais alguns dados importantes são postos em cena quando o narrador enuncia que: “[p]oco antes había completado los exámenes de doctorado en Letras en La Universidad de Nueva York y estaba escribiendo una disertación sobre los ensayos que Jorge Luis Borges dedico a los Orígenes Del tango.” (p. 13).

A localização espaço-temporal remete à Nova Iorque, em setembro de 2001, época do atentado ao *World Trade Center*, pode ser constatada; além disso, apreende-se que o narrador é um doutorando e que tem interesse por Borges, autor argentino, e o tango, música que marca a cultura argentina. Do mesmo modo, mais um diálogo literário é explicitado.

O trabalho do narrador, que permanecia sem nome, não avança e ele foi aconselhado, por um de seus professores, a viajar a Buenos Aires, o que foi recebido com um aceno negativo, pois, segundo ele, já havia visto um número adequado de fotos e filmes acerca da cidade. O narrador imagina “la humedad, el Río de la Plata, la llovizna, los paseos vacilantes de Borges por las calles del sur con su bastón de ciego.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 13-14). Uma cidade *a priori*, pela imaginação, guiada pelo visto e não vivido, é descrita; logo, o clima e, novamente, a figura de Borges é trazida à baila, bem como seu vagar pelas ruas da cidade portenha, mesmo que não possa vê-las. No que toca à constituição estabelecida “pré-experimentação” da cidade, Buenos Aires é aproximada à Kuala Lumpur, sendo designada como quente, excêntrica, ilusoriamente modernizada e habitada por pessoas, de linhagem proveniente da Europa, que se habituaram à barbárie.

Nesse sentido, as discussões propostas na coletânea de textos *América Latina: palavra, literatura e cultura: a emancipação do discurso* (1994), organizada por Ana Pizarro, são válidas. O clima, quase sempre posto como quente e úmido, está presente desde a formação das imagens acerca da América, postuladas, quase sempre, pelo europeu que viajou com seu “olhar de cima”, centralizado pelo eu e que visita o outro, até a América e, por vezes, apenas leu a respeito, e escreveu seus relatos, constituindo uma vasta quantidade de obras de literatura de viagem. Enquanto paradigma eurocêntrico e que representa os preconceitos do velho continente durante e depois das expansões marítimas, vislumbra-se, no caso específico Buenos Aires, como recinto de europeus que se acostumaram à barbárie, revitalizando a oposição América bárbara e problemática e Europa civilizada e a solução.

Na sequência do texto de Tomás Eloy Martínez, divisa-se uma interrogação, que surge a partir da experiência do narrador com a leitura da obra de Walter Benjamin: “¿[q]ué podrían decirme sobre Buenos Aires esos apuntes remotos, que aluden a Moscú en 1926, a Berlín en 1900?” (2004, p. 14). A assertiva do narrador sublinha que não recobriria tanta importância conseguir localizar-se na cidade. Com tal argumento, surge o único personagem com referentes no real, segundo inscrição do autor da obra, Jean Franco, que possuía interesse por Borges e a narrativa latino-americana antes de seu *boom*. De tal modo, as referências a Borges, seus ensaios que mencionam que os “verdadeiros” tangos argentinos foram feitos até 1910, e sem influência francesa, para se dançar em cabarés, conduzem o fio narrativo.

Jean franco, então, lança o argumento que impulsiona *El cantor de tango* (2004), enunciando que: “[e]n Buenos Aires hay un tipo extraordinario que canta tangos muy viejos, me dijo. No son ésos, pero tienen un aire de familia. Deberías oírlo.” (MARTÍNEZ, *id.* p. 15). Aludindo a um cantor melhor que Gardel, que jamais deixou sua voz ser gravada, pois não queria mediadores entre ela e o público, a viagem do narrador à Buenos Aires foi estimulada; haja vista que, a indescritível experiência sensorial de ouvir Martel, não seria possível sem estar inserido na capital argentina.

Com a rápida narração da viagem e da chegada à Buenos Aires, o narrador descobre que não poderia se hospedar no local indicado por sua universidade, conhecendo Omar ou Oscar, que todos chamavam de “Tucumano”. Este, ouvindo que o narrador não possuía onde ficar na cidade, indica uma pensão que se localizaria na rua Garay, paragem na qual se passa *El Aleph* (1986), conto célebre de Jorge Luis Borges. Por essa perspectiva, o interesse literário, despertado pela cidade, é invocado, e o narrador decide se instalar na pensão do “Ale”, modo pelo qual o Tucumano, pessoa que parecia não conhecer o conto de Borges, toma o referente e designa o local que recebe visitas de diversas pessoas. A partir disso, as primeiras imagens da cidade se apresentam.

A fugacidade de Buenos Aires e suas constantes transformações são representadas no texto literário. A paisagem, de modo primeiro, é postulado como: “[u]na suave neblina se alcanzaba, inmóvil, sobre los campos, pero el cielo era transparente y por el aire cruzaban ráfagas de perfumes dulces.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 19). Saindo da descrição do espaço natural, as pedras, construções nas quais se incute os diversos signos discursivos, são iluminadas; de tal modo, o narrador aclara que:

[v]i un templo mormón con la imagen del ángel Moroni en lo alto de la torre; vi edificios altos y horribles, con ventanas de las que colgaban ropas de colores, como en Italia; vi una hondonada de casas miserables, que tal vez se derrumbarían al primer golpe de viento. Después, los suburbios imitaban los de las ciudades europeas: parques vacíos, torres como pajareras, iglesias con campanarios coronados por estatuas de la Virgen María, casas con enormes discos de televisión en las azoteas. Buenos Aires no se parecía a Kuala Lumpur. En verdad, se parecía a casi todo lo que yo había visto antes; es decir, se parecía a nada. (*ibidem*).

Nesse sentido, as construções urbanas começam a ser discriminadas, acenando ao que seria Buenos Aires. A visão, exacerbada pelas imagens urbanas, em primeira pessoa é interpelada por igrejas, prédios, o subúrbio, parques; pelas construções, a cidade não se

parecia à representação pré-concebida, ela poderia ser articulada às diversas cidades já visitadas pelo narrador, no entanto, ainda assim, não se assemelhava a nada.

Com as primeiras imagens da cidade, o narrador é nomeado, Bruno Cadogan, que, no primeiro contato com as pessoas locais, sofre alterações em seu nome. Assim, o nome estrangeiro, ao se relacionar com a cultura local, é transfigurado, como se observa em: “Cadogan? No tuviste suerte con el apellido, chabón. Si lo decís al vesre (sic) es Cagando. La mujer que me atendió en el residencial anotó Cagan, y cuando subió conmigo a ver el cuarto me llamó ‘míster Cagan’.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 19-20). Tal processo, no contato do “outro”, o estrangeiro, com o próprio, da comunidade, pode ser compreendido à luz do conceito de *transculturação*, de Angel Rama; contudo, não é o objetivo do presente trabalho entrar em tal questão.

A continuação, há o choque entre a imagem literária do local, a rua Garay, descrito por Borges e “o real” da cidade, visto pelo narrador e o cenário de sua procura insólita pela voz perdida de Julio Martel. Segundo o narrador, por questões de degradação e de localização, em nada se recorda a família e a casa descrita por Borges, entretanto, a casa apresentava um porão, onde, de acordo com o autor argentino, localizar-se-ia o Aleph. A esse respeito, lê-se na obra um diálogo entre Bruno e a zeladora da pensão: “[a] usted no le gustaría vivir ahí. Es muy húmedo y, además, hay diecinueve escalones empinados. El dato me sobresaltó. En el cuento, eran también diecinueve los peldaños que descendían hasta el aleph.”. (*ibidem*, p. 20). De tal modo, as imagens da cidade vinculada às manifestações literárias são trazidas à baila, constituindo-se que, mais do que uma cidade de pedra, Buenos Aires é uma cidade das letras, como postulada por Rama (1989).

No mesmo dia que chega a Buenos Aires, o narrador, ainda que tenha feito o caminho entre o aeroporto até a pensão da rua Garay, enuncia que “[e]sa tarde vi Buenos Aires por primera vez.”. (MARTÍNEZ, 2004, p. 21). Ver a cidade, assim como caminhar por ela, observando e tecendo ponderações, coloca-se como dado primário da *flânerie* que começa a ser delineada, pelo intrincado das ruas de Buenos Aires. Tal experiência pode ser aproximada à experimentação do *flâneur* francês, que é conhecedor legítimo do solo sagrado da cidade (BENJAMIN, 1989).

Como o olhar perspicaz do “mirão” urbano, nas palavras de Beatriz Sarlo (2005), a descrição de Buenos Aires, a partir da experimentação dupla da arte de flunar, começa a delinear-se. De tal modo, vislumbra-se: “[a] las siete y media caía sobre las fachadas una luz rosa de otro mundo y, aunque el Tucumano me dijo que la ciudad estaba vencida y que debía haberla conocido un año antes, cuando su belleza se mantenía intacta y no había tantos

mendigos en las calles, yo sólo vi gente feliz.” (MARTINEZ, 2004 p. 21-22). O panorama urbano, em seus aspectos sensoriais, é trazido à baila, a luz rosada, com ares para além do humano e, as pessoas que dissimulam estarem felizes. De acordo com Benjamin (1989) “[n]esse mundo o *flâneur* está em casa; é graças a ele ‘essa paragem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis encontra o seu cronista e filósofo” (p. 35). A rua e observar a cidade tornam-se morada para o *flâneur* e, no caso particular, Bruno Cadogan.

A continuação, as grandes avenidas, os cafés e os diálogos do fazer literário, percorridos na observação da cidade, são evocados, assim como os dois elementos básicos do *flâneur*, como propostos por Benjamin (1985), os olhos e as pernas. Por essa perspectiva, nota-se:

[c]aminamos por una avenida enorme, en la que florecían algunos lapachos. Apenas alzaba la vista, descubría palacios barrocos y cúpulas en forma de paraguas o melones, con miradores inútiles que servían de ornamento. Me sorprendió que Buenos Aires fuera tan majestuosa a partir de las segundas y terceras plantas, y tan ruinosa a la altura del suelo, como si el esplendor del pasado hubiera quedado suspendido en lo alto y se negara a bajar o a desaparecer. Cuanto más avanzaba la noche, más se poblaban los cafés. Nunca vi tantos en una ciudad, ni tan hospitalarios. La mayoría de los clientes leía ante una taza vacía durante largo tiempo -pasamos más de una vez por los mismos lugares-, sin que los obligaran a pagar la cuenta y retirarse, como sucede en Nueva York y París. Pensé que esos cafés eran perfectos para escribir novelas. Allí la realidad no sabía qué hacer y andaba suelta, a la caza de autores que se atrevieran a contarla. Todo parecía muy real, tal vez demasiado real, aunque entonces yo no lo veía así. No entendí por qué los argentinos preferían escribir historias fantásticas o inverosímiles sobre civilizaciones perdidas o clones humanos u hologramas en islas desiertas cuando la realidad estaba viva y uno la sentía quemarse, y quemar, y lastimar la piel de la gente. (MARTÍNEZ, 2004, p. 22).

Em termos de ressalva crítica, pondera-se a duplicidade da cidade modernizada e que se rui, em detrimento dos tempos áureos do país. Os adornos arquitetônicos opõem o que seria a “cidade do alto”, cunhada em outros tempos, que resiste a atual condição, pairando, em um tempo alternativo, às margens, decadentes no primeiro andar dos edifícios, mais próximos ao chão, à realidade da rua, que já não se parece à aurora dos anos passados. Articulada às descrições urbanas de Paris, encontram-se os cafés de Buenos Aires, os quais, segundo Bruno Cadogan, seriam locais propícios para a escritura de romances, vinculando, mais uma vez, o espaço urbano como arena, também, da literatura.

Enquanto categoria estética e literária, no excerto acima transcrito, elucida-se o componente do real, posto com sua vivacidade e matéria ficcionável para a literatura. Como

Gabriel García Márquez, que buscou em Aracataca o argumento básico para sua obra mais aclamada, segundo o narrador de *El cantor de tango* (2004), na escritura literária dada a complexidade e caráter quase idílio da realidade argentina e, em um sentido mais amplo, a da América Latina, no ardor do real estariam contidos os signos expressivos à literatura e sua experimentação. Contudo, de acordo com Bella Jozef “O fantástico e o metafísico se misturam, segundo Borges, à essência argentina. Daí seus dois aspectos: a emoção o leva ao nacional, a metafísica ao universal, à raiz eterna da substância.” (1986, p. 104).

Considerando o labirinto urbano, representação da própria condição do ser humano, há a integração entre o meio, o sujeito e o elemento histórico, como inerente ao fazer literário, o qual renova estruturas tradicionais, comprometendo-se a experimentação estética e seu compromisso com a sociedade. Dentro da cidade modernizada, a aceleração do movimento e a transfiguração do espaço urbano, sua memória e locais de ritualização, podem ser notadas nas cidades latino-americanas atuais e, logo, na construção representativa de *El cantor de tango* (2004). Tal posição é ilustrada em: “[c]aminamos mucho, y me pareció que nada estaba en el sitio que le correspondía. El cine donde Juan Perón se había conocido con su primera esposa, en la avenida Santa Fe, era ahora una enorme tienda de discos y video.” (MARTÍNEZ, *idem*, p. 22). Quando o narrador propõe que “nada está no lugar certo” pressupõe que, anteriormente, conhecia este ambiente, ainda que sem a experiência do ver e viver. Nessa perspectiva, na cidade que se transforma no tempo e no espaço, surgem locais que podem ser emparelhados à *flânerie* francesa, porém, garantindo seu caráter local, como é o caso das cantinas. Em uma cantina foi o último lugar no qual se ouviu Julio Martel, pseudônimo de Estéfano Caccace, cantar em público, antes de seguir a livraria *El Rufián Melancólico*.

El Rufián, livraria que continha muitas pessoas e canalizaria a paixão argentina pela literatura, também funcionava como local para se aprender a dançar tango. Entretanto, como aponta Bruno Cadogan, graças à crise econômica na qual a Argentina, em meados de 2000, encontrava-se, as pessoas, ao invés de comprar livros, peregrinavam de livraria em livraria lendo partes das obras até, depois de um tempo, terminar de lê-los por completo.

Com a apresentação da livraria em questão, e a narração de que Julio Martel passou por ali, mas, há tempos, a ideia de flunar pela cidade se intensifica. Com isso, vislumbram-se os passeios incertos, sem objetivos definidos, como na escritura das lembranças de Bruno Cadogan: “[a]penas recuerdo el largo paseo que emprendimos más tarde el Tucumano y yo. Nos movíamos de un sitio a otro de la ciudad, en lo que él llamaba ‘la peregrinación de las milongas’.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 26). Assomado à noção dos passos errantes, está a noite e uma categoria que se aproxima da boêmia parisiense, com a perambulação pelos bailes,

propiciados pela ambientação de Buenos Aires. Assim, o narrador “[v]agueava, assim, pela cidade, que há muito já não era pátria do *flâneur*.” (BENJAMIN, 1989, p. 45).

De tal modo, a capital portenha é representada distinta daquela dos cartões postais, das fotos, mapas e impressões *a priori* à experimentação dos olhos e das pernas, vindo à tona no olhar do estrangeiro, que mantém a distância que garante o olhar crítico. Todavia, o estrangeiro começa a formar parte da peregrinação urbana, sendo parte e à parte do espetáculo da urbe.

Dentro das condições vertiginosas do cenário da cidade moderna, nem sempre a observação acompanha o movimento, alienando-se a necessidade de adequação ao mercado, aos detalhes que podem ser sinestésicos e ao tempo. Assim, Bruno Cadogan, narrador-*flâneur* da cidade, pondera que:

[a] pesar de que la escenografía y los personajes cambiaban a una velocidad que mis sentidos no podían alcanzar -yendo de la oscuridad cerrada a las luces psicodélicas, de salas de baile para varones a otras donde proyectaban imágenes de una Buenos Aires pretérita y tal vez ilusoria, con avenidas que repetían las de Madrid, París y Milán, entre orquestas de señoritas y tríos de violines jubilados-, mi espíritu se había detenido en algún punto donde nada sucedía, como al amanecer de una batalla que estaba por librarse en otra parte, quizá por la fatiga del viaje o porque esperaba que el inasible Martel apareciera en cualquier lugar de la eterna noche. (MARTÍNEZ, 2004, p. 26).

A noite eterna, que condensa Buenos Aires de outros tempos, e que rompe com a ordenação dos fatos, e da cidade, anda a esmo repetindo cenários já vistos, e, a figura da voz fugidia de Martel é desejada, ainda que se tenha consciência de sua pouca chance de palpabilidade. Tal qual a cidade, a boêmia, recaída nos bailes de tango, cambia-se noite a noite, passando por *Parakultural*, *La Catedral*, *La Viruta*, *El Beso*, oportunizando, ainda mais, o caminhar pela cidade. Os nomes dos locais, incluso, poderiam modificar-se dependendo do dia e horário da semana, assim como do grupo que o frequentaria.

Repetindo, para fixar na memória, os signos da noite são reiteradamente evocados em *El cantor de tango*. Na busca por Martel, aproxima-se ainda mais a figura da boêmia, que está em todos os lugares, sem adsorver-se em nenhum. De acordo como a exposição do narrador Bruno Cadogan, “[a]quella noche tuve la impresión de que Martel podía estar en dos o tres lugares a la vez, o en ninguno, y también pensé que quizá no existía y era otra de las muchas fábulas de la ciudad.” (2004, p. 27). Como a eminência do cantor que podia não existir, a falta de apreensão de Martel é estendida a cidade toda, sintetizando Buenos Aires em um pequeno ambiente que circula em diferentes locais, sem que se saiba, previamente, onde estará.

No que concerne à cidade, ela é descrita também em sua caracterização pretérita, cerca de cinquenta anos distante da atual, trazendo em releve a relação estabelecida entre a cidade, suas ruas, observá-la e o capital. O espaço urbano, sua descrição, por meio da visão, é espaço privilegiado da *flânerie*, de acordo com Benjamin (1989); de tal modo, a rua, aberta à multidão, que é a cidade, é habitada e habitada o *flâneur* de maneira mais incisiva que a casa, e seu culto para o burguês.

Para o botânico do asfalto, o aspecto das casas, fachadas, os muros, as bancas, os cafés, representam um adorno que beira a composição artística. Na descrição e investigação das cidades, as fisiologias ganham importância; a esse respeito, Benjamin observa que “a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo [...]” (1989, p. 35).

Desse modo, desenvolvendo os diversos sentidos emanados pela cidade e interpretados pelo *flâneur*, nota-se em *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez:

[a] lo largo de la cuadra, todas las casas compartían su monótono aspecto: un balcón ventrudo de hierro forjado, a la derecha de un zaguán que daba a una puerta cancel de vidrio con biseles y monogramas. Debajo del balcón se abría una ventana enrejada, a través de la cual se recortaban a veces las caras de algunas viejas y niños para quienes el paisaje de la calle, entrevisto a ras del suelo, era el único entretenimiento. Ninguna de esas casas se parece ya a lo que era hace medio siglo. La mayoría de las familias, en el apuro de sobrevivir, debió vender a los corralones de construcción los vidrios de las puertas y el hierro de los balcones. (MARTÍNEZ, 2004, p. 28-29)

A paisagem da cidade, não corresponde mais à aurora de outros dias, contudo, o *flâneur* continua a captar a essência das memórias que as pessoas incrustam no material pétreo, as quais compõem o espaço urbano. Nos avanços da modernização e, da voragem do capital, as transformações no tempo e no espaço são registradas na escritura, no discurso do narrador de Buenos Aires, Bruno Cadogan, que ressoa diferentes vozes.

Com o avanço da narração de *El cantor de tango* (2004), a figura de Julio Martel e a cidade do presente são retomadas, bem como o itinerário urbano, desenhado em um rito secreto de Martel, ao escolher onde cantaria. Do mesmo modo, são trazidos à baila San Telmo, Villa Urquiza, um local ao ar livre, a sacada do hotel à rua Azcuénaga, perto de La Recoleta, estação do Retiro, canal sob a avenida Juan B. Justo. Como aponta o narrador do romance em questão, Bruno Cadogan, lugares insuetos, sem nenhuma marcação *a priori*, poderiam esboçar outro mapa à Buenos Aires.

Outro local no qual Martel canta e é discriminado mais longamente, é o túnel, que se abre, como um delta, sob o obelisco da praça da República, no cruzamento da avenida 9 de julho com a rua Corrientes, local no qual se funda à cidade de Buenos Aires. Por essa perspectiva, Buenos Aires é apresentada pelo emaranhado de suas ruas e construções, que se complica, adiantando como um labirinto, juntamente à progressão da narrativa. Na descrição espacial, vislumbra-se, em Buenos Aires, um espaço próprio para a *flânerie*, contrapondo a globalidade da urbe, com a arte, as bancas de jornais, os túneis, obras de arte, produções massivas, como a *Plaboy*, pequenas lojas, entre outras manifestações urbanas. De tal modo, nota-se a exposição de partes da cidade, em *El cantor de tango*:

[d] lugar es inadecuado para la voz, porque los sonidos se arrastran seis o siete metros y se apagan de súbito. En una de las entradas hay una hilera de butacas con apoyapiés para los escasos paseantes que se lustran los zapatos, y bancos minúsculos para quienes los sirven. Alrededor, abundan los afiches de equipos de fútbol y conejitas de Playboy. Dos de los desvíos conducen a kioscos y baratillos de ropa militar, diarios y revistas usados, plantillas y cordones de zapatos, perfumes de fabricación casera, estampillas, bolsos y billeteras, reproducciones industriales del *Guernica* y de la Paloma de Picasso, paraguas, medias. (MARTÍNEZ, 2004, p. 44).

Não obstante, um dos pontos mais famosos de Buenos Aires, o obelisco da praça da República, é deixado de lado na eleição de Julio Martel para cantar; ele opta pelas “oquedades sin salida” (*ibidem*), nos quais algumas famílias sem teto estavam assentadas. Ainda assim, sua descrição não escapa ao olhar do *flâneur*.

A partir desse episódio, o aspecto de investigador do narrador avança. A inquirição, ainda que accidental, alinha-se ao que Benjamin enuncia acerca do *flâneur* e sua associação aos romances policiais, referindo, sobretudo, Edgar Allan Poe. Destarte, “se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente.” (1989, p. 38); atrelado a isso, está a ideia de que “[o] conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande.” (*idem*, p. 41). Seguindo vestígios, sistematizando, à luz da racionalidade, os dados que possuía, o vagar pela cidade de Bruno Cadogan, toma contornos específicos. Nesse sentido, menciona-se, pela voz do narrador que: “[m]e propuse averiguar si los sitios a los que acudía Martel estaban unidos por algún orden o designio. Cualquier artificio de la lógica o la repetición de un detalle podría revelar la secuencia completa y permitir que me adelantara a su próxima aparición..” (MARTÍNEZ, 2004, p. 45).

Sem haver adiantado pistas ou locais da cidade nos quais cantaria Martel, Cadogan descobre mais um ponto à cartografia de Buenos Aires traçado pelo cantor, o palácio das Águas, construção a partir da qual intenta postular a relação entre a cidade do passado e a do presente e a história. No que toca a história, arrazoa-se que ela não despertaria o interesse de Martel ao escolher os locais em que cantava, pois, sendo história, ela não seria dinâmica, estaria pronta. Entretanto, a aspiração dele seria reconstruir o passado, não ecoando seus contornos, transformando-o na cidade das ruínas do presente, como a interpretação do *Angelus Novus*, de Benjamin (1994). O mesmo Benjamin que aparece na epigrafe de *El cantor de tango* (2004), nas primeiras páginas do romance, assim como em seu fim. Tal reflexão é sugerida quando Bruno Cadogan considera uma aparição pública de Martel; a esse respeito, observa-se que:

[u]na tarde, a eso de las dos, Martel se internó en las entrañas del Palacio de Aguas, donde aún se conservan, intactas, las pasarelas de hierro, las válvulas, los tanques, las cañerías y las columnas que cien años antes distribuían setenta y dos mil toneladas de agua potable entre los habitantes de Buenos Aires. Supe que allí había cantado otro tango de sonidos oscuros y que se había retirado en silla de ruedas. No le importaba, entonces, repetir los dibujos de la historia, porque la historia no se mueve, no habla, todo lo que hay en ella ya está dicho. Quería, más bien, recuperar una ciudad del pasado que sólo él conocía e ir transfigurándola en el presente de la ciudad que se llevaría consigo cuando muriera. (MARTÍNEZ, 2004, p. 45-46)

O palácio das Águas, local turístico argentino, por ocorrências ainda não sabidas, é palco para que Martel cantasse tangos obscuros, diferentes do que ele cantou próximo ao obelisco, objetivando não lançar mais um enigma no labirinto de túneis no local.

O palácio das Águas localiza-se na avenida Córdoba, entre as ruas Riobamba e Ayacucho, ostentando uma fachada imponente e perfil austero aos demais prédios governamentais que o circundam. A construção, erguida para esconder doze tanques que reservam água à cidade, teve seu início em 1887 e foi concluída em 1894. Seu único objetivo era encobrir o sistema de abastecimento da cidade, visando compor, harmonicamente, a estética arquitetônica do centro da cidade. Apenas alguns escritórios funcionam no local, todo o restante das janelas e composição da fachada, foram elaborados pela beleza. Projetada nos tempos áureos da capital argentina, a equiparação à Europa, especialmente, a Paris, norteou a composição da cidade; para tanto, importou-se, da Inglaterra, 170 mil peças de cerâmica e 130 mil tijolos esmaltados para a decoração exterior ao palácio das Águas. Na fachada, vislumbram-se as égides das províncias argentinas da época. Sendo uma edificação supérflua,

uma casca, Julio Martel a escolhe para cantar ritualizando eventos ocorridos no local, os quais serão mencionados posteriormente.

Com o prosseguindo da narrativa, um mês após a chegada de Bruno Cadogan à Buenos Aires, observa-se a transformação da imagem da cidade na voz do narrador. De tal modo, nota-se que “[c]on el paso de los días, fui aprendiendo que Buenos Aires, diseñada por sus dos fundadores sucesivos como un damero perfecto, se había convertido en un laberinto que sucedía no sólo en el espacio, como todos, sino también en el tiempo.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 49). Partindo da premissa das duas fundações que incidiram sob a cidade de Buenos Aires, a noção do labirinto das ruas é retomada, em uma dupla perspectiva: a do espaço, que refere ao imbricado de ruas que nunca está do mesmo modo, a circulação das multidões, as mutações das casas, fachadas, feiras, praças, a dificuldade de se encontram no espaço urbano e seus arredores, que possui diferentes passagens, construções; já no tempo, o Dédalo se fortifica nas ramificações da história no presente, na oralidade, que muitas vezes foi negada na constituição urbana, de acordo com Rama (1998), que conta passagens marginalizadas à história oficial e que se reconstrói, repetindo signos da memória.

No labirinto urbano, em Buenos Aires, na qual as pessoas são a cidade, as flutuações ambientais também incidem aos seus habitantes, que deixam de apresentar uma identidade unificada e centralizada. A esse respeito, menciona-se em *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, que: “[l]o que sucede con las personas sucede también con los lugares: mudan a cada momento de humor, de gravedad, de lenguaje. Una de las expresiones comunes del habitante de Buenos Aires es ‘Acá no me hallo’, que equivale a decir ‘Acá yo no soy yo’.” (p. 50). Ainda que não seja o objetivo do presente trabalho adentrar ao âmbito das questões identitárias, Stuart Hall (2005) aborda que as “velhas identidades”, unificadoras dos sujeitos (ainda que a noção de unidade seja simplista e equivocada), sustentáculo da sociedade, estão decaindo, emergindo a necessidade de que novas identidades germinem, significando o sujeito moderno, fragmentado e em crise.

Nesse sentido, na cidade modernizada, da qual o *flâneur* forma parte, na inconstância das ruas e das multidões, o sujeito (e a cidade) uno e livre da problemática da identidade, perdem espaço às flutuações dos significados. Trazendo à baila Hall, em sua obra *A Identidade Cultural da Pós-Modernidade* (2005), o autor aborda a identidade na pós-modernidade, levantando aspectos da modernidade tardia, revisando a gênese da construção identitária do sujeito contemporâneo. Após delinear as três concepções de sujeito, a saber, o iluminista, o sociológico e o pós-moderno, o autor explana a respeito identidade cultural, diretamente vinculada com a nacional, como representação imaginária e comunitária, a qual

sutura as lacunas e disparidades da identidade, contudo, por vezes, se dilui e em outras se fortifica.

Na esteira da dinamicidade do espaço urbano e de seus habitantes, Bruno Cadogan cita um elemento básico à composição da cidade de Buenos Aires que é a literatura, os escritores e sua inscrição na cidade. Dessa maneira, alguns dias após a chegada do narrador ele enuncia que: “visité la casa situada en la calle Maipú 994, donde Borges había vivido más de cuarenta años, y tuve la sensación de que la había visto en otra parte o, lo que era peor, que se trataba de una escenografía condenada a desaparecer apenas me diera vuelta..” (MARTÍNEZ, 2004, p. 50). A delimitação dos passos do *flâneur*, pela cidade, é posta ora pela incerteza de se seguir pistas de Julio Martel, ora na visita e discriminação da cidade enquanto espaço literário que, assim como a voz fugidia do cantor de tangos antigos, altera-se, decompõe-se, transforma-se.

Na investigação por Martel e, pela cidade, um quadro de Buenos Aires, no turbulento período que ela passou em 2001 é representado, o itinerário do *flâneur* pelo meio urbano ganha outros contornos e sítios, como a praça dos Professores. Enquanto *leitmotiv*, o labirinto que sintetiza a busca da cidade pelo ser humano e do ser humano por si mesmo se reintera. De tal modo, vislumbra-se que:

[c]on Julio Martel me sucedió algo peor. Por mucho empeño que puse, no pude asistir a ninguna de sus presentaciones, que eran extravagantes y esporádicas. Alguien me reveló dónde vivía y pasé horas esperándolo ante la puerta de su casa hasta que lo vi salir. Era bajo, de cuello corto, con un pelo negro y denso, endurecido por lacas y fijadores. Se movía a saltos, como una langosta: tal vez se apoyaba en un bastón. Intenté seguirlo en un taxi y lo perdí cerca de la Plaza de los Dos Congresos, en una esquina cortada por manifestaciones de maestros. Tuve la sensación de que en el Buenos Aires de aquellos meses los hilos de la realidad se movían a destiempo de las personas y tejían un laberinto en el que nadie encontraba nada, ni a nadie. (MARTÍNEZ, 2004, p. 50).

O labirinto, em suas dúvidas, perplexidade, confusões, pode inferir múltiplos caminhos, passagens sem saída ou com saídas imprevistas, desviando dos, ou acrescentando ao ser humano, objetivos. Por essa perspectiva, o labirinto intrinca percursos que desorientam e que serviram de matéria literária para diversos autores, como é o caso de Jorge Luis Borges.

Sendo Borges, um dos intertextos explícitos de *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, o diálogo com uma arquitetura particular é estabelecida na linguagem, compreendendo o livro infinito, a biblioteca borgeana, com suas tradições, mitologia, signos religiosos, enredando-se na constituição dupla da condição do ser humano: a sublime e a

grotesca. Em Jorge Luis Borges, precursor de movimentos de vanguarda, várias temáticas expandem dentro de seu projeto estético e criam insumos de criação literária na qual seus contemporâneos partem. Dentro das temáticas de Borges, algumas tomam relevo como:

o fenômeno da criação, a anulação do tempo, séculos que equivalem a minutos e segundos que são anos, o tema nietszchiano do eterno retorno, da repetição circular de toda a História, os espelhos, o sonho sonhado, o caráter alucinatório do mundo, o labirinto (lugar em que, idealmente, todas as possibilidades de escolha são dadas), o *Aleph* (símbolo da literatura: um lugar onde a simultaneidade liberta a totalidade), o tigre (velho fantasma da infância). (JOZEF, 1986, p. 101-102).

Originalmente, o labirinto contempla o palácio cretense de Minos, encerrando o Minotauro e do qual Teseu sai com a ajuda do fio de Ariadne. No âmbito dos símbolos, a estrutura labiríntica possibilita o acesso ao centro depois de uma “viagem de iniciação”, que exclui os que não são qualificados. Dentro da concepção labiríntica apresentada em *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, pelo personagem Sesostris Bonorino, possível detentor do local no qual o *Aleph* poderia ser visto, junto à rua Garay, elucida-se que: “[a]l ver la imagen de un laberinto creemos, por error, que su forma está dada por las líneas que lo dibujan. Es al revés: la forma está en los espacios blancos entre las líneas.” (p. 90).

Como no Parque Chas, bairro 48 de Buenos Aires, considerado como anomalia, Bruno Cadogan perde-se várias horas pelas ruas intrincadas do local que, a partir do centro cresce com Lacio, ecoando nomes de cidades europeias. Assim, segundo o narrador, “[c]ientos de personas se han perdido en las calles em gañosas de Parque Chas, donde parece estar situado el intersticio que divide la realidad de las ficciones de Buenos Aires.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 164). A complicada relação entre a realidade e a ficção, fio que sustenta toda narrativa de Martínez, torna-se explícita no texto, dando voz aos marginalizados, às versões da verdade, às pessoas que só conseguiram seu lugar na verdade, e que, como parte da Argentina, só foram restituídas pela e na ficção, como é o caso de Eva Perón e Felicitas Alcántara, personagem que é homenageada quando Martel canta no palácio das Águas.

Assomada aos labirintos da cidade, colocam-se as simulações urbanas e os simulacros. Na criação de imagens, ora “oferecida” aos turistas, seja da própria história, Buenos Aires representa a si mesma. Considerando a composição imagética, Jean Baudrillard afirma que ela “[...] não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13). Em tal sentido, dentro de *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez, avista-se a simulação de jogos de futebol, arrastando multidões que

não estão ali, dissimulam-se fatos acerca de Jorge Luís Borges, forja-se o *Aleph*. A esse respeito, Tucumano, personagem que auxilia o narrador Bruno Cadogan em sua investigação pela cidade e funciona, se articulado às proposições de Benjamin (1989), como elemento erótico ao *flâneur*, assevera que, citando pessoas ilustres que viajaram à Buenos Aires, “[a] todos ellos les mostraron una Buenos Aires que no existe, o sólo pudieron ver la que ya habían imaginado antes de llegar.” (2004, p. 51) e termina seu discurso de modo ainda mais assertivo: “[t]odo es trucho, pura fachada, como te imaginás.” (MARTÍNEZ, *id*, p. 52). As fachadas, como é a do palácio das Águas, mais do que composição arquitetônica, simulam o próprio país.

Na articulação labiríntica entre o espaço e o tempo, contempla-se, ao caminhar pela cidade, a sua transformação, contrapondo o descrito nos livros, próximas às fisiologias de Benjamin, e o progresso do urbano. De tal modo, observa-se a imagem pré-concebida de Buenos Aires, com suas ruas propícias aos passeios, fomentadora das vanguardas e da circulação de autores, ruir, contrapondo a sua tradição acerca da cidade aos avances da globalização, a multiplicação de vários microcosmos, oportunizando que, na capital portenha, coabitem todos os países, sem que ela seja nenhum. Tal reflexão pode ser percebida em:

[t]odo era distinto a lo que indicaban los relatos de treinta años atrás y aun de lo que decían los prolijos manuales de Copenhague. La calle, que a fines del siglo XIX había sido un paseo elegante y, más tarde, durante la década de 1960, el espacio de las vanguardias, de la locura, de los desafíos a la realidad y al orden, era aquella mañana de sábado una repetición de los rumorosos mercados centroamericanos al aire libre. Cientos de buhoneros extendían, al centro de la calzada, frazadas y paños sobre los que colocaban objetos tan inútiles como vistosos: lápices y peines de tamaño gigantesco, cinturones rectos y rígidos, teteras de loza con el pico levantado hacia el asa, retratos a lápiz que diferían por completo del modelo. (MARTÍNEZ, 2004, p. 56).

Com a globalização, pesquisada por diversos autores, como é o caso de Stuart Hall, a relação entre as culturas foi propiciada, articulando aspectos locais, com outros globais. No âmbito conceitual, a globalização abarca os processos que transcendem os lindes nacionais, integrando comunidades e reorganizando as noções espaço-temporais. Como consequência, uma certa homogeneização cultural é alcançada, como quando se emparelha Buenos Aires à América Central, podendo ser interpretada, contudo, por meio do caráter cosmopolita da capital portenha ou se articulando o aspecto universal e o particular à Argentina, constituindo a transculturação, postulada por Rama. Nesse sentido, o que ganha releve é a dinamicidade, as flutuações a mobilidade da linguagem, do sujeito, das multidões e da própria cidade.

No que toca às imagens da cidade, com seus signos e simulações, Buenos Aires repete os símbolos pátrios como Eva Perón, o representante maior da igreja católica, entretanto, como se vislumbra no interior de *El cantor de Tango* (2004), Martínez, por meio da voz de seu narrador, desvela a contradição das alegorias urbanas. Desse modo, ao abordar as estátuas, encoberta pela pedra, de Evita e João Paulo II, elas seriam “incongruentes con el lugar. Ambas estaban de espaldas al edificio y a todos sus significados. ¿Sería aquélla, en verdad, la Biblioteca? Ya estaba habituándose a que las palabras estuvieran en un lugar y lo que querían decir en cualquier otro. (p. 60).

Na esteira do exposto, a sociedade enquanto elemento estável e bem definido é substituído por outro modelo de ver a cidade, estando ancorado no espaço e no tempo. Não necessariamente vinculado à desintegração das identidades e símbolos, a linguagem desliza do mesmo modo que seus signos, representando a “realidade” resvaladiça da Argentina que, no recorte temporal adota no romance em questão, a partir de setembro de 2001, acentuam ainda mais a instabilidade de toda a nação.

Sendo contemplada pelos olhos que passeiam pela cidade, atentando, pelo distanciamento, aos seus detalhes, às construções, às cores do céu, às avenidas e os cafés, Grete, turista que se perde durante a perambulação por Buenos Aires, juntamente com outros turistas, narra a Bruno Cadogan, sua experiência/experimentação pelas ruas portenhas. Tal qual o olhar do *flâneur* que percorre a cidade, arrazoa-se que:

[e]so es Buenos Aires, se dijo en aquel momento Grete y nos lo repitió más tarde: un delta de ciudades abrazado por una sola ciudad, breves ciudades anoréxicas dentro de esta obesa majestad única que consiente avenidas madrileñas y cafés catalanes junto a pajareras napolitanas y temples dóricos y mansiones del Rive Droite, más allá de todo lo cual -le había insistido el taxista- están sin embargo el mercado de hacienda, el mugido de las reses antes del sacrificio y el olor a bosta, es decir el relente de la llanura, y también una melancolía que no viene de parte alguna sino de acá, de la sensación de fin del mundo que se siente cuando se mira los mapas y se advierte cuán sola está Buenos Aires, cuán a trasmano de todo. (MARTÍNEZ, 2004, p. 62).

A cidade que é, antes de tudo, literária, que aponta com o dedo o banco no qual Borges beijou sua amada Estela, que guarda o *Aleph* ponto, ou esfera eriçada indestrutível, que contem todo o universo nas miragens do tempo, é representada pelo que está dentro da casca, como um paralelo ao palácio das Águas. Partindo do delta, que em uma interpretação superficial refere à acumulação de terras em um triângulo, encadeando a desembocadura de rios ou como a quarta letra do alfabeto grego, Buenos Aires contempla a miscigenação de

países, assim como é mestiça a população de toda América Latina. A adiposidade da grande Buenos Aires comporta à(s) pequena(s) cidade(s) que vivem nela, sem perder de vista seu aspecto trágico como o sacrifício de animais sem piedade, os desaparecidos, as pessoas que se atrevem a existir demais. A nostalgia, que acompanha quase todas as obras de Tomás Eloy Martínez, com relação à Argentina, que o despojou, como ele mesmo profere, dos anos mais férteis de sua vida, traz o “não-lugar” da cidade, ilumina o niilismo que não é exterior, adquirindo contornos quase escatológicos.

Na mesma linha do exposto, o espólio nacional é elencado, as ruas mudam de lugar, regiões são ocultadas ou desaparecem dos mapas, o lar é aniquilado; o país está no horizonte, sempre à frente, ou ao lado ou em todos os lugares, quiçá em nenhum. Na melancolia da cidade que não se pode conhecer, o *flâneur* e a multidão, que se compacta ao redor de pequenos fenômenos, caminham, em seus passos perdidos.

O *flâneur* e a *flânerie* tornam-se modos de conhecer e descrever a cidade em *El cantor de tango* (2004), de Tomás Eloy Martínez. Tal qual Paris, no século XIX, Buenos Aires oferece um espaço propício para o *flâneur* que, tomando os pressupostos benjaminianos, não subexiste fora da circunscrição da cidade. Na experimentação do urbano, ademais de observar a cidade e traçar o seu itinerário, destacam-se as conjunturas estéticas, nas quais ele busca conviver com cantores, atores, nos locais nos quais estes artistas se encontram, como é o caso de cafés, restaurantes e outros estabelecimentos. Do mesmo modo, ressalta-se a descrição do narrador em relação à sua peregrinação pela cidade e, uma possível articulação à *flânerie*:

[m]is días habían sido hasta entonces rutinarios y felices. Por las tardes me sentaba en los cafés y visitaba las librerías de viejo; en una de ellas conseguí una primera edición de *Elderly Dallan Poets*, de Dante Gabriel Rossetti, por seis dólares, y el volumen de Samuel Johnson sobre Shakespeare publicado por Yale a un dólar cincuenta, porque las tapas estaban rotas. Desde antes de que yo llegara, la desocupación crecía sin freno y miles de personas estaban liquidando sus bienes y yéndose del país. Algunas bibliotecas centenarias se vendían por su peso en kilos, y a veces las compraban libreros de lance que no tenían idea de su valor. Me gustaba también ir al café de El Gato Negro, en la calle Corrientes, donde me adormecían el olor del orégano y el del pimentón, o instalarme junto a la ventana de El Foro para ver pasar a los abogadillos y su cortejo de escribientes. Los sábados prefería la vereda soleada de La Biela, frente a la Recoleta, donde todas las frases felices que se me ocurrieron para la disertación fueron destrozadas por la intrusión de los mimos y por aterradores espectáculos de tango en el espacio que se abría ante la iglesia del Pilar. A veces, hacia las diez de la noche, me dejaba caer por La Brigada, en San Telmo. Al frente había un mercado que cerraba tarde y era añejo como el siglo que habíamos dejado atrás. En los zaguanes de entrada estaban apostadas hileras de bolivianas con sus atavíos coloridos vendiendo bolsas de especias misteriosas que tendían sobre un paño. Dentro,

en el dédalo de galerías, se codeaban los kioscos de juguetes y los escaparates de botones y puntillas, como en un zoco árabe. El núcleo de la manzana estaba repleto de medias reses que colgaban de sus ganchos junto a parvas de riñones, tripas y morcillas. En ningún otro lugar del mundo las cosas han conservado tanto el sabor que tenían en el pasado como en esta Buenos Aires que, sin embargo, ya no era casi nada de lo que había sido. Siempre es difícil encontrar un lugar vacío en La Brigada. Para demostrar que la carne es tierna, los mozos la cortan con el canto de las cucharas, y vale la pena cerrar los ojos cuando el primer bocado roza la lengua, porque así la felicidad hiende la memoria y se queda en ella. Cuando no quería cenar solo, me acercaba a las mesas de los directores de cine y actores y poetas que se reunían allí, y les pedía que me permitieran acompañarlos. Ya había aprendido cuándo era oportuno hacerlo y cuándo no. (p. 99-100).

No olhar do *flâneur*, na efemeridade de seu caminho, traça-se um panorama daquilo que ele vê da cidade, oscilando, em determinadas partes da obra, diferentes perspectivas. Na “embriaguez anamnésica”, mais do que fatos, a *flânerie* capta as narrações descentralizadas à história oficial, como as feitas por Alcira Villar, companheira de Julio Martel, as notícias, as mobilizações sociais, os tons que são a vivacidade ao espaço urbano. No excerto citado acima, atenta-se a descrição dos cafés, das calçadas, dos sebos, do preço dos livros, das manifestações artísticas urbanas, do mercado, os vendedores, os restaurantes, a comida. Enquanto característica do *flâneur* e sua relação com a arte, como exposto no texto, Bruno Cadogan ansiava, em determinados momentos, a companhia dos artistas, articulando à atividade de flunar como exercício, também, estético.

Como já tratado anteriormente, a experiência do *flâneur* com a cidade não se restringe, apenas, à interação com a arte e as ruas. Na composição urbana, também os trabalhadores em geral são elencados, como vendedores, pesquisadores, empregados, sendo que estes são ouvidos e observados, mesmo que o *flâneur* não se integre a eles, formando parte, mas, estado à parte. Segundo Benjamin (1989) “[a]quela embriaguez anamnésica em que vagueio o *flâneur* pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido.” (p. 186).

Tomando o aspecto errante da busca do *flâneur* pelos labirintos urbanos, o caminhar sem rumo, zanzar, ir de café em café figuram na composição de Bruno Cadogan durante a busca da voz de Martel. Nesse sentido, desencontrando-se da origem do tango, da realidade que se esfacela e de si mesmo, o narrador contesta que: “[p]erdí el rumbo de lo que escribía y también el rumbo de mí mismo. Pasé varias noches en el Británico observando el desolado paisaje del parque Lezama.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 138). Os cafés, como os de Paris, no qual

muitos autores se encontravam, também ambientam a crise do sujeito que se perde em si e se encontra na solidão; bem como, é local propício para a observação das pessoas, para a convivência com os artistas e para a escritura. Como não encontra serenidade nos momentos sozinhos, o *flâneur* sai à cidade, percorre suas ruas, na procura sem fim, como se observa em: [c]uando regresaba a la pensión y conseguía dormir, cualquier ruido inesperado me despertaba. No sabía qué hacer con el insomnio y, desconcertado, salía a caminar por Buenos Aires.” (*idem*). A partir deste momento, Bruno Cadogan registra o seu peregrinar pelas diversas ruas de Buenos Aires, nomeando-as e encontrando nelas os espaços para preencher o Dédalo de si mesmo.

No prelúdio dos tons da cidade, com a monotonia de seus prédios, o botânico do asfalto enuncia, acerca de Buenos Aires, que, “[s]ólo una ciudad que ha renegado tanto de la belleza puede tener, aun en la adversidad, una belleza tan sobrecogedora.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 146). Como o próprio Bruno Cadogan expõe, “zanzando” nas alamedas, nos círculos que se espiralaram, expandem e se compactam, o grande labirinto da urbe são suas pessoas, que são a cidade.

Na esteira da constituição da cidade, um espaço importante, enquanto memória é o cemitério. Tendo como função primeira o jazer dos mortos, os cemitérios, em determinados locais, como é o caso de Buenos Aires, são pontos de visitação enquanto referente histórico e turístico, podendo emergir deles elementos relevantes de manifestações artísticas, religiosas, sociais e históricas. De tal modo, os cemitérios se corporificam como museu, sem essa designação, que guardam arqueologicamente a experiência humana e o laço que une a todos, a morte. Em Buenos Aires dois cemitérios são centros de peregrinação, a saber, *La Recoleta* e *La Chacarita*. Em *El cantor de tango* (2004), narra-se o caminhar do *flâneur*, também, pelo cemitério, assim, vislumbra-se:

[e]l siguiente viernes a mediodía, cuando arreciaba el calor, me adentré en el cementerio de la Chacarita. Algunos mausoleos eran extravagantes, con portales de vidrio que permitían observar el altar interior y los ataúdes cubiertos con mantillas de encaje. Otros estaban adornados por estatuas de niños a los que alcanzaba un rayo, marinos que divisaban con un catalejo el imaginario horizonte, y matronas que ascendían al cielo llevando sus gatos en brazos. La mayoría de las tumbas, sin embargo, constaba de una lápida y una cruz. Al entrar en una de las avenidas, me salió al paso una estatua de Aníbal Troilo tocando el bandoneón con ademán pensativo. Más allá, los colores crudos de Benito Quinquela Martín adornaban las columnas que flanqueaban su sepulcro, y hasta el propio ataúd del pintor lucía arabescos chillones. Vi águilas de bronce que volaban sobre un bajorrelieve de la Cordillera de los Andes, y un mar de granito en el que se adentraba la poetisa Alfonsina Storni, mientras a su lado se estrellaban los automóviles

funerarios de los hermanos Gálvez. Cuando me detuve ante el monumento a Agustín Magaldi, que había sido novio de Evita Perón y seguía tañendo la guitarra de su eternidad, oí a lo lejos unos lamentos desgarradores e imaginé que se trataba de un entierro. Caminé hacia el tumulto. Tres mujeres enlutadas, con la cara cubierta por un velo, lloraban al pie de la estatua de Carlos Gardel, al que le habían encendido un cigarrillo entre los labios verdosos, mientras otras mujeres dejaban coronas de flores ante la Madre María, cuyo talento para los milagros mejoraba con el paso de los años, según decían las placas de su tumba. (MARTÍNEZ, 2004, p. 147-148).

Na visita ao cemitério, cantores ilustres da Argentina são postos, como Aníbal Troilo, Alfonsina Stomi, Augusto Magaldi e Carlos Gardel. A ornamentação, o aspecto barroco, ou barroso, como postula Angel Rama (1998), dos túmulos, mausoléus, inscrições, a ritualização religiosa pode ser observada. No narrador, enquanto *flâneur*, o olhar o “eu vi”, tão importantes à *flânerie* são elencados, de acordo com Benjamin o olhar “cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande.” (1985, p. 39). Por tal perspectiva, os olhos acoplam, como elemento metonímico, a experiência do *flâneur*, assim como seus pés.

Voltando à caracterização da cidade, na instabilidade do período histórico argentino, em meados de 2001, diversos protestos pululam à urbe, sendo que a agitação popular ganha o cenário, arrastando multidões. Como consequência da problemática contextual e, ainda, as infrutíferas buscas de Bruno Cadogan por Julio Martel, a derrota é sentida e narrada na escritura, colocando em releve o estranhamento do sujeito consigo mesmo e com a cidade, assinalando o não pertencimento, a dissolução das relações entre o espaço e o tempo. Por essa perspectiva, observa-se a desintegração da certeza da voz de Cadogan em: “[m]e senté en el vestíbulo del hotel, vencido. No había encontrado nada de lo que fui a buscar en Buenos Aires, y ahora además me sentía ajeno a la ciudad, ajeno al mundo, ajeno a mi.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 217). Entretanto, com a fluidez da contemporaneidade, movido pelo sentimento ininterrupto da *flânerie* que forma parte da multidão, a qual olha e é contemplada em uma corrente ininterrupta, o princípio mimético toma corpo no narrador, que sente necessidade da identificação e, logo, “[...] y así me mimeticé con la multitud.” (*ibidem*, p. 219). Estando parte e à parte, distanciando e descrevendo criticamente o que vê, Buenos Aires na grotesca sublimação de seus dias é representada.

Nesse sentido, pelo olhar que se transformou, nos meses que ficou na cidade, o fio da realidade e da ficção se mesclam do mirar do narrador. De tal maneira, sem qualquer neutralidade ou olhar positivo e distanciado, Bruno Cadogan viu, experimentou, caminhou e

descreveu a cidade com o olhar do estrangeiro que busca as origens do tango, Borges, a cidade e a si mesmo. Desse modo, nota-se em *El cantor de tango*:

[v]i al presidente fugarse en un helicóptero que se alzó sobre una muchedumbre que le mostraba los puños, y esa misma noche vi a un hombre desangrarse en las escalinatas del Congreso mientras apartaba con sus brazos la desgracia que se le venía encima, revisándose los bolsillos y los recuerdos para saber si todo estaba en orden, la identidad y los pasados de su vida en orden. No nos dejés, le grité, aguantá y no nos dejés, pero yo sabía que no era a él a quien se lo decía. Se lo decía al Tucumano, a Buenos Aires, y también me lo decía a mí mismo, una vez más. (MARTÍNEZ, 2004, p. 219-220).

Na dissolução das bases nacionais, na luta da cidade politizada, estar em meio à multidão ressoa no grito de não se perder, cultivando as imagens da cidade, os signos da memória. Em um movimento escatológico, presidentes se sucedem em Buenos Aires, protestos e saques se impetram de lugar em lugar e os labirintos urbanos, que são constituídos mais das pessoas do que dos lugares, sobrepõem-se no espaço e no tempo, compondo o cenário mítico próprio da Argentina. Neste panorama, bailam Eva Perón, as fundações de Buenos Aires, os anarquistas, Borges, Sábato, Sarmiento, os sequestros de corpos nacionais, os desaparecidos da ditadura, os sem-nome, sem-lugar, os que existem demais.

Com a desintegração do protótipo da cidade, Bruno Cadogan, finalmente, encontra a Julio Martel, depois de haver conhecido Alcira, sua companheira, no emaranhado das ruas do parque Chas e ouvir suas histórias acerca dos locais nos quais Martel decidia cantar. Com a ressonância de *Buenos Aires, cuando lejos me vi*, primeira frase do cinema argentino, verso que simula toda a nação, finda-se, ainda, a voz inatingível de Martel. Na esteira do exposto, vislumbra-se:

[e]ran las primeras palabras que se habían oído en el cine argentino. No sabía lo que significaban para Martel, pero para mí abarcaban todo lo que yo había ido a buscar, porque ésas fueron las últimas que salieron de su boca. Buenos Aires cuando lejos me vi. Antes pensaba que era su modo de despedirse de la ciudad. Ahora no lo veo así. Creo que la ciudad ya lo había dejado caer, y que él, desesperado, sólo estaba pidiéndole que no lo abandonara. (MARTÍNEZ, 2004, p. 243).

A busca do *flâneur* “encerra-se” num leito de hospital, com uma despedida, não de Martel com relação à cidade ou os fatos que rememorava cantando tangos antigos e, muitas vezes, sem sentido linguístico. De igual modo, gritava Bruno Cadogan para o Tucumano, Buenos Aires a ela mesma para que não a deixasse, Martel cantava a sua cidade, que

desertava de seu corpo. Os passos de vagamundo do *flâneur*, na cidade, encontraram seu objetivo.

Afastando-se da imagem da cidade, em seu retorno para casa, o narrador constata, rematando a estrutura labiríntica, os círculos que se expandem, que “[...] el verdadero laberinto no estaba marcado por las luces, donde sólo había caminos que llevaban a ninguna parte, sino por las líneas de oscuridad, que señalaban los espacios donde vivía la gente.” (2004, p. 251). Com esse exame, acercando do fim da obra, Bruno Cadogan recorda *Los faros*, de Baudelaire, “[e]stas maldiciones, estas blasfemias, estos lamentos,/ estos éxtasis, estos gritos, estos llantos, estos tedúms,/ son un eco repetido por mil laberintos. Ya no podía oír todas aquellas voces y el laberinto se había perdido en la noche.” (*id.* p. 251). Contudo, enquanto círculo, que mantém seus ecos, o texto circula, citando Baudelaire a epígrafe do texto é retomada, abrindo outras possibilidades de leitura.

Em um final aberto e com o eterno retorno, outro cantor, sem igual é mencionado, Jaime Taurel, que, também, seria melhor que Gardel. E, assim, nas últimas frases do livro volta-se a seu início: “[e]sa noche no pude dormir. Cuando amanecía, me senté ante la computadora y escribí las primeras páginas de este libro.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 253). Enquanto elemento de significação, como os círculos de um Dédalo, uma voz palpável, sem precedentes, que traz a magia impura dos tangos antigos, conduz a peregrinação pelas ruas e a memórias da cidade.

Buenos Aires, cidade que é seus habitantes, é representada em suas múltiplas perspectivas, na sua exuberante beleza, na sua instabilidade, em seu caráter cambiante, mítico, amargo e sem cidades que se equiparem, exceto, por questões cosmopolitas, Paris ou Londres. A literatura, com seus autores, sobretudo Jorge Luis Borges, com seu *Aleph*, esfera de luz eriçada que contempla todos os pontos do universo sintetiza a “essência” da cidade, local que contém todos os países, desfilando as temáticas universais, os amores infrutíferos até chegar ao fim possível, com a demolição que cria novas possibilidades.

Além de literária, as feiras, o cinema, as exposições, as manifestações artísticas de rua, as canções, os cantores, a arquitetura da cidade oportuniza um espaço propício ao caminhar pela cidade, que, além de tudo, detém o regaço de um dos mitos mais fortes do século XX, Eva Perón. Em um país tão idílico, Tomás Eloy Martínez recria os mitos nacionais, revisita a história, dota-a de novas cores e vozes, rompendo com as zonas limítrofes entre a ficção e o “real”.

Como toda imagem é um simulacro, as simulações do país, a realidade em eterna transformação, esfacela-se ao tocar das mãos, os locais e as pessoas que somem dos mapas

coloca-se como um dos eixos de Buenos Aires. Os labirintos, constantemente associados às ruas da cidade e às pessoas, metaforizam a própria urbe: apenas os iniciados podem caminhar por ela sem se perder, ainda que, andando pelo Dédalo, novos objetivos podem ser criados ou se desvia deles. Em um dos labirintos do parque Chas, Bruno Cadogan conhece Alcira, quem o conduziria a encontrar Julio Martel, a voz que foi procurar em Buenos Aires.

Congruente com o aspecto cosmopolita de Buenos Aires e, aumentando o cenário de instabilidade e fluidez, está a crise que o país passou em 2001 e pela qual o *flâneur*, Bruno Cadogan, forma parte e à parte à multidão. Neste período, a problemática na esfera social, política, econômica e das próprias instituições do governo assolou a Argentina, desencadeando um quadro sem precedentes. A partir de 1999, o declive econômico pautou-se, sobretudo, no desequilíbrio interno e no desemprego e, ainda, nos confrontos externos. Como consequência, manifestações tomaram o país inteiro e, vários presidentes comandaram o país em um curto espaço de tempo.

No esfacelamento do presente, Bruno Cadogan faz de Buenos Aires ambiente sagrado da *flânerie*, emparelhada à Paris, no século XIX. De tal modo, peregrinando pelas ruas, pelos cafés, compartilhando jantares com diretores de cinema, cantores, artistas de modo mais geral, bem como ouvindo os marginalizados, observando a multidão, perdendo-se de si, em determinados momentos, o botânico do asfalto, nas palavras de Benjamin, descreve a Buenos Aires, servindo-se de sua sutileza, de seus parques, praça, cemitério, de sua história, ventilada na cidade do presente, nos monumentos etéreos, nas pessoas que são a cidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“El biógrafo es un embalsamador porque congela, detiene la historia; el novelista pone la historia en acción.”
(Tomás Eloy Martínez)

Considerando o texto literário, nas suas múltiplas relações, o objetivo da presente dissertação foi o de traçar as linhas gerais da literatura latino-americana e refletir acerca da crítica literária, sobretudo, no que concerne ao escritor argentino Tomás Eloy Martínez. A partir da contextualização histórica e da inserção do autor dentro da tradição literária, visou-se observar a(s) representação(ões) da cidade na obra *El cantor de tango* (2004), destacando a função do *flâneur* na percepção da cidade.

Como escritor da história e da cidade, vislumbra-se, em Tomás Eloy Martínez, a articulação entre a tradição literária, bem como a sua renovação, o caráter universal e o local, a relação entre a história, a(s) memória(s) e a ficção, além do fazer literário, processo que se decanta ao longo dos anos. Martínez, escritor, jornalista, professor, crítico literário e de cinema, roteirista, autor que participa do impulso e vanguardas literárias do século XX e, ainda, insere-se no prisma contemporâneo, alvitra as zonas híbridas da constituição discursiva, trazendo à baila o mito, as vozes dos marginalizados, a formação literária, os grupos sociais, as ruas do *flâneur*, a problemática da narração, a gênese da própria literatura.

Nesse sentido, não há como se desconsiderar que as linhas fronteiriças entre o texto literário, o componente histórico, outras manifestações artísticas, o social, o filosófico, o político e o campo que os conglomeram, já não são tão claras e fixas, mas tênues e movediças, mesmo que ainda se apresentem. De tal modo, o escritor alcançou a “liberdade” escritural de germinar em seus textos a dialética, referida nas palavras de Antonio Candido, em seu célebre *Literatura e Sociedade* (1976), entre a ficção e a sociedade, experimentando, na escritura, a cisão das polarizações que “prevaleciam” até então.

A produção literária e não-literária de Tomás Eloy Martínez, abrangendo romances, contos, crônicas, roteiros, matérias jornalísticas, textos críticos, entre outros, abalizam uma amplitude ao cânone argentino tradicional, sobretudo, em seu componente político. Seus textos comprometem-se com a historiografia, o engajamento social e político, todavia, sem jamais extinguir o caráter ficcional da literatura, contemplando a verossimilhança e as possibilidades metanarrativas. Propondo obras de complexa classificação, para o acesso à

escritura de Martínez, torna-se imperativo a indagação das estruturas dos textos literários, históricos e dos jornalísticos, envolvendo, na veemência da memória, o espólio literário do qual o autor é comparte.

Na busca da representação de Buenos Aires e, de seu indissociável narrador, o *flâneur*, contempla-se a necessidade do estabelecimento de Tomás Eloy Martínez e sua inclusão à literatura latino-americana, ademais da vinculação do autor e a crítica de sua obra. Nos labirintos, do tempo do espaço, ecoando o passado no presente, em *El cantor de tango* (2004) se reconstroem as diversas Buenos Aires que habitam a capital argentina, seja a desbotada pelos anos, pelo sangue, pelas cicatrizes e os desaparecidos, seja a exuberante, literária, que ritualiza e profere símbolos, tirando da aura pétrea as construções, as estátuas, as praças, as lojas, os cafés e as ruas, soprando a memória e a palavra nos construtos inanimados da cidade.

No que toca à tradição literária, tanto os textos embrionários da literatura argentina, como Esteban Echeverría, quanto o arquétipo das vanguardas são abordados em Martínez e, de modo particular, em *El cantor de tango*. Como recorda Bella Jozef (1986), as correntes da literatura argentina direcionam-se ao redescobrimento de formas e temas, próprios da comunidade, sem perder de vista o aspecto político e, em determinados escritores o compromisso estético e social.

Na esfera do engajamento das obras, de modo explícito, lê-se nos romances de Martínez desde as cicatrizes das fundações da cidade Buenos Aires, até a instabilidade política atual, haja vista sua morte em 2010. Além disso, a busca por uma identidade nacional, por pretensões estéticas particulares são perceptíveis na escrita do autor, que herda a heterogeneidade do contexto no qual se insere.

Em termos contextuais, na América, em sua porção latina, a problemática literária e, concomitante identitária do povo gerado (e gerido) na miscigenação, nasce com a conquista do continente, perpetrada por Cristovão Colombo, em 1492. A partir de então, os conflitos, a afirmação do eu, em detrimento do outro, a relação com a natureza, a política, o mito, a história, a língua e a sociedade se fundam, bem como os estereótipos, como civilização *versus* barbárie, América *versus* Europa, entre outros, fincados no estabelecimento do que seria o “Novo Mundo” ou paraíso perdido.

Ainda que marcado pela tragicidade, o momento do encontro entre culturas, ocorrido em 1492, assinala, de modo notório, a futura literatura latino-americana, perpetrando suas marcas até a atualidade. A partir da conquista, os textos em forma de diários e literatura de

viagem se proliferam, assim como as cartas e aqueles homens, e uma única mulher⁴⁸, que se propuseram a percorrer acerca da América, sua geografia e clima, além dos habitantes “exóticos” do continente (PIZARRO, 1994). No processo de escrita, a palavra oral é desprestigiada, e o olhar do outro é privilegiado na descrição do mundo novo; em consequência, os índios, os crioulos, os mestiços e, de modo posterior, o ser humano produto das diversas mesclas reclamam o seu direito a palavra, sendo que a literatura torna-se campo produtivo para a ritualização da problemática histórica e para a reflexão dos sujeitos.

No empoderamento do povo que habitava/habita a América, os signos da poesia ganham impulso inicial, bem como o ensaio. O romance, e as formas narrativas, enquanto partícipes do sistema literário, são publicados posteriormente ao século XIX, tomando maior vitalidade no século XX (VARGAS LLOSA, 2007), dotando o gênero, em sua estrutura, do caráter transgressor; contudo, em determinado período, sobretudo após a década de 1950, o romancista se vê diante do impasse de narrar a impossibilidade, a derrota diante da sociedade e da problemática social. Em tal ocasião, o mundo “redescobre” a América, em sua face literária, com os escritores do *Boom* latino-americano, principalmente aludindo a Gabriel García Márquez.

Na escrita da derrota com relação à realidade, as ditaduras e os contextos totalitários e que desterram vários autores propõe novas formas literárias, constituindo uma dupla alegoria que, com características sutis, influenciam atualmente. Na duplicidade alegórica, as metáforas se apresentam tanto para proliferar sentidos múltiplos e que sobrevivessem à censura, como, também, lembram a derrocada da palavra perante silenciamento.

As marcas do período ditatorial, da censura e as cicatrizes históricas ainda podem ser vislumbradas na literatura contemporânea, que se direciona às múltiplas perspectivas temáticas e de forma. Assim, os temas nacionais, as memórias, o mito, os grandes personagens históricos, a identidade, em sua perspectiva cultural, afora dos movimentos artísticos adquirem novos ânimos, servindo de matéria ficcionável à literatura.

Na perspectiva do exposto Tomás Eloy Martínez revisita a história de seu país e desnaturaliza, em diversas facetas, a capital argentina no conjunto de suas obras. Propriamente a cidade, como protagonista e mais do que cenário, recebe propulsão literária a partir de Modernismo hispânico, na oposição entre campo e cidade, nos processos de industrialização e remodelamento da cidade latina. Com a industrialização, a burguesia tardia

⁴⁸ Segundo Ana Pizarro (1994), Flora Tristan foi uma das únicas mulheres que viajou a América e, além disso, registrou sua visão do continente, por meio da literatura de viagem, muito comum na época da conquista da América.

e as classes atreladas a ela se desenvolvem, sendo representadas no texto literário, principalmente no realismo, que dura três décadas. Na reflexão gerada pelos novos paradigmas literários, componentes menos explorados anteriormente são trazidos à baila e, como aponta Jozef (1971), a ambientação na literatura e sua relação com o tempo são notórios na *mimesis*, e os personagens anônimos e vagamundos flanam pelas ruas e contribuem na constituição da cidade e nos arquétipos nacionais.

Ainda, no que concerne à tradição e renovação, vislumbra-se, depois do decênio de 1970, o avance em direção às (re)leituras da historiografia e grandes personalidades, à luz da explicação polifônica, que não chega à verdade, todavia, admite o caráter fragmentado e fluído da atualidade. Do mesmo modo, mantém-se o diálogo metanarrativo, o romance histórico, as memórias da ditadura e do exílio, o redescobrimto de formas e a hibridização textual.

Propiciado por tal situação, Tomás Eloy Martínez filia-se a estética latino-americana e desenvolve um projeto estético-literário condizente com o paradigma literário e, ainda, com as produções literárias que abordam temas com vinculação política e social, levando em consideração os marginalizados pelas manifestações textuais centralizadas. As linhas norteadoras de seu projeto de composição literária privilegiam a literatura em relação à história e a sociedade, privilegiando a polifonia discursiva e a recirculação do mito, a devolução dos sucessos históricos aos seus processos de composição. De tal modo, ainda que se possam ler as cicatrizes deixadas por seu país natal, pelo exílio do autor durante a ditadura, na escritura de Martínez a Argentina é exposta em quase todos os textos do escritor, desde como cenário do enredo, ora como protagonista, por suas ruas, a natureza, pela multidão.

Adentrando especificamente em *El cantor de tango* (2004), a obra comparte a busca da representação da cidade na literatura, e vincula o fazer literário às diversas formas discursivas. Destarte, a partir da voz de um cantor de tangos antigos, que nunca se deixou gravar, encontra-se a capital argentina, Buenos Aires, pelo olhar do *flâneur* que investiga o ritual indizível de Julio Martel, deslindando os mitos, a história, os desaparecidos, a literatura, a música, a memória das ruas e da cidade.

O personagem *flâneur* é inserido na literatura pelos estudos que Walter Benjamin dedica à obra de Charles Baudelaire, refletindo acerca da cidade e da aceleração moderna. Segundo Benjamin (1985, 1989) Paris seria a capital ideal para o exercício de flunar, contudo, depois de cunhar o conceito, o estudo do *flâneur* distende-se pelo mundo e, como afirma Beatriz Sarlo (2005), Buenos Aires, por seu caráter cosmopolita seria favorável à *flânerie*.

Tendo a rua como seu espaço sagrado, o *flâneur* vaga, muitas vezes sem objetivo, além de caminhar e ver a cidade, observando as ocorrências de seu entorno, destacando as sutilezas do âmbito urbano. Caminhando sem pressa e sem ser notado, o *flâneur* analisa e experimenta a movimentação da cidade, permanecendo desde com os artistas, como ouvindo pessoas com menor projeção, como vendedores e moradores de locais afastados do centro. Privilegiando a noite e o contato com a multidão, ele é o investigador da cidade, de suas transformações, a urbe atual, a do passado e a vindoura; na rua, o *flâneur* encontra sua morada, a qual o dirige a um tempo adjacente ao atual, alimentando o seu olhar e revelando dados caros a ele.

No que toca à multidão, nela o *flâneur* está dissoluto, é fração da paisagem da cidade, anônimo observador, que também pode ser observado em uma cadeira infinita, mas provisória, haja vista a eterna mutação da cidade moderna. De acordo com Baudelaire (1996), no ato de flunar a subjetividade da memória das imagens seria preservada, na experimentação estética, mesmo em meio a agitação da cidade, que era turbulenta e histórica. Na voragem urbana, além de ser um observador perspicaz, a metrópole confronta o *flâneur*; a passagem vertiginosa do tempo e a produção dos lucros ameaça o caminhar pelas ruas, sem pretensões e calmamente. De acordo com Walter Benjamin (1989), recordando Poe:

o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão que se esconde nela. A diferença entre o anti-social e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe. Um homem se torna tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil de encontrá-lo. (p. 45).

A cidade, espaço que acolhe o *flâneur*, recebe atenção desde a antiguidade, na polis, que centra a circulação intelectual e política, assim como os grandes movimentos histórico-sociais. Com a cidade modernizada, produto do século XIX, a reflexão ao redor da cidade, enquanto objeto teórico e poético, é vislumbrada e as grandes cidades ganham relevo. Assim, a urbe integra-se como parte da compreensão da tessitura humana, contemplando a dimensão artística, histórica, política e social.

Como partícula do todo, o espaço urbano profere signos, que ressignificam a relação do ser humano com a memória e o espaço. No olhar literário, lançado à cidade, os espaços da urbe são reconstruídos, ressignificados, particularizados, letrados, politizados e ordenados, acrescidos e cerrados por meio da linguagem e da criação de imagens da cidade. A experimentação estética e a escrita da cidade reproduzem significados diversificados à

simples referência arquitetônica, reconstruindo a vontade, o medo, a agitação, a ambiguidade do trabalho da memória.

Filho da *flânerie*, que se compõe à rapidez moderna, vagando pelas ruas, o narrador de *El cantor de tango* (2004), Bruno Cadogan, faz das ruas e da multidão o espaço onde se encontra ao encontrar a cidade. Cadogan viaja a Buenos Aires visando terminar sua tese, ao ouvir a voz de Julio Martel, cantor que restauraria os tangos gênicos argentinos. Na busca do enigma da cidade, representada pelos locais nos quais Martel cantava, sem aviso prévio, o narrador encontra mais do que o último suspiro do cantor, ao ouvi-lo cantar em seu leito de morte; na poética das letras esquecidas, Cadogan depara-se com o imbricado urbano, disposto no tempo e no espaço, destoando da imagem totalizadora de Buenos Aires.

Na tarefa do descobrimento, perambulando pela cidade, uma capital díspare é apresentada, reavivando o tempo desaparecido, sobreposto ao presente, nos edifícios, nas praças, cafés, livrarias, nos monumentos que ritualizam a memória e nos lugares contíguos a eles. Nos construtos, imbuídos de histórias e memórias, recupera-se a sutileza de olhar a urbe, com desatenção, ao mesmo tempo em que, analisando a composição humana na cidade.

No solo sagrado das ruas, os pés do *flâneur*, encontram a cidade despedaçada, nas cicatrizes latentes, nos *flashbacks* amalgamados a atualidade, que se apresentam em um plano panóptico. Na cidade, que também é das letras, aloca-se o *aleph*, ericando imagens de todos os tempos, por todas as perspectivas, as carnificinas, os marginalizados, as mortes sem solução, como em *El Matadero*, de Esteban Echeverría, ecoando as vozes ainda não ouvidas.

Na justaposição labiríntica, os infinitos testemunhos da história são trazidos à baila em *El cantor de tango*. Por tal perspectiva, a esfinge deixa-se decifrar no cantor dos tangos antigos, mas, contemplar e ordenar o rastro da cidade, em seu cerne, vagando que pela multidão, (re)conhecendo os seus habitantes e suas múltiplas feições e relação com o espaço e a história. Nesse sentido, Buenos Aires é habitada por seu contexto sociocultural, pelo conglomerado de pessoas, interpelada pela arquitetura do século passado, que destoa da queda política, advinda em 2001.

Representada pelo narrador estrangeiro, que não pertence à cidade, ressoando os versos de Martel, quando canta, “Buenos Aires, cuando lejos me vi” vislumbra-se a contemplação crítica com relação à miséria, a movimentação popular, a instabilidade política, as diversas trocas de presidente, na Argentina. Como um itinerário, uma apresentação turística, *El cantor de tango* (2004), revisita personagens, planificação da “realidade” e episódios que se firmam na história, centralizada, de rodapé, do marginalizados.

Na ambivalência ritual do tango, alegre e melancólico, próximo e distante, repetindo passos invertidos, na voz de Martel, cantando em locais particulares, é reconstruída a dor do alheio, do exilado de sua própria casa, do desejo infrutífero dos sem voz. Martel, cantor com chagas físicas, que dificultam sua locomoção e, paulatinamente, extinguem sua vida, entoa, em seu martírio, a memória da cidade, expurgando os crimes não solucionados, os inúmeros desaparecidos, as mortes “não importantes”. Logo, deslinda-se a Buenos Aires exuberante, porém, trágica, grotesca e cerceada pela morte, surgindo as “verdadeiras” imagens da capital argentina.

Ao cumpri-lo em lugares pouco prováveis, o tango de Martel, traz à luz, entre outras coisas, a gênese de Buenos Aires, então, Santa María de los Buenos Aires, com suas duas fundações, a casca que representa o palácio das Águas, a exploração de mulheres, sobretudo, polonesas, que foram enganadas para vir à Argentina durante seu período de maior avanço industrial, as angústias das ditaduras, que sacrificou seus opositores, e todos aqueles que ousaram viver demais.

Na harmonia da luz e da sombra, os tangos, bem como a Argentina, sintetizam o grotesco, a grandiosidade, o aspecto cômico e o trágico abreviando as disparidades conexas à Buenos Aires, cidade que é todas, sem ser nenhuma. Ademais de traumática, na sutileza literária, o cânone argentino é apresentado, contemplando os seus principais autores e as forças que impulsionaram o fazer literário, vinculando, ainda, a relação entre o erudito e o popular.

Por conseguinte, no movimento da intertextualidade literária e nas referências históricas e da cidade, o Dédalo da obra se configura. Nos labirintos, a urbe, a memória, os espaços literários e de manifestação artística se destacam, durante o caminhar do *flâneur*, que se coloca mais do que recompondo dados da cidade, mas, reconhece-a, observa-a, reflete acerca dela, reconhece sua miséria e se insere na multidão. No duplo ritual de *El cantor de tango* (2004), a polis, das letras, aportada em Rama (1998), desvela tanto a feitura literária, como a circulação da literatura por entre as pessoas, constituindo uma instância de memória particular: assim, *El Aleph* (1996), de Borges, é reconhecido na cidade, transfigurado, apropriado, inclusive mudando de nome, o ale, atingindo todas as camadas, indo às ruas, deslocando-se de seu caráter metafísico, ao lado de Borges, o “velhinho” que, também, caminhava pelas ruas de Buenos Aires e, hoje, leva novos *flâneres* a repetirem seus passeios.

A partir do aporte literário, como o Quixote, que interpretava a textura da realidade iluminada pelos romances de cavalaria, Bruno Cadogan, narrador de *El cantor de tango*, interpreta-se a “realidade”, os acontecimentos, as pessoas e, por fim, a demolição da pensão,

junto à rua Garay, confirmando a existência do *aleph*, objeto fictício. Do mesmo modo, Buenos Aires é composta, também, por sua tradição literária, as alusões artísticas que formam parte da cidade, que é observada pelos olhos do *flâneur*.

Em sua dimensão conceitual, a cidade, em *El cantor de tango* (2004), direciona-se transcendendo as edificações, as pedras, a arquitetura e a dimensão inócua, livre de sentidos. No estabelecimento da urbe, os processos da constituição histórica, a gênese, a memória que circula pelas e nas pessoas, os símbolos, os discursos confrontam a cidade, apenas, de pedra. A cidade, parto da inteligência, acenado por Angel Rama (1998), coloca-se ao lado da constituição discursiva da cidade, nas palavras de Ítalo Calvino (1995), quando recorda que a narração da cidade não é a cidade, que ela seria as “relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado;” (1995, p. 14). De igual modo, Sarlo (2005), recorda que os conceitos são insuficientes à cidade, em sua dimensão do semblante do terror, do estonteamento, no deslumbre, em seu aspecto grotesco, estupefato, que esgota o vocabulário possível.

Entendendo o desenvolvimento da capital argentina, em *Buenos Aires, cidade moderna* (2005), Sarlo menciona a vertigem da cidade atual, aludindo que uma pessoa pode viver em cidades diferentes ao longo de sua vida. Neste cenário, segundo a crítica argentina, que “[a] nova cidade torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o flâneur que lança o olhar anônimo de quem não será reconhecido por aqueles que observa, o olhar que não supõe a comunicação com o outro.” (2005, p. 202). Nas cidades plurais, que um mesmo indivíduo experimenta ao longo de sua vida, Ítalo Calvino (1995), ressalta que “cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares.” (p. 34). Nesse sentido, a cidade, não só concentrada em seu centro urbano, agrupa a subjetividade dos indivíduos que foi apagada na cidade modernizada e nas multidões: a urbe aprecia a memória que circula entre o povo, o planejamento idealizado, a imaginação, as narrações, a história, as peculiaridades, as diferenças, os mitos e símbolos que representam as pessoas e, de modo mais complexo, o emaranhado de olhares que são lançados à cidade.

Na representação da cidade de Buenos Aires, em *El cantor de tango* (2004), observa-se a ambientação a partir de setembro de 2001, cenário da instabilidade política ocorrida na Argentina, no início da última década. Ainda que dê título à obra, Julio Martel, o cantor de tangos, é fio que conduz o caminhar em direção a protagonista do romance, a cidade, com seus fastígios labirínticos no tempo e no espaço, bem como seu povo, entrecruzado pela história. A cidade primeira, do estrangeiro, é encontrada nas primeiras linhas da obra:

“Buenos Aires fue para mí solo una ciudad de la literatura hasta el templado día de invierno del año 2000 en que escuché por primera vez el nombre de Martel.” (2004, p. 13). Como primeira imagem, a cidade das letras é evocada, referindo à concepção de cidade de Rama (1998).

Posteriormente, com a viagem do narrador à Buenos Aires o olhar é exacerbado pelos signos urbanos, figurando as igrejas, prédios, o subúrbio, parques. Por suas edificações, a cidade não se assemelhava a sua ideia *a priori*, entrando em choque, incluso, a cidade real e a cidade literária. Caminhar pela cidade, bem como vê-la, coloca-se como dado primeiro da *flânerie*, que é tracejada pelo entrelaçado das ruas de Buenos Aires. Tal intento pode ser articulado à experimentação do *flâneur* francês, que é acolhido pelo solo sagrado da cidade (BENJAMIN, 1989).

No emaranhado urbano, metáfora da própria categoria do ser humano, há a conexão entre o espaço, os eventos históricos, o tempo e o sujeito, como inseparáveis da escrita literária, estabelecendo um compromisso com a experimentação estética e a sociedade. Na memória, parte da cidade modernizada, a rapidez do movimento e as alterações do urbano, e sua ritualização são destacadas na construção representativa de *El cantor de tango* (2004). Enlaçando a cidade e o *flâneur*, no romance de Martínez os passos perdidos e a noite, aproximam Buenos Aires à boêmia de Paris, com a andança por bailes, cafés, restaurantes e cantinas. De igual maneira, no processo mimético da narrativa, as ruas e estabelecimentos da cidade são preconizados, como San Telmo, Villa Urquiza, um local ao ar livre, a sacada do hotel à rua Azcuénaga, perto de La Recoleta, estação do Retiro, canal sob a avenida Juan B. Justo, deslindando a morada do *flâneur*, na cidade.

Com a passagem do tempo, há a transformação da narração da cidade, na voz de Bruno Cadogan. Tal proposição se clarifica quando o narrador enuncia que: “[c]on el paso de los días, fui aprendiendo que Buenos Aires, diseñada por sus dos fundadores sucesivos como un damero perfecto, se había convertido en un laberinto que sucedía no sólo en el espacio, como todos, sino también en el tiempo.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 49). “Protegida” por uma cidade maior, a grande Buenos Aires, cosmopolita, vê-se a(s) pequena(s) cidade(s) que a compõem. A melancolia, que avança pela produção de Tomás Eloy Martínez, relembra o “não-lugar” da cidade, os contornos quase escatológicos da modernidade, que muitas vezes despoja seus habitantes.

Por fim, a *flânerie* e a procura cessam em um leito do hospital, com a presença da morte de Martel, encerrando o ritual do cantor, os passos de vagamundo do *flâneur* e o enigma da cidade. Como elemento significativo, a ciclicidade da obra e os círculos do

labirinto, trazem a magia de um outro tempo, com a voz sem precedentes dos tangos antigos, governando a odisseia pelas ruas e pela memórias da cidade.

Buenos Aires, com seus habitantes que são a cidade, é representada em suas múltiplas possibilidades, exuberante, instável, espaço do mito, das transformações e, quase, sem cidades que se assemelhem. As manifestações literárias, assim com seus autores, sobretudo Jorge Luis Borges, com o *Aleph*, metaforizam a cidade argentina, na qual se podem ver todas as coisas, por todas as perspectivas e em qualquer tempo. Contudo, ao fim, esfacelam-se as imagens, no tempo e no espaço, com a demolição da pensão, que detém o *Aleph*, sintetizando a derrocada política da própria Argentina.

Na obra de Tomás Eloy Martínez, além da cidade da literatura, projetando o leito do rio pelo qual a história passará, vislumbram-se as livrarias, feiras urbanas, o cinema, as manifestações de arte de rua, os cantores da cidade, a arquitetura que é propícia ao descobrimento da cidade, com o caminhar descompromissado em direção ao idílio e as concepções míticas.

No local do sonho, Tomás Eloy Martínez reconstrói os mitos da nação, devolvendo-os ao curso e mostrando os fios que o sustentam; de igual maneira, o autor retorna à história, tonalizando-a com as cores das ruas e de seus caminhantes. Na fragmentação e vertigem do presente, o narrador de *El cantor de tango* (2004) resiste à aceleração e desatenção, na paragem sagrada da *flânerie*, errando pelas ruas, jantares com artistas, afora de escutar os marginalizados, a multidão, evadindo-se de si, em certas ocasiões. O botânico do asfalto, na expressão de Benjamin (1989), faz florescer, das pedras da cidade, a sutileza das pessoas, as dores, os sorrisos, as feições humanas, dotando de humanidade a massificação que a indústria promoveu.

6 REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardinini T. (Orgs). *Literatura e Cultura na América Latina*. Tradução de Rachel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001. (Col. Ensaio latino-americanos).

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro, Graal, 1985.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota – a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e Discurso: história e literatura*. São Paulo: Ática, 2000.

BADANO, Cecilia López. Laberintos textuales e intertextuales en El cantor de tango de Tomás Eloy Martínez. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. v. IV, n. 6-7, 2006. p. 81-99.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Bezerra Paulo. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade (O pintor da vida moderna)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Esquecer Foucault*. Tradução de Claudio Mesquita e Helbert Daniel. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Paris, capital do século XIX*. In: KOTHE, Flávio (Org.). Walter Benjamin. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense. 1989. (Obras Escolhidas 3)

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. Discussão. In: _____. *Obras completas*. v. 1. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Ficções*. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 15 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. 8 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. ev. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. O direito à literatura. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v. 1.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2000.

CORTÁZAR, Julio. El Perseguidor. In: _____. *Cuentos Completos I*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 1996. p. 225–266.

CORTAZZO, Uruguay. Abya Yala y América Latina: utopías en conflicto. In: FOSTER, David William; CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira (Orgs). *Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013, p. 331 - 346.

FERREIRA, Adriana Binati Tucunduva. *Transculturação na comarca caribenha de El amor en los tiempos del cólera, de Gabriel García Márquez*. 2005. 134 p. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

FERRERAS, Norberto O. O peronismo e as suas interpretações literárias recentes: “O romance de Perón” de Tomás Eloy Martínez. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n.1, p. 75-86, jan.-jun. 2005 ISSN 1414-0543.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 17 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Catálogos, 2002.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

GONZALÉZ, Mario Miguel. O romance que lê as leituras da história. *Hispanistas*. v.1, nº 2. jul./set. 2000. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo13.htm>>, acesso em 06 de dezembro de 2013.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural da Pós-Modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Lais Teles Benaïr. São Paulo: Centauro, 2004.

HERNÁNDEZ, José. *Martin Fierro*. 5 ed. Bilingüe. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 2004.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. 11 ed. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Divulgação do Livro, 1969.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

_____. *Romance Hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEÓN, Jonathan. La frustrante dicotomía del no querer ser y el querer ser. Apuntes sobre literatura e identidad. *Revista Cifra Nueva*, n. 18, 2008. p. 65-72.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La Novela de Perón*. 4ª ed. Buenos Aires: Legasa Literaria, 1987.

_____. Ficção e história: apostas contra o futuro. *O Estado de S. Paulo*, 05/10/1996. p. 60-61.

_____. *Santa Evita*. 18ª ed. Buenos Aires: Planeta, 1998.

_____. *A Mão do Amo*. Tradução de Sérgio Molina e Lucas Itacarambi. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *El Cantor de Tango*. Buenos Aires: Planeta, 2004.

_____. *Purgatório*. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MASIELLO, Francine. La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura. In: BALDERSTON, Daniel; FOSTER, David William (etc). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987, p. 11-29.

MÓISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e. ampl. São Paulo: Coltrix, 2004.

MORENO, Cesar Fernandez. (Org.) *América Latina en su literatura*. México: Edit Siglo XXI, 1972.

NIEBYLSKI, Dianna C. Milonga a compás de ausencias: El cantor de tango entre las vanguardias, la restitución de la memoria histórica y la industria cultural. *Revista Iberoamericana*, v. LXXIV, n. 224, julio-septiembre, 2008. p. 777-792

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo y Cronología de Julio le Riverend. Introducción de Bronislaw Malinowski. Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1978.

ORWELL, George. *1984*. 11 ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978.

PAZ, Octavio. Alrededores de la literatura hispanoamericana. In: _____. *Mediaciones*. 2 ed. Barcelona: Editorial Seix Barrai, 1981.

_____. Literatura de fundação. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PUIG, Manuel. *La Traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix: Barral, 1982.

PIERINI, Marguerita. La mirada y el discurso: la literatura de viajes. In: PIZARRO, A. (org) *América Latina: palavra, literatura e cultura: A Emancipação do discurso*. 2 v. São Paulo: Memorial; Campinas; Ed. da UNICAMP, 1994. p. 161-183.

PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). In: *Casa das Américas*. La Habana: Órgano de la Casa de las Américas, nº 222, año XLI, enero/marzo, 2001.

PIZARRO, Ana. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: _____ (org). *Palabra, literatura y cultura en América Latina*, v. 1. São Paulo: UNICAMP, 1994, p. 21-37.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

ROMÁN, Claudia; SANTAMARINA, Silvio. Absurdo y Derrota. Literatura y Política en la Narrativa de Oswaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez. In: DRUCAROFF, Elsa (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. v. 11 – La narración gana la partida. Buenos Aires: Emecé, 2000. p. 49-72.

SARLO, Beatriz. Política, ideología y figuración. In: BALDERSTON, Daniel; FOSTER, David William (et al). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987, p. 30-58.

_____. *Paisagens Imaginárias: artes e meios de comunicação*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. 1 ed. 1 reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SARMIENTO, Domingos Faustino de. *Facundo: civilização e barbárie*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SILVA, M. C. Crítica Sociológica. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs). *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Ed. UEM, 2003, p. 123-133.

VARGAS LLOSA, Mario. La verdad de las mentiras. In: _____. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2007.